

91088

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MEXICO



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSTGRADO

WAYRA HINA QAPARISTIN
EVOLUCION CREATIVA EN LA NARRATIVA DE
JOSE MARIA ARGUEDAS

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN LITERATURA
P R E S E N T A
CARLOS HUAMAN LOPEZ



MEXICO, D.F.



2001

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SERVICIOS ESCOLARES



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Carlos Huamán López

Wayra hina qaparistin
Evolución creativa en la narrativa de José María Arguedas

2018

Tesis realizada bajo la dirección de la Dra
Françoise Pérus

con el asesoramiento de
Dra. Nuria Vilanova P.
Dr. Ignacio Díaz Ruiz

Dedicatoria

Mientras un gato canta su octava vida como *llika* en una *tinya*,
mientras el arpa nos recuerda que antes de ser un madero fue una calandria,
mientras la quena amarra su alma al cabello del viento,
desde México veo al Rasuwillka
¡Qué dicha volver a ser un ave!
Allí retorno,
allí levanto el *qero* del tiempo
y bebo la sabia del maíz mirando al *tayta Inti*.
Allí, con fondo musical de un carnaval donde el *yawar mayu*
se desborda en reencuentros,
brindo por quienes, en México,
alentaron mi andar por el camino de las letras:

Françoise Pérus, María del Carmen Díaz V.

y

Abilio Vergara.

Para ellos, *wayra hina qaparistin*, esta tesis arguediana, con el mayor cariño.

Gratitud

Mi gratitud a los pueblos quechua-andinos del Perú ("*urqupi ischu kañasqay ¿hinallaragchu rupachkan?*") Hoy que en la memoria parpadean los días en los Andes, el viento me ha devuelto el latido del cielo y el multicolor encanto de la tierra madre ¡Cuántas ganas de despertar todo el sueño bajo un *molle* donde anidan los luceros!

Mi agradecimiento a Ricardo Melgar, amigo, quien desde que ingresé a la UNAM me brindó desinteresadamente su invalorable amistad y apoyo profesional, gracias mil. De la misma manera a Godofredo Taipe, Fidel Mujica y familia, Aurora y Soledad Bravo, Dolito y Coni, Víctor e Isabel, peruanos en México en quienes reconozco el sacrificio y la lucha permanente por la superación.

Mi gratitud a Nuria Vilanova, William Rowe, Martin Lienhard y Alfredo Torero, quienes desde La paz, Londres, Zurich, Ámsterdam 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 Barcelona, mi gratitud a Mónica y David; en Washington, a Juanito Zevallos y familia ¡*Uppachaykusun yarovilka wawqey!* Con tantas llamadas, tantos E-Mail nos comimos las distancias como si fueran mote y queso juntos.

Gracias a Liliana Weinberg, ensayista argentina de quien aprendí la perseverancia en la UNAM, de la misma manera a Valquiria Wey, Ignacio Díaz Ruiz, Sergio López Mena, Henry González y Vicente Robalino.

En la persona de la inolvidable y risueña Noemí Rangel, agradezco a Francisco Amezcua, Xochitl Edih 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 diez hermanos, quienes, desde Ayacucho (rincón del alma), me enviaron montañas de energías 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 y Victor Tenorio Garcia. De igual manera, a Carmen, Carla y Eliana Jara, Oscar Ramírez y florcita, Amparo Aztete, los hermanos Humala, Kiko Revatta y Oscar Figueroa, quienes, desde Lima, me apoyaron permanentemente.

Mi gratitud a la Universidad Nacional Autónoma de México que me otorgó una beca para mis estudios y para la realización de la presente tesis; 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.

Abstract

Jose Maria Arguedas' narrative has not yet been widely studied from the Quechua-Ancient perspective. The analysis and critical explanation from this point of view will allow us to know and to infer more efficiently the aesthetic, cultural and ideological sense of his work including his creative process.

Arguedas' narrative — full of myths, music, singings, dancing and symbols from the Quechua-Ancient tradition — goes in the perspective of building a unified half-breed nation. Arguedas sets up an alternative literature based on the past and the present experience of the Peruvian history. This complex creative process includes the search of an adequate language for his literature, as well as the "widening" and the complexity of characters, space, language and stories. The basic support of his narrative is the Quechua-Ancient culture that uses the contributions of modernity for its own purposes. This allows the author to break with the native model and to anticipate to his own time.

Arguedas' narrative maintains a parallel with the Peruvian history. It translates the tensions and worries of a heterogeneous society which is divided, multi-influenced and, at the same time, in conflict. His work searches and finds its universal character by valuing and rescuing the local themes.

Resumen

La narrativa de José María Arguedas ha merecido pocos estudios desde el ángulo quechua-andino. Su análisis e interpretación crítica desde dicha perspectiva, permite conocer e interpretar con mayor eficacia el sentido estético, cultural e ideológico de sus obras, considerando su proceso creativo.

La narrativa arguediana, cargada de mitos, música, canto, danza y símbolos quechua-andinos, va en la perspectiva de la construcción de una nación mestiza unificada. Plantea una literatura alternativa, alimentado por la experiencia preterita y presente de la historia peruana. Su complejo proceso creativo pasa por una búsqueda de un lenguaje adecuado para su literatura, como también por la ampliación y complejización de los personajes, el espacio, el lenguaje e historia. El sustento básico de su narrativa es la cultura quechua-andina que toma para sus fines los aportes de la modernidad. Ese carácter permite al autor romper con el modelo indigenista, lo que le permitió adelantarse a su época.

Su narración tiene un paralelo con la historia peruana, traduce las tensiones y las preocupaciones de una sociedad heterogénea, dividida, interinfluenciada y, a la vez, en conflicto. Su obra busca y encuentra su carácter universal partiendo de la valoración y el rescate de lo local.

ÍNDICE

Pág

<i>Ripuchkaniñam, pasachkaniñam, ya me voy, ya me estoy yendo (Introducción)</i>	I
--	---

CAPITULO I

MOLINO DE PIEDRA: ESCRITURA Y PENSAMIENTO ¡QAQAYLLAS! DESDE AQUÍ HASTA ALLÁ

1.-Arguedas, su tiempo y su narrativa (Esbozo general)	1
2.-El indigenismo:	
A)-Antecedentes históricos.....	8
B)-El indigenismo en discusión.....	12
3.-Arguedas ¿indigenista?.....	21

CAPITULO II

WAÑUYMANTA PISIPASQAM QATARICHKANI DE TANTA MUERTE ESTOY VIVIENDO (LOS PERSONAJES ARGUEDIANOS)

1.- Algunas aclaraciones sobre el narrador-personaje.....	30
2.- “Agua” y otros cuentos.....	36
3.- <i>Yawar fiesta</i>	41
4.- <i>Los rios profundos</i>	45
5.- <i>El Sexto</i>	51
6.- <i>Todas las sangres</i>	56
7.- <i>El zorro de arriba y el zorro de abajo</i>	63

CAPITULO III

NINA QALLU QARI (HOMBRES CON LENGUA DE FUEGO) LA EVOLUCIÓN DEL LENGUAJE DESDE “AGUA” HASTA *LOS ZORROS*

1.-El supuesto monolingüismo de Arguedas.....	75
2.- Arguedas, el quechua y castellano.....	79

3.- Una pelea infernal.....	80
4.- La mistura	82
5.- Idiolecto y sociolecto literarios.....	86
6.- Notas en torno a la traducción y al quechua de Arguedas.....	94
7.- Traducción de las canciones.....	99

CAPITULO IV

ENTRE RAÍCES Y CAMINOS KAUSACHKANIKU (ESTAMOS VIVIENDO)

HATUN KARU WILLAKUY: MITO

1.- Acerca del juego tradicional quechua-andino y el racionalismo occidental.....	106
2.-El <i>hatun karu willakuy</i> (mito) en la narrativa arguediana.....	109
A.- Sol de “Agua” y “Los escoleros”.....	111
B.- En el fuego de la sangre.....	113
C.- Cuando el <i>hatun karu willakuy</i> hierve.....	116
D.- La explosión de la tierra.....	124
E.- El puente de los zorros.....	127

CAPITULO V

TAKICHAKUYKUY, TUSUCHAKUYKUY (MÚSICA, CANTO Y DANZA EN LA NARRATIVA ARGUEDIANA)

1.- Desde la garganta del mundo.....	133
2.- Sobre el cosmos y la tradición musical quechua-andina.....	137
3.- Canciones, danzas y géneros musicales arguedianos.....	139
A.-El <i>wayno</i>	141
B.- El <i>harawi</i>	155
C.- Música religiosa.....	162
D.- El <i>ayarachi</i>	163
E.- La <i>k'achua</i>	166
F.- El <i>ayla</i>	167
G.- El carnaval.....	168
H.- La danza de los <i>ingas</i>	173
I.- La danza de los <i>sijllas</i>	174
J.- La danza de tijeras y la danza de los zorros.....	176
K.- El <i>toril</i> y el <i>pukllay</i>	177
L.- Otras expresiones musicales y dancísticas.....	178

CAPÍTULO VI
OJOS LAYK'AS (BRUJOS)
LA FUNCIÓN DE LOS SÍMBOLOS EN EL TEJIDO NARRATIVO
ARGUEDIANO

El símbolo en la narrativa arguediana..... 182

APUMANTA... (Desde el apu)

1.- <i>Apu</i> . Dios montaña	185
2.- <i>Rumi</i> . Piedra.....	191
3.- <i>Yaku</i> . Agua	196
4.- <i>Mayu</i> . Río.....	198
5.- <i>Yawar mayu</i> . Río de sangre.....	199
6.- <i>Pak'cha</i> . Cascada.....	204

SACHAKUNA (Árboles)

1.- <i>Yucalipto</i> . Eucalipto	207
2.-Sauce.....	211
3.- <i>Cedrón</i>	212
4.- <i>Pisonay</i>	213
5.- <i>Molle</i>	215
6.-Pino.....	216
7.- <i>Ima sapra</i>	218

UCHUY HATUN PAWAQKUNA (Grandes y pequeños voladores)

1.- <i>Killinchu</i> . Cernicalo.....	220
2.- <i>Kuntur</i> . Cóndor.....	222
3.- <i>Anka</i> . Gavilán.....	224
4.- <i>Tuya</i> . Calandria	226
5.- <i>Pichinkuru o Pichitanka</i> . Gorrión.....	229
6.-Loro.....	231
7.- <i>Pariwana</i> y otras aves.....	233

URUMANTA QAMUQKUNA (Los que vienen del gusano)

1.- <i>Waylis</i> . San Jorge	236
2.- <i>Pillpintu</i> . Mariposa	239
3.- <i>Chilliku</i> . Grillo.....	241
4.- <i>Chiririnka</i> . Moscardón	243

WAYTAKUNA (Flores)

1.- <i>Ayrampu</i>	247
2.- <i>K'antu o Qantu. Cantuta</i>	248
3.- <i>Lirio</i>	249
4.- <i>Ayak'zapatillan y wayronk'o</i>	250

RAPI (hoja)

1.- <i>Coca</i>	255
-----------------------	-----

UYWA (Animal doméstico)

1.- <i>Allqu. Perro</i>	259
-------------------------------	-----

WAQAQKUNA (Instrumentos musicales)

1.- <i>Campana</i>	264
2.- <i>Pututo. Corneta de caracol</i>	268
3.- <i>Wak'awak'ra. Corneta de cuerno de toro</i>	270
4.- <i>Pinkuyllu</i>	272

HUK ILLAKUNA (Otros privilegiados)

1.- <i>Dansak'. Danzante</i>	273
2.- <i>Zumbayllu</i>	279
3.- <i>Vara y varayok'</i>	284

TAMBO (REFLEXIONES EN EL CAMINO)

CONCLUSIONES.....	292
BIBLIOGRAFÍA.....	297

APÉNDICE

1.- Glosario quechua arguediano.....	310
2.- El otro zorro. Entrevista con Martin Lienhard.....	334

**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 Arguedas y con su mundo narrativo, que ya no es sólo suyo sino nuestro. Partir y llegar, siempre llegar y partir, muchas veces cambiando o alimentando más nuestro *quqaw*, ese grandioso equipaje donde la memoria es una olla gigante cociendo nuestros actos y pensamientos.

Esta tesis se realizó a partir de una investigación que hicimos en la UNAM, para la maestría, sobre la poética de *Los ríos profundos*, denominada "La danza del *supay* candela o la estética de la violencia". Ese trabajo nos trajo múltiples interrogantes en torno a la obra de José María Arguedas, por lo que nos vimos en la necesidad de realizar un estudio de la narrativa arguediana en su conjunto, teniendo en cuenta, fundamentalmente, la cosmovisión quechua y, por extensión, la andina (sin olvidar el punto de vista occidental), siendo que desde ese ángulo existía (y sigue existiendo) la posibilidad de abrir o ensanchar caminos para la interpretación de la compleja realidad peruana y su literatura.¹

Las obras de Arguedas fueron inicialmente poco leídas y poco valoradas por la crítica peruana y extranjera. Sus obras fueron tardíamente traducidas a otros idiomas. Sin embargo, luego de su muerte en 1969, se multiplicaron las ediciones de sus obras, se incrementaron las traducciones y sobre todo, aumentaron los estudios críticos pero con escaso acercamiento a la cosmovisión quechua.

La vida de Arguedas, nacido en Andahuaylas, Perú, en 1911, fue tormentosa como la de muchos de sus personajes. El escritor, antropólogo, etnólogo y folklorista que "como un demonio feliz [hablaba] en cristiano y en indio, en español y en quechua"² tomó como suya al mundo nativo. Habiendo vivido entre los indios, tuvo que emigrar a la costa en busca de nuevas alternativas.

Su interés e indignación por las vejaciones de que eran víctimas los *runas* en una sociedad heterogénea, pluricultural y multilingüe, lo llevaron a elaborar una profunda

¹ En concepto evolución que aparece en el título de la presente tesis lo entendemos como un proceso, un tránsito, un desarrollo gradual de enriquecimiento y complejización paulatina de la creación literaria de José María Arguedas.

² José María Arguedas. "No soy un aculturado". En *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Casa de las Américas, La Habana, 1976, p. 432.

investigación antropológica en torno a la cultura quechua y mestiza con la que nutrió toda su narrativa y poesía. El universo en la que pasó su infancia le dotó de una particularidad literaria inédita en el Perú, muchas veces no reconocida por la crítica de su tiempo.

Arguedas recrea literariamente las tensiones de la realidad peruana. Toda su creación narrativa traduce un paralelismo con la acentuación de la crisis sociopolítica, la expansión del mercado interno y externo, la ampliación de la red vial y la intensificación de los flujos monetarios y comerciales. De ahí que es importante la contextualización de su obra, observando, fundamentalmente, la resolución artístico literaria concebida como construcción compleja de sentido.

La obra de Arguedas va cambiando de escenario desde un pequeño pueblo de distrito abordada en *Agua* (1935), hacia una capital de provincia en su novela *Yawar Fiesta* (1941); en estas obras se presenta una dualidad indio-*misti* cuyo escenario es la sierra. De ahí pasa a una capital de departamento en *Los ríos profundos* (1958), para finalmente tener como centro del drama a todo el Perú en *Todas las sangres* (1964). En esta última novela se cambia la dualidad indio-*misti* por la abigarrada y heterogénea sociedad peruana. Como observa Cornejo Polar, en el camino recorrido por la obra arguediana se detecta una paulatina ampliación del espacio y de una incrementación de los personajes. De ser sólo indios y gamonales al principio, acaban siendo indios, terratenientes, grandes oligarcas e industriales.

En la obra de Arguedas hay un traslado de la sierra a la costa. El mundo carcelario de *El sexto* (1961), inaugura este paso que es continuado por *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (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, observamos 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. Teniendo en cuenta estos aspectos, notamos una paulatina complejización de la poética arguediana (historia y discurso), hasta plantear una

narrativa que, partiendo por un indigenismo de rompimiento, logra un indigenismo “al revés”, un anti-indigenismo³

La narrativa arguediana tiene lazos interiores quechuas transmitidos por la memoria cultural que, pese a ser presentados mayormente en español, mueven toda la estructura comunicativa; entre estos se encuentran, además de la lengua, los *hatun karu willakuy* o mitos, los símbolos que son una especie de *loreto kijllu* o ventanas (paqarinas), los *takis* (canciones) y los *tusuy*s (danzas), en constante conflicto cultural con lo occidental. De este modo, la narrativa arguediana pretende hablar de la realidad peruana y plantear una propuesta narrativa inédita en la literatura peruana y latinoamericana, propuesta que culmina en *El zorro...*

Por otro lado, la narrativa de Arguedas va en la línea de la construcción de un proyecto de nación mestiza y una forma de creación literaria alternativa, producto de la experiencia de la misma historia peruana, donde vive la cultura quechua, inserto a las nuevas condiciones de la modernidad. Sus innovaciones literarias surgen fundamentalmente de la utilización de recursos literarios quechuas, que se interrelacionan con los occidentales, generando el rompimiento de viejos modelos de la narración. Este hecho le permitió adelantarse a su época. Así como su narrativa tiene un paralelo con la historia peruana, el derrotero lingüístico 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.

Somos conscientes de que todo trabajo de investigación debe ser orgánico. Los esquemas teóricos a priori pueden limitarlo, obviar observaciones analíticas de importancia y desvirtuar los textos. En este sentido, los textos literarios deben generar sus propios cauces de estudio inherentes a sí mismos, derivadas del análisis de las obras estudiadas, posibilitando así un estudio intertextual que contribuya al avance de la crítica literaria. Por esta razón la metodología que empleamos es el resultado de lecturas del conjunto de la obra literaria de Arguedas, sus aportes críticos y la de estudiosos como José Carlos Mariátegui, Mijail Bajtin, Antonio Cornejo Polar, Martin Lienhard, William Rowe, Julio Ortega, entre otros.

Como dijimos antes, nos proponemos adentrarnos a entender e interpretar la cosmovisión quechua-andina viviente en el mundo literario arguediano (sin olvidar lo

³ 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”. Esto tiene que ver con la creciente migración de serranos a la costa y la “conquista” de un sector del mundo costeño entendido bajo el punto de vista andino.

occidental), para determinar el sentido de su narrativa, partiendo del análisis de su proceso creativo. Para esto consideramos sus relatos más importantes, es decir, sus cuentos más representativos y todas sus novelas. De este modo justificaremos que el lenguaje literario arguediano responde a la realidad lingüística del autor, ligada estrechamente a la estructura lingüística quechua. También nos proponemos demostrar la validez de la racionalidad quechua-andina mediante el análisis de sus mitos, danzas, canciones y símbolos que son elementos fundamentales de la creación y de la estética quechua-andina, hasta ahora poco estudiados. Todo esto vinculado al contexto histórico del Perú cuyos rasgos aparecen ficcionalizados en su narrativa.

El presente trabajo tiene en cuenta los aportes significativos de intelectuales estudiosos de la cultura y la literatura peruanas, que abrieron un amplio espacio de discusión en torno a la literatura arguediana. Entre ellos tenemos a 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; también se reconocen los alcances de Martin Lienhard con su obra *Cultura popular y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, así también los de William Rowe con sus trabajos *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas* y *Ensayos Arguedianos*; los de Julio Ortega, Tomás Escajadillo, Gladys C. Marin 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 nos ocupamos del papel de los personajes principales 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 evolutivo en el campo del lenguaje literario, teniendo en cuenta las confesiones del autor sobre el tema y confrontándolos 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. El capítulo V está dedicado al estudio de 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 de José María Arguedas, se anexa una entrevista con Martin Lienhard sobre el proceso creativo

arguediano y algunas particularidades de su creación, como también un glosario que contiene la traducción de vocablos quechuas y peruanismos más utilizados en las obras de Arguedas, con la intención de apoyar al lector no familiarizado con la lengua quechua o el español andino o costeño peruanos.

Por otro lado, para agilizar nuestra exposición, hemos optado por utilizar las primeras letras de los títulos de sus obras, las mismas que aparecerán seguidas por una coma (,) y por el número de la página citada, todo esto encerrado entre paréntesis, por ejemplo (AG. p. 30).

Las obras en estudio son: “Agua” (AG); “Los escolares” (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 homo viejo” (EH); “La huerta” (LH); “El ayla” (EA); “Don Antonio” (DA); *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (EZ).

Se ha respetado íntegramente la escritura de Arguedas. Cabe señalar que muchas palabras quechuas cambian en su expresión escrita a lo largo del proceso creativo del autor. Por ejemplo: wayno = huayno; harawi, = qarawi = jarawi, etc. En el tiempo en que Arguedas escribió sus obras no existió una norma única para la escritura quechua.⁴ Además, Arguedas utilizó diferentes variantes del idioma, razones por lo que no realizó un registro uniforme de los vocablos. En este sentido se recomienda acudir al glosario que se adjunta.

⁴ Actualmente las diferentes variantes quechuas del Perú tienen su propia norma para la escritura.

CAPITULO I

MOLINO DE PIEDRA: ESCRITURA Y PENSAMIENTO
¡QAQAYLLAS! DESDE AQUÍ HASTA ALLÁ...

*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 nos proponemos hacer 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 hacemos 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.

1

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.

Cuando José María tenía apenas tres años fallece su madre, doña Victoria Altamirano Navarro de Arguedas.

En 1915, José Pardo sucede en la presidencia a Guillermo Billinghurst. Un año más tarde promulga la Ley de Salario Mínimo para los trabajadores indígenas. Al año siguiente se crea la Central General de Trabajadores del Perú (C.G.T.P.) y la Federación de Estudiantes del Perú (F.E.P.).

En 1917 su padre, se vuelve a casar con doña Grimasea Arangoitia viuda de Pacheco, con quien se muda a Puquio. Allí, su madrastra y su hermanastro Pablo le tratan 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

En 1921, a los 10 años de edad,² conjuntamente con su hermano Aristides, huye 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.”³ 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.⁴

Hablante del *runa simi* y del castellano,⁵ prefirió al mundo indio que al *misti* de donde provenía. Su 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

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

² Mildred Merino de Zela, considerada la biógrafa más reconocida de Arguedas, aportó inmensamente al conocimiento de la vida y obra de Arguedas. La autora sostiene que en julio de 1921 José María huye de la casa de su madrastra, en ese entonces el niño tiene “9 años”. Si hacemos el conteo de la edad de Arguedas podemos constatar que en esa fecha ya tenía 10 y no 9. Indudablemente esta observación no desmerece su trabajo. Cfr. *José María Arguedas. Vida y Obra*, Concytec, Perú, s/f.

³ José María Arguedas. *Los ríos profundos*, Alianza Editorial, Madrid, 1984, p. 48.

⁴ José María Arguedas. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Editorial Horizonte, Lima, 1988, p. 13.

⁵ 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.

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. Se operó una emergencia de los grandes propietarios nativos vinculados a la exportación. Los terratenientes y las 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.⁶

En 1920, el padre de José María es obstaculizado en el ejercicio de su profesión de abogado, por razones políticas, teniendo que laborar en diferentes pueblos del interior del país. En sus retornos semanales al seno familiar, se entera de las múltiples vejaciones que sufría su hijo José María, por lo que decide 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.⁷

Estos continuos viajes hacen que José María estudie en Abancay, Ica, Huancayo y Lima. Cuando, posteriormente, ingresa a la universidad, sus lecturas sobre el indio le causan 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.

En 1924, Haya de la Torre funda el A. P. R. A. (Alianza Popular Revolucionaria Americana)⁸ y José Carlos Mariátegui funda en el Perú el Partido Socialista que, luego de su

⁶ Cfr. Julio Cotler. "Perú: Estado nación y reformismo militar". En *América latina: Historia del medio siglo*, Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM-Siglo XXI, México, 1982, p. 380.

⁷ Citado por Ángel Flores. *Narrativa Hispanoamericana 1816-1981. La generación de 1940-1969*, Siglo XXI, México, 1982, p. 210.

⁸ José María Arguedas. "La narrativa del Perú contemporáneo". En *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, La Habana, 1976, p. 412.

⁹ La mayoría de los investigadores señalan que el APRA se fundó en México en 1924. Sin embargo, han surgido otras hipótesis como el de Pedro Planas, quien señala otra fecha y otro lugar de fundación. Según Planas, el 22 de enero de 1927, Haya de la Torre funda en París la Primera Sección del Frente Único de Trabajadores Nacionales e Intelectuales de América bajo la bandera del APRA. Con ésta el APRA iniciaría realmente sus actividades como una organización constituida. Véase. *Los orígenes del APRA*, Okura, Lima, 1986, pp. 112-114.

muerte en 1930, se convierte en Partido Comunista del Perú. Entre ambos se suscita 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 momento, Haya de la Torre comparte este planteamiento, a tal punto que sus ideas se polarizan con las de los sectores oligárquicos dominantes. En 1931, el APRA se subleva en Trujillo y en 1932, en la Marinería del Callao, siendo reprimido por la dictadura derechista que lo coloca 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 vuelven a la legalidad.

Por otro lado, debido a la influencia de la Revolución mexicana en 1910 y la rusa en 1917, se genera una euforia en los países en vías de desarrollo por la implantación del socialismo, que posibilitaría la solución a los problemas de atraso y marginación. A esta inquietud se suman 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.¹⁰

En los años treinta, la crisis mundial determinó la caída de Leguía; la economía dependiente del Perú se ve perjudicada por el retiro de capitales norteamericanos. Pese a que el nuevo Jefe de Estado, el Coronel Sánchez Cerro trata de reorientar la economía buscando apoyo en los sectores populares, no lo consigue. La crisis peruana se ve expresada en el descontento del Partido Comunista y en el levantamiento del Partido aprista en Trujillo.

A la muerte de su padre en 1930, José María se emplea como auxiliar en la Administración Central de Correos de Lima, sin que esto afecte significativamente en su trabajo literario. Entre 1933-1934 publica en *La prensa de Lima* tres cuentos: "Doña

¹⁰ *Ibidem*. p. 413.

Cayetana”, “El vengativo” y “Momediano” o “El cargador”. En 1935 divulga su cuento “Agua” escrito a los diecinueve años; en este volumen incluye, además, “Los escoleros” y “Warmá kuyay”.

Los permanentes cambios de gobierno en el Perú mantienen al Perú en crisis. En 1933, luego del asesinato de Sánchez Cerro, Augusto Benavides apoyado por la clase dominante es designado presidente. No existía la posibilidad de conciliación entre los diferentes sectores sociales.

En 1937, la visita de un oficial fascista al Perú despierta un descontento general. Se realizan movilizaciones estudiantiles de protesta. José María es acusado de participar en ellas, por lo que es recluido en la cárcel El sexto, durante ocho meses. Esta experiencia es relatada en su novela *El sexto*, que apareció en 1961. En 1938 sale de prisión y al año siguiente es nombrado profesor de Castellano y Geografía del Colegio Nacional “Mateo Pumacahua” de Sicuani, Cuzco; ese mismo año se casa con Celia Bustamante.

En 1939 el Presidente Benavides convoca a elecciones generales en las que fue elegido Manuel Prado, quien gobernó hasta 1945. Los partidos aprista y comunista modifican sus orientaciones. El APRA considera a Estado 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 colabora en los esfuerzos bélicos contra el Eje Nazi-Fascista.

En 1940, José María viaja 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*.

En 1945, José Luis Bustamante y Rivero, candidato del frente Democrático Nacional es elegido presidente. Al año siguiente, se crea, en la Universidad de San Marcos de Lima, el primer Instituto de Etnología.

En 1946, José María trabaja en la sección de Folklore del Ministerio de Educación. Dos años después obtiene el título de Doctor en la Universidad de San Marcos de Lima con la tesis *Las comunidades de España y del Perú*, la que fue publicada en 1968. En 1954 aparece su novela corta *Diamantes y Pedernales* y una segunda edición de *Agua* en la que incluye el cuento “Orovilca”. Posteriormente publica el cuento “Waylluy” en la revista *Tres* y en *La prensa* de Buenos Aires aparece el cuento “Kuyay”.

En 1948, Bustamante es destituido por la “Revolución restauradora”. El general Odría asume la presidencia iniciando el “ochenio”. Por su lado el APRA se declara fuera de la ley. Al año siguiente su líder Haya de la Torre se asila en la Embajada de Colombia por cinco años. En 1950, Manuel Odría, candidato único, es elegido presidente.

En 1956, Fernando Belaunde Terry funda Acción Popular, es el año en que Manuel Prado es nuevamente elegido Presidente con el apoyo del APRA que buscaba la “convivencia” en el Congreso. Posteriormente, el pacto aprista con los sectores oligárquicos motiva su rompimiento. “(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).”¹¹ A fines de esa década, Hugo Blanco, líder campesino de la Convención (Cuzco), encabeza las invasiones a las haciendas en medio de la crisis nacional que se expresa, además, en 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 crean una alianza. En este contexto, el APRA condena los movimientos campesinos y propone una reforma agraria gradual, técnica y ordenada que deje inafectos los principales reductos de la oligarquía terrateniente.¹²

En 1958 Arguedas publica la novela *Los ríos profundos*, obra que le dio fama internacional. Posteriormente, en 1961, aparece *El Sexto*. Luego 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 busca realizar “la conquista del Perú por los peruanos”, pero el Parlamento le niega su apoyo, por lo que su proyecto fracasa. Dado el caso, los campesinos continúan capturando latifundios.

En 1962 el aprista Haya de la Torre está en condiciones de triunfar en las elecciones presidenciales. Sin embargo, una Junta Militar anula las elecciones y entrega el poder al General Pérez Godoy, instaurándose así el primer gobierno “Institucional” de las Fuerzas Armadas en América Latina. Al año siguiente Hugo Blanco es apresado. Por su parte, el Gobierno realiza parcialmente la reforma agraria en la Convención. En la misma fecha

¹¹ 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*. Celats, Lima, s/f. p. 211.

¹² Cfr. *Ibidem*. p. 211

Belaunde sale triunfador en las elecciones presidenciales, apoyado por la coalición Acción Popular-Democracia Cristiana. La coalición APRA- Unión Nacional Odríista (UNO) cuenta con amplia mayoría en el Parlamento. Ese año se multiplican las invasiones de tierras. Posteriormente, en 1964, se inicia la reforma Agraria y se crean numerosas Casas de Cultura.

En 1965 se incrementan los movimientos guerrilleros en Cuzco, Junín y Ayacucho, los mismos que declinan al año siguiente. Ese año, Hugo Blanco es condenado a 25 años de prisión.

En 1966, José María intenta suicidarse con una sobredosis de barbitúricos, pero sobrevive; un año después contrae matrimonio con Sybila Arredondo con quien viaja a Cuba en 1968. En octubre de ese año gana el premio de novela Iberoamericana 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, en 1968 se da el golpe militar de Velasco Alvarado. El "Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas" inmediatamente toma el complejo petrolero en manos de los Estados Unidos, instaura una serie de medidas antioligárquicas y decreta 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 de 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 crea la Confederación Nacional Agraria. A este proyecto se suma el intento de evitar las migraciones campesinas-indígenas, lo que no dio resultado.

José María se quita 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 abismo y laderas geológicamente aún inestables.¹³

Su última novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, escrita poco antes de su muerte (1969) fue publicada en 1971.

La compleja realidad geográfica tripartita del Perú (costa sierra y selva), su división en departamentos; la diversidad sociocultural peruana, la miseria y la explotación, motivaron e impulsaron al autor realizar una intensa búsqueda de una forma original de representar literariamente 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 penetrante; 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.¹⁴

A la expansión de la red vial se suma el crecimiento de la agricultura comercial y la intensificación del intercambio monetario; de ahí que es importante la contextualización de su creación, aunque observando, primordialmente, la resolución artístico-literaria de su proyecto ideológico, siendo que sus obras son construcciones complejas de sentido en las que todos sus elementos son parte de una cosmovisión artística y cultural particular.

2

El indigenismo

A) *Antecedentes históricos*

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

¹³ José María Arguedas. “Epílogo”. Carta a Gonzalo Losada. En Op. cit. *El zorro de arriba...* p. 201

¹⁴ José María Arguedas. “José Sabogal y las artes populares en el Perú”. En *Folklore americano*. Lima IV, 4, 1956, p. 241.

De la heterogénea literatura oral quechua prehispánica en *runa simi*,¹⁵ antecedente de la literatura peruana actual, no existen vestigios escritos que hayan permitido preservar su historia y su literatura. Se sabe que los denominados *kipus* fueron documentaciones estadísticas, recursos nemotécnicos de los que se sirvió el Imperio para su organización y conservación de algunos pasajes de su historia, los mismos que necesitaban de los *kipukamayoc* para su lectura y transmisión oral.¹⁶

De su escritura simbólica e ideográfica que estaban en proceso de perfeccionamiento quedan algunos restos en monumentos arqueológicos, tejidos, escultura, pintura, cerámica, piezas de orfebrería y grabados en tablones. Estos sirvieron para el estudio de cantares épicos y seguir el desarrollo del arte y la literatura oral. Sin embargo, no tuvieron, pues, el avance que alcanzaron los mayas mediante sus glifos escriturarios que fueron la esencia de su alfabeto, ni la de las inscripciones en maguey de los códices nahuas.

Se conoce del doble camino seguido por la literatura quechua: una desarrollada por los *amautas* (maestros) vinculada a los intereses de la oficialidad teocrática Inca, que difundía la historia de la formación del imperio, sus hazañas y los fastos celebrados con canto y baile, y otra, por los *haravicus* (maestros populares) relacionada con las actividades del mundo popular no oficial. En ellas jugaban un papel importante los diversos *ayllus* (familias), quienes, mediante cantos y poemas afloraban sus sentimientos y deseos comunitarios, de acuerdo al calendario cósmico quechua: siembra, cosecha, fiestas del *ayllu*, etc., rompiendo así con los rituales tradicionales de la literatura oficial Inca.¹⁷

La literatura quechua, variada y fundamentalmente oral, si bien no ocupó un lugar importante en la colonia hasta inicios del siglo pasado, seguía siendo practicada y desarrollada paralela a la literatura en castellano, que era un apéndice de la literatura española. Esta

¹⁵ Alejandro Ortiz Rescanieri manifiesta: "Lo nobles incas coinciden en afirmar a los cronistas que en el Tahuantinsuyo -así llamaban al antiguo Perú- "las cuatro partes del mundo" ellos impusieron su idioma, es decir, hubo una lengua general. Lo sabían y utilizaban los principales y administradores de ese mundo singular, pero también la hablaba el pueblo del sur peruano en tres regiones: la cuzqueña (Cuzco, Andahuaylas), La Chanca (Apurímac, Ayacucho) y la Chíncha (valles costeros de Ica y Lima); y en el norte, en la sierra del Ecuador. Eran cuatro variantes de la misma lengua general, llamaba por los cuzqueños quechua, por los quiteños quichua, y por todos *runa simi* o lengua del hombre. Tales informes y situación la comprobaron los propios cronistas [...] (entre ellos Pedro Cieza de León en *Crónicas del Perú*, 1535:1985, segunda parte, cap. 24)." Véase *El quechua y el Aymara*, Mapfre, Madrid. 1992, pp. 19-20

¹⁶ Véase, Augusto Tamayo Vargas. *Literatura Peruana*, Tomo I, Studium Editores, Perú, 1977.

¹⁷ Sin duda, los cronistas, El Inca Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios Reales de los Incas* y Guaman Poma de Ayala en su *Nueva crónica y buen gobierno*, hicieron registros valiosos de la cosmovisión quechua y su literatura, donde sale a relucir el sentido colectivo, agrario y religioso de los quechuas prehispánicos.

literatura ocupaba un lugar extraoficial, vinculado a los sectores periféricos, sometidos y explotados. Su estética literaria, pese a su condición subordinada, llegó a influir a muchos de los escritores y poetas de diferentes tiempos en el Perú. Por ejemplo, Mariano Melgar, poeta de la época emancipadora, toma la estructura y carácter poético del *harawi*, para escribir lo que en castellano lo se vino a llamar Yaravi, una especie de cantar poético de corte lírico.

Indudablemente, como lo demuestran sus mitos, leyendas, canciones, etc., 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.¹⁸

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 10 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 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 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, se inicia con las crónicas de la conquista escrita desde "el Nuevo Mundo descubierto". Recordemos que los primeros españoles llegados a América venían de un reino donde dominaban el feudalismo y la monarquía. Estos hombres en su mayoría no eran letrados y casi ninguno de ellos tenía vocación literaria, pero estaban obligados a informar por escrito acerca de lo sucedido; algunos de ellos 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

¹⁸ Muchos trabajos de nuestro tiempo reúnen en diferente medida la producción literaria del mundo quechua prehispánico. Véase por ejemplo: Jesús Lara. *La poesía quechua*. Fondo de Cultura económica, México, 1979. Mario Florián. *Panorama de la poesía quechua incaica. Muestrario de la poesía quechua incaica*, Perú, s/f.

épicos al estilo renacentista.¹⁹ 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 con 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 continúa mediante 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. Éste, en su *El Primer nueva crónica y buen gobierno*, expuso el funcionamiento político social de la colonia, denunció los abusos de las autoridades y llegó a criticar a la Iglesia católica por su participación en el sometimiento de los indios. Guaman Poma en muchas ocasiones reforzó sus críticas con interesantes dibujos respecto a algunos hechos importantes ocurridos en la colonia.²⁰ Otro documento de este mismo autor que no debemos dejar de mencionar es el libro incompleto denominado *Y no ay remedio...*,²¹ en el que refirió a su intensa disputa por la propiedad de la tierra 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, bajo 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

¹⁹ Cfr. Yerko Moretic. "Tras las huellas del indigenismo literario en el Perú". En Op. cit. *Recopilación de textos...* p. 34.

²⁰ Abraham Padilla Bendezú en su libro *Guaman Poma el indio cronista dibujante*, Fondo de Cultura Económica, México, 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.

²¹ Phelipe Guaman Poma de Aiala. *Y no ay remedio...* Mons. Elías Prado Tello y Alfredo Prado Prado, Centro de Investigación y Promoción Amazónica, Lima, 1991.

demostrar su vínculo sanguíneo con los Incas y trató de que la corona española le reconociera como tal con testimonios de la historia y cultura quechua. Sus textos tuvieron una clara influencia de la visión cristiana europea y trató de conservar la memoria histórica del mundo quechua.²²

España no mostró real interés por mejorar las condiciones de vida de los habitantes de sus colonias, entre ellos el Perú. Dos siglos después de la conquista, la situación empeoraba, dando lugar al descontento de los diferentes sectores sociales de este país y a diversos levantamientos armados. Entre estos tenemos a la rebelión del cacique mestizo Tupac Amaru, en el Cuzco (1780). Su descontento con las medidas económicas aplicadas por España en sus colonias, la explotación, el abuso y la muerte de los indios, llevan al cacique a encabezar una insurrección armada de carácter anticolonialista, antiesclavista y reivindicador del indio, convirtiéndose así en uno de los precursores de la independencia. Este movimiento es anterior a la Revolución francesa.

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”,²³ 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.

B) *El indigenismo en discusión*

Iniciemos aclarando las confusiones existentes respecto al indianismo y al indigenismo. Si bien es cierto que existen estudios interesantes que abordan estos temas, surge la necesidad de redefinirlos y ponerlos en claro considerando la naturaleza de la literatura peruana.

La imagen del indio en la literatura varía a lo largo de los años, desde la aparición del indio como personaje accesorio hasta convertirse en protagonista de la construcción de una sociedad nueva basada en rasgos culturales indígenas, quechuas en el caso peruano. En este sentido, el indigenismo como término y como corriente es controvertido, partiendo por la

²² Cfr. Alberto Escobar. *La narración en el Perú, Estudio preliminar, antología y notas*, Lima, 1960, p. XVI.

²³ Daniel Valcárcel. *La rebelión de Tupac Amaru*. Fondo de Cultura Económica, México, 1975, p. 19.

denominación "indio" con que equivocadamente nombraron los conquistadores a los habitantes originarios de este continente y por cuanto el concepto es manejado por sectores no indígenas. Como se explicará más adelante, hay quienes utilizan el término para englobar a toda la literatura que toma al indio como su tema central y busca reivindicarle. Hay también quienes la utilizan para indicar la relación que tuvo el hombre europeo con los originarios de América, desde su llegada al continente.²⁴

Ángel Rama plantea que la reivindicación del indio en la literatura ha pasado por cuatro etapas: la primera corresponde a aquella literatura misionera realizada en la conquista; la segunda se remite al periodo de la burguesía mercantil con su carácter precursor y revolucionario, que tomó el neoclasicismo como su molde estilístico; la tercera, la que se desarrolla con carácter romántico y la cuarta, que corresponde al siglo XX, planteada bajo perspectivas más amplias, donde el indio se inserta en una sociedad y en problemáticas más complejas, aun cuando deja de ser el centro esencial.²⁵

Para Rama 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 entablaron su lucha contra las consolidadas estructuras del poder. Su franco y rudo realismo; su aspiración a un reconocimiento sedicentemente objetivo y aún documental del entorno, su poderoso racionalismo clarificador; sus esquemas mentales simples, contrastados, rotundos, que proponían interpretaciones simples pero eficaces del mundo; su fuerza que le otorgó una nota recia y áspera; su espontáneo emocionalismo elevado a la categoría de valor artístico y moral; su combatividad que forzó la nota denotativa de cualquier texto refiriéndolo al discurso global de la sociedad; su confianza en las ideologías que, abundantemente producidas, enmascararon las operaciones concretas de esta clase en avance dentro de la sociedad; su eticidad que se tradujo en una permanente militancia, todos esos rasgos pueden encontrarse en las novelas, las obras de arte, los estudios sociales o económicos, las consignas políticas de la época y unitariamente en el lenguaje que utilizaron todos esos textos: tanto los *Siete ensayos*, de Mariátegui, como *Matalaché* de López Albújar o la pintura de José Sabogal.²⁶

²⁴ Véase Henri Favre. *El indigenismo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1998

²⁵ Cfr. Ángel Rama. *Transculturación narrativa en América latina*, Siglo XXI, México, 1982.

²⁶ *Ibidem*, p. 180.

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. A través de la historia la literatura que se ha ocupado del indígena ha recibido varias acepciones de acuerdo a la época: indianismo²⁷, indigenismo ortodoxo e indigenismo. En general, se dice que la literatura 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 acaloran el ambiente cultural y literario de la época, dando paso a numerosas obras estudiadas por Concha Meléndez.²⁸ 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 a la que denomina "indigenismo ortodoxo."²⁹

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 un mayor interés por la realidad indígena y reconocer su papel en el tejido de la historia peruana. El desastre de la guerra influirá 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 que se explotaba y oprimía al indio que constituía la mayoría 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

²⁷ 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 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 M. Arguedas, Roa Bastos y José Donoso." En *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, N° 128, enero, 1992, p. 74.

²⁸ Concha Meléndez. *La novela Indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*, San Juan, Cordillera, 1970

²⁹ Tomás Escajadillo, siguiendo la clasificación que hizo Fernando Alegria 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 Alegria 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 "Señales de un tránsito a la universalidad". En *Op. cit. Recopilación de textos...* p. 76.

indio, más que pedagógica, es económica y social” (sin que esto signifique que la educación no interese).³⁰ 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 la educación y la occidentalización de éste. Llega al extremo de justificar la explotación y exterminio del indio.³¹

Alrededor de González Prada se reunió un grupo de escritores que empiezan 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.³² También se sabe de la aparición de núcleos indigenistas como la “Bohemia Trujillana”, encabezado 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 Cuzco. La actividad indigenista sumamente intensa encabezado 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 a nivel nacional, con proyecciones políticas. Fue considerado como el abanderado del movimiento indigenista cuzqueño de su época.

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

³⁰ Manuel González Prada. “Nuestros indios”. En *Ideas en torno de Latinoamérica*, UNAM-UDUAL, México 1986, p. 417.

³¹ Véase José de la Riva Agüero, *La historia en el Perú*, Universidad Católica, Perú.

Para un mayor acercamiento a los planteamientos en torno al indígena en el Perú, véase también Carlos Iván Degregori, et. al. *Indigenismo, clases sociales y problema nacional. La discusión sobre el “problema indígena” en el Perú*. Ediciones Centro Latinoamericano de Trabajo Social, Lima, s.f.

³² Para mayores referencias véase entre otros a: Jorge Basadre, *Historia de la República*, Edit. Universitaria, Lima, 1972 t. XII, pp. 188-189. Mariano Valderrama y Augusta Alfeje “El surgimiento de la discusión de la cuestión agraria y del llamado problema indígena”. En *Ibidem*. pp. 61-62.

tuvieron como antecedente el levantamiento de Atusparia en 1885. Al respecto Ernesto Reyna manifiesta:

La sublevación de Ancash hizo nacer una ola indiófila en Lima. Los editoriales de "El Comercio" y de la "Opinión Nacional" se mostraron humanitarios doliéndose de la masacre de los indígenas. Se publicaron algunos estudios sobre la raza quechua y un anónimo escritor peruano da las gracias en un remitido que principia así: "Consuela el alma que mientras escritores se ocupan del Afganistán, de Tonkig y del Sudán, hay quienes se ocupan del Perú y de los indígenas peruanos."³³

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 estaban en contra del despojo de tierras del campesinado y el régimen de 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. Mariátegui plantea la reivindicación social y cultural indígena abordando primeramente el problema de la tenencia de la tierra, como punto central de discusión, y no así la cuestión racial que era el asunto que les 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 ellos pretende evitar su presencia superficial, "ornamental", "romántica", para ubicarlo en un contexto complejo y conflictivo del cual forma parte, pese a la existencia de voces que niegan su participación en la configuración de la sociedad y la cultura. 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 incipiente o el oportunismo de pocos o de muchos de sus corifeos, lo consideran, en conjunto, artificioso.³⁴

³³ Ernesto Reyna. "El amauta Atusparia". En *Amauta*, Nº. 26, 27 y 28, 1928, p. 30. Citado por Mariano Valderrama y Augusta Aféjeme. En *Ibidem*. p. 57.

³⁴ José Carlos Mariátegui. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Era, México, 1988, p. 300. Esta obra es esencial para entender el indigenismo en el Perú

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

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 y el cambio del Perú para los peruanos. Como dice Coulthard: "Desde Mariátegui, Luis Valcárcel (*Tempestad en los Andes*, 1927), López Albújar, Ciro Alegría y aún José María Arguedas, han hecho hincapié en el sentido colectivista y en lo que Sebastián Salazar Bondy llama "la equilibrada ecuación de instituciones de trabajo colectivo y comunal y otras características de planificación incaica, latentes todavía en el pueblo quechua,"³⁵ que según él, el partido Acción Popular de Fernando Belaunde Terry se proponía llevar a la práctica."³⁶

Mariátegui al enfocar el problema de la literatura peruana manifiesta que esta tenía que pasar por un cambio sustancial, 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.³⁷

El indigenismo –según Cornejo Polar- inicia y se consolida en los años veinte del siglo pasado, pero es rastreable desde los años posteriores a la llega de los españoles. "La conquista es precisamente el hecho histórico que al escindir nuestra historia, quebrando su desarrollo autóctono, escinde también la composición del cuerpo social del Perú. Relaciones crónicas y alegatos son algo así como un germen del indigenismo."³⁸

Este autor al referirse al planteamiento de Mariátegui sobre la literatura indigenista e indígena, comenta que el Amauta puso en evidencia la heterogeneidad del indigenismo dentro

³⁵ Sebastián Salazar Bondy. "La evolución del llamado indigenismo". En *Sur*, mar-abr, Buenos Aires, 1965. Citado por G. R. Coulthard. "Un problema de estilo". En Op. cit. *Recopilación de textos...* p. 113.

³⁶ Idem.

³⁷ Mariátegui. Op. cit., p. 292.

³⁸ Antonio Cornejo Polar. *Literatura y sociedad en el Perú. La novela indigenista*, Editorial Lasontay, Perú, s/f. p. 33.

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", que indudablemente son variantes del fenómeno que preocupaba a Mariátegui. En todos estos casos, "se trata de literaturas situadas en el conflictivo cruce de dos sociedades y dos culturas."³⁹

Por su parte, Washington Delgado hace una periodización (no rígida) de "las etapas de nuestra historia literaria". Este 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.⁴⁰

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 Émile Zola 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 hasta entonces ignoradas por la cultura oficial".⁴¹ En *Aves sin nido*⁴² la autora plantea desde la

³⁹ *Ibidem*, p. 3

⁴⁰ Washington Delgado. *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*, Rikchay Perú, Perú, 1984.

⁴¹ Mario Vargas Llosa. *La Utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 20-21.

⁴² Es importante resaltar la visión del indígena que plantea la autora de *Aves sin nido* porque nos permitirá contraponerla con la narrativa de Arguedas en páginas posteriores. Citemos un párrafo de la novela de Clorinda Matto de Turner: "Oh plegue a Dios que algún día ejercitando su bondad decreta la extinción de la raza indígena,

visión cristiana, blanca, hispánica, la incorporación del indio al proceso histórico de la realidad nacional, para posibilitar el progreso

En la actualidad, casi por consenso, coinciden en que los más claros exponentes del indigenismo narrativo en el Perú del siglo XX fueron Ciro Alegria y José María Arguedas. Tanto *El mundo es ancho y ajeno* como *Yawar fiesta*. Estas aparecieron en la década del cuarenta y representan la producción textual nutrida del contexto indigenista de los primeros treinta años del siglo XX. *Los ríos profundos* (1958) y principalmente *Todas las sangres* (1964) inauguran un tipo de narrativa distinta a la acostumbrada en las obras catalogadas como indigenistas. Dentro de este nuevo tipo de narrativa también se puede considerar a Manuel Scorza (1928-1983), con sus novelas *El cantar de Agapito Robles*, *Garabombo el invisible*, *Redoble por Rancas*, entre otros trabajos.

Esta corriente es revisada por Arguedas en *El indigenismo en el Perú*⁴³, un escrito póstumo que comienza por prescindir de la aportación que en el siglo XIX hizo Manuel González Prada. Arguedas establece tres periodos indigenistas:

1.- El correspondiente al novecientos, 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 prehispanica y se prescinde del indio actual.

2.- Un segundo período que es el fundamental, 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 período 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

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.

⁴³ José María Arguedas. "El indigenismo en el Perú", en *Ideas en torno de Latinoamérica*. UNAM, México 1986. pp. 764-781. Este mismo estudio aparece en Op. cit. *Recopilación de textos...* con el nombre "Razón de ser del indigenismo en el Perú".

admiten los rasgos diferenciadores de las clases enfrentadas, ni la variedad de las comunidades indígenas existentes, ni de terratenientes.

3.- En este período, posterior a Mariátegui y Valcárcel - autor de *Tempestad en los Andes* (1927), integrante del grupo "Surgimiento" de Cuzco e importante protagonista del indigenismo-, se cuenta como principales exponentes a Ciro Alegría⁴⁴ y José María Arguedas, quienes salvan las carencias antes indicadas. Ambos rescatan las demandas sociales, económicas y políticas del indigenismo de los *Siete ensayos...* pero desde diferentes ángulos (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 podemos notar, 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.⁴⁵

⁴⁴ Las obras de Ciro Alegría tienen como escenario la sierra norte del Perú. Los indios de esa zona no hablan el quechua a consecuencia de la presencia española que impuso el uso de su lengua y su cultura; muchas de sus tradiciones comunitarias ya no son practicadas. En cambio los indios de la zona central y del sur del Perú aún practican las costumbres comunitarias vinculadas con la religión heredada de sus antepasados, el quechua es hablado incluso por los mestizos. Al respecto 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 Op. cit. *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 de Arguedas. El indio es una proposición cargada de autoctonismo. Existe una gama infinita de indios". "Otras opiniones". En *Ibidem*. p. 317.

⁴⁵ Entre los representantes más importantes del indigenismo peruano de los años veinte y treinta, tenemos, entre otros, a Luis E. Valcárcel, quien publica *De la vida inkaika* (1925), *Del ayllu al imperio* (1926) y finalmente *Tempestad en los Andes* (1927). En este último Valcárcel plantea el retorno del pasado frente a la explotación y a la injusticia. Augusto A. Morales en *El pueblo del sol* (1927). César Falcón quien publica *Pueblo sin Dios* (1928). Al igual que sus obras: *Plantel de inválidos* y *Los buenos hijos de Dios*. Enrique López Albújar con sus *Cuentos andinos* (1920) y *Nuevos cantos andinos* (1937). César Vallejo, con *Los heraldos negros* (1918) y su novela *El Tungsteno* (1931) donde se remite a la problemática de exterminio de los indios soras durante las operaciones de una compañía minera norteamericana. En ésta se privilegia una postura marxista que denuncia los atropellos a los derechos del indio y busca establecer una postura ideológica en los personajes de la obra. Porfirio Meneses que en 1948 publicó los cuentos de *Campos marchitos*.

Finalmente, consideramos 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 Alegria como a sus máximos exponentes, con la advertencia de que el primero supera los preceptos del indigenismo.

No cabe duda, la evolución literaria indigenista tuvo que pasar por etapas en las que, paulatinamente, el centro de su preocupación, el indio, deja de ser periférico para ser el centro de atención. Urrello sintetiza, de algún modo, todo este proceso histórico de la siguiente manera.

Cronistas, historiadores y poetas reflejan su propia visión, condicionada al ámbito renacentista. Los románticos harían lo suyo a través del velo de la idealización. Los naturalistas terminarían por plantear el tema del indio como un problema social; los marxistas lo presentarían como una estructura en vías de integrarse a la "revolución del proletariado". También existieron los que negaron al indio toda esperanza de redención, apoyados en el evolucionismo positivista, cuyos postulados de la "supervivencia del más apto" y la "selección natural", lo relega al nivel de raza inferior, condenada a desaparecer. Sin embargo, es mayor el número de los escritores que optan por el espíritu cristiano del amor y la compasión.⁴⁶

3

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 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 a la sierra (se refiere a la zona sur andina del Perú) y la segunda toma como eje central a la costa.⁴⁷ Considera que Ciro Alegria se queda en el indigenismo,

⁴⁶ Antonio Urrello "El nuevo indigenismo peruano". En *Cuadernos Americanos*, n° 6, vol. CLXXXV, Talleres de la edit. Libros de México, nov-dic, 1972, p. 186.

⁴⁷ Op. cit. *Recopilación de textos...* p. 74

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.”⁴⁸ 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: “en mi tercer libro que es *Todas las sangres* yo lo que he hecho es esto: el Perú está ahora debatiéndose, en este momento el Perú se debate entre dos tendencias: ¿Qué es mejor para el hombre, cómo progresa más el hombre, mediante la competencia individual, el incentivo de ser uno más poderoso que todos los demás, o mediante la cooperación fraternal de todos los hombres, que es lo que practican los indios? Esa es la alternativa que se presenta en *Todas las sangres*. 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.”⁴⁹ 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 espacial de su narrativa, de ahí que Arguedas reconozca 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. Esto también “significa un alejamiento o superación” del indigenismo:

...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.⁵⁰

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

⁴⁸ Op. cit. *Primer Encuentro...* pp. 239-240

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Tomás Escajadillo. Op. cit., p. 90

consideran que el indio es parte de la heterogénea composición social del Perú, por lo que 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 generación de los años cincuenta, casi veinte años antes.”⁵¹ Zavaleta reconoce que Alegría pulió la prosa y experimentó la “arquitectura novelística, cada vez menos lineal y más rica en planos y entrecruzamientos”⁵², 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* que tiene fundamentalmente características indigenistas.

Antonio Urello prefiere hablar desde la posición del narrador (hablar desde adentro o desde afuera), a partir de la 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 las ideas 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.”⁵³

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

⁵¹ Cfr. Carlos Zavaleta. “Algunos mitos o clichés en la narrativa peruana”, en *Cuadernos hispanoamericanos* N°o 509, Gráficos 82, Madrid, Nov. 1992. p. 118. Cabe aclarar que la generación de los años cincuenta centra 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 cultura peruanas desde el mundo indio andino emigrado.

⁵² *Ibidem.* p.115

⁵³ Cfr. *Op. cit.*, p. 186.

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" (símbolos) de los que hablaba Escajadillo, etc., 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)."⁵⁴ 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 esa verosimilitud y ficción es 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.⁵⁵

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

⁵⁴ Gerardo Mario Goloboff. "Elementos para un balance del indigenismo". En *Cuadernos hispanoamericanos* N° 47, Madrid, marzo 1985, p. 6.

⁵⁵ Antonio Cornejo Polar. Op. cit., p. 85.

revalorización). Lo que Arguedas admite al manifestar que el indigenismo perduraba como adhesión de ciertos escritores a los valores de ese pueblo ⁵⁶

Es cierto, los rasgos indigenistas no desaparecen del todo. Se insertan en un campo mucho más complejo donde las estructuras sociales y culturales no se reducen al mundo indígena sino que se abren a toda esa compleja sociedad peruana en busca de una integración a través del mestizaje. En este sentido, Cornejo Polar considera la necesidad de ver al 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.”⁵⁷

Así como lo plantea, la narrativa arguediana se inserta dentro del indigenismo que ensaya otra forma de autenticidad, derivada de la asimilación de ciertas formas propias del referente, parangón que implica un sutil proceso artístico tan importante -o más- que el cumplimiento de la decisión realista.⁵⁸ Esta otra forma de autenticidad deviene de un proceso de transculturación de ida y vuelta estudiado por Rama y que, a nuestro entender, es 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*, con el objeto de configurar una sociedad y cultura alternativas, futuras.

Por su lado, Mario Vargas Llosa al referirse a José María Arguedas, el “serranito, huérfano, provinciano, nómada” 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 mas 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

⁵⁶ *Ibidem*, p. 86.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 88.

⁵⁸ Cfr. Antonio Cornejo Polar. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Ediciones de la Facultad de Humanidades de Educación. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1982, pp. 84-85.

demonstrarlo 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. Memoria, testimonio y acción en un relato al que la inmolación final de quien lo escribe dota de trágica autenticidad.⁵⁹

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

William Rowe nos 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.⁶⁰ Estos factores van constituyéndose en el proceso creativo arguediano y no así como una propuesta marcada desde su primera obra "Agua".

Una similar observación y acaso más detallada, la formula Martin 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 Zola (*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

⁵⁹ Mario Vargas Llosa. Op. cit., p. 198.

⁶⁰ Cfr. William Rowe. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1997. pp. 12-13

indígenas (campesinos, mineros, etc.) contra los hacendados y empresarios capitalistas, nacionales y extranjeros.⁶¹

Con base en un complejo tejido lingüístico quechua-andino, Arguedas subvierte la estructura del lenguaje occidental para dar paso al “*illa*” desde donde “habla” su mundo. Arguedas, a diferencia del indigenismo tradicional no se agotaba en una representación exterior científica (naturalista) del mundo indio y sus conflictos con el mundo occidental, capitalista (al que también pertenecían el autor y el lector), sino que procuraba devolver “a la cultura, a la cosmovisión, al pensamiento de los hombres andinos -quechuas- un papel estructural en sus textos.”⁶²

Con *El zorro de arriba y el zorro de abajo* cuando 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 cosmovisión rural y la realidad urbana de una ciudad del Tercer Mundo.⁶³

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”⁶⁴:

...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.”⁶⁵

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.

⁶¹ Martin Lienhard. “La “andinización” del vanguardismo urbano”. En José María Arguedas. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Eve-Marie Fell (coord), Edición Crítica México, 1992, p. 321.

⁶² Cfr. *Ibidem*. p. 322

⁶³ Cfr. *Ibidem*. p. 323

⁶⁴ “Arguedas y el neoindigenismo”. En Hildebrando Pérez y Carlos Garayar. *José María Arguedas. Vida y obra*. Amaru, 1991, p 76.

⁶⁵ *Idem*.

- 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 no que no se salva ni la clase media, la violencia estructural y personal por las múltiples frustraciones, la represión armada a los movimientos sociales y el soterrado racismo que motivan “formas de asociación de raíz mestiza andina, basadas en la reciprocidad y solidaridad, y de las que son ejemplo a nivel urbano los clubes de madres.”⁶⁶

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 (algunas características se prolongarán hasta *Todas las sangres*): la utilización de un lenguaje en proceso de cambio del quechua al castellano andino, la secuencialidad narrativa lineal. En esta etapa ya se advierte que el autor no es un blanco 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 de espacio geográfico (sierra-costa), el rompimiento del tiempo (no lineal), 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 un rompimiento

⁶⁶ El autor rescata de su comunicación personal con Tomás Escajadillo la agrupación que hace de los llamados neoindigenistas: “Escajadillo piensa que luego de Arguedas de *Los ríos profundos* y “La agonía de Rasu Ñiti”, hay un primer grupo neoindigenista compuesto por el autor de *El redoble por Rancas*, por Carlos E. Zavaleta, Marcos Yauri y el autor de esta ponencia. El segundo estaría conformado por Porfirio Meneses de *Un solo camino tiene el río*, Félix Huamán Cabrera, Hildebrando Pérez Huaranca y Oscar Colchado Lucio. Habría un tercero, que integran autores jóvenes por ahora poco conocidos”. Ibidem. p. 74. El autor propone otra diferente basado en la temática de las narraciones. Así, entre quienes abordan “los problemas de entretejimiento cultural” reconoce a Marcos Yauri Montero y Carlos E. Zavaleta. Quienes se ocupan del problema del desarraigo tienen como representante a Félix Huamán Cabrera. Los que desarrollan una narrativa de temática amazónica a Roger Rumrill y Panaifo Texeira. A esta línea pertenecería también Vargas Llosa con su novela *El hablador* “en la que hallamos, más allá de un cierto exotismo de un buen tono, una reinención gozosa de la producción mítica”. Ibidem. p. 82. Por otro lado, habría que recordar también a Eleodoro Vargas Vicuña y Gregorio Martínez quienes, a nuestro entender, estarían en el primer grupo que propone Escajadillo y entre la primera y segunda de Edgardo Rivera Martínez.

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 dejado de preocuparse por los valores indios.⁶⁷ Esta etapa de rompimiento, según Arguedas podría seguir llamándose “indigenista” por su adhesión a los valores de la población nativa, sin embargo constituye, en esencia, otra literatura que se concreta en un impulso posterior.

Tercero: con *El zorro de arriba y el zorro de abajo* el autor revela, la compleja pluralidad social, cultural y lingüística del Perú, visto (como en sus obras anteriores) desde el Ande. En ella Arguedas rescata la tradición oral y establece un diálogo intertextual entre el zorro de arriba y abajo, ente 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 por el carácter de sus novelas después de *Los ríos*, ya no responden ni siguen su 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 a su proceso creativo como a una búsqueda incesante de una literatura alternativa de carácter universal y a la vez local, caracterizado por una visión andina.

Posiblemente estamos frente a una respuesta literaria a la pregunta constante de los críticos ¿cuándo y dónde empieza la literatura peruana? La respuesta literaria de Arguedas es, a nuestro entender, una respuesta válida. A lo largo de su producción nos demuestra que el sustento de arte y la cultura peruana está justamente en el pasado histórico del Perú y, por lo tanto, como ocurre en *El zorro...*, habría que dialogar con el pasado para entender el presente y proyectarse al futuro, si es posible subvirtiendo los modelos literarios occidentales para bien de las letras peruana y latinoamericana.

⁶⁷ Cfr. José María Arguedas. “Razón de ser del indigenismo en el Perú”. En Op. cit. *Recopilación de textos...* pp. 429-430.

CAPITULO II

**WAÑUYMANTA PISIPASQAM QATARICHKANI
(DE TANTA MUERTE ESTOY VIVIENDO)
LOS PERSONAJES ARGUEDIANOS**

*Maiz 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 al 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, creemos necesario realizar una relectura y una resistemización de éstos, partiendo por la diferenciación del carácter y transfiguración de los personajes en cada una de las obras consideradas en el presente trabajo.

1

Algunas aclaraciones sobre el narrador personaje

La mayoría de sus críticos reconocen en los personajes principales de las obras de Arguedas al mismo autor, de tal manera que encuentran en ellas una especie totalizadora de la vida de éste, por lo que éstas son denominadas autobiográficas. Tal es el caso de Cornejo Polar cuando dice:

La caracterización de cada submundo, y en especial del conflicto que los vincula y opone, funciona en orden a la presencia de un personaje, al menos en la mayoría de los casos. Se trata de un personaje único con base autobiográfica. Puede cambiar de nombre en un texto u otro: Ernesto (en "Agua", "Warmá Kuyay", *Los ríos profundos*), Juan, en "Los escoleros"), Santiago (en todos los relatos de "Amor mundo"), o a permanecer innominado (como en "Orovilca", "La muerte de los Arango"); puede cambiar de situación, vivir sucesos dispersos; empero, es siempre la misma persona. Los nombres, las situaciones, los sucesos múltiples equivalen a variantes, por lo demás muy parejas, de un solo personaje.⁶⁸

Por su parte, Tomás Escajadillo coincide con Cornejo e incluso va más allá al identificar los espacios narrativos con espacios reales del mapa geopolítico del Perú, como el pueblo de San Juan referido en "Agua":

Efectivamente [...] en "Agua" (1935) tenemos recreada la vida de una aldea y el enfrentamiento total de dos mundos antagonicos: el gamonal y los indios. La aldea se llama San Juan (de lucanas) en el cuento "Agua" Ak'ola en los escoleros" o la hacienda Viseca en "Warmá kuyay"; el narrador-protagonista (personaje autobiográfico) encarnación del Arguedas-niño (un *mak'tillo* "falsificado", pues es hijo de un misti abogado) se llama Ernesto ("Agua", "Warmá Kuyay") o Juan ("Los escoleros"), y el hacendado, el gamonal, duero o "rey" de ese pequeño mundo, es el mismo (don Braulio en "Agua", don Ciprián en "Los escoleros", don Froylán en Warmá kuyay"). Se trata de un hombre malvado, pistola al cinto, borracho, ávido de dinero.⁶⁹

El asunto no queda ahí, hay críticos que no sólo ven al autor como personaje representado por un doble, al modo teatral, sino que sus otros personajes corren la misma suerte⁷⁰. En este sentido, los que van apareciendo en sus diversas obras son el resultado del doblaje o de la sustitución de un personaje por "otro", a fin de que realice o imite lo que el verdadero hace o haría.

Otro factor no menos importante que une las obras de Arguedas es la existencia de ciertos tipos permanentes, semejantes, la aparición de los "dobles", ya que entre las figuras de los indios, ya entre las de los blancos, sea con la misma obra, sea en las varias obras del escritor. De la multiplicidad de tipos constantes reaparecidos con frecuencia (p. e., el subprefecto, el mayordomo, el varayok', el pongo, etc.)⁷¹

⁶⁸ Antonio Cornejo Polar. "El sentido de la narrativa en Arguedas". En Op. cit. *Recopilación de textos...* p. 48 (negrita nuestra).

⁶⁹ Tomás G. Escajadillo. "Las señales...". En Op. cit. *Recopilación de textos...* p. 81.

⁷⁰ Véase Jean-Marie Lemogodeuc. "De la epopceya del drama: Las transformaciones del personaje en la novela indigenista peruana". En *Literaturas andinas*, Instituto de Estudios Cultura y Sociedad en Los Andes, Año 1, Primer semestre, Perú, 1989, p. 32.

⁷¹ Péter Biksfalvy "Identidad y Variedad en los planos narrativos de Arguedas". En Op. cit. *Recopilación de textos...* p. 132.

En fin, hay una tendencia considerable a reconocer al autor y al personaje como si fueran especies clonadas (dobles) de la memoria biográfica del escritor, insertos en sus diferentes obras. Es posible que estas respetables opiniones fueran el producto de una primera impresión del encuentro con los personajes de las obras de Arguedas y que por eso, con “justicia”, se reconozca en ellos al escritor reconstruyendo su biografía. Es innegable que las obras del autor tienen algo de sustento autobiográfico, el mismo que recorre como si fuera una columna vertebral toda su obra; sin embargo, no es posible que los personajes o personaje “autobiográfico” presentado por el autor en primera persona sea una especie de reflejo de la vida de éste. Basta recordar las palabras del mismo Arguedas en una entrevista, cuando dice:

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:]

-Oye, si 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...”]⁷²

Las respuestas de Arguedas demuestran que los personajes-narradores de sus obras no son copia ni calco de su personalidad, sino el producto de un hacer literario vinculado con la realidad sociocultural a la que Arguedas le 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 (volveremos sobre este asunto). Para la construcción de sus personajes el autor recurre a su propia memoria autobiográfica como también a otros momentos extrapersonales, a fin de configurar un personaje que lo represente a él mismo y también a otro, y darle un carácter transindividual. Sólo así se entiende que él sea Rendón Willka en *Todas las sangres* y también un poco don Bruno.

Frecuentemente los críticos toman las palabras de Arguedas que a continuación citamos, 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*

⁷² Tomás Escajadillo. “Conversando con Arguedas”. En Op. cit. *Recopilación de textos...* p. 25.

*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.*⁷³

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 de la memoria, sino de ese hacer literario, artístico, que somete al objeto de arte a un proceso de ficcionalización en el que se incluyen los personajes biográficos o no, y que están sujetos al interés del autor para la configuración de su obra, sea cual fuere.

En el Primer Encuentro de Narradores de Arequipa, Arguedas esclarece este asunto al aludir 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 estaríamos muy mal.”⁷⁴ Para Arguedas, Cervantes fue un conocedor de la realidad histórica española y justamente por eso fue capaz de crear personajes como el Quijote, un personaje 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.”⁷⁵

La noción de verdad de la que Arguedas habla parte por el 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 tal como ocurrió con algunos de sus críticos cuando, en una mesa redonda, realizada el 23 de junio de 1965, un selecto grupo de

⁷³ José María Arguedas. “La narrativa en el Perú contemporáneo”. En Op. cit. *Recopilación de textos ...* p. 412. (Cursiva nuestra).

⁷⁴ Op. cit., pp. 106-107.

⁷⁵ Idem.

intelectuales evaluaron su novela *Todas las sangres*⁷⁶ y concluyeron 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 a nuestro parecer ideologizada, miope y carente de razonamiento artístico. Arguedas argumenta 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 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 son los personajes en los cuales está inspirado este fenomenal personaje que es una mezcla del indio, de mestizo, de oriental y occidental.⁷⁷

El hecho de que el personaje don Bruno de *Todas las sangres* fuera resultado de un conocimiento directo ("lo he conocido") de varios personajes de la realidad, aclara que Arguedas construye sus personajes condensando rasgos sobresalientes de éstos que son reconocibles en sus personajes, quienes, por sus características, fungen como representantes de los grupos o sectores sociales que aparecen en sus obras. Por esta razón Arguedas no acepta el calificativo de "realidad verbal" que Sebastián Salazar Bondy formula en el mismo Encuentro para reconocer la verdad de la literatura, como tampoco está de acuerdo con Miguel Oviedo quien reconoce a lo mismo como "realidad lingüística". Arguedas plantea, finalmente, que esa verdad es una "realidad literaria" o "realidad transfigurada". Esta aseveración tiene que ver con la realidad del mundo andino-quechua en la que todos 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* [Alegria]: ¿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. Esta puede ser la desviación que se llegue a

⁷⁶ Léase *¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre Todas las sangres. 23 de junio de 1965*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, MCMLXXXV.

⁷⁷ Op. cit. *Primer Encuentro...* p. 110.

provocar entre la gente que nos escucha. Nada más.⁷⁸ 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 profunda está en la experiencia directa de la vida. Creo en la literatura que ha sido escrita como testimonio acerca de una época.”⁷⁹

Consideramos que las posteriores reflexiones de Cornejo Polar aclaran algunas confusiones de los críticos cuando dice:

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 aquellos. Uno de estos, 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 técnica de concebir a un personaje de la obra como actor y relator de la historia novelada.⁸⁰

El caso de los Diarios de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* merece una particular atención debido a que el autor confiesa su propia realidad en su lucha contra la muerte (lo que podría desdeñarse lo planteado anteriormente). Es cierto que Arguedas como narrador y personaje entra definitiva y claramente en la configuración de la novela cuyo final abierto, pese a su muerte, tiene que ver con el encuentro literario de la “ficción” y la “realidad”. Sin embargo, no es posible reducir a los diarios a una mera explicación psicologista como pareciera que así lo entendiera 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.”⁸¹ 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.”⁸² También 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

⁷⁸ *Ibidem*. pp. 140-141.

⁷⁹ Alfonso Calderón. “Conversando con Arguedas”. En *Op. cit. Recopilación de textos...* p. 27.

⁸⁰ Alberto Escobar. “La guerra silenciosa de *Todas las sangres*”. En *Ibidem*. p. 290.

⁸¹ Julio Rodríguez-Luis. *Hemeneutica y praxis de indigenismo, La novela indigenista de Clorinda Matto de Turner a José María Arguedas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, p. 202.

⁸² Mario Vargas Llosa. *Op. cit.*, p. 300.

inteligible para un público no especializado (tampoco se difunden las radiografías pulmonares).⁸³ Por estas razones los *Diarios* son documentos literarios que cuentan con limitadas referencias autobiográficas, dado que el autor elige sólo algunos aspectos de su vida para engazarlos en su literatura. Esto no descalifica algunos rasgos “autobiográficos” de los *Diarios*, hacerlo sería negar el fatal balazo que le dio la muerte.

En este sentido, hacemos eco de las palabras de Françoise Pérus 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”.⁸⁴ Esto nos lleva a pensar, finalmente, que los rasgos autobiográficos de las obras de Arguedas están mediatizados por lo literario. La autobiografía en sí aparece como un referente artístico de algunos pasajes de la vida de Arguedas, pero no justifica que sus personajes “dobles” sean una copia de la vida de Arguedas.

2

“Agua” y otros cuentos

Agua es el primer libro de cuentos de Arguedas, integrado por “Agua, “Los escoleros”, y “Warma Kuyay”; abordan fundamentalmente los temas de la violencia social, la injusticia y el forasterismo. Estos relatos contienen la vida de un pueblo andino donde los personajes indio y *misti*, totalmente diferentes se muestran y enfrentan permanentemente.

Arguedas manifiesta en el Primer Encuentro de narradores Peruanos:

No se puede conocer al indio sino 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 humana, como el contexto social.⁸⁵

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

⁸³ Martin Lienhard. *Cultura popular y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Ediciones Taller Abierto, México, 1998. p. 100.

⁸⁴ Françoise Perus. *Los diarios de los “zorros” (La problemática de la escritura en la última novela de Arguedas)*. Conferencia en el II Coloquio de Antropología y literatura “José María Arguedas”, desarrollado en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, ENAH, México, marzo de 1999.

⁸⁵ Casa de la Cultura del Perú, Lima, 1969, p. 172.

económica. Ninguno de ellos es ya, por supuesto de raza blanca pura ni de cultura occidental pura. Son criollos". 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. Si no se reúnen estas características no son considerados como tal.

Por otro lado, se les denomina indios a los miembros del mundo quechua-andino sometido, y explotado por el *misti*.⁸⁶ Este personaje lucha permanentemente, de modos diferentes, por su reivindicación sociocultural. Su mundo no es homogéneo al igual que el de los *mistis*, pues, a su interior existen divisiones y contradicciones que hacen de su composición una sociedad plural. Los el pasado histórico, el presente sometido al poder del otro y el futuro esperanzador.

En "Agua", el terrateniente-*misti* aparece convencido de su superioridad sobre los *runas* y estos como los sometidos que luchan irrenunciablemente por la vida y la unidad de su cultura. En ese espacio andino: la tierra, los cerros, los ríos, las quebradas, el agua, los árboles también participan del entramado narrativo, el personaje central del cuento es la comunidad nativa, de la cual aparecen individualizados el cometero, el repartidor de agua, el *varayo'k* y, en oposición a éste, el *misti* principal seguido por otros de menos poder. 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 quien es asociado con un "ladrón más todavía que el atok' zorro"⁸⁷ y que representa la arbitrariedad, la prepotencia, la avaricia y la búsqueda constante del poder. Entre ambos mundos enfrentados está el niño Ernesto, hijo de abogado, 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 (corazón- vida) dominada por el *misti*; la puna (a donde fueron empujados paulatinamente y donde la tierra sólo puede parir un poco de paja), por los indios. Así la vida y la muerte como resultantes de la violencia social y cultural son caminos distintos impuestos por el poder.

Tanto por el silencio, 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

⁸⁶ Evidentemente también se les conoce bajo la misma denominación a los miembros de otras culturas sometidas por los conquistadores.

mundo comunal: la charla, la música, el baile de los niños, estimulados por las canciones del cornetero que se va extendiendo a los *runas* adultos y va reforzando el ansia de justicia.

La miseria y la muerte que persiguen a los comuneros no son óbice para que el pueblo quechua demuestre su fortaleza en su búsqueda de reivindicación ante la injusta repartición del agua. A diferencia de los Sanjuanés, quienes guardan el recuerdo de haber sido víctimas de una masacre por parte de los *mistis* y huyen ante la amenaza de muerte, la pobreza de los Tinkis que “tienen su piel sucia y quemada por el frío, el cabello largo y sudoso” (AG. pp. 96-97) no hace que les falte capacidad expresiva para reclamar sus derechos. Como se advierte, el mundo indio no es homogéneo, las experiencias trazan surcos en la memoria y generan actitudes disímiles frente a un mismo problema.

La protesta contra la injusta distribución del agua desemboca en la muerte del indio Pantaleón en manos del principal don Braulio. Esta derrota y humillación, en oposición al reclamo de los *runas* a sus derechos vitales, pese al dolor, el temor y la injusticia que infunden los *mistis*, se irá desarrollando posteriormente 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.

Por otro lado, el narrador-testigo-participante del cuento, Ernesto, hijo de *misti*, es un personaje ambivalente que se ubica entre ambos mundos, es quien, detesta al sector *misti* opresor y se siente parte de la comunidad sin conseguirlo, debido a sus rasgos físicos, caso que será acentuado en los otros cuentos: “Los escoleros” y “Warma Kuyay”.

En “Agua” los *runas* que aún conservan un poco de tierra, pero no pueden sembrar por falta de agua, son obligados por la necesidad a salir a las haciendas u ocuparse como concertados o lacayos, lo que es aprovechado por el *misti* para apropiarse de la poca tierra que les queda. El capítulo II de *Yawar Fiesta* (“El despojo”) ilustra con claridad la actitud negativa de los *mistis* frente a los indios: “Los *mistis* que llevaban reses a la costa regresaron plátudos. 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,

⁸⁷ José María Arguedas. “Agua”. En *Relatos completos*, Alianza Editorial, Madrid, 1983, p. 93.

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.”⁸⁸ (YF. P. 19)

Las estadísticas realizadas en el Perú para conocer el grado de despojo de que fueron víctima los *runas* de los años veinte hasta los años sesenta con algunos cambios, fueron rescatadas por Gladys Marin del siguiente modo: “Pumaruna-Letz en su trabajo “Algunos aspectos económicos de la sociedad peruana” aparecido en la revista *Los libros* (nº 22, de setiembre 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 agrega las dificultades de riego de las misma, el cuadro que pinta JMA es completo.”⁸⁹

Ya Mariátegui en sus *Siete ensayos* había advertido que el problema central del mundo quechua era la tierra, siendo necesario su solución para lograr una distribución equitativa de las riquezas naturales del país. Arguedas fiel a este precepto denuncia desde el plano literario los abusos de los que son víctimas los comuneros. *Agua* es sin duda, la conjunción de voces indias levantadas para destapar las injusticias en el interior del Perú.

En “Los escoleros”, el personaje central es igualmente el mundo quechua en oposición al *misti* hacendado don Cipriano. Al igual que en “*Agua*”, los comuneros son víctimas de las injusticias del principal, esta vez no sólo por el mal reparto del agua sino también por el robo descarado de animales perpetrado por el hacendado arguyendo “daño” en sus propiedades. Este cuento, además de poner en tela de juicio el problema de la injusticia y la propiedad privada, también pone en discusión la validez o no del pensamiento mítico-religioso indio con relación al occidental-*misti*, visto, fundamentalmente, desde la perspectiva de su personaje narrador ambivalente, Juan.

Para este personaje ubicado entre los dos mundos, como Ernesto en “*Agua*”, el tayta Ak’chi que, según los indios, es el dueño de las tierras y de las altas cumbres, no es el verdadero dueño ya que incluso el mismo tayta, las tierras, los pastales y los ganados, pertenecen a don Ciprián quien recorre sus propiedades, de noche, para hurtar los ganados de los *runas*. La aseveración del amigo inseparable de Juan, Banku, quien dice que “todos somos hijos del tayta Ak’chi” (LE. p. 118), se opone a la impresión de Juan quien reconoce en el cerro

⁸⁸ José María Arguedas. *Yawar Fiesta (fiesta de sangre)*, Editorial Horizonte, Lima, 1988, p. 19.

⁸⁹ Gladys, C. Marin. *La experiencia Americana de José María Arguedas*, Colección Estudios Latinoamericanos, Argentina, 1973, pp. 27-28.

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 [...] El también es sordo como el tanta Ak’chi; es amiguero, más bien, del verdadero patrón, don Ciprián Palomino” (LE. P.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.⁹⁰

Como antes en “Agua” el intento de establecer la justicia por parte de los escolares 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 los que había reclamado agua para los Ak’olas y lucanas, se mantiene firme dividiendo a los pueblos y haciéndoles 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 presencia de la muerte, en “Los escolares” 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 orfandad de Juancha es el resultado de la imposibilidad de fundir los dos mundos en cuyo centro se encuentra indefinido. Algo similar ocurre con la chahuanquina Doña Josefa, esposa de don Ciprián, quien había sido llevada a Ak’ola por éste y a quien también le “ajeaba y golpeaba” (LE. p. 142).

Por otro lado, el autoritarismo y el autodiosamiento de don Ciprián vienen de 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. p. 125), a diferencia de los perros chaschas asociados a los indios por pequeños, ordinarios y bulliciosos que no tenían una “voz” potente como el anterior.

⁹⁰ 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 Op. cit. *Siete ensayos...*

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 le desprecia por ser incapaz de vengarse por el ultraje que fue víctima Justina. Kutu por su parte, desfoga su impotencia maltratando a los becerros de don Froylán. De este modo, 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 antiético promovido por el blanco.

El cuento narrado desde un espacio costeño, lejano a los “llanos fríos” en que Ernesto sintió por primera vez el fuego del amor, es un puente entre la sierra y la costa que abre y acentúa la memoria: “El kutu en un extremo y yo en otro. El quizá habrá olvidado: está en su elemento; en su pueblito 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. p 164)

Los cuentos de *Agua* no resuelven el conflicto indio-*misti*, pero sí instalan un hábito de odio como distancia total 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 marca la potencialidad del mundo indio de buscar la justicia deseada, presentándole relativamente como pasivo.

3

Yawar fiesta

Las limitaciones de *Agua* son superadas en *Yawar Fiesta* con una visión más amplia y flexible sobre las posibilidades e imposibilidades de reivindicación social, económica y cultural de los *runas*. 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 la 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 maiz, de cebada, de trigo. Los jueces y los notarios firmaron papeles de toda laya” (YF. P. 14). Esto constituye una suerte de nueva oleada de invasión y sometimiento blanco hacia los *runas*. Esta nueva instalación (invasión) es seguida por la apropiación de las tierras de los diferentes *ayllus* de Puquio para la ganadería por parte de los *mistis*, 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 dependiendo del sector del que se mire. 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 indio (un ejemplo inverso de sometimiento se puede ver en *Diamantes y Pedernales* a la muerte de don Mariano). La interdependencia indio-*misti* revela la validez de la organización india manifestada a mediante el poder colectivo a través de la distribución del agua, la construcción y 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 con la tradición, la misma que se pone de manifiesto 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.

Si bien es cierto que tanto el toro como el *pukllay* (corrida de toros) no son propiamente indios, éstos fueron indianizados y adaptados al universo quechua, pasando así a formar parte de la tradición festiva de los *runas*. En este sentido, la tradición india no es estática sino móvil ya que cambia y se remodela con la apropiación 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), pese a ser el medio por el que se introduce el capitalismo, es una necesidad para 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.

Por otro lado, cabe señalar dos aspectos fundamentales en la composición y funcionamiento de los sectores sociales interrelacionados, interinfluenciados y a la vez en conflicto. Tanto indios como *mistis* están divididos. Los primeros divididos 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 mágica entre hombre y divinidad.

Los indios de K'ayau consideran que la captura del Misitu indianizado y mitificado, es para demostrar a don Julián su capacidad organizativa (quien antes ya había fracasado en su intento de capturar al Misitu) y prestigiarse 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* dividido entre quienes apoyan al señor subprefecto, representante del gobierno estatal y aquellos que desean la continuidad de la fiesta al modo tradicional, se relaciona con la penetración de la cultura quechua en la del *misti*. 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 "banquete", goce con la muerte de los *runas*. Esta posición ambigua de don Julián sale a relucir por sus propias palabras al hablar en la prisión con don Pancho quien está a favor de la fiesta india por principio: "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. p. 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 la feudal defendido por don Julián.

Por su parte, la aparición de *dansak'* durante los preparativos de la fiesta representa la expresión poderosa de *apu* quien gobierna al mundo y al hombre. Este personaje, vestido con los aportes indumentarios españoles, indigenizados,⁹¹ también encarna el poder y la continuidad del mundo quechua en tanto que el *dansak'* está acompañado por su pueblo, representando 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 (YF. p. 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 sus obras posteriores. En muchos momentos se ubican entre ambos sectores y en otras optan por una. 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 Arguedas planteará al mestizaje como parte del problema sociocultural peruano. En sus obras posteriores el mestizaje será entendido como la vía que concretará la armonía y unidad nacional.⁹²

La participación de los *chalos* destapa la discusión de la realidad del mundo indio sometido a las exigencias del sistema feudal.

Escobar, seguidor de Mariátegui, es incapaz de transmitir sus ideas a la comunidad quechua. Piensa en la eliminación del feudalismo que traería consigo la instalación de la

⁹¹ Sobre el carácter y función de este personaje simbólico en la narrativa arguediana nos ocuparemos detalladamente en el capítulo VI.

⁹² La noción del mestizaje aparecerá 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 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 nacional indoamericana*. Op. cit., 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*, Casa de las Américas, La Habana, 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*, Desco-Cepes-Sur, Lima 1995. pp. 23-56. Nelson Manrique. "José María Arguedas y la cuestión del mestizaje". En Op. cit., pp. 77-90. Manuel Castillo Ochoa. "José María Arguedas, el conflicto cultural y la intervención triunfante". En Op. cit., pp. 91-108.

modernidad capitalista, pero se encuentra con que ésta es más peligrosa, pues no tardaría en desaparecerla. Esta falta de claridad en su pensamiento le induce a pedir apoyo de los guardias para tratar de impedir 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 se ven rebasados por la propuesta india de 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*.

4

Los ríos profundos

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 del 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 claves. 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 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 que está en descomposición. El lado opuesto es el pongo,⁹³ personaje totalmente desposeído y sometido a tal punto que ni siquiera su propia sombra es suya. El Viejo se presenta ante la sociedad como a un cristiano, pero ante los ojos de

⁹³ En torno a este personaje, Arguedas escribe un interesante cuento denominado *El sueño del pongo*. Véase *Relatos completos*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

Ernesto (narrador personaje) y el resto de la población, esa 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 *mistis* de hacienda de pueblo indio, chico. Estos últimos se dejan influenciar 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, como 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. p. 119). Lo mismo ocurre con Añuco, el violento adolescente, el único interno que descende de una familia de terratenientes venida a menos. Este personaje representa a otro tipo de *misti* 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 los poderosos de Abancay. Este se mueve en el mundo indio y *misti*, y los trata de relacionar. Así como halaga a los estudiantes, hijos de *mistis*, también halaga a los hacendados manifestando 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 acude al poder del ejército nacional (dirigido por costeños), que se encarga de aniquilar todo intento de levantamiento como el de la mestizas chicheras, poniendo en evidencia la histórica rivalidad entre serranos-indios y costeños-*mistis*, que no es una simple

rivalidad de poder y dominio político y económico, sino que además involucra el aspecto 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. p. 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 el mismo dice "¿junto a quién, en dónde?" (LRP. p.178). Su identificación con el mundo indio no resuelve el problema, ya que Ernesto pese a tratar de incorporarse al mundo quechua, no lo logra, pues en ese cosmos donde los polos enfrentados no encuentran tregua, sus rasgos físicos le 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 por lo que en el internado se le dice peyorativamente: "¡Eres un indiecito, aunque pareces blanco! ¡Un indiecito, nomás!" (LRP. p.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" y tiene que ver con las capacidades cognoscitivas vinculadas peyorativamente al indio o "loco" que es la explicación que se da el Padre Linares para justificar la interpretación de las actitudes de Ernesto hacia la cultura india. Esa extrañeza se ve enriquecida con su participación en el motín de las chicheras; el Padre Director le dice: "Te vieron correr tras las mulas. Parecías loco" (LRP. p. 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. p. 121)

Ernesto, "el loco", el "disvariado", el "sonso" ama al mundo indio. Siente soledad y añoranza por su padre quien gustaba oír música indígena y hablar en quechua, "había preferido andar solo entre indios y mestizos, por los pueblos" (LRP. p. 22.). Su padre, abogado itinerante, había renunciado a su posición de *misti* y buscaba un lugar propicio para instalarse y echar raíces, acaso como lo hicieron Manco Capac y Mama Ocllo enviados por el padre Sol en busca del centro del mundo, el hoy Qosqo, para fundar un nuevo pueblo donde no exista la injusticia.

El complejo pueblo indio está compuesto por indios en condición de pongos, indios colonos, indios comuneros; indios forasteros. De esta masa indígena son, fundamentalmente, los indios comuneros quienes conservan sus tierras y sus tradiciones. Las mujeres participan de las actividades 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 parecen 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. p. 105)

Por otro lado, el indio de hacienda es *erk'e* (llorón o presto a llorar), pues no posee siquiera un retazo de tierra, es sólo un objeto de trabajo, pues, según los *mistis*, ellos nacieron para obedecer y mantener la riqueza del hacendado y por consiguiente mantener al sistema opresor. Ellos no cuentan con libertad para expresar sus tradiciones y costumbres, por esta razón optan por el silencio que es una forma de protestar. “En las haciendas grandes los amarran a los pisonayes de los patios o los cuelgan por las manos desde una rama, y los zurrán” (LRP. p. 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.”⁹⁴

Sin embargo estos indios colonos son capaces de movilizar al mundo indio como en el caso de la exigencia al cura Linares y sus seguidores *mistis*, la realización de una misa para desterrar la peste del tífus, misma que escapa a la racionalidad occidental. Esto 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 “si siquiera su sombra”, ni su pasado, por lo que se le niega el futuro. En la narrativa de Arguedas es el personaje que ocupa un lugar preferente que, 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

⁹⁴ Arguedas, José María. “La narrativa en el Perú contemporáneo”. En Op. cit. *Recopilación de textos...* p. 415.

comunidades...⁹⁵ suelen encarnar la condición de explotación y humillación extrema en la que está un ser humano y que como inkarri podría también ocupar el lugar opuesto.

Los mestizos, que son el resultado de la interrelación cultural y racial entre indios y blancos, tienen un papel importante en la configuración novelesca de *Los ríos profundos*. La actividad que desarrollan de capataces, sirvientes o guardias, los ubica por encima de los indios. Son los intermediarios entre el *misti* y el indio. Los *runas* y 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. En ella 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, que sienten como suya la cultura india y la explotación a la que están sometidos los indios, realizan la rebelión partiendo por unir a los pobres de Abancay y tomar la ciudad con cantos y gritos de protesta, para luego apoderarse de algunas armas. El reparto de la sal por parte de las chicheras constituye una muestra de justicia efímera para los indios pobres que 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 y grotesca, que por momentos la presenta como un ser repugnante, suele invertirse por ser considerada por los internos como la más descada pese a los insultos y el menosprecio. Ante la huida de la Felipa quien abandona su rebozo en la cruz del Pachachaka, la *opa* toma la indumentaria y parece encontrar la lucidez, así desde lo alto parece enjuiciar 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 cholos⁹⁶. Esta denominación tiene diferentes connotaciones dependiendo del grupo social que lo usa. Se les llama así a aquellos

⁹⁵Hugo Blanco y José María Arguedas/ Correspondencias", *Amaru*, 1969, n° 11, p. 13. Citado por Ignacio Díaz Ruiz.. *Literatura y biografía en José María Arguedas*, UNAM, México, 1991, p. 91.

que siendo parte de la cultura 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 del todo, 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".⁹⁷ Para los criollos, cholo es sinónimo de serrano, palabra cargada de menosprecio.

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 los danzantes de tijeras en chichería), se subyugan al mundo blanco, sirven a las conveniencias de sus jefes y someten a los indios a favor de los *mistis*.

El cholo, en general, tiende a considerarse diferente y a menospreciar su origen, sobrevalorándose. En fin, este personaje tampoco escapa de ser una víctima del sistema que lo absorbe y lo conduce a enfrentarse a su propio mundo.

El negro⁹⁸ es otro componente de la heterogénea realidad social peruana que aparece en *Los ríos profundos*, tiene poca mayor presencia en la costa que en la sierra, es un ser marginal

⁹⁸ El problema del cholo, al igual que el del indio, ha sido motivo de diversos estudios. Entre ellos tenemos los de Aníbal Quijano. Describe a los cholos como un grupo social emergente, que viene de lo indígena y se debate entre asimilarse a lo criollo o fundar un proyecto propio. *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*, Mosca Azul Editores, Lima, 1980. Por su parte Carlos Franco considera que "En los caminos a Lima y las capitales departamentales más importantes, se fue produciendo una decisiva mutación cultural que concluyó convirtiendo a los indígenas en cholos". Esto está íntimamente ligado al proceso económico de la sociedad peruana de los años 50, cuando ante la escasez de tierras, la explotación de las haciendas y los incentivos de la modernización urbano-industrial se unen para dar inicio a un dramático y masivo éxodo hacia las ciudades. Todo este proceso se acelera con la reforma agraria de Velasco Alvarado en los 70, "por ella los cholos irrumpieron masivamente. Se apoderaron definitivamente de las calles, plazas y rincones de las ciudades imponiendo su presencia abigarrada y colorida". La cultura chola es esencialmente urbana y su estrategia de sobrevivencia es una combinación de los intereses particulares y colectivos. "Nación, Estado y clases: condiciones del debate en los 80". En *Socialismo y participación*, Lima, N° 29, marzo, 1985.

⁹⁷ José Alva Quiñones y Marx Silva Tuesta. "Complejo de cholo: problemática en el proceso de identificación del cholo", en *Cuadernos Médicos-sociales*, Núm. 6-7, Lima 1979, pp. 10-11.

⁹⁸ La presencia del negro en el Perú se remonta a la época colonial; su presencia 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.

y discriminado. La presencia del hermano Miguel en la novela es objeto de la fuerte discriminación racista⁹⁹ por parte de blancos y mestizos. El hermano Miguel, pese a ser 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. p. 159). La presencia del negro completa la gama de los sectores sociales en conflicto en el mundo serrano que Arguedas se encarga de totalizarlo.

Cabe señalar que en esta novela el personaje central ya no es el mundo indio sino un blanco indigenizado, un mestizo (Ernesto).

5

El sexto

En 1937 el ex-presidente Oscar R. Benavides, influenciado por los triunfos fascistas, propugna la visita del General Camarota a la Universidad de San Marcos. En esa, los estudiantes universitarios protagonizan una movilización de protesta llegando a agredir al visitante y a su séquito. Son apresados quince estudiantes entre ellos José María Arguedas, siendo 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 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. p. 73). Esta queja se parece a la de Vallejo, quien también estuvo recluido en una cárcel del Perú y lo evoca en su poema “El momento más grave de la vida”.¹⁰⁰

En *El sexto*, Arguedas, una vez más, plantea el tema de la pluralidad sociocultural peruana. En él convergen indios, blancos, cholos, negros, japoneses; adinerados costños,

⁹⁹ El origen colonial del racismo en el Perú sigue teniendo un gran peso y el carácter de las formas de discriminación que justifican y legitiman 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. Alicia Castellanos Guerrero. “El indio en el discurso social”. En *Memoria*, Cemos, N° 75, México, marzo, 1995, pp. 15-18.

¹⁰⁰ Véase su libro *Poemas humanos*.

políticos, estudiantes, obreros, criminales comunes, ladrones, mendigos, vagos, locos, 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 generada por los fuertes frente a los débiles, acarrear formas de vida infrahumanas 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. Este, luego de haber sido arrojado por Maravi 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 del pianista, lucha diariamente por una mísera 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, por lo que 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 en la que los presos hacen cola, infestándole de sífilis y finalmente volviéndole loco. Ante esta descarada comercialización y destrucción paulatina de la humanidad del Clavel, la reacción y protesta de los políticos destapa la vergonzosa aprobación y protección de las autoridades hacia los malhechores.

El Clavel, en sus momentos lúcidos tiene la capacidad de ver el futuro, rasgo que Arguedas adjudica a los locos como 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 del 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!”¹⁰¹. 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 completa el multiforme rostro del abuso y la humillación, que despierta la protesta de don Policarpo Herrera y luego de Gabriel.

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

Personajes como “Puñalada” y su séquito, respaldados y promovidos por la autoridad carcelaria: el teniente “Pato”, asesino e inmoral, representan la maldad que 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. p. 163). El poder demoníaco que esta vez gobierna la cárcel es decapitado de un hachazo por el piurano como si 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. El “Pato” es sólo un tornillo de la inmensa maquinaria del gobierno.

En la cárcel, la recurrencia a la memoria por parte 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 al “Pato”, decisión a la que se suman tanto 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

¹⁰¹ José María Arguedas. *El sexto*, Losada, Buenos Aires, 1974, p. 102.

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 (Alianza popular Revolucionaria Americana) fundado en México por Haya de la Torre y el segundo por José Carlos Mariátegui. Partidos políticos que fueron perseguidos posteriormente durante el gobierno del General Oscar 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 Osborn, personaje-narrador-testigo que según Torralba es un pequeño burgués idealista. Gabriel, que no desmiente tal calificativo, pretende buscar que la interpretación del Perú, tanto de apristas y comunistas partan del incario, y reconozcan 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 al referirse a Cámac dice lo siguiente:

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. p. 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. p. 67)

El odio mutuo, que les conduce a terribles enfrentamientos verbales, los ubica en sectores fuertemente diferenciados. Ante estas oposiciones calurosas existen personajes como el comunista Alejandro Cámac y el aprista Juan “Mok”ontullo” quienes llegan a enfrentarse a sus líderes por su interpretación alejada de la realidad, en tanto que ellos fundamentan sus teorías en sus experiencias personales para buscar la verdadera liberación dentro y fuera de la cárcel.

La actitud independiente de Gabriel Osborn, conocedor del Perú profundo (el mundo quechua), conduce a una reflexión mayor sobre la realidad peruana. Sus observaciones llevan a ponderar más las virtudes del comunismo; sin embargo, previo a la muerte del “Pato”, la interpretación de sus himnos por separado, como si se tratara de un *atipanakuy* (competencia dancística) induce a pensar que ambas agrupaciones no tienen la absoluta verdad y que ambos constituyen, de algún modo, la heterogeneidad de las voces peruanas que deben unirse para vencer al único enemigo que es el sistema político vigente que se sustenta 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 aún 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. pp. 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.

6

Todas las sangres

Esta novela es considerada por los críticos de su momento como fallida, debido a que no respondió a la realidad contextual que atravesaba el Perú de 1965.¹⁰² Otro crítico severo de Arguedas, Vargas Llosa manifiesta que *Todas las sangres* es una novela frustrada y que responde a las limitaciones de la literatura indigenista en la que luchan una fuerza racional y otra irracional,¹⁰³ o sea, la del *misti* y la del indio respectivamente (sobre este asunto nos ocuparemos en el capítulo IV).

La producción de esta novela, tiene relación con el contexto social, político y cultural del Perú de los años sesenta, así 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, Cuzco, encabezado por Hugo Blanco. Estos son sofocados por Belaunde tras largos acuerdos de mejoras económicas, siendo la más importante para el sector campesino la Reforma Agraria. Belaunde, quien había logrado el poder con el apoyo de los obreros y campesinos, pierde poder al descubrirse 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 escrita como respuesta a la “descomposición” que atravesaba el país:

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

¹⁰² Op. cit. *¿He vivido en vano?...*

¹⁰³ Véase *La utopía arcaica...* Op. cit., p. 254.

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.¹⁰⁴

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 enfrenta a los hombres. Para el mejor provecho de esa modernidad, se debería empezar por interpretar y conocer la historia desde adentro, viviéndola. Por esta razón, Arguedas cree que “esta masa está esperando una novela, que no será difícil escribir para quien haya sido parte del camino con ellos mismos. Es la gesta más importante del Perú desde la conquista [...] algunos contemplamos y participamos en esta contienda tocados por la esperanza, pero sobrecogidos por grandes preocupaciones. No quisiéramos que lo que hay de legendario fuera aplastado por el cemento, el asfalto y la cocacola; deseáramos que el cemento y el acero estuvieran 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”.¹⁰⁵ En este sentido, Arguedas plantea como alternativa el mestizaje sociocultural, en el que el mundo quechua-andino sea el que tenga mayor peso.

Pero ¿sería posible tal hazaña considerando que la modernidad marcha a contracorriente del mundo andino? ¿Es posible construir un camino nacional, alternativo, sin dejarse absorber por el modelo de las grandes metrópolis? ¿Será necesario un cambio radical del sistema de vida que salve al mundo quechua y la historia pretérita? Indudablemente, Arguedas intenta responder a estas interrogantes novelando el enfrentamiento entre el capitalismo moderno y el mundo quechua-andino precapitalista, de donde 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 toda la heterogénea sociedad y cultura peruanas del momento. En ésta, los personajes-narradores de “Agua”, “*Warmá Kuyay*”, *Diamantes y pedernales*, *El sexto*, *Los ríos profundos* (niño,

¹⁰⁴ José María Arguedas. “La narrativa en el Perú contemporáneo”. En Op. cit. *Recopilación de textos ...* p. 416.

¹⁰⁵ José María Arguedas, “Discusión de la narración peruana”, Citado por William Rowe en Op. cit. *Mito e ideología...* p. 134.

adolescente o adulto, dependiendo de la obra), desaparecen. Arguedas propone una narración impersonal que provoca una descentralización del foco de la acción para darle mayor movilidad al desarrollo de la historia, como dijera Alberto Escobar “múltiple y multitudinaria”,¹⁰⁶ con lo cual posibilita la aparición de una gama amplia de personajes de diversa “naturaleza psicológica y social”. Así tenemos a personajes como los Paraybamba, los Lahuaymarca, los Pukasira o personajes individuales vinculados por lazos familiares como don Andrés y sus hijos, don Bruno y don Fermín u otros miembros de la comunidad como Rendón Willka, Asunta o Anto. Aparecen también 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 está contenido de plata, y se ubica 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. También aparecen personajes invisibles: el consorcio, la patria, los accionistas. Estos personajes, mediante sus diferentes funciones, ensamblan la novela y se encargan de configurar el espacio geográfico, social y mítico de la novela.

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 del que ha sido víctima el hombre bajo un sistema feudal o el yugo industrial de los grandes consorcios nacionales e internacionales, que enriqueció a pocos y empobreció a muchos. Ese sería la inversión del orden y la distribución equitativa de las riquezas del país.

Entre los personajes terratenientes de *Todas las sangres* contamos con Don Bruno, don Fermín y don Lucas. Entre éstos, el primero y el último responden a las preocupaciones feudales, pero es el primero, don Bruno, aceptando su odio a la explotación, como resultado de un proceso paulatino de cambio (“purificación”) luego de la muerte de su padre, siente que la estructura del sistema está cambiando y que el poder feudal va perdiendo fuerza, por lo que decide aunarse (a su modo) a la causa india, reconfigurándose como un personaje mítico, salvador de algunas comunidades. Este personaje inicialmente lujurioso (violador de la Kurku) es la imagen del encomendero violento y abusivo, pero también sensible y religioso. Don Bruno llega ser reconocido por los *runas* como arcángel Gabriel, aquel quien luchó con el demonio hasta vencerlo, por hacer justicia asesinando al hacendado don Lucas.

¹⁰⁶ Alberto Escobar. “La guerra silenciosa de *Todas las sangres*”. En Op. cit. *Recopilación de textos ...* p. 291.

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?”.¹⁰⁷ 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. p. 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 adhesión paternalista a los indios.

Don Bruno, representante simbólico de una parte de la historia peruana, abre la posibilidad de continuación de su estirpe al decidir la unificación entre él y el indio Rendón Willka a quien posteriormente nombrará albacea de su hijo y administrador de sus propiedades. Su fanática búsqueda de unir fuerzas para vencer al enemigo (la industria nacional e internacional) es motivo de preocupación ya que a la larga, según sus contendientes, ésta sería la opción que triunfaría. Esto es comentado por Jorge Hidalgo en su plática con Fermín: “El tiene patria –me dijo-. Eso lo salva, a pesar de que nos trajo a los desalmados y apátridas. Mis indios, Fermín y usted, vencerán. Rendón Willka vencerá después definitivamente, porque tienen *creencias*, dijo, y patria.” (TS. p. 460)

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

Como propietario de la mina Apark’ora, busca el progreso técnico que le llevará a lograr mejoras económicas para el país y por consiguiente, mejoras para el sector social dominante. Es un personaje que ama, a su manera, al país, por lo que intensamente trata de que los recursos no caigan en manos de los extranjeros, utilizando, sin escrúpulos, 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 *ruma simi* (lengua de los quechuas), del pensamiento quechua, de sus 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

¹⁰⁷ José María Arguedas. *Todas las sangres*, Alianza Tres, Madrid, 1988. p. 42.

indole, contra los que es necesario exterminar, pulverizar para que este país recupere su grandeza, el tiempo perdido. Nada de púlpitos anémicos. ¡Un dinamite que transforme lo salvaje de estas montañas y de estas gentes en un hormiguero de trabajo industrial!. (TS. p. 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, quien no entiende a Rendón que según el mismo Fermín anhela lo mismo, "pero para defender su raza, para desarrollarla."(TS. p. 167).

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 interesa el país ni sus indios, sólo quiere mantener su poder feudal que se va quebrando. Estos tres personajes representan las diferentes posturas del terrateniente que permite a Arguedas pintar el cuadro del sistema imperante en proceso de cambio.

Hay un sector de terratenientes que siendo, como los anteriores, descendientes de los antiguos españoles conquistadores, siguen poblando San Pedro de Lahuaymarca. Estos hacendados fueron paulatinamente empobrecidos y divididos por el odio y la envidia. Al sentirse incapaz 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 la que fueron amos y señores. Entre ellos se rescata a Doña Adelaida y Ricardo de la Torre y Condemarín, este último señor y alcalde de la Villa, quien rescata su honor acrecentando su poder pero que igualmente 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 de amo). 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 al representante del consorcio, implicado en la muerte de Gregorio, en la destrucción del pueblo indio e incluso de los poderes de los señores, Cabrejos

Seminario, 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. p. 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 potencialidad en el trabajo, pero también por su ambición, odio y hasta desprecio a los *runas*. Este personaje, que no tiene alternativa de subsistencia dentro de la estructura social india, es vencido por la comunidad al ser desnudado y enviado a las cumbres frías. En este caso, enfriar su alma es sinónimo de matarlo, o desaparecerlo para siempre.

Los comuneros colonos, lacayos y pongos conforman la comunidad campesina india sometida y humillada. Dentro de esa gama Rendón Willka es el personaje sobresaliente que representa en sí a la comunidad. Su gestación es paulatina. Si recordamos las obras anteriores de Arguedas, veremos que en “Agua” Pantaleoncha es el personaje que vuelve de la costa y habla al pueblo para que exija justicia en el reparto del agua, como también es quien llama a la reflexión de su propia realidad y a la decisión de “parar firme” frente al enemigo hasta lograr sus propósitos, pero que resulta un fracaso al ser asesinado por el *misti* don Braulio. En *Yawar Fiesta*, la comunidad opta por luchar por la continuidad de la cultura quechua a través de la corrida de toros al estilo indio. Su permanencia cultural indica las posibilidades de liberación total. En *Los ríos profundos* la fracasada rebelión de las chicheras, la posterior mitificación de su líder y su posible retorno para la restauración de la justicia, indican la posibilidad de 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* Aimara de la altiplanicie puneña, lugar en que el lago Titicaca fue el vientre de donde nacieron los iniciadores de la civilización quechua: Manco Cápac y Mama Ocello. Este personaje emigrado 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 a vivir en las más horribles condiciones de marginalidad 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 hacia su pueblo y a la naturaleza, pero también, la misma experiencia "lo ha liberado de ciertos y oscuros temores mágicos que impiden una adecuación a los tiempos nuevos."¹⁶³ Por esta razón, tanto los *mistis* como el consorcio no pueden entender su modo de pensar y actuar, por lo que le consideran un 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 la de él mismo como persona, 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 contar con el apoyo de personas influyentes en Lima como Jorge Hidalgo, un joven adoctrinado en Francia que proviene de una familia reconocida, quien, tras su breve experiencia carcelaria, logra entender el papel del consorcio a quien sirve, por lo que toma una actitud diferente con relación a aquellos quienes someten al Perú.

Otro personaje importante es el invisible consorcio Wisther and Bozar, cuyos tentáculos, como los de un pulpo, van creciendo y tragándose 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 cuantos les pueden servir para sus propósitos, para luego desecharlos como ocurre con Fermín, Cabrejos, el Subprefecto y el 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. Sólo le interesa someter a sus contrincantes por la buena o por la mala.

¹⁶³ Gladys C. Marin. Op. cit., p. 205.

En *Todas las sangres* se pretende abarcar la compleja y heterogénea estructura social y cultural del 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, carácter del indio amestizado que Arguedas pensaba para el futuro peruano.

La búsqueda de la desaparición de sistemas como el feudalismo o el capitalismo internacional e incluso el nacional se debe a la explotación, sometimiento y humillación de los desposeídos, y postula una salida a los problemas con base en el reconocimiento y respeto a la historia y a las tradiciones de los pueblos, para su incorporación a la nueva realidad peruana.

7

El zorro de arriba y el zorro de abajo

El zorro de arriba y el zorro de abajo es una novela supuestamente 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*, dice: “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”.¹⁰⁹ 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”.¹¹⁰

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 esclarece la realidad contradictoria, personal y social del autor. Cabe mencionar que el suicidio anunciado al “final” de la obra no es en sí una muerte fatal para Arguedas y para el mundo quechua; es, sobre todo, una vía de renovación y continuidad vinculada a la realidad cósmica quechua-andina. En este sentido no estamos de acuerdo con Vargas Llosa cuando afirma que Arguedas se vale de “trampas sentimentales” para enaltecer su trabajo, ni mucho menos constituye un chantaje al

¹⁰⁹ Sara Castro Klaren. *El mundo mágico de José María Arguedas*, Instituto de Estudios Peruanos. Perú, 1973, p. 199

¹¹⁰ Mario Vargas Llosa. Op. cit. *La utopía ...* p. 296

lector. La muerte –como dice Cornejo Polar- “en ocasiones es además seña 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 *danzak*’ Rasu Ñiti –y hay que recordar que los “zorros” son danzantes- y como Demetrio Rendón Willka, Arguedas instala la muerte en la corriente de su tiempo que no se detiene”¹¹¹: *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es una novela compleja y nueva dentro de la literatura peruana y latinoamericana de su tiempo¹¹² 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. p. 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. p. 17). Su dolencia psíquica, que a veces lo neutraliza para escribir o leer, es también un impulso para seguir escribiendo puesto que el autor encontrará la “sanidad” escribiendo y leyendo. El silencio es para él una suerte de muerte, como también lo es la falta de intensidad en 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-V-68) para hablar sobre los problemas de la literatura latinoamericana centrandó 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 condensan en la discusión sobre el problema de la profesionalidad y el manejo de las técnicas literarias, vinculadas estrechamente con el problema del lenguaje y la cultura, temas latentes a lo largo de la construcción del relato como si el autor tratara que el lector prestara atención a los problemas que atraviesa la literatura.

¹¹¹ Antonio Cornejo Polar. Un ensayo sobre los “zorros” de Arguedas. En José María Arguedas. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. En edición crítica coordinada por Eve-Marie Fell, Edición Archivos, México, 1992, p. 305

¹¹² Cromwel Jara, centrandó su atención en el sector periférico, 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*; sin embargo, en sus obras posteriores se alejó del tema.

A la cuestión escritural como salvadora de sus males psíquicos, se suma el aspecto sexual del autor-narrador. Dicho aspecto juega, en varias ocasiones, el papel reanimador al constituirse como un remedio que le devuelve a la vida, aunque 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. p. 17). Pero también el recuerdo (en el *Primer Diario*) de algunos momentos desagradables de abusos sexuales de los que son objeto las mujeres que van zapateando en su vida interior desde su infancia: son motivo del despertar de sus dolencias psíquicas. Así, la sexualidad, actualizada mediante la memoria, juega el doble papel revivificador y de la pérdida de sus energías a causa del venenito que le oprime la nuca y le imposibilita seguir escribiendo y, por lo tanto, seguir viviendo. El recuerdo al que hacemos referencia servirá al autor para presentar el primer diálogo de los “zorros” (personajes de la mitología de Huarochiri) al finalizar el *Primer Diario*, diálogo que funciona como una bisagra que une al *Diario* con el relato.

La desesperada búsqueda de una salida para permanecer en la vida le conduce al autor a releer sus escritos anteriores (*Todas las sangres*) “no para buscar nada especial sino por obligación” (EZ. p. 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. p. 18) trata de indicar su lugar de origen, de “la lana”, “de altura” (EZ. p. 74). De este modo retrotrae el mundo quechua para su reflexión sobre la realidad costeña-chimbotana de la que se ocupa en su relato, la misma que supone una compleja traslación de una cultura a otra, de una lengua a otra (que implica, además, la oposición oralidad-escritura / dominado-dominador / rural-costeño y por consiguiente la oposición de un sistema cultural mágico y religioso con otro predominantemente “racional”. El autor es consciente de la diferencia de ambos mundos, pero también de los otros, los extranjeros.

El narrador de los *Diarios* que va entretejiendo sus memorias y sus anhelos no encuentra 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. p. 198). El suicidio

ineludible, sólo resta que su editor incluya un epílogo constituido por cartas que revelan la detenida organización de su sepelio antes de pegarse un tiro en 28 de noviembre de 1969. Al modo de Maiacovski: Como se dice, / El “incidente” ha *terminado*, / “la barca del amor, / se estrelló contra la vida cotidiana”.¹¹³

Las palabras de Julio Ortega resumen en gran medida el proceso creativo de los “zorros” cuando dice: “Tal vez no en vano el “*¿Ultimo 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”.¹¹⁴

Si años antes, Arguedas, influenciado por los planteamientos de Riva Agüero planteaba el mestizaje como una necesidad para lograr la unidad nacional, luego de 1963-64 su posición cambia debido a las experiencias políticas fracasadas de gobiernos de la época.¹¹⁵ El escritor ve culminada su fase de “colonizado cultural” y opta por la opción socialista, el del “Perú hirviente” planteado fundamentalmente a través de sus ensayos antropológicos y trabajos poéticos.¹¹⁶ Arguedas considera 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.”¹¹⁷ Empero, pese a su desilusión por el mestizaje y su opción socialista, en su novela su puede advertir la continuidad del trance a una unidad sociocultural compleja (mestiza), planteada años antes.

¹¹³ V. Maiacovski. *Antología poética*. Losada, Buenos Aires, 1970, p. 267. (Cursiva nuestra).

¹¹⁴ Julio Ortega. “Discurso del suicida”. En *Anthropos*, Revista de documentación científica de la cultura N° 128, enero 1992, p. 61.

¹¹⁵ 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. 3) Su condición de creador literario, que le permitió no renunciar a su intuición. Cfr. “José María Arguedas y la cuestión del mestizaje”. En Op. cit. *Amor y fuego...* p. 89.

¹¹⁶ Véase por ejemplo su ensayo “La cultura: un patrimonio difícil de colonizar”. En Op. cit. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Este ensayo fue publicado en Francisco Miró Quesada, Fernando de Szyslo. *Notas sobre la cultura latinoamericana y su destino*. Industrial Gráfica, Lima, 1966, pp. 2-26.

¹¹⁷ Op. cit., p. 187.

Ahora bien, si nos detenemos en el carácter de los personajes del relato veremos que la inicial preocupación de Arguedas por narrar 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 asisten indios que bajaron de las haciendas y sus comunidades, criollos, extranjeros: españoles, yugoslavos, norteamericanos del Cuerpo de Paz y de la congregación de Maryknoll; pescadores; campesinos, comerciantes, pequeños capitalistas, políticos, curas, monjas, hampones, prostitutas, etc. Chimbote es el laberinto donde viven, trabajan, sufren, gozan, mueren hombres de muchos lugares del mundo y las razas: “negros, zambos, injertos, borrachos, cholos insolentes o asustados, chinos flacos, viejos, pequeñas tropas de jóvenes, españoles e italianos” (EZ. p. 41)

El personaje Asto representa a ese 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 como ajenos al mundo donde nacieron; y segundo por ser parte de la multitud migrante a una tierra totalmente ajena y diferente. Asto sabe “parar bien” al igual que el indio Tasayco de *El sexto*, como los indios de *Yawar fiesta* frente al Mísitu o las autoridades políticas, militares o como los indios de *Todas las sangres* frente al empuje del capitalismo internacional e incluso nacional que no responde a los intereses de los necesitados.

Frente a las exigencias de su nueva realidad costeña, Asto se da 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 Capitania y 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 maquinaria industrial capitalista de la fábrica de harina de pescado, traman el reingreso del capital alentando el surgimiento de cantinas y burdeles, dando lugar a la corrupción y el decaimiento moral y cultural de trabajadores asalariados como Asto.

Asto adquiere mayor importancia cuando ingresa al prostíbulo más decente en el que busca a “La Argentina” a quien ve como a un “lucero”, una “estrella” y le 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. p. 40) La autonegación y eliminación

de Asto vienen de haber sido tragado por el sexo de “La Argentina” que lo hace nacer como otra víctima de la alienación y el dinero (la concha lo traga). La “zorra” lo aliena y lo convierte en un acosteñado-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 chaveta. Aunque 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.

Asto es, en gran medida, uno de los ejemplos relevantes de la aculturación. Su acriollamiento supone una transformación, un rompimiento con su mundo original, aunque en algunos momentos hace evidente su añoranza al pasado.

Su retorno al burdel (“corral”) más deprimente, donde las prostitutas cobran hasta cinco soles o se venden al fiado, nos ofrece mayores elementos para interpretar la naturaleza del *santuyuq* Asto. En ese retorno en busca, esta vez, de una “triste puta”, que resulta ser su hermana a quien salva de la prostitución y luego santifica, Asto llega a igualarse con el “cabrón Tinoco”, su patrón por la cantidad de billetes que gana como pescador:

Ahora ochenta toneladas de diario, tres semanas hey cobrado. Me cumpleaños 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. pp. 42-43)

El lenguaje de Asto revela otra dimensión simbólica del sexo. El “fajo de billetes” ganado por Asto representa la sexualidad masculina capaz de comprar y “vencer” metiéndole a la garganta del Tinoco e incluso a la del Braschi, quienes maquina la industria pesquera como si se tratara de una gran “concha” prostituida que genera riqueza a caudales.

El personaje Braschi es el poderoso industrial que tiene ingerencia 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 con el único orden posible mediante la exigencia indirecta y la promoción del individualismo y el sometimiento a los vicios. “[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. p. 99) El negocio “endiablado” de Braschi llega a todo lugar, así como también 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. p. 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 al sector trabajador, lo deslumbra y también lo hunde en la miseria más extrema. 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*”.¹¹⁸

En los “Herbores” que constituyen la segunda parte de la novela se sigue trenzando la historia de otros personajes (hombres y mujeres) de diferente función y jerarquía menor dentro de la maquinaria braschiana. Uno de ellos es Tinoco, quien se ocupa de amedrentar a los trabajadores más pobres como también 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, llega al suicidio lanzándose desde la cumbre de “El Dorado” a las profundidades del mar, asunto que se refiere en el *¿Ultimo 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. p. 197). El mundo, entonces, se reduce a la mierda guanera de la que se hacen ricos los poderosos. Ya no existe la limpieza en los ojos 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. p. 197). No encuentra sino la desorientación, el forasterismo miserable de no ser ni tener nada, por lo que vence la desesperanza.

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

¹¹⁸ Antonio Cornejo Polar. Op. cit. *Los universos Narrativos de José María Arguedas*, Losada, Buenos Aires, p. 283.

[...]

bandera peruana culebra. (EZ p. 46)

Como en *Todas las sangres*, el bien y el mal andan de brazos; como en una ciénaga todo se pudre, 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. p. 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. pp. 48-49). Allí, esa lucha, en la que se incluye al narrador de los *Diarios*, es una suerte de combate por la permanencia en la vida con dignidad. Así lo confirman las constantes invasiones de tierra, la construcción y defensa de los barrios chimbotanos, la formación de los niños que aparecen como motivos y esperanzas por los que hay que luchar. Uno de estos ejemplos es don Hilario Caullama, el indio aymara, patrón de una bolichera quien conoce los mecanismos de la industria pesquera y su modo capitalista de explotación, y se enfrenta a Braschi y a las autoridades poniéndose al lado de los pescadores. De igual manera es el caso del “chanchero Balazar”, quien gracias a su lenguaje “aluviónico” logra liderar a su barriada en el traslado de las cruces a la “hondonada del montaña”, y construir un colegio. Así también encontramos a Solano, quien dirige la huelga de pescadores y se enfrenta a balazos a Braschi, o don Cecilio Ramírez, quien no pierde la esperanza de encontrar una vida digna en un sistema del todo oprimente y es quien mantiene la fraternidad humana al compartir sus alimentos con las catorce personas que viven en su casa, además de otros que le visitan. Esto alude implícitamente a la vida comunitaria en el mundo andino. Lo que le importa a don Cecilio es reencontrarse con la esencia andina, escuchar las canciones antiguas interpretadas por el “cieguito” Crispín, y bailar llorando, envuelto en la memoria de su tierra, con la cabeza agachada.

Esteban de la Cruz, el serrano parobambino, es otro personaje interesante que luego de huir de la chacra de su familia trabaja en la construcción de una carretera cerca al Marañón, posteriormente viaja a Lima y se emplea como sirviente y estudia en la escuela nocturna industrial; luego viaja a trabajar en la mina el Cocalón donde ve morir a muchos indios por efectos del carbón. Instalado sobre un lodazal lleno de zancudos se dedica a la zapatería, como también a la venta de helados y verduras, al igual que su esposa, en los diferentes mercados. Es uno de los pocos que regresa con vida a Parobamba lugar de donde viaja a Chimbote acompañado de su esposa: “En me pueblo; un hay esperanza diciendo ¡Vamos, Jesusa, al Chimbote, puerto grandazo! Hey hablado. Mismo al siguiente mañana hemos bajado al carritera” (EZ. p. 125). Esteban de la Cruz, 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. p. 115). El mal de muerte que carga en su pulmón por la acumulación del carbón le lleva a buscar la cura para su mal, primero platicando con su primo casi agónico por el mismo mal y, segundo, tratando de escupir onzas de carbón sobre las hojas de un periódico y, tercero 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* o el resto de los personajes centrales de la narrativa de Arguedas, le conceden a Esteban de la Cruz la capacidad de reflexión en torno al Perú, pero también la conciencia de sus propias limitaciones. El sabe que sólo adentrándose a ese mundo caótico “negrociento” y desesperante de Chimbote puede encontrar una alternativa para sí y por consiguiente para los otros. El está inmerso en el cenagoso mundo chimbotano sin contaminarse. De esa heroica resistencia nace el deseo de transformar el mundo empujando las roquedades de la naturaleza como también la insensibilidad de los explotadores, hasta convertirlo en “jardín cielo” donde vivan hombres y animales en armonía. La búsqueda incesante de escupir el carbón de sus pulmones es, ante todo, la irrenunciable actitud en contra de la muerte, 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. p. 121) es quien “verbaliza la conciencia de Chimbote¹¹⁹ desde su condición de loco-cuerdo,

¹¹⁹ *Ibidem*. p. 298.

discurseando públicamente sobre la realidad chimbotana. La adopción de personalidades 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 el Perú a través de su historia. Está en contra de sus formas culturales, como también de la ingerencia 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 patronos de lancha 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. p. 128)

La atención a la actitud de los extranjeros está también ligada al forasterismo de los mismos peruanos, indios bajados a Chimbote, quienes no siendo oriundos de la zona buscan su identidad en los rasgos culturales comunes que la misma historia se ha encargado en reproducir; es una suerte —como dijera Mariátegui— de buscar, “peruanizar el Perú” partiendo del reconocimiento de su propia historia y realidad.

El padre Cardoso, miembro de la congregación religiosa Maryknoll, y Maxwell, miembro que abandona el Cuerpo de Paz, comparten ciertas características que amplían la complejidad social chimbotana, con sus diferentes posiciones relacionados a los peruanos migrantes. 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 llega a criticar a algunos norteamericanos que se implican en la vida de la comunidad, siendo que él es el que busca adentrarse más. Por su lado Maxwell, al renunciar el Cuerpo de Paz se convierte en ayudante de albañilería de Cecilio Ramírez. Trata y logra adentrarse al mundo andino chimbotano, hasta comprenderlo y considerarlo suyo. En este sentido, se considera que el mestizaje es un campo a donde se puede entrar desde diferentes lugares, no solamente desde lo indígena sino también desde lo occidental y hasta lo norteamericano¹²⁰: “Yo he dejado de ser yanki en un treinta o noventa por ciento” (EZ. p. 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

¹²⁰ Cfr. Gonzalo Portocarrero. “José María Arguedas. El Arte como recreación de la identidad”. En Op. cit. *Amor y fuego...* p. 372.

con Fredisbinda. La transformación de Maxwel es una suerte de mestización que implica la validez universal de lo nacional o lo local.

Por otro lado, al analizar el plano mítico de los “zorros”, vemos que ambos: el de arriba y el de abajo, se unen en un diálogo que trasciende este nivel para instalarse en un relato actualizado, donde los nuevos zorros danzantes, don Ángel y don Diego, se encuentran en una plática verbal y dancerial. 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 para los desposeídos y humillados. 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. p.198)

En síntesis, en el proceso creativo arguediano, va creciendo la gama de personajes, así como también el universo espacial. De referir la vida de un pueblo y sus personajes antagónicos indio y *mistis*, hasta hablar sobre el Perú, su heterogénea realidad sociocultural y los poderes que lo dominan, todos vinculados a tiempos diferentes de la historia peruana. Sin duda, las vidas fragmentadas que se van sumando en la evolución creativa arguediana son producto de la compleja convivencia de las mismas en un país subdesarrollado y ficcionalizado, donde no existe una unidad nacional, ni una identidad única.

En el proceso Arguediano se pueden advertir fases diferentes:

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

2.- En *Yaway Fiesta* cuyo escenario es la provincia de Puquio continúa el enfrentamiento socio cultural indio / *misti*. Se aprecia la presencia de los chalos (mestizos).

3.- La novela *Los ríos profundos* cuyo espacio escénico es el departamento de Apurímac, específicamente Abancay, congrega a la diversidad sociocultural del mundo andino. A la lucha entre indios y blancos se agrega la oposición costa sierra, ambas con una compleja realidad sociocultural y económica diferentes; tienen su propia identidad y se presentan como incompatibles. Los mestizos por su parte se definen por la causa de un sector social determinado, tal es el caso de las chicheras o el personaje-narrador de la novela.

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 y de preferencia en la primera), se pretende hablar por la diversidad de "sangres", de culturas y sociedades del Perú. En ella se percibe una inclinación por el mestizaje.

6) En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* desarrollado en Chimbote, Arguedas plantea la caótica relación de los componentes socioculturales del Perú. Pese a su desilusión por el mestizaje su novela parece continuar el proceso.

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 extranacional 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 la consecuente evaluación de su realidad presente, que le abrirá las puertas del futuro.

CAPITULO III

**NINA QALLU QARI (HOMBRES CON LENGUA DE FUEGO)
LA EVOLUCIÓN DEL LENGUAJE DESDE
“AGUA” HASTA LOS ZORROS..**

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

JMA.

EL PRESENTE CAPÍTULO buscará demostrar la coherencia interior de las obras de José María Arguedas sostenida por un lenguaje en su proceso de cambio, así como también responder interrogantes como: ¿por qué y de qué modo Arguedas hace que la cosmovisión quechua-andina se inserte en el sistema lingüístico español, sumamente 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?

1

El supuesto monolingüismo de Arguedas

Considerando que para Arguedas el lenguaje fue un factor importante en la configuración de su narrativa, creemos necesario aclarar algunas observaciones vertidas en torno a que si Arguedas fue o no monolingüe quechua, o bilingüe quechuas/castellano. Esto nos permitirá entender

mejor su “lucha infernal” con la lengua y su búsqueda de un lenguaje adecuado para su literatura.

Cuando en 1965 se organizó el Primer Encuentro de Narradores Peruanos en Arequipa. Nadie se hubiera imaginado que Arguedas causara, 23 años después, una discusión en torno a cuál fue su primera lengua. Todo esto gracias a que en ese evento el escritor manifestó: “yo aprendí a hablar el castellano con cierta eficiencia después de los ocho años, hasta entonces sólo hablaba quechua.”¹²¹

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.¹²² Este hecho causó cierto descontento entre los asistentes.¹²³ Al año siguiente, en la introducción a su libro *José María Arguedas, del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*,¹²⁴ 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.”¹²⁵

Según Forgues, el bilingüismo temprano de José María habría iniciado en San Juan de Lucanas a la edad de los 7 años (1918):

¹²¹ Op. cit., p. 41

¹²² Su ponencia fue publicada bajo el título “El mito del monolingüismo quechua de Arguedas”. En Op. cit. *José María Arguedas. Vida y Obra*.

¹²³ Marco Martos recuerda que en 1988, en el Congreso de Grenoble, Ronald Forgues presentó una ponencia sobre cuál fue el primer idioma de Arguedas: “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 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 Op. cit. *Amor y fuego...* p. 177

¹²⁴ Horizonte, Lima, 1989.

¹²⁵ Ibidem. p. 47. (Subrayado nuestro)

...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”¹²⁶

(Nótese que entre 1918 y 1923 no hay 3 sino 5 años).

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 Bendezi 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 Aristides Arguedas, hermano mayor de José María.¹²⁷

La declaración de Luisa alude la clave del tiempo en que Arguedas vivía en Andahuaylas, lugar a donde retornó después de la muerte de su madre a la edad de los 3 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 7 años. Si a esa edad tiene “su primer contacto con los indios”, gracias al odio de su madrastra ¿cómo entender que en Puquio el niño fuera “perfectamente bilingüe”? Las pruebas que aporta el mismo Forgues contradicen su hipótesis.

Como manifiesta el mismo autor: “hace mucho tiempo que la psicología nos ha enseñado lo importante que son los primeros años de la infancia en la formación de la

¹²⁶ *Ibíd.* p. 48. (Subrayado nuestro)

¹²⁷ *Ibíd.* p. 57. (Subrayado nuestro)

personalidad de cada uno de nosotros.”¹²⁸ En ese sentido, cabe aclarar que Arguedas nace en Andahuaylas y por razones del trabajo de su padre, pasó a vivir en 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 tres años después, al fallecer su madre, fue trasladado a Andahuaylas a vivir con su Abuela Teresa Arellano, por un espacio de 4 años.

El hecho de que Arguedas tuviera padres *mistis* no demuestra que el niño haya sido un monolingüe castellano hasta antes de los 7 años. Según el censo de 1940, de los 90, 195 habitantes de la provincia de Andahuaylas sólo 265 personas, no hablaban quechua; 80, 611 era monolingües quechua y 9, 319 bilingües.¹²⁹ Esto nos demuestra que la gran mayoría de los *mistis* hablaban 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*.

Ante la afirmación de Forgues, quien sostiene que Arguedas escribe desde fuera del mundo quechua, debemos aclarar lo siguiente: 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 al mundo quechua que lo adoptó y odia al mundo blanco que lo “maltrató” en su infancia, aunque posteriormente lo disculpa.¹³⁰ Los testimonios que anota Forgues indican que Arguedas fue un bilingüe quechua-castellano. Conoce ambas realidades, por eso habla desde dentro y desde fuera del mundo quechua.

En síntesis, no compartimos con las declaraciones de Arguedas respecto a su primera lengua, como tampoco con las de Forgues, debido a lo siguiente: el primero niega haber tenido contacto con el castellano en su infancia, posiblemente por cuestiones ideológicas y por su identificación con el mundo quechua; el segundo, “demuestra” su hipótesis refutándose con sus propias aseveraciones.

¹²⁸ *Ibidem* p. 49.

¹²⁹ Cfr. José María Arguedas. *Señores e Indios. Acerca de la cultura quechua*, Cal y Canto, Buenos Aires, 1976, pp-174-175.

¹³⁰ 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 al 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, “Como me hice escritor”. En Godofredo Morote Gamboa. *Motivaciones*

Arguedas, el quechua y el castellano.

Como vimos en el apartado anterior, pese a que existen evidencias del bilingüismo temprano de Arguedas, el escritor asume al quechua 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 le interfería en 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. p. 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”.¹³¹

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

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”.¹³²

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”.¹³³ Escribir literatura en esa lengua sería “estrecha y condenada al olvido”.¹³⁴ Estrecha, porque esa literatura tendría poca difusión y pocos lectores.¹³⁵ Por esta razón, inició la búsqueda de un lenguaje apropiado utilizando el

del escritor, Universidad Nacional Federico Villarreal, Lima, 1988, p. 14. También aparece citado por Carmen María Pinilla, “Arguedas y el conocimiento comprensivo”. En Op. cit. *Amor y Fuego...* p. 215.

¹³¹ *La prensa*. Buenos Aires, 24 de setiembre de 1939.

¹³² José María Arguedas. *Cantos y cuentos quechuas I*. Municipalidad Metropolitana de Lima, Perú, 1986, p. 28.

¹³³ *La prensa*. Buenos Aires, 24 de setiembre de 1935.

¹³⁴ *La prensa*. Buenos Aires, 24 de setiembre de 1939.

¹³⁵ 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.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

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 de los que nos ocuparemos más adelante.

3

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.

La preocupación por encontrar un lenguaje adecuado para el relato no es nueva en la historia de la literatura. Para el caso peruano, existen muchos ejemplos como el de Guaman Poma, El Inca Garcilaso de la Vega, etc. Tal vez el más cercano a la realidad arguediana sea la de su paisano Manuel Robles Alarcón, quien, como Arguedas, también incursionó en esa búsqueda, aunque con menos suerte. Este autor, en ningún momento nombrado por Arguedas, logra recopilar y configurar como unidad algunas fábulas quechuas a las que denominó *Fantásticas aventuras del Atoq y el Diguillo* (1960), obra que a nuestro entender también, como muchas otras, busca hablar por el mundo quechua desde el plano del humor y que guarda esa lucha cultural y lingüística que Arguedas presenta en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* cuando 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, el mismo que sería de beneficio para la literatura latinoamericana. Alejo Carpentier decía que una misión del escritor latinoamericano es encontrar un lenguaje adánico, un lenguaje capaz de decir lo nunca dicho.¹³⁶ 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.¹³⁷ Desde su primer cuento, "Agua", Arguedas

¹³⁶ Alejo Carpentier. *Tiento y diferencias*, Arca, Montevideo, 1967, pp. 20-73

¹³⁷ Carlos Fuentes. *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortíz, México, 1969, pp. 30-32.

había mostrado ya esa preocupación que se expresa en la representación lingüística intercultural del mundo del que se ocupaba; 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.”¹³⁸

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,”¹³⁹ lo que le llevó a sostener serias discusiones en torno a ella, principalmente en torno al problema del lenguaje. En el marco de la discusión sobre “El sentido y valor de la 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.”¹⁴⁰ 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, será ampliada con el conocimiento de la particularidad lingüística costeña como lo hace en “Orovilca” y *El sexto* y, fundamentalmente, en su última novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Esta búsqueda prioritaria de crear un lenguaje que le permita abordar con corrección el mundo quechua parte indudablemente de su primer relato “Agua”, con el que empieza a romper con los modelos de la literatura que en ese momento se practicaban.

El hecho de que Arguedas trascendiera las limitaciones del indigenismo en el 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”¹⁴¹. Las obras indigenistas como las de Ventura García Calderón y López Albújar eran los modelos de 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,

¹³⁸ Ángel Rama. “Diez problemas para el novelista latinoamericano”. En *La novela hispanoamericana*, Selección, introducción y notas de Juan Loveluck, Universitaria, Santiago de Chile, 1969 (3er. Ed.), p. 306.

¹³⁹ Antonio Cornejo Polar. Op. cit. *Los universos...* p. 14.

¹⁴⁰ Op. cit., p. 171.

¹⁴¹ Op. cit. *Mito e ideología...* p. 44.

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”¹⁴²

4

La mistura

En “Agua”, su primer cuento, Arguedas intenta plantear el relato en un “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 gente. El pueblo silencioso, rodeado de cerros inmensos, en esa hora fría de la mañana, parecía triste” (AG. p. 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 ni uno ni lo otro no le servían para “la interpretación de las luchas de la comunidad, para el tema épico”¹⁴³ Arguedas “no podía emplear con semejante dominio, con natural propiedad el castellano” donde está subyacente la lengua quechua,¹⁴⁴ por eso centró su atención en aprovechar esos “sutiles desordenamientos” que le proveía el quechua y se insertaban en el castellano:

-Viseca grita más fuerte.

-¡Clara 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. p. 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”.¹⁴⁵

¹⁴² *Ibidem*. p. 243.

¹⁴³ José María Arguedas. “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”. En *Op. cit. Recopilación de textos...* p. 403.

¹⁴⁴ *Idem*

¹⁴⁵ *Idem*.

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. En 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 conuneros 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. p. 26)

En ese 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"¹⁴⁶ 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 del quechua en el sistema lingüístico castellano.

Para encontrar ese lenguaje adecuado y hablar del mundo indio, tan complejo y original, buscó y encontró algunas soluciones en las lecturas de *Tungsteno* de Vallejo, sobre todo el modo de abordar el mundo indio sin incluirlo en la visión moderna occidental. También su lectura de *Don Segundo Sombra* de Güiraldes le aportó algunos elementos importantes por constituir una muestra ejemplar en la que "el hombre de esas regiones, sintiéndose extraño ante el castellano heredado, se ve en la necesidad de tomarlo como un elemento primario al que debe modificar, quitar y poner, hasta convertirlo en un instrumento propio"¹⁴⁷ 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 que "la supervivencia dominante de los idiomas indígenas ha creado un complejo problema lingüístico"¹⁴⁸ se pudo solucionar mediante la libertad de creación que le permita movilizarse sin estar prefijado.

El peligro de caer en el "regionalismo que contamina la obra y la cerca" conduce a Arguedas a pensar en el asunto de la universalidad, pero también en sus limitaciones: "ese raro

¹⁴⁶ *La prensa*. Buenos Aires, 24 de setiembre de 1935.

¹⁴⁷ *Ibidem*. Arguedas. "La novela y el problema..." p. 401.

¹⁴⁸ *Ibidem*. p. 402.

equilibrio entre el contenido y la forma, equilibrio alcanzado tras intensas noches de increíble trabajo es cosa que vendrá en función de la perfección humana lograda en el transcurso de tan extraño esfuerzo.”¹⁴⁹ Esto no llegaría si se optara por ejemplo por el costumbrismo, en tanto que se debía pensar en el lector distante y no familiarizado con el tema, lenguaje y cultura quechua-andinas. Entonces ¿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”.¹⁵⁰ En este sentido, Arguedas apostó por sacar a flote lo particular y lo local, y así proyectarse a realidades más amplias. Lo extraño 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 esta afirmación deviene su parcial alejamiento del lenguaje de “Warma Kuyay”, en donde expresa su propio romance, su historia personal e íntima que no le era favorables en tanto su docilidad para abordar el drama quechua. El lenguaje de “Agua” tampoco le era adecuado para manifestar con la profundidad requerida las luchas del mundo indio, ni plantear un tema con alta carga épica como lo que buscaba realizar. En este sentido, entre los cuentos señalados existen diferencias en el aspecto lingüístico y temático.

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 conocedores del funcionamiento de su segunda lengua injertan la sintaxis quechua a la del español generando un particular encadenamiento de las palabras y una producción sonora asociada con el quechua, produciendo lo que Arguedas llamó “mistura”, pero en este caso literario, artístico, basado —como él mismo dijera— en “sutiles desordenamientos”. En este sentido no es

¹⁴⁹ Idem.

¹⁵⁰ Idem

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 una hallazgo o rescate lingüístico para hacer literatura y romper las fronteras del regionalismo.

El quechua es un idioma que tiene inflexiones, o sea que se utilizan terminaciones-casos (se pueden utilizar desinencias, lo que en español equivaldría a la utilización de 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. p. 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.”¹⁵¹ El efecto al que se refiere tiene que ver con el carácter de una lengua oral, alimentada no sólo de palabras en esencia onomatopéyica, sino también de movimientos corporales, gestos, etc., que completan los vacíos lingüísticos. Estos vacíos están ceñidos a la estructura de la lengua quechua, dotada de desinencias (sufijos) que se van encadenando en la construcción del sentido del mensaje y que, llevados al español, parecerían estar mal contruidos. Lo mismo ocurre con la ausencia de las preposiciones en el ejemplo anterior o con la ausencia de artículos: “-¡Claro! Tinki es hombre” (AG. p. 97). En todo caso, estamos frente a una particularidad lingüística que está relacionada con la estructura mental del hablante quechua. Esta estructura 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 indio. En su vida cotidiana, al igual que el escritor, el *runa* también se inserta en una tensa lucha con el español, con la diferencia de que el autor le dota de una particularidad literaria destinada a preservar el mundo quechua.

¹⁵¹ Op. cit. *Mito e ideología...* p. 50

5 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 (año en que se publica *Los ríos profundos*), con la traducción de las voces quechuas al castellano, le da una connotación particular que el castellano está imposibilitado 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!”¹⁵². Con *Los ríos...* se ha logrado encontrar un lenguaje apropiado, siendo “el castellano como medio de expresión legítimo del mundo peruano de los Andes”¹⁵³. Con la utilización de un castellano correcto Arguedas estaba seguro de reproducir la esencia cultural quechua sin falsearla, aun cuando en ese “castellano correcto” podía mantener algunas características quechuas como la posposición del verbo, sin afectar rotundamente el sistema castellano.

El siguiente ejemplo nos permitirá aclarar mucho más ese 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. p. 186)

La traducción del quechua cuzqueño al español es correcto, mientras que el español del militar no, debido a que la presencia del modelo sintáctico quechua es reconocible por las interrupciones y la presencia de los gerundios que le confieren un tono particular quechua. La traducción del quechua del cabo, hecha a pie de página, permite conservar el sentido del mensaje, poniéndonos en alerta sobre la existencia de una múltiple gama de niveles de competencia lingüística de parte de los personajes: indios, *mistis*, militares, etc. Esta característica se proyecta en Rendón Willka de la novela *Todas las sangres*, donde el personaje demuestra que, cuando habla en castellano, tiene dificultades de pronunciación debido a que su

¹⁵² José María Arguedas “La novela y el problema...”. En Op. cit. *Recopilación de textos...* p. 404

¹⁵³ *Ibidem*. p. 405.

segunda lengua aún es incipiente. Arguedas asalta a la memoria histórica de la vida y realidad lingüística de Rendón, quien, antes de salir de su pueblo a Lima, tenía extremas dificultades para hablar en español. En la escuela estas dificultades le conferían rasgos de inferioridad animal:

-¿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. p. 63)

Este pasaje evocado en la novela es diferente a la realidad inmediata de Rendón, quien, en el presente novelesco, habla con menos dificultad. 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 ingeniero 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. p. 313). Sin embargo, ese castellano de Rendón sería 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. p. 314). De esta manera, Arguedas demostraba los pasos que siguieron algunos de sus personajes, como Rendón o el mismo autor, para apropiarse, dominar el castellano y servirse de él insertándolo en su cultura. Estas características ya se podían ver en "Orovilca" aunque no hay un enfrentamiento frontal (costa/sierra) como sí se manifiesta en "Diamantes y pedernales".

En *Los ríos profundos*, Arguedas se preocupa por rescatar y potenciar literariamente el sentido onomatopéyico del quechua. En 1948 había hecho un primer ensayo "acerca del intenso significado de dos voces quechuas"¹⁵⁴, el mismo que aparece en el capítulo VI "Zumbayllu" de la novela antes señalada, con ligeras modificaciones. Las voces a las que se refiere Arguedas *Illa e illu* al ocuparse del *Zumbayllu* están cargadas de una musicalidad mágico-poético, y son capaces de atravesar "las paredes de los campos semánticos"¹⁵⁵ debido a que "en el quechua muchos términos están sumergidos en los objetos."¹⁵⁶ Esta preocupación

¹⁵⁴ José María Arguedas. "Acerca del intenso significado de dos voces quechuas", *La prensa.*, Buenos Aires, 6 de junio de 1948.

¹⁵⁵ William Rowe. *Ensayos Arguedianos*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1996, p 49.

¹⁵⁶ José María Arguedas. *La literatura quechua en el Perú*. Mar del Sur, 1,1 (1948). Citado por Rowe en *Ibidem* p. 49.

por la onomatopeya no será abordada en sus posteriores obras, pero sí acrecentará el uso de los símbolos mágicos, míticos y poéticos del mundo quechua-andino los que les darán un brillo particular y que constituirán los *loreto kuijllus* o las *paqarinas*¹⁵⁷ (ventanas) por donde se puede llegar o entrar a ver la dimensión particular de la cosmovisión del mundo quechua-andino representado.

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 una lengua oral, 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 evolutivo de su narrativa y de las soluciones que Arguedas buscaba para sus obras, nos iremos deteniendo 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, lo que Arguedas lo comenta en su *Primer Diario* cuando recuerda sus pláticas con Guimares Rosa: “...entonces sentí que ese Embajador tan majestuoso, me hablaba porque había, como yo, ‘descendido’ hasta el cuajo de su pueblo; pero él más, a mi modo de ver, porque había ‘descendido’ y no lo habían hecho ‘descender’.” Esta actitud de llevar lo oral a lo escrito de tipo Arguediano –según los diarios– también son características de Rulfo y García Márquez, pero cada quien con su propia dinámica.

El “descenso” está vinculado a connotaciones sexuales que permiten al escritor seguir viviendo. De otro modo, “descender” no sería pertinente, pues no reencontraría el “tono de vida”. Ese “descender” supone también el sacrificio económico en tanto que el autor no se inserta al sistema del mercado, negando ser un escritor profesional como los “cortázares”; tal es el caso de Carlos Fuentes quien trabaja a “destajo”.

Por otro lado, Arguedas se preocupa por hacer una literatura no del tipo indigenista que daba una mirada al indio desde fuera, sino otra diferentes que viene desde el centro mismo del

¹⁵⁷ Una explicación detallada sobre el significado de estas voces quechuas se presenta en el capítulo VI destinado al análisis de los símbolos.

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 las domina. Tú también, Juan, pero tú de adentro, desde el germen mismo; la inteligencia está; trabajo antes y después.” (EZ. p. 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’.”¹⁵⁸

Por otro lado, los fragmentos del diálogo de los zorros de *Dioses y hombres de Huarochiri* constituyen el nexo o gozne entre los *diarios* y el relato. Ellos son los encargados de establecer los vínculos entre el pasado y el presente, entre lo tradicional y lo moderno. Este nexo es una suerte de contacto sexual que en muchos casos deriva en el encuentro violento de las diversas formas de expresión de sus 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. p. 30). El sexo es entendido como el modo de relacionar el 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. Ya al final del segundo diálogo de zorros, el de arriba pide al de abajo que le cuente “como un pato” 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 de mezclan, hinchan mi nariz y mis oídos” (E Z. P. 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 mágico-musical, es capaz de hacer entender sus preocupaciones a los representantes de ambos mundos, movilizándolo y conectándolo el

¹⁵⁸ Citado por Martín Lienhard. En Op. cit. *Cultura popular...* p. 72.

pasado y el presente, tiempos vibrantes donde los mundos diferentes y cambiantes se encuentran vivos como ellos mismos.

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,¹⁵⁹ de atracción/repulsión, degradación/coronación, vida/muerte, considerando el cuerpo humano (sexual) como referente. El siguiente fragmento expresado por Moncada es un claro ejemplo de lo que manifestamos:

El chanco 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 'profundo del garganta' como usted 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 chanco, 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. P. 126)

Por otro lado, el "lenguaje aluviónico" del cura Cardoso al final de la plática con Bazalar, Cecilio y Maxwell demuestra la inmersión de este 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. P. 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, específicamente con el sector periférico 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 es no tartamudeo? Nadie hace lo que yo he hecho con sólo cinco mil soles en el puño". (EZ. p. 106)

¹⁵⁹ 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*, Instituto de Pastoral andina, Perú, año XXIX Nº 49 - Primer semestre de 1977., pp. 165-187. También Martín Lienhard se ocupa del lenguaje carnavalesco del mundo andino de esta novela, considerando los aportes de Mijail Bajtin en Op. cit. *Cultura Popular*...

La prostituta “La caprichosa” hace el milagro de curarle al tarta su tartamudeo martillante, al permitir tener sexo oral ante la 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. p. 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 aún se pueden percibir rasgos gramaticales y sintácticos del quechua. Veamos un ejemplo en palabras pensadas 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 tomasol, que amarillo. Así el carbón va aletear de me pecho, compadrito, cuando hayga botado todito. Periódicos van volar...(EZ. p. 130)

Este lenguaje intrincado 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, pero con la diferencia de que éste prefiere términos relacionados con el contexto serrano. En este sentido Arguedas va y viene por las diferentes formas comunicativas serranas planteadas en sus obras anteriores; no las abandona del todo, las utiliza para casos necesarios. Si revisamos el lenguaje de Pantaleón en “Agua”, vemos que su lenguaje tiene la estructura lingüística quechua: “—Antes, cuando había minas, sanjuaneros eran ricos. Ahora chacras no alcanzan para gente” (AG. p. 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. p. 70). Esto nos demuestra que Arguedas, al dotar de un lenguaje propio a sus protagonistas, está buscando una

forma adecuada para hablar por los peruanos a través de sus personajes, entrando justamente al laberinto de la realidad peruana. Los siguientes ejemplos nos permitirá aclarar más este asunto. 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 configurados con diferentes caracteres no se presentan con la actitud del costeño loco o medio loco, como lo es Moncada. A diferencia de éste, hablan poco y enjuician al mundo de otro modo. El lenguaje particular de Moncada es, en muchos casos, caótico, a diferencia de los personajes locos u *opas* que aparecen en las obras anteriores de Arguedas. Un fragmento de su prédica en la plaza Bolognesi dice:

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 éste 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. p. 120).

En otro momento Moncada aparecen en el baile realizado en el lujoso y exclusivo salón del Hotel Gran Chimú. Moncada, influenciado por la plática de su compadre (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. p. 121)

El entreverado, atrevido, fluido y entrecortado lenguaje de Moncada interpreta la realidad compleja de Chimbote. Esa interpretación basada en la intuición debido a su parcial pérdida de razonamiento tiene, en la plática de Diego y don Ángel, su versión más racional de interpretar el mundo chimbotano, aunque en forma parcial. Dice un fragmento de la plática de don Ángel:

–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. p. 80)

Arguedas, en *El zorro...*, prescinde, en parte, de la sintaxis quechua para hacer hablar a sus personajes en castellano. 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 de dotar de un rango literario a los lenguajes locales y mayoritarios hasta entonces no aparecidos en la narrativa peruana escrita. Esto se debe ampliamente a la naturaleza lingüística de los serranos emigrados y a la experiencia lingüística del autor.

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

1. La utilización de un “castellano correcto” en “Agua” con “sutiles desordenamientos” al igual que en “Warma Kuyay” le sirven 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 al sistema lingüístico castellano, para ampliar el campo de receptibilidad y buscar la universalidad partiendo de lo local. De antemano este hecho nos sitúa en el campo del mestizaje lingüístico, asunto que el autor abordará desde diferentes puntos en sus obras posteriores.

2. Arguedas realiza una búsqueda del perfeccionamiento del castellano para sus relatos con el objeto de recrear la cultura quechua. Opta por conquistar a lectores no quechua hablantes mediante el rescate de la entonación y connotación del mundo quechua-andino (departamento de Abancay en *Los ríos profundos*). Se presentan algunos símbolos quechua-andinos y se opta por la revalorización explicativa literaria de las significaciones onomatopéyicas de algunas palabras quechuas, abriendo la posibilidad de hablar de la cultura quechua-andina mediante simbólicos mágicos, míticos y poéticos.

3. Deja de abordar el carácter de la cultura quechua-andina mediante la exploración y explicación de los caracteres mágicos de vocablos onomatopéyicos quechuas y potencializa la presencia de los símbolos mágicos, míticos y poéticos. Es el caso de *Todas las sangres*. En ésta novela, el escenario serrano 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 del Perú. Rescata el carácter oral del español hablado en dicho lugar y llega a subvertir lingüísticamente el canon novelesco de la época. Indudablemente la multifacética realidad lingüística de *Los zorros...* alude a un mestizaje complejo de diferente nivel y de diferentes direcciones.

6

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."¹⁶⁰ En su exposición de rasgos coloquiales, Tamayo parte de un autorreconocimiento como "medio gamonal" y su dominio del quechua que le acreditan ser Miembro de la Real Academia de dicha lengua. En su ponencia Tamayo sostiene que Arguedas tiene "poco" conocimiento del quechua y que sus traducciones son "catastróficas". Afirmaciones poco serias que manifiestan un etnocentrismo anacrónico y escaso conocimiento de la realidad lingüística quechua del Perú.

Tamayo dice: "El quechua de Arguedas no era indudablemente un quechua indígena, indio, ni por su bagaje semántico, ni por su sintaxis".¹⁶¹ Entonces ¿qué quechua habló Arguedas?. El seguimiento que hicimos de los vocablos quechuas que aparecen en su narrativa nos demostró que Arguedas habló un quechua mezcla de las variantes Ayacucho-Chanca y Cuzco. En su universo lingüístico también aparecen vocablos del quechua huancaíno, además algunas de voces de la lengua aymara.¹⁶² El análisis de su narrativa y el acercamiento a grabaciones de la voz de Arguedas dan cuenta que dominaba el quechua de los indios como de los *mistis* y mestizos. En este sentido el quechua de Arguedas estaba capacitado para 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, donde plasma sus

¹⁶⁰ Véase Op. cit. *José María Arguedas. Vida y Obra*. No será sorpresa encontrar en el texto del autor, la palabra Cusco escrito con s. Se debe a que los cusqueños no reconocen la z como autóctono.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 111

¹⁶² También utiliza algunos vocablos de la lengua inglesa.

preocupaciones estéticas e ideológicas, pensando 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 del Perú hace que el narrador busque modos de representar las distintas realidades de su país “resumiendo formas de expresión de múltiples variantes”.¹⁶³ 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 Cuzco, 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.¹⁶⁴

La diversa realidad lingüística de los personajes de Arguedas van ligadas al ensanchamiento del espacio, a la ampliación de sus personajes y a la representación de la compleja realidad cultural peruana. Si Arguedas buscó formas diversas de representar el quechua de los diferentes pueblos, no quiere decir que desconozca dicho idioma. No es recomendable, pues, confundir el quechua del autor con el de sus personajes.¹⁶⁵ Bástese oír las diversas grabaciones de la voz de Arguedas, cantando o hablando en quechua, o leer sus poemas reunidos en su famoso *Katatay*, para captar con hondura las inflexiones tonales, los sentidos que van adquiriendo las palabras en el proceso de configuración del cosmos quechua-andino y reconocer su dominio de la lengua. Arguedas vivió entre los indios y, además, estudió el mundo Andino.

Compartimos con Tamayo cuando dice que “traducir el quechua al español es una cosa muy difícil. El quechua, sobretudo en poesía, es casi intraducible”. Pese a esas argumentaciones, Tamayo sostiene que Arguedas hizo unas “traducciones malas, otras regulares y algunas como voy a demostrar después, disparatadas.”¹⁶⁶ Argumentación que, a nuestro parecer, es poco responsable y nada seria.

Analicemos las observaciones de Tamayo:

¹⁶³ Intervención de Jaime Urrutia. En Op. cit., p. 124.

¹⁶⁴ Intervención de Rodrigo Montoya. En Op. cit., p. 136.

¹⁶⁵ Crf. Op. cit., p. 135.

¹⁶⁶ Idem.

El dice [Arguedas] “quillinchullau” al cernicalo; se le dice “quillincho, no “quillincho”. Aquí dice “quillincha” por “quillincho”, es decir utiliza dos palabras mal escritas del quechua cusqueño.¹⁶⁷

En la novela el narrador escribe “Killincho yau” (Oye cernicalo) (LRP. p. 35). Tamayo lo presenta mal transcrito como si fuera una sola palabra: “quillinchullau”. Por otro lado, Arguedas escribe la palabra “Killincho” con k y no con q. Esto nos remite al problema relacionado con el punto de articulación fonética y su representación gráfica. El quechua cuzqueño de Tamayo no es igual al de Arguedas que en este caso utiliza el quechua ayacuchano, reconocible por la terminación u de la palabra. El crítico piensa que la palabra aludida sólo se habla en Cuzco y por eso, Arguedas se equivoca al escribirla. Así Tamayo descalifica (sin decirlo) la existencia de variedades dialectales que implica diferenciaciones fonéticas, tonales y en algunos casos hasta semánticas.

Sigamos con Tamayo:

“Purun”, los antropólogos saben lo que es el “punruncha”, es la “tierra desierta”, el desierto serrano, no el desierto de arena costeño, sino ese cerro de piedras, donde no crecen plantas, y al “purunhuayta kiriskayta” lo llama flor de campo herida”, la traducción realmente es catastrófica.¹⁶⁸

La palabra “purun” que, por cierto, aparece en un huayno quechua de *Los ríos...* dice en un fragmento: Purun wayta kirisk’aykita”, siendo traducido por el escritor como “flor de campo herida”. (LRP. p. 53)

Considerando el contexto dramático de la novela, la palabra “purun” es pensado por el narrador como campo desértico, baldío, abandonado y por lo tanto herido en el sentimiento. Dado el caso, la traducción poética de Arguedas como “flor de campo herida”, metáfora con que se autorepresenta el “abandonado”, es correcta. En su interpretación de la lengua y la cultura quechua, Arguedas realiza una traducción poética con el objetivo de acercarse más a la imagen artística original. Una traducción literal sería, en este caso, un procedimiento poco recomendable.

¹⁶⁷ Op. cit., p. 112.

¹⁶⁸ Idem.

Rodrigo Montoya advirtió en su réplica a Tamayo que sus observaciones responden a una preocupación etnocéntrica,¹⁶⁹ debido a que el crítico considera implícitamente que todo lo relacionado con el corazón de lo que fue el imperio incaico es lo único válido y correcto.

Tamayo también hace algunas observaciones relacionadas con los préstamos lingüísticos existentes en *Yawar Fiesta*, *Los ríos profundos* y *Todas las sangres*. Veamos sus observaciones hechas en *Los ríos...*:

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.¹⁷⁰

Las palabras que encontramos en la novela (LRP) que se parecen a lo que Tamayo refiere son:

- 1) Vueltamusk'aykin he de volver [a ti] (LRP. p. 187)
- 2) Vueltamusak'rak'mi todavía he de volver (LRP. p. 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 representado, principalmente serrano. Así Arguedas se encarga de plantear la heretogeneidad sociocultural y lingüística del Perú.

Las siguientes observaciones de Tamayo refieren al mismo fenómeno:

1)

El halcón se llama “huamán” en quechua cuzqueño, y él pone “alconchais”, es decir “halcón” quechuizado, es el “huamán” en quechua.¹⁷¹

2)

Ahora, al hablar de la estrella dice “lucerosnisunki”, bueno ningún indio habla de “lucero” dice “qoyllur” que es la “estrella” (aquí seguramente habrá gentes que hablan quechua).¹⁷²

3)

¹⁶⁹ Cfr. Op. cit., p. 136. Similar observación hace Julio Noriega cuando se refiere a los poetas quechuas del Cuzco. Véase Julio Noriega Bernuy. *Poesía quechua escrita en el Perú. Antología*, Cep, Lima, 1993, p. 37.

¹⁷⁰ Idem.

¹⁷¹ Idem.

¹⁷² Idem.

... aquí hay una cosa tremenda “Acofaltaptimpas”, “aco” es “arena”, “faltantimpas” que viene del castellano “faltar”. En realidad debería decir “acomanaqaqtin”.¹⁷³

Los textos originales de Arguedas dicen respectivamente:

- | | |
|-----------------------|--|
| 1) halconchas nisunki | el halcón te hablará de mí. (LRP. P. 187) |
| 2) luceros nisunki | la estrella de los cielos te hablará de mí (LRP. p.187). |
| 3) Ak'o faltaptimpas | si les faltara arena (LR. p. 189). |

Tamayo tiene toda la razón al reconocer los préstamos lingüísticos: “halcón”, “lucero” y “falta” para cada caso. Sin embargo, en ninguno de ellos las referencias son exactas: “alconchais”, “lucerosnisunki”, “faltantimpas”.

Otra observación preocupante que hace Tamayo dice:

“Usuchipumahuaman”, ésta es una palabra que yo no le he encontrado ni en Gonzales Olguin, ni en el quechua Cusco-Collao de Cusitumán. No sé de dónde sacó Arguedas. Es una palabra que no sé, no está en Gonzales Olguin, no está en Domingo de Santo Tomás, puede ser algún neologismo. Hay cosas así en Arguedas, en este librito de *Los rios profundos*.¹⁷⁴

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

Challwacha sak' esk' aypin	en los pececillo que yo he criado
Pipas chalwallkóspa	alguien se cebaria
Usuchipuwman	y desperdiciados, morirían en la playa. (LRP. p. 188)

La palabra “Usuchipuwman” que utiliza Arguedas viene del verbo quechua Ayacucho-Chanka *usuy*: derramar, desperdiciar. Su uso es común y existe en los diccionarios.¹⁷⁵

¹⁷³ Idem.

¹⁷⁴ Idem.

¹⁷⁵ Véase por ejemplo. Clodoaldo Soto Ruíz. *Diccionario quechua Ayacucho-Chanka*, Ministerio de Educación-IEP, Lima, 1976, p. 112.

Esto nos advierte que toda lectura e interpretación etnocéntrica del quechua de Arguedas conduce a afirmaciones equivocadas, incluso se presta a afirmaciones apresuradas como el de Tamayo, quien dice: “hay cosas así que me lleva a la conclusión que Arguedas no dominaba el quechua.”¹⁷⁶

En fin, no existe una lengua pura y auténtica. El contacto de las lenguas demuestran su movilidad a través de su uso y modificación. Los préstamos lingüísticos van de uno a otro y viceversa. Ambas se enriquecen. Aunque debemos reconocer que en los casos señalados, lo préstamos afectan mayormente al quechua por la imposición de castellano. Como dijo Jaime Urrutia, lo que hizo Arguedas fue un mestizaje de la lengua¹⁷⁷ para hacer participar a gentes disímiles del país, con bagajes culturales muy distintos.

Para finalizar, las pésimas transcripciones de los vocablos quechuas de Arguedas hecha por Tamayo, antes de aportar a su entendimiento e interpretación, la oscurecen y crean dudas, a tal punto que un lector no atento correría el riesgo de creer lo planteado por el investigador.

7

Traducción de las canciones

Como vimos 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, vemos que existen 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 consideramos importante abordarlos.

Las traducciones de los vocablos quechuas que Arguedas realiza a través de su trabajo literario van de más a menos, debido a que en sus posteriores trabajos, trata de limitar y quitar vocablos quechuas, como ocurre claramente en las diferentes versiones de *Yawar Fiesta*. Sin embargo, hasta su última novela aún aparecerán voces quechuas, muchos de ellos sin traducción.

Las traducciones del quechua al castellano, hechas en sus canciones y que aparecen en sus obras, no son literales, ni están sujetas a las exigencias sintácticas del castellano (nos

¹⁷⁶ *Ibidem*. p. 114.

¹⁷⁷ Intervención de Jaime Urrutia. En *Op. cit.*, p. 124.

referimos 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:

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. p. 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 anotaremos en negrita):

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

Lo versos traducidos tienen, sin duda, la clara intención de conservar su carga emotiva quechua. Comparando con nuestra traducción vemos que el traductor, del algún modo, afecta la estructura poética original. En este sentido podemos reconocer 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 diversas pueblos quechua-andinos del Perú. Fruto de ese trabajo publicó *Cantos y cuentos quechuas*.

En la tradición musical puquiiana, el Mistitu, a quien recuerdan a través de sus canciones, es materia de poetización y canto. Un fragmento de una canción quechua recopilado por Arguedas en la zona dice:

Misitu <i>туру dueñunsi</i>	El dueño toro felino que mató
Chikchischay paraschay	tormenta de agua y de nieve
<i>Enjalmas</i> mañakunk'a	pide que le den enjalma blanca
Chikchischay paraschay	tormenta de agua y de nieve. ¹⁷⁸

¹⁷⁸ José María Arguedas. *Cantos y cuentos quechuas / I*, Munilibros 12, Perú, 1986, p. 60.

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

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

Para incluir en la novela y adaptarlo al drama novelesco el narrador tradujo el texto en tiempo presente y lo puso en la voz de las mujeres. Ambas versiones parecen encontrarse y dialogar (hombre y mujer / 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.¹⁷⁹

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

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

¹⁷⁹ En la zona sur-andina pudimos escuchar, con ciertas variaciones, algunas de las canciones que Arguedas presenta en su narrativa.

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

ay warmikuna	ay lloraremos
wak'aykusan!	las mujeres

Vemos que hay un claro disloque genérico en tanto que el emisor (hombre) dice en quechua “ay están llorando las mujeres” y no así “ay lloraremos las mujeres” que sería su traducción real. Hay un cambio de la segunda persona masculina en quechua a una primera persona plural femenina en castellano. Con este rompimiento Arguedas relaciona la canción con las mujeres que la interpretan. Por otro lado, la palabra quechua *sapachallayki* (verso seis) contiene al diminutivo *yki* cargado de una intensa carga sentimental que Arguedas no considera; lo traduce como “solito” que también guarda carga sentimental pero en menor grado. En el verso décimo de la canción quechua la palabra *sapachallaykis* (que es diferente a *sapachallayki*) la terminación *kis* significa “dicen que tú” (exclusivo), y está dirigida a una segunda persona que Arguedas traduce como “solitito” y no así como “dicen que solito”.

Otro ejemplo de *Todas las sangres* nos permitirá esclarecer más lo que advertimos:

Yuyaway k'enti;	Acuérdate de mí, picaflor;
Sonk'oykipi encantoykita;	en mi corazón, tu encanto
Rapraykita, yawaryachiykuy	y tus alas, conviértelas en sangre (TS. p.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 en 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 kenti	alas de esmeralda.
Ama jhina kaychu	No seas cruel.

Mayupataman urayamuspa,
 K'ori 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

baja a la orilla del río,
 alas de esmeralda,
 y mírame llorando junto al agua roja.

 mírame llorando
 baja y mírame,
 picaflor dorado,
 toda mi tristeza,
 flor de campo herida,
 flor de los ríos
 Que abandonaste. (LRP. p. 53)

El primer verso dice “*¡Ay siwar k'enti!*”; en el tercer verso las palabras “*siwar k'enti*” (picaflor) está traducido como “las de esmeralda”. En el sexto verso “*K'ori raphra*” también está traducido como “alas de esmeralda” (*k'ori* significa oro) y en 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. Las versiones en quechua y castellano son textos interdependientes e independientes a su vez. No quiere decir que Arguedas haya desconocido el quechua. La versión al castellano, que indudablemente guarda la esencia cultural quechua, permite al autor expresar lo implícito, lo que culturalmente se plantea como entendido, lejos de la traducción literal quechua, como explicaremos en el siguiente fragmento:

¡Way!, karkallamantas
 kask'anki

¡Huay!, de excremento de vaca
 habías sido hecho. (LRP. p. 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*”, percibido 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 quechua.

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 tuvo que realizar un proceso de transcreación, con el fin de reconfigurar artísticamente el texto original y establecer una especie de diálogo de tiempos y personas, en quechua y castellano. Estas variaciones que suponen ligeros disloques hablan de la imposibilidad de traducir algunas particularidades lingüísticas quechuas, pero también de la independencia e interdependencia de éstas, siendo que son micromundos que, en algunos casos, se acoplan al drama narrativo y otras no, por lo que Arguedas adapta y dialoga con la versión original.

CAPITULO IV

ENTRE RAÍCES Y CAMINOS KAUSACHKANIKU
 (ESTAMOS VIVIENDO)
 HATUN KARU WILLAKUY : 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*¹⁰⁰: 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 mítico-religioso 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 papel en la historia de los pueblos indígenas. Para lograr sus propósitos, Arguedas buscó modos diferentes de rescate e introducción de éste en su narrativa, por lo que tuvo que pasar

¹⁰⁰ *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.

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.

I

Acerca del “jugo”¹⁸¹ tradicional quechua-andino y el racionalismo occidental

El “jugo” tradicional 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 puesto en evidencia en sus numerosos trabajos ensayísticos, como 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 hace una crítica y llega a burlarse de los doctores (científicos) quienes niegan o no aceptan los conocimientos indios “empíricos”, “tradicionales”, pues ellos “dicen que ya no sabemos nada, que somos el atraso, que nos han de cambiar la cabeza por otra mejor”.¹⁸² 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 conocimiento tradicional indio:

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 sobre lo sensible. Por último, el ojo sustituye al oído como el órgano principal para la aprehensión y la preservación de la

¹⁸¹ En el Perú, en muchas ocasiones oímos decir: “sácale el jugo”. Esta invitación refiere a “absorber” la esencia de algo. Por ejemplo, si un emisor dice “sácale el jugo a ese libro”, está induciendo a conocer e interpretar su contenido. En ese sentido “jugo” es para nosotros la esencia del conocimiento vinculado al mundo quechua andino.

¹⁸² José María Arguedas. *Katatay*, Editorial Horizonte, Lima, 1984. p. 43.

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".¹⁸³

En este sentido, el pensamiento quechua sustentado en la explicación de un mundo vivo y participe de los acontecimientos, no entra en la lógica del pensamiento occidental, ubicándose muchas veces 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, ya que, siendo parte de la madre tierra, es la que dota de vida a todos los seres animados o inanimados. Por lo que el *runa* la respeta y se cree 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*, con estrecho vínculo 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."¹⁸⁴ 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 la naturaleza, así como 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 mítico-religiosa indígena, por lo que resulta interesante volver a citarlo:

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 solapado fetichismo que lo lleva a venerar con unción religiosa los objetos más diversos.¹⁸⁵

¹⁸³ Op. cit. *Ensayos...* p. 72.

¹⁸⁴ Mario Vargas Llosa. *Nueva novela latinoamericana*. Citado por William Rowe. En Op. cit. *Mito e ideología*. p. 49

¹⁸⁵ *Ibidem*. p. 51.

A Vargas Llosa, le parece inconcebible la interpretación indígena de la realidad, por lo que niega que las culturas tradicionales puedan tener su propia lógica de organización; también califica a 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 va atravesando por un proceso de mestización, su permanencia y continuidad radica 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. Para muestra está su capacidad de conocimiento de los fenómenos naturales, médicos, arquitectónicos, etc., que en la actualidad admira a 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 corola¹⁸⁶.

La naturaleza viviente es, como el hombre, otro ser casi con los mismos sentimientos, a su interior se puede percibir el tejido armónico de su organización donde 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).¹⁸⁷

¹⁸⁶ José María Arguedas. *Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta*. Consejo Nacional de Menores, Lima, 1966, pp. 7-8.

El hizo todo cuanto existe en la tierra), quienes protegen al ser humano."¹¹³

Ese "jugo", sabia-sangre, es la esencia de su cosmovisión. 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. Al apostar por la escritura en castellano "correcto" para sus narraciones, Arguedas no excluye de ella la cosmovisión quechua-andina. Más bien trata de una buscar el triunfo de lo andino en el sistema cultural occidental-criollo.

2

El *hatun karu willakuy* (mito) en la narrativa arguediana

Para nosotros el mito es un *hatun karu willakuy*. Así preferimos denominarla para advertir que se refiere a un acontecimiento real del mundo quechua-andino ubicado en algún punto del tiempo quechua, un hito importante en la configuración de su historia, o sea, un *hatun karu willakuy*. En adelante mito y *hatun karu willakuy* serán utilizados indistintamente con la

¹¹⁷ Mito del *Inkarri*:

(Versión de Mateo Garriaso, cabecilla del ayllu de Chaupi, José María Arguedas, Josafat Roel Pineda) Dicen que Inkarrí fue hijo de mujer salvaje. Su padre dicen que fue el Padre Sol. Aquella mujer salvaje parió a Inkarrí que fue engendrado por el Padre Sol.

El Rey Inka tuvo tres mujeres.

La obra del Inka está en Aquu. En la pampa de Qellqata está hirviendo, el vino, la chicha y el aguardiente.

Inkarrí arrió a las piedras con un azote, ordenándolas. Las arrió hacia las alturas, con un acote, ordenándolas. después fundó una ciudad.

Dicen que Quqllata pudo haber sido Cuzco.

Bueno. Después de cuanto he dicho, Inkarrí encerró al viento de Osqonta (2), el grande. Y el Osqonta pequeño amarró al Padre Sol, para que durara el tiempo, para que durara el día. A fin de que Inkarrí pudiera hacer lo que tenía que hacer.

Después, cuando hubo amarrado al viento, arrojó una barreta de oro desde la cima de Osqonta, el grande, "Si podrá caer el Cuzco", diciendo. No cupo en la pampa de Qeqlata. La barreta se lanzó hacia adentro, "No quepo", diciendo. Se mudó hasta donde está el Cuzco.

¿Cuál será tan lejana distancia? Los de la generación viviente no lo sabemos. La antigua generación, anterior a Atahualpa, la conocía.

El Inka de los españoles apresó a Inkarrí, su igual. No sabemos donde.

Dicen que sólo la cabeza de Inkarrí existe. Desde la cabeza está creciendo hacia adentro: dicen que está creciendo hacia los pies.

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 M. Ossio A. (Antología) *Ideología mesiánica del mundo andino*, Edición de Ignacio Prado Pastor, Lima, 1973, p. 221.

¹¹⁸ 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 *Ibidem*. p. 228.

advertencia arriba señalada.

Ya se ha dicho que el trabajo de Arguedas va evolucionando y creciendo como una especie de cajas chinas (tal vez sea mejor decir que es una especie de honda siempre cambiante y absorbente que llega a involucrar el heterogéneo mundo peruano y los hilos que lo dominan) que, partiendo desde un punto (pueblo de Puquio), llega a ocuparse del Perú. Ese movimiento exterior de ampliación espacial tiene también un movimiento interior que articula los elementos pequeños (seres-objetos) que integran el cosmos de su literatura.

Si revisamos la historia oral del pueblo quechua-andino encontramos que, por ejemplo en la leyenda de Manco Cápac y Mama Ocllo, rescatada por el Inca Garcilaso de 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.¹⁸⁹ Este *hatun karu willakuy* es el cimiento que explica el inicio de la edificación de una cultura que le confiere una óptica particular a la explicación del funcionamiento del universo. El mito es la fuerza que mueve al mundo andino y es fundamental para su permanencia y continuidad, lo que 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.¹⁹⁰

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

¹⁸⁹ Léase Inca Garcilaso de la Vega. *Comentarios reales*, Editorial Porrúa, México, 1990, pp. 28-29.

¹⁹⁰ José María Arguedas. “¿Qué es el folklore?”. En *Cultura y Pueblo*, n° 1, Publicación de la Comisión Nacional de Cultura, Lima, enero-marzo, 1964, p. 10.

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 actividades humanas significativas. alimentación, sexualidad, trabajo, educación, etc. Al comportarse en cuanto ser humana plenamente responsable, el hombre imita los gestos ejemplares de los dioses, repite sus acciones, trátase de una función fisiológica como la alimentación, o de una actividad social, económica, cultural, militar, etc."¹⁹¹

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 controlarlos; reviviendo periódicamente el mito a través de las ceremonias religiosas, entra en contacto con la potencia sagrada que está en el origen del mundo".¹⁹² Entonces, las explicaciones mágicas de la realidad están impregnadas por la memoria 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.

A Sol de "Agua" y "Los escolares"

En el plano de la literatura arguediana, el *hatun karu willakuy* atraviesa toda su creación como una realidad literaria (ficción) que debe su naturaleza al pensamiento quechua-andino, muchas veces enfrentado al occidental y que se va readecuando a las condiciones que exige el momento narrativo. Así los cuentos recogidos en *Agua*, testimonio "autobiográfico" de niños que fungen como narradores protagonistas, representan el conflictivo mundo andino en el que aparecen enfrentados indios y *mistis*.

En "Agua", la esperada unión de los comuneros para el reclamo del agua no se

¹⁹¹ Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo profano*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1998, pp. 72-74.

¹⁹² Jean Pierre Sironneau. "El retorno del mito y lo imaginario socio político", en *Le retour du mythe*. Universidad de Grenoble, 1981.

concreta, la rebelión se sofoca con la muerte de Pantacha. Esta muerte implica una amenaza a todos los levantamientos futuros, pero también un aviso quechua de su posible reivindicación, aun con el costo de la sangre. Entonces la división social arriba / abajo se invertiría, concretando así el retorno del *Inkarri* 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. p.118) Sin embargo, su existencia y su poder son puestos en tela de juicio debido a que ese *hatun karu willakuy* queda invalidado por el reconocimiento a don Ciprián, principal del pueblo, como dueño de las tierras, por lo que recorre la extensión de “su propiedad” y hurta el ganado 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 que, según se manifiesta, es un cerro 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 Jatunrimi? 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. ¿Cuántos años ya tendrá Jatunrumi?. (AG. P. 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. p. 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. p. 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 católico: “Mentira el Ak’chi es nada en Ak’ola, Taytacha también es nada en Ak’ola” (AG. p. 136), reconociendo como al verdadero patrón a don Ciprián.

Tanto el *wamani Ak’chi* como el *taytacha*, dioses míticos de los universos enfrentados conviven en un espacio territorial gobernado por el *misti*.

La entidades míticas como Jatunrumi, citado en el párrafo anterior, están vinculados a “estados emocionales y no principios autónomos. 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.”¹⁹³

En estos primeros cuentos, la actitud racionalista del autor no permite 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.

B

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. p. 30), atrapar al Misitu representaría prestigio y reafirmación comunitaria “capaz cerro grande también cargando hasta la mar k'ocha” (YF. p. 30), demuestra su capacidad de organización social y cultural. Las divisiones al 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 continuar con el carácter tradicional el *turupukllay* o cambiar el estilo, a fuerza de imposición, introduciendo nuevos elementos como el “danzak” extranjero (torero vestido de luces), para evitar muertes, según los *mistis*.

Tanto el toro Misitu como la corrida de toros no son en propiamente quechuas, ambos han sido indigenizados y articulados a la tradición festiva quechua por los propios indios. 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. El irrespeto 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

¹⁹³ Op. cit. *Mito e ideología...* p. 20.

acuerdo a 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.¹⁹⁴

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. p. 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*, gruesas, lentas “como voz de hombre, como voz de la puna alta y su viento frío silbando en las abras, sobre las lagunas” (YF. p. 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*, también se unen la vitalidad y fortaleza del mundo quechua. 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.

La voz musical de la naturaleza y los diferentes seres y objetos que ubican a la comunidad en el centro del *hatun karu willakuy* no son percibidos por los *mistis*, debido a que la mayoría de ellos son ajenos culturalmente a la audición de los sonidos y vibraciones musicales del universo quechua, que sí lo oye y reconoce.

Por otro lado, existe una dimensión mágica 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'oñanis, debido a que los primeros piden protección a su Dios, el *Ak'chi*, para atrapar al Misitu y los segundos al *K'arawrasu*, para que los 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) quienes son los intercesores de los hombres con los dioses. Por ejemplo cuando interviene

¹⁹⁴ José María Arguedas. “Salvación del arte popular”. En Op. cit. *Señores e indios...* p. 258.

Kokchi, el *layk'a* de los k'oñanis, 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. p. 79).

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

-Jha! ¡Carago! ¡Con pedo nomás arreando Misitu!

-¡Un'hay layk'a! ¡Orinando lejos no más arrearemos Misitu! (YF. p. 93).

La energía y la fortaleza de los *K'ayaus*, 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 cometeros; los wak'awak'ras de K'ayau tronaron en su pampa, levantaron viento, y el ischu empezó a mecerse en la llanura." (YF. p. 98)

La captura del Misitu representa el triunfo del colectivo indígena frente a la individualidad negativa 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 vestido 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 es el indio quien decide el camino de su propia historia y, por lo tanto, es capaz 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.

Los *mistis* ven fracasado su proyecto de realizar la corrida de toros de tipo "moderno",

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. p. 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.”¹⁹⁵ El valor de los *runas*, referido por Arguedas, está representado en el papel insoslayable del *runa* como parte de una sociedad y cultura, válida e importante en la historia peruana. No sólo se refiere al valor como fuerza.

A no dudar, con *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. Los *runas* se rebelan para romper las ataduras del feudalismo apoyados por el *hatun karu willakuy* del *inkarri*. Esto significa que el mito es una forma de conciencia religiosa que alude, además, el otro poder, el de los indios. El mito sirve para asumir actitudes reivindicativas sociales, como ocurre en *Los ríos profundos* de nuestro narrador o en el *Hijo de hombre* de Roa Bastos.

C

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 levantamiento de los colonos para exigir una misa y así matar la peste del tífus.

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

¹⁹⁵ Op. cit. *Primer Encuentro...* p. 237.

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. p. 102)

El temor de los *mistis* generado por el levantamiento hace que estos recurran a la intervención del ejército, pero ni éste ni el Padre Linares, “representante de Dios en la tierra” pueden impedir que la rebelión constituya la voz de los desposeídos de Abancay. A pesar de que los soldados rescatan la sal de las mujeres y logran recuperar sus armas, 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 supuesto 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, la idea de que llegará el momento en que la situación de pobreza y miseria padecida por los indios terminará y serán los *mistis* los que ocuparán su lugar, como ocurre en el cuento “El sueño del pongo” en el que subyace una versión del mito del *inkarri*.

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

Extinguida la primera humanidad, Téete Mañuco¹⁹⁶ 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*.¹⁹⁷

¹⁹⁶ “Téete Maluco” es el nombre dado al Dios cristiano.

¹⁹⁷ José María Arguedas. “Mitos quechuas post-hispánicos” En Op. cit. *Ideología Mestánica del mundo andino...* p. 383

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. Cuando se plantea una inversión de ordenes, para la cosmovisión quechua-andina, el restablecimiento del orden social y la justicia bajo los principios éticos de la comunidad andina, se debe dar en el *kay pacha* (en la tierra), no en el cielo.

Por otro lado, el mito del *inkarri* 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* es la reunión de los marginados y el levantamiento esperado de los *runas*, para la construcción del nuevo Perú que se supone llegará. Así la muerte del *inkarri* 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 héroe 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.¹⁹⁸

Rama sostiene que el mito del *Inkarri* 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.¹⁹⁹ Esta equívoca apreciación de Rama se contrapone con la rica y variada existencia de dicho mito reunido en *Ideología Mesianica del mundo andino* (1973) por Arguedas y Juan

¹⁹⁸ En el citado 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 de un artículo de Francois 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 pos-hispánicos”. En *Amaru*, Lima. núm. 3, julio-septiembre de 1967, pp. 14-18.

¹⁹⁹ Op. cit. *Transculturación narrativa...* p. 171.

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"²⁰⁰. Rama exagera y se equivoca, pues en la actualidad existen muestras de la existencia del mito de *Inkarri*, como dijimos, adaptados a las nuevas condiciones sociohistóricas. Una de las muestras es el huayno de Carlos Falconi denominado "Tierra que duele"²⁰¹, escrito en 1987.

Otro de los acontecimientos importantes en *Los ríos profundos* es la actitud del los colonos. En su concepción mágico religiosa, la peste tiene rostro y cuerpo enfrebrecidos que 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, infectándoles fiebre. 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 incluida la 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

²⁰⁰ Idem.

²⁰¹ TIERRA QUE DUELE
(traducción nuestra)

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

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

Lamarpis umallan kachkan
Huantapis sunquillan rawran
cuerpullan quñaña kaptin
manañas suwa kanqachu
takllata qapiykullaspas
allpata wachachillanqa

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

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

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

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 ingerencia del ejército, al “Santo padre de Abancay” sólo le resta officiar la misa. La fuerza comunal se sobrepone. Los pobres pulguientos infestados llegan a la iglesia en busca de la bendición que limpiaría todo mal. Esa 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 de la siguiente manera: “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?”²⁰². 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 religioso occidental y el mito del *inkarri*.

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 tomar 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.²⁰³

El planteamiento de Rowe se queda en el plano mítico cerrado, como si éste no trascendiera el plano social sumido en una realidad socioeconómica y cultural adversa.

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 otorgando energía a quienes son parte de esa cultura. Los mitos pueden convertirse en ejes de proyectos políticos alternativos.

En el mítico 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

²⁰² Op. cit. *Primer Encuentro...* p. 239.

²⁰³ Op. cit. *Mito e ideología...* p. 20.

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 existe una fuerza mágica que envuelve el ambiente. Los rezos e imprecaciones a la peste contribuyen a establecer un clima violento, donde la fuerza sobrenatural se hace presente:

-¡Fuera peste ¡Way jiebre! ¡Waaay...!

-¡Ripuy, ripuy! ¡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. p. 252)

Ernesto, el narrador-personaje de la novela, al escuchar los rezos y cantos de los colonos, confía que "la peste estaría, en ese instante, aterida por la oración de los indios, por los cantos y la onda final de los harawis, que habrían penetrado a las rocas, qué habrían alcanzado hasta la raíz más pequeña de los árboles" (LRP. p. 247). Los sonidos y las voces cobran un carácter mágico. El mundo así sería todo un coro que 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."²⁰⁴

Los colonos que "subían, verdaderamente como una mancha de carneros; de miles de carneros..."(LRP. p. 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 re-acción biológica, el perro que muerde de tanto que lo han pateado, sino de acción originaria, política y militarmente originaria... Rebelión inevitable, indispensable, esencial, necesaria"²⁰⁵ 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

²⁰⁴ Antonio Urrello *José María Arguedas: El nuevo rostro del indio. Una estructura mítico poética*, Mejía Baca, Perú, 1974, p. 148.

²⁰⁵ Ariel Dorfman. *Imaginación y violencia en América*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2ª edic. 1972, p. 224.

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".²⁰⁶ En este sentido, la vida gloriosa en el cielo o el sacrificio por el pecado en el infierno no existe en el pensamiento quechua-andino. Un pasaje en que Palacitos cuenta a sus compañeros las peripecias de un condenado, nos permitirá aclarar más este asunto:

Los condenados no tienen sosiego- Nos decía Palacitos en el corredor-. No pueden encontrar siquiera quien los queme. Por que 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 querosén. Pero hay que ser un santo para acorrallar 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. p.173)

Pese a convivir, el enfrentamiento entre el pensamiento religioso indígena y el católico es evidente. El *runa* lucha por mantener vivos sus postulados mítico-religioso-morales, mientras que los *mistis* por imponer sus principios atemorizando con el castigo y sufrimiento por las faltas y desobediencias. A este enfrentamiento responde 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. p. 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 católico 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. p. 50) Pero ese tono discursivo cambia

²⁰⁶ José María Arguedas. "La posesión de la tierra...". En Op. cit. *Ideología Mesianica...* p.230.

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. p. 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.
- Sino 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. p. 222)

Indudablemente la idea de salvación en la otra vida para los que padecen en ésta, viene de los sacerdotes católicos con el objeto 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. p.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. p. 279-280). La única alternativa para la salvación del condenado es su sometimiento a las normas éticas y morales del pueblo quechua.

D

La explosión de la tierra

La dimensión del *hatun karu willakuy* en *Todas las sangres* se halla combinada con el aspecto social y económico de un país atrasado cuyo centro conflictivo ficcionalizado radica en la lucha por la posesión y explotación de la mina. El reparto desigual de la riqueza y la actitud variada de obreros y comuneros respecto al trabajo en la mina, son los hilos que irán tejiendo una trama en la que el indio comunero, encabezado por Rendón Willka, dará lugar a una actitud mítica 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 diferentes frente al trabajo y el dinero; muchos comuneros de pueblos cercanos a Lahuyamarca 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*. Estos 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 de ese proceso de paso 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 supervivencia social y cultural por lo que buscan algunos beneficios capitalistas. 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 a 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”.²⁰⁷

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 al modelo de capitalismo nacional pensado por Fermin, *Todas las sangres* va configurando paulatinamente los pasos que propician la unificación, resistencia y 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 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 indios y católicos para vencer al adversario: “¡San Gabriel está sobre el Pukasira, con su espada! [...] ¡Los enterraremos a todos, carago! ¡sígueme! ¡Estos cachacos!” (TS. p. 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 purificadores y dadores 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. p. 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. p. 425)

²⁰⁷ William Rowe. Op. cit. *Mito e ideología...* p.150.

Rendón Willka, el líder, el hombre firme, “comunero de ...cuarenta pueblos, haciendas,” (TS. p. 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.”²⁰⁸

La conjunción sociocultural quechua conlleva la restitución de los miembros diseminados del *inkarri* implícito que les devuelve la autonomía y reconvierte el orden sociocultural de acuerdo con el anhelo de los *runas*. En este sentido, Rendón Willka (como lo hiciera el personaje *Banku* en “Los escoleros”), al referirse a los excolonos de “La providencia”, acude a los recursos míticos y les dice: “La hacienda es del padre Pukasira. El hizo esta tierra antes que los señores werak’ochas hubieran llegado a nuestros pueblos. Los werak’ochas no sabemos de dónde vinieron” (TS. p. 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 apus” (p. 464). Así, el pueblo quechua, a través las palabras de Rendón, restituye sus derechos sobre las tierras y su propio destino.

Ante 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. p. 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 la 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. p. 473) Para

²⁰⁸ Julio Ortega. *La contemplación y la fiesta*, Citado por Rowe en *Ibidem*. p. 152.

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.

La muerte de Rendón está potenciada por el ruido mágico que sale desde el fondo de la tierra, como si la misma 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 *Inkarri* logra reunir 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” (p. 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 impulsadora y hasta pedagógica, en la medida en que, posteriormente, el que vence es el mundo quechua-andino encabezado por él y no así por esos destellos de duda o negaciones “racionalistas” de la validez de la cosmovisión del Perú profundo.

E

El puente de los zorros

La última novela de Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, desarrollado en la costa norte peruana, específicamente en Chimbote, se sustenta en el diálogo (oral) 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 N° 3169, que fue traducido por Arguedas al español (apoyado por el lingüista, Alfredo Torero) bajo el nombre de *Dioses y hombres de Huarochiri*.

El zorro de arriba y el zorro de abajo es una novela que tiende un puente entre el pasado y el presente. Se trata de dos momentos históricos que dialógan intertextualmente. En ellos sus personajes (zorros) vivos se encuentran y hablan como patos (oralidad y musicalidad).

En *El zorro...* la perspectiva quechua-andina de Arguedas, rotundamente diferente a los de sus trabajos anteriores, a excepción de “Orovilca” y *El sexto* que son antecedentes iniciales de ésta, tiene como espacio escénico a la costa (“abajo”) pero su drama está planteado desde la visión narrativa andina (“arriba”). Esta novela reabre una intercomunicación dialógica entre los representantes de “abajo” y de “arriba”, dotado de una particularidad cultural fundamentalmente quechua-andina, puesta de manifiesto mediante sus personajes, el lenguaje y símbolos, mágicos, míticos y poéticos.

Dioses y Hombre de Huarochiri 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.”²⁰⁹ Este manuscrito, que vincula tanto a hombres como a dioses, responde al pensamiento quechua-andino que toma al *hatun karu willakuy* como esencia de su vida comunitaria.

El carácter oral del lenguaje mitológico de *Dioses y Hombres de Huarochiri* es para el escritor un medio que “cautiva” y hace como que al hablar se tocara el 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,”²¹⁰ recurrente en la narrativa oral andina-quechua.²¹¹

Los fragmentos del diálogo de los zorros de *Dioses y hombres de Huarochiri* no tiene una continuación lógica, posiblemente debido a que a su transcriptor, el “extirpador de idolatrías” Francisco de Ávila, no le habría interesado la secuencia narrativa a excepción de algunos aspectos del relato 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 Tantañamca] le entró un grano de maíz mura saltando del tostador. La mujer sacó el grano

²⁰⁹ *Dioses y hombres de Huarochiri* (edición bilingüe), Lima, Musco Nacional de Historia e Instituto de Estudios Peruanos, 1966, p. 9

²¹⁰ Op. cit. *Cultura Popular* ... p. 26.

²¹¹ José María Arguedas recopila algunos relatos quechuas interesantes como “La amante de la culebra”, “La amante del cóndor” e “Isicha Puytu”. Véase *Cantos y cuentos quechuas I*, Lima Municipalidad metropolitana de Lima, 1986.

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 bellisima 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..."²¹²

La transgresión de la mujer de Tamtañanca, al provocar 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", es una violación a las normas morales vigentes que enferma a su marido. Esa vulneración tiene efectos míticos posteriores en la condenación como pago por el mal. 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 *Los dioses y hombres de Huarochiri*, representantes de las dos áreas geográficas -de "arriba" y el 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 zorro de arriba, aprovecha para curar a Tamtañanca del mal de la traición de su esposa y luego 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:

Este es nuestro segundo encuentro. Hace dos mil quinientos años nos encontramos en el cerro Latausaco, de Huarochiri; 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 el reto que le hizo el yerno de tamtañanca, 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; tierra en que no llueve y es cálida, el mundo de abajo, cerca del mar, donde los valles yungas encajonados entre cerros escarpados,

²¹² Op. cit. *Dioses y hombres...* pp. 36-37.

secos, de color de ocre, al acercarse al mar se abren como luz, en venas cargadas de gusanos, moscas, insectos, pájaros que hablan, tierra más virgen y paridora que la de tu círculo. Este mundo de abajo es el mío y comienza en el tuyo, abismos y llanos pequeños o desiguales que el hombre hace producir a fuerza de golpes y canciones; acero, felicidad y sangre. ¿Suceden ahora, en este tiempo, historias mejor entendidas, arriba y abajo? (EZ. pp.48-49)

Este encuentro de zorros que inicia al final del *Primer Diario* alude a la iniciación sexual de un muchacho forastero, a quien la prostituta Fidela deja confundido. Este diálogo permanece subyacente en toda la obra.

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:

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 éstos. 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 hiero 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. p. 29)

Esa “zorra”, “Flor de fango”, posee un doble carácter positivo y negativo (flor y fango) que producen “miedo” y “confianza” a la vez; se presentan como indicadores ambiguos en la convivencia del bien y del mal. Por otro lado, la Virgen representa a la religión católica, el *ima sapra* al mundo serrano y el hierro a la industria capitalista, estos son potencialmente ambiguos en tanto que provocan confianza, miedo y forasterismo. La flor de caña compuesta por penachos también alude a la sexualidad en tanto que es flor con capacidad de generar otra vida “cosquilleando”. El algodón blanco que representa al mundo costero 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 como 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. P.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 ocre 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. p 49). Sin embargo, el narrador no se queda en una remembranza nostálgica de su mundo, sino 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 una sagra, sacudiéndose sobre su pecho”. El desarraigo del narrador, la nostalgia por el pasado, revelan toda esa complejidad en el mundo de abajo en la que la vida y la muerte parecen confundidas.

Por otro lado, 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 al “lucero”, a 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 viva. Se va reconfigurando de acuerdo a las exigencias del proceso histórico peruano. No es un residuo insignificante. Es la parte sustancial del Perú mestizo.

El papel del *hatun karu willakuy* o mito en la narrativa arguediana es importante, en

tanto que es el medio por el que el mundo quechua-andino se moviliza y se actualiza. Se plantea como una especie de agua viva que moja toda la estructura y, pese a ser parte de historias relatadas en español, es la voz del tiempo revivido y actualizado desde la boca y actitud de sus personajes.

CAPITULO V

TAKICHAKUYKUY TUSUCHAKUYKUY
(MÚSICA, CANTO Y DANZA EN LA NARRATIVA ARGUEDIANA)

*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 nos mueven a abordar este tema, que si bien mereció algunos (pocos) estudios, creemos necesario su análisis para comprender e interpretar la narrativa de Arguedas en su proceso evolutivo. El modo en que el autor va cambiando y ampliando su universo musical y dancístico, es uno de los aspectos que se irá abordando en este capítulo.

1

Desde la garganta del mundo

El sonido es la semilla de la canción, su emergencia sonora le hace partícipe de esa amplia gama de ritmos que modelan el mundo, al igual que el silencio al que también se le puede oír

en otra escala.²¹³ 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 que participa 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, 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, en ella se puede, de algún modo, recrear el mundo.

En el proceso creativo arguediano vemos que 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 en 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 desde el ángulo literario. 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 andiada y las letras de las canciones que interpretan 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 la que indios, mestizos y *mistis* se inmiscuyen. La música, dependiendo del sector a quien representa, los puede unir o separar, es un medio con el que se interpenetran y luchan tratando de imponerse unos a 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

²¹³ 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 panorámico desde el punto de vista no indio. Se recomienda su revisión. Véase José María Arguedas. *Cuentos olvidados y notas críticas a la obra de José María Arguedas*, Ediciones Imágenes y letras, Lima, 1973.

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. p. 27). Pese a que a los *mistis* o señores principales les “friega el ánimo”, la música india es constante y repercute definitivamente en todo el escenario. Los indios, o aquellos quienes no han roto del todo con la tradición musical andina, son quienes pueden oírlo y apreciar su encadenamiento, construcción musical y estética, mientras que los *mistis* no. Si lo hacen, lo descalifican: “-¡Nada de eso! No es música —explicaba algún ilustrado—. Es que asociamos esa tonada con las corridas en que los indios se hacen destrozarse con el toro, al compás de esa musiquita.” (YF. p. 28) Indudablemente, los valores estéticos musicales del mundo indio no corresponden a los del *misti* “extrangero” que prefiere ritmos y sonidos diferentes o ajenos a los que están acostumbrados sus oídos. En contraposición al desprecio o a la anulación de la música india hay quienes valoran y sienten la profundidad de esa melodía: “-¡Maricones! A mí me gusta esa tonada. En un solo cuerno, ¡qué bien tocan estos indios!” (YF. p. 28). Así como valoran o desvaloran la música por principios estéticos de sonido y melodías, hay también quienes la devalúan por motivos claramente ideológicos: “-Música del diablo! —decía el Vicario”. La música pasa a ser objeto de una parcializada anulación mediante el calificativo de “música del diablo” (YF. p. 28) a la que, según la posición del vicario, se debería desterrar o sacrificar 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. p. 27), al que mediante la expresión de Gregorio en *Todas las sangres* se reconoce como “la voz “grave y poderosa” (TS. p. 94), o la de la kurku Gertrudis: “en lo profundo de esa voz extraña, oía que toda la tierra se quejaba”.

La complementariedad musical de los elementos del cosmos andino-quechua es notorio. 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 templos 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. P. 62). Este mismo fenómeno ocurre con los sonidos de las tijeras del *dansak'* en *Yawar Fiesta*, donde su repiquetear de metales van la par con las notas musicales, tratándose de fundir e interpenetrarse con el universo (sobre la danza de tijeras, su carácter mestizo y su valor simbólico nos ocuparemos en el capítulo siguiente). De este modo se entienden también 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. p. 77)

A la armonía de la gran orquesta andina se suman también otras voces mágico-míticas 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 *Los ríos...*

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* se construye un puente entre al pasado y el “presente moderno” y la música 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 de un 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. p. 172)

En *El zorro...* el canto del pato, surgido del 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. P. 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. p. 49)

Este hecho permite que se demuestre 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. p. 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, al moverse, el mundo se aleja rítmicamente de él, pero, igualmente vuelve a él, como queriéndose reencontrar y amarrar el lazo para darle un círculo a la historia.

Un pasaje de *Todas las sangres* nos aclara sobre 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 temura, 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. p. 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 permita concebir su entorno y comprenderse a sí mismos. Los apartados siguientes irán aclarando esta y otras funciones.

2

Sobre el cosmos y la tradición musical andina-quechua

En la amplia gama de elementos vinculados estrechamente con el arte musical, encontramos a 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 de 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 pecho²¹⁴ 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 hecha, 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. p. 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. p. 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.”²¹⁵

Al referirse a *Los ríos profundos* Ángel Rama manifiesta que “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 mutuamente, puedan concertarse en una armonía, procuran, al fin, el ansiado orden universal.”²¹⁶ 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

²¹⁴ El pecho, en la cosmovisión andina-quechua está vinculado con los sentimientos humanos al igual que el corazón; por esta razón los arpistas vehiculizan sus temas desde el sentimiento al sentimiento, o sea del pecho al corazón o viceversa, convirtiéndose en intermediarios entre la naturaleza madre y el hombre común del pueblo.

²¹⁵ William Rowe. Op. cit. *Ensayos...* p. 73.

²¹⁶ Ángel Rama. Op. cit. *Transculturación narrativa...* p. 251

envuelve y “moja” el alma del mundo, del pueblo, en el que se incluye la naturaleza. Lo que quiere decir que “las voces naturales pueden armonizar entre sí, solamente, pero también pueden combinarse con las humanas, en una concertación más amplia”²¹⁷

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 *pututu*, el *pinkuyllu*, el charango, el arpa, la guitarra y muchos más. Esta multiplicidad de voces son las encargadas de armonizar musicalmente el cosmos narrativo arguediano.

Como manifestamos anteriormente, muchos de los instrumentos musicales aparecidos en la narrativa arguediana no son propiamente indios. Han sufrido un proceso 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 arguediana 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”²¹⁸

La interrelación musical hombre naturaleza tiene entonces un carácter mágico que envuelve como un lazo melódico la narrativa de Arguedas, como veremos a continuación.

3

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-andino, sino que es un acto intencional que pondera los momentos clave y emotivos de los acontecimientos

²¹⁷ Idem.

²¹⁸ Mario Vargas Llosa. “José María Arguedas, entre sapos y halcones”. En *Relatos completos*, Alianza Editorial, Madrid, 1983. P. 24.

narrativos. Cuando Arguedas dice que “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”²¹⁹, está refiriéndose a la injerencia de la poesía en las composiciones musicales ubicándola en el campo lingüístico y semántico, sujeta al ondulante discurrir de la melodía igualmente significativa. La poesía injerta en la música abre las posibilidades tonales e intensifica las emociones sociales, individuales e incluso de la misma naturaleza.

Si hacemos un seguimiento del trabajo narrativo de José María Arguedas, vemos que desde *Agua* hasta *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, 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 estancia 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”.²²⁰ La alusión a “bailé”, “carnavales”, “tinya”, “flauta” nos remite a la cultura popular musical y dancística del mundo quechua-andino, asociada a las actividades comunales vinculadas con el calendario cosmológico andino-quechua: siembra, cosecha, herraanza del ganado, procesiones, misas; como también con los acontecimientos importantes de la vida individual: nacimientos, bautizos, matrimonios, sepelios; como también las tristezas y alegrías diversas.

En algunos casos, el compromiso de Arguedas con la cultura quechua-andina le lleva a exagerar su postura con relación a 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. p. 147) Esta afirmación emotiva, que se debe a su entendimiento musical y a las formas expresivas intensas del mundo quechua-andino con el que se identificó, es a nuestro entender poco justa por cuanto consideramos que tanto la expresión musical quechua-andina como las otras existentes en el orbe tienen sus propias intensidades, responden a la concepción estética de cada cultura.

La gama musical y dancística arguediana se adecua al proceso histórico de modernización, sin perder su carácter quechua-andino, siendo la cultura mestiza la que la conserva y difunde en las ciudades, como veremos a continuación, haciendo un seguimiento de los géneros musicales recurrentes en su narrativa.

²¹⁹ José María Arguedas, “Canciones Quechuas”. En Op. cit. *Señores e indios...* p. 183

²²⁰ Arguedas, José María, *Relatos completos*, Alianza editorial, Madrid, 1983, p. 87.

A

El *wayno*

“La historia del huayno [...] es la historia del pueblo andino.” Esta afirmación de Arguedas va en contraposición a la historiografía oficial peruana, por cuanto se reconoce la otra historia no oficial que se inscribe en el tiempo a través *wayno*, uno de los recursos importantes de la memoria histórica 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.”²²¹

En contraposición con la división del Perú en costa, sierra y selva, y en departamentos²²² con fronteras rígidas, Arguedas sugiere a una división compleja donde las fronteras no absolutas están marcadas por el carácter de las canciones de los diferentes pueblos que involucran las “subjetividades no modernas y modernas”.²²³ Los *waynos* son el testimonio de una cultura heterogénea, a 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.²²⁴

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 sólo se sustenta en la estratificación y valoración (bueno/malo), y sus calificaciones peyorativas como “idólatra”, “supersticioso”; por lo que Arguedas plantea una interpretación de la cultura nacional no discriminatoria ni dualista (costa/sierra).

²²¹ José María Arguedas. “La canción popular mestiza en el Perú”. En Op. cit. *Señores e indios*. p. 201.

²²² Aun cuando se reconoce que el Perú tiene tres regiones: costa sierra y selva, se reconoce también su división en departamentos, la misma que en los años ochenta ha sido incrementada en regiones, considerando sus lazos culturales y económicos de los pueblos vecinos.

²²³ William Rowe. Op. cit. *Ensayos...* p. 40.

²²⁴ José María Arguedas. *Ibidem* p. 203.

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 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 [...] ese 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 universal²²⁵

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, por lo que es el más previsible en los diferentes acontecimientos de su narrativa. Se caracteriza por el canto dulce de sus intérpretes y al ritmo pegajoso que hace que el baile sea provocativo. Así lo confirma Arguedas en sus diferentes ensayos. “las pasñas que danzan airoosas, 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”.²²⁶

El *wayno* es un lazo poderoso que puede unir a los 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”²²⁷. Consecuentemente, el *wayno* es un lazo que une el presente con el pasado debido a sus orígenes prehispánicos: “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”.²²⁸

Desde 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 congregarse 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, va creciendo a tal punto que las mujeres se suman al coro y se gesta un clima de fiesta y subversión frente al

²²⁵ José María Arguedas. *Canto Kechwa*, Editorial horizonte, Lima, 1989, p. 17-18.

²²⁶ “Fiesta en tinta”. En Op. cit. *Señores e indios...* p. 77-78.

²²⁷ “De lo mágico a lo popular. Del vínculo local al nacional”. En *Ibidem*. p. 243.

²²⁸ José María Arguedas “Fiesta en Tinta”. En Op. cit. *Señores e indios...* p. 78.

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. p. 90).

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 la misma naturaleza.

Taytakuna, mamakuna
 los picaflones reverberan en el aire,
 los toros están peleando en la pampa,
 las palomas dicen: ¡tinyay! ¡tinyay!
 porque hay alegría en sus pechitos. (AG. p. 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* está marcado por la señalización de lo bueno y lo malo, de lo falso y lo verdadero, que interpreta 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 ingenjero, te dicen
 ¡Jajayllas akakllo!
 Muéstrame tu barreno
 ¡jajayllas akakllo!
 Muéstrame tus papeles. (AG. p. 100)

Pero “Agua” nos 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. Lo que quiere decir que el *wayno* (habitante del *wak'awak'ra*) como música, también es manifestación de oposición cultural y de pervivencia frente a las imposiciones del blanco-*misti*, asimismo representa el uso de la violencia como recurso último en el que el *wak'awak'ra* musical se convierte en arma de defensa, muchas veces más poderosa que la bala que asesina a Pantacha.

En “Los escoleros” se da 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 sentimientos 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. p. 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 interpretarla aludiendo a su realidad como también a la de sus oyentes. Por otro lado, el lamento por la condición de explotación y extrema pobreza encuentra en los elementos de la naturaleza el posible consuelo:

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. pp. 139-149)

Por otro lado, la música del *wayno* se conjuga también con la danza enamoradiza de los indios que, 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 enaamorado alrededor de la pasña; Margacha zapateaba en el mismo sitio, balanceando el cuerpo, coqueteando con Crisucha” (LE. p. 140). Esta actitud es igualmente presentada en “Warma kuyay” pero acrecentada y más problematizada con la inclusión de la música y la danza como factor identitario. “Yo me quedé fuera del círculo, avergonzado, vencido para siempre.” (WK. p. 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, lamentablemente *misti*

En la novela *Yawar Fiesta*, el *toril* y el *pukllay* son los géneros más recurrentes; aun cuando encontramos una canción (indefinida) que podría responder a la estructura musical de un *wayno*; no podríamos afirmar que lo fuera, ya que, por ser interpretada en la cárcel por los presos 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
mana piynillak'
puna wayta hina
llaki llantullayok'

Qué solo me veo,
sin nadie ni nadie
como flor de la puna
no tengo sino mi sombra triste.

Tek'o pinkulluytas
chakañas rikukun
nunaypa kirinta
k'apark'ackask'ampi.

Mi pinkullo, con nervios apretado
ahora está ronco,
la herida de mi alma
de tanto haber llorado.

Imatak kausayniy
maytatak' ripusak'
maytak'tayta mamay
jlliisi tukukapun!

¡Qué es pues esta vida!
¿Dónde voy a ir?
sin padre, sin madre,
¡todo se ha acabado! (YF. p. 20)

En la novela corta *Diamantes y pedernales*, Arguedas rinde un homenaje a la música quechua. El arpista “*opa* Mariano”, que tocaba canciones de su pueblo para su patrón don Aparicio, plantea el drama de incompreensión e imposibilidad de realización amorosa tanto suyo como de su patrón: “Pato negro ¡por quién lloras! Yo también tengo luto eterno, pero no sólo en las plumas...” (DP. p. 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 termina con el asesinato del arpista en manos de su patrón, que ama a dos mujeres: Irma y Adelaida. Sin duda, la muerte del “*opa* 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 *opa*, *en vida*, representaba la armonía musical por lo que 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. p. 39)

El papel purificador de la música en *Diamantes y pedernales* está vinculado con la limpieza del alma de los infieles que, al igual que don Aparicio, buscan encontrar el camino del bien escuchando las notas musicales del arpa:

-Su espíritu no más está tocando -dijo cierta noche un mestizo de mala vida, guitarrista, y dedicado a corromper mujeres casadas-. ¡Su espíritu no más! A ver si me limpia mi alma, pura mujer no más quiero. ¡Mucho hey maldecido! (DP. p. 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 radica en el canto de 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 de *wayno* en estos cuentos se extiende hasta "Hijo solo", donde el narrador encarga a las torcazas "más hermosas del mundo" atraer con su canto milagrosos a los clientes del molino de don Adalberto.

Sin, duda, *Los rós...* 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 puede confirmar 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. p. 172)

En la primera y segunda partes de la novela nos enteramos de los viajes de Ernesto por más de doscientos pueblos del interior del Perú, que muestran la imagen de la naturaleza mediante descripciones impresionantes. Estas descripciones dotadas de un ritmo a veces pausado y otros ligeros o apurados, 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, musicalizan todo el escenario novelesco.

El gusto del padre de Ernesto por la música despierta, en el niño casi adolescente, el interés por la música que va guardando en su memoria, una suerte botija donde se fermenta

toda su experiencia musical. Ello lo convierte en un experto conocedor de las formas musicales de los pueblos quechuas, por lo que considera a 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. p.158).

Su vida al interior del *ayllu* puquiano (Utek') y su posterior encuentro con las piedras del Cuzco 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 también 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: constituye un apoyo para acercarse 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 al *ayllu*, 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. p. 31)

Para Ernesto la música posee poderes mágicos ya que guarda una energía sobrehumana. El personaje está seguro que los seres privilegiados como el *tankayllu*, especie de abejorro, pueden transmitir sonidos musicales vinculadas 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; representa una cierta clase de luz y también todos los monstruos que nacieron al ser tocados por los rayos de la luz de la luna. Dentro de la concepción mágica del universo indígena, música y luz se convierten en una especie de emisor de mensajes que llegan a lo más profundo de los sentimientos del hombre, tocándole las fibras de la sensibilidad, produciéndole 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. p.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 que es posible superar con la música por cuanto ésta tiene la cualidad de calmar el temor y abrir la puerta a la reflexión y la purificación. Así, Romero en el Colegio y "Papacha Oblitas" en la chichería pueden calmar la tensión, la violencia o transmitir el alma de los pueblos:

Apankórallay, apankórallay
 apakullawayña,
 tutay tutay wasillaykipi
 uywakullawayña
 pelochaykiwan
 yana wañuy pelochaykiwan
 kuyaykullawayña

Apankora, apankora
 llévame ya de una vez;
 en tu hogar de tinieblas
 críame, críame por piedad.
 con tus cabellos,
 con tus cabellos que son la muerte
 acaríciame, acaríciame. (LRP. p.96)

Los *waynos*, al igual que los demás géneros musicales aparecidos en la novela, son presentados en versión bilingüe. La versión española sirve para llevar al lector al espacio musical quechua, pero no responde a la cadencia rítmica quechua debido a su traducción poética libre (sobre este asunto nos hemos ocupado en el capítulo III).

Los *waynos* interpretados en la chichería permiten, a los forasteros, tratar de imponer la "verdadera" melodía en un competitivo encuentro musical, basado en el estilo interpretativo del *wayno* practicado en cada pueblo. Esta modalidad es otro indicador más de la variedad tonal de este género musical, como se verá más tarde en *Todas las sangres*.

Arguedas no se queda en 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 a 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. p. 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 fría y triste, y donde hay abismos insondables y ríos profundos, una gran dulzura.

Como vimos en ejemplos anteriores, los elementos de la naturaleza pueden constituir referentes comparativos en la gestación de la metáfora:

¡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. p.52)

La existencia independiente de la mujer como de la flor advierte un proceso de fusión entre ambas, ubicándolas en un mismo nivel significativo. Esta rasgo es 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”.²²⁹ Lo mismo ocurre con las canciones que interpreta el papacha Oblitas y don Jesús en la chichería.

Utari pampapi
 muru pillpintucha
 amarak' wak'aychu
 k'ausak' rak'mi kani
 kutipamusk'aykim
 vuetapamusk'aykim
 Nok'a wañuptiyña
 nok'a ripuptiyña
 lutuyta apaspa
 wak'ayta yachanki

En la pampa de Utari,
 mariposa manchada,
 no llores todavía,
 aún estoy vivo,
 he de volver a ti,
 he de volver.
 Cuando yo me muera,
 cuando yo desaparezca
 te vestirás de luto,
 aprenderás a llorar” (LRP. p.181)

“Río Paraisancos” es otro de los *waynos* bellos de la novela, claro ejemplo de la riqueza poética de la canción quechua. Este *wayno* permite identificar las características esenciales (no rígidas) de este género.

Paraisancos mayu

Río Paraisancos,

²²⁹ Arguedas José María. *El Ollantay. Lo autóctono y lo occidental en el estilo de los dramas quechuas*. En Letras peruanas, Lima, octubre. 1952, año 2, Nº 8. p. 139.

río caudaloso
 amam pallk'ankichu
 kutimunaykama
 vueltamunaykama

caudaloso río,
 no has de bifucarte
 hasta que yo regrese,
 hasta que yo vuelva.

pillk'ark'optikik'a
 ramarkóoptikik'a
 challwacha sak'esk'aykim
 pipas challwayk'ospa
 usuchipuwannan

Porque si te bifurcas,
 si te extiendes en ramas,
 en los pececillos que yo he criado
 alguien se cebaría
 y desperdiciados, morirían en playas

Kutimuk' kaptiyña
 Kikiy, challwaykuspay
 palk'anki ramanki
 uywakunallaypak'
 Yaku faltaptimpas
 ak'o faltaptimpas
 ñok'acha uywakusak'i
 warma wek'eywampas,
 ñawi rurywampas.

Cuando sea el viajero que vuelva a ti
 te bifurcarás, te extenderás en ramas
 Entonces yo mismo, a los pececillos,
 los criaré, los cuidaré.
 y si les faltara el agua que tú les das,
 si les faltara arena
 yo los criaré
 con mis lágrimas puras,
 con las niñas de mis ojos. (LRP. p. 188-189)

La primera estrofa compuesta por cinco versos hexasilabos, al igual que la segunda y la tercera respectivamente (a excepción del verso 3 de la segunda y 7 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, representados 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 *Inkarri* nos lleva a pensar en una 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, que es una 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 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. pp. 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 las injusticias. El festejo por el motín en la chichería de doña Felipa no podía ser diferente: “parecía que molian las palabras del huayno” (LRP. p. 157) con bailes que despiden sonido y que se expande hasta el exterior como buscando la libertad.

Soldaduchapa riflink'a
tok'romantas kask'a
chaysi chaysi
yank'a yanka tok'yan
Manas manas wayk'ey,
riflinchu tok'ro
alma rurullansi
tok'ro tok'ro kask'a
Salineropa revolverchanqa
llama akawansi
armask'a kask'a
polverañantak'
mula salinerok'
asnay asnay supin.

El rifle del soldadito
había sido de huesos de cactus,
por eso, por eso,
trueno inútilmente.
No, no, hermano,
no es el rifle,
es el alma del soldadito
de leña inservible.
el revólver del salinero
Estaba cargado
con excremento de llama,
y en vez de pólvora
y en vez de pólvora
pedo de mula salinera. (LRP. p. 113-114)

Esta canción concentra una risa festiva dirigida contra los soldados prepotentes. Se burla y elimina las 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 y la historia, bajo la perspectiva de las indias y mestizas.

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. p. 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 sus poder de fecundidad con la *mamapacha*. 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.

El encuentro verbal y musical también tiene relevancia en *Todas las sangres*. En diferentes momentos de la novela, se presentan escenas donde los personajes improvisan canciones. Su frecuencia es mayor que en *Los ríos profundos*, novela en la que aparecen por primera vez los *atipanaky* musicales. Con estos encuentros Arguedas demuestra, desde el plano literario, la agilidad mental, la capacidad creativa del mundo quechua-andino.

Veamos un ejemplo:

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 gavián
he tomado,
y con él al viento fuerte
que no se acaba,
Justo Pariona*

El k'ollana contestó:

*El gavián vuela sin descanso,
Rendón Wilka:
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 Wilka,
de la noche estamos andando,
si has tomado sangre del gavián
no podrás extraviar el camino.* (TS. p. 126)

A este ejemplo habría que agregar las composiciones musicales de la kurku Gertrudis, a quien consideran con poca capacidad reflexiva y de sentimientos, por ser una persona deforme y hasta silenciosa. Su práctica y creación musical religiosa de alto contenido poético la purifica y la enaltece, 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. p. 426)

En otro aspecto del *wayno* es el humor, éste aparece por primera vez en “Agua” y posteriormente en *Los rios profundos*, pero es en *Todas las sangres* cuando se presenta con mucho más temáticas y variantes rítmicas.

Yo tenia que orinar de noche,
patrona,
paya pupunpi, paya pupunpu...
(sobre el ombligo de una vieja, de una vieja...). (TS. p. 95)

Así como se moviliza el humor en el *wayno*, Arguedas, a través de la voz de Anatolio, también 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 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 los unifica, la sociedad peruana no cuenta con un género musical que lo 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:

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 ninguno 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.” Canturreaba y hablaba ya en voz alta, don Anatolio. (TS. p. 363)

Por otro lado, en *Todas las sangres* el *wayno*, como otros géneros musicales, se enfrenta al problema de la comunicación, considerando que en la interpretación de éste

participan directa o indirectamente personajes de diferentes condición 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 churiallowarka
 (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. p. 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 español correcto; 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 imbricación 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 reinención 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 descripción del carnaval, las danzas, los instrumentos musicales son el sustituto igualmente válido. 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 nos ocuparemos más adelante)

B

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 de los personajes individuales como sociales. Una forma musical que, según Arguedas, ocupaba un lugar de privilegio en el Imperio Incaico, por constituir “la forma más excelsa de la poesía y de la música”²³⁰ que no se baila. Un artículo escrito por Arguedas 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 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.”²³¹

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,
ayali ayali,
ñanchallay allinlla

¡Ay, volverás
ayali ayali,
bien nomás camino,

²³⁰ “Canciones quechuas”. En Op. cit. *Señores e indios...* p. 178.

²³¹ *Ibidem*. p. 178.

ayali ayali!

ayali ayali! (YF. p. 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
amas para chayankichu
¡ayali ayali!

No lluvia
no lluvia caerás
¡ayali ayali!

Amas rinkichu
amas wayra rinkichu
¡ayali ayali!

no irás
no irás al viento
¡ayali ayali! (YF. p. 65)

En *Diamantes y pedernales*, Antolín, hermano del arpista *opa* Mariano, comerciante y charanguista, querido por su pueblo, principalmente por las mujeres mozas, es adornado con un *wallco* 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. p. 42)

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 éste pueda retornar a su comunidad. Su ritmo, marcado también por el dolor, parecería 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 yakuyanman
Alkunchallay, kutikamunchu
raprachaykipi apaykamunki
Riti ork'o jhatun riti ork'o
Yank'atak'ñannimpi ritiwak';
Yank'atak' wayra
ñannimpi k'ochpaykunkiman

¡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

Amas para mas para
 Aypankichu
 Amas k'ak'a, mas k'ak'a
 ñanninpi tuñinkichu
 'Ay warmallay warma
 kutiykamunki
 Kutiykamunkipuni

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. p. 48)

La voz múltiple y multitudinaria, traducida en una unidad inseparable, modela y condensa el sentimiento colectivo, es en este sentido que Arguedas presenta al *harawi* siempre en momentos de alta carga emocional. 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, picaflores:
 en tu corazón tu encanto
 y tus alas, conviértelas en sangre (TS. pp. 50-51)

Volviendo al caso de *Los ríos profundos*, debemos rescatar la participación de la mujer en la narrativa arguediana, tan importante como la del hombre: pese a su aparición limitada, marca los puntos trascendentales de algunos pasajes. En *Los ríos profundos* 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* y el carnaval aparecen en momentos decisivos. 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;
 chakapatapi chakaykuy;
 “huayruro”, ama sipista
 chakapatapi suyaykuy,
 tiaykuy, ama manchaychu

No disparen huayruro²³²
 sobre el puente sé puente;
 no mates, huayruro;
 sobre el puente espera,
 síntate, no te asustes. (LRP. p. 157)

²³² Mote con que nombran a los guardias civiles, por el color del uniforme.

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 participe de la historia inmediata:

Fusil warkusk'atas tarinku
mana piyta sipisk'anta
Mula yawarllas chakapatapi
sutuspa sutusiask'a
sutuspa sutusiask'a

Encontraron colgados los fusiles
que a nadie mataron.
Sólo la sangre de las mulas desde el puente
goteando goteaba
goteando goteaba (LRP. p. 158)

Mediante el *harawi* las mujeres abogan por la inocencia de felipa. La sangre de las mulas representa la de los inocentes como 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,
pin kanki
muru pillpintu?
Ama kirwaychu
Ama llakita apamuychu.
¡Kutipuy, kutipuy!
¡Ah! ¡Uhu ú ú ú...!

¿De dónde vienes,
quién eres,
Mariposa manchada?
no me hieras,
No me traigas dolor.
¡Vuélvete, vuélvete, por piedad!
¡¡Ah! Uhu ú ú ú...! (TS. p. 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* despiden 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. Por lo que 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 *kacharpariy-pata*, ya a oscuras." (TS. p. 283) El lamento por el sufrimiento de la

madre del gordo Adalberto explica la valoración de 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 lo que la comunidad le brinda su consuelo con el dolor del *harahui*.

¡Ah ó ó ó ó...! ¡Uh ú ú ú...!
mamanllari wak'ank'a
kay chiri soak'o runamanta

Ama mamañlay llakiychu
k'anchar kark'anke sonk'on
chirichik'
k'anchar kark'anke yawranin
pok'chik.
Yurak'akuru
allpa mikuk'
wañask'a yawar upiak',
llak'taymanta
tipisunki phuyu
yaku, kausay, wark'ay.
¡Ah ó ó ó ó...! ¡Uh ú ú ú...!

¡Ah ó ó ó ó...! ¡Uh ú ú ú...!
Nos dicen que su madre llorará
por este hombre de corazón
helado

¡Oh, madre! No entristezcas;
tú no fuiste quien heló su
corazón;
Tú no convertirte en ácida su
sangre.
Gusano blanco
que come tierra,
que bebe sangre muerta,
de mi pueblo te separan
la noche
el agua, la vida, las lágrimas.

¡Ah ó ó ó ó...! ¡Uh ú ú ú...! (TS. pp. 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 de la narrativa arguediana. Además de ser un canto de dolor que involucra a todo un pueblo, es un medio purificador del pecado de los muertos (no indica en ninguna de sus obras si tiene un carácter estrictamente religioso quechua o si también es válido para el mundo católico). En *Diamantes y Pedernales*, a la muerte del arpista opa Mariano en manos de su patrón don Aparicio, las mujeres del pueblo que le adoptó interpretan en el kacharpariy-pata el *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 silabas, 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. p. 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. P. 79)

Como mencionamos, la música es inherente a todos los aspectos de la vida del indígena. El *harawi* de destierro de la muerte interpretado en *Los ríos profundos* es una de las invocaciones de los colonos para desterrar de raíz a la peste. Aquí el tono es solemne pero triste, con una gran fuerza que contribuye a vencer al enemigo:

Las mujeres empezaron a cantar. Improvisaban la letra con la melodía funeraria de los entierros:

Mamay María wañuchisunki
Taytay Jesús kañachisunki
¡Ay, way, fiebre!
¡Ay, way, fiebre!

Mi madre Maria ha de matarte
mi padre Jesús ha de quemarte.
¡Ay, huay fiebre!
¡Ay, huay, fiebre! (LRP. p.252)

La fuerza mágica de la música, “dirigido a los mundos y materias desconocidos” (LRP. p. 253) donde se encuentra el origen de la muerte, es capaz de invertir el sentido de ésta. La vida triunfante se erigirá 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. p. 164). Ese *harawi* tenía que ser un canto que indicara la inmortalidad, no sólo del hombre como individuo sin también del hombre como especie humana, parte de ese cosmos quechua-andino.

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. p. 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. pp. 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. p. 233)

El *harawi* triste y punzante es asimismo un instrumento comunicativo de amenaza y defensa frente a los guardias civiles que están prestos a llegar 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, por lo que en un ambiente de tensión intensificado 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. p. 375)

La identificación del mal y del bien, de la vida y de la muerte, a través del *harawi* doloroso de Filiberta, compartido tanto por niños como por ancianos, trae la duda de la existencia, pero además la revelación del dolor que se concretará mediante la miseria, orfandad y el forasterismo en su propia tierra.

Los *harawis*, en general, condensan 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.

C

Música religiosa

Es curioso que Arguedas presente sólo 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, le aceptan, le adoran y le dedican parte de su vida 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. p. 198).

La narrativa arguediana también da cuenta de la existencia de canciones católicas fruto del sincretismo cultural indio/*misti*. Estas canciones, aparecidas en su novela *Todas las sangres*, revelan la búsqueda de paz en ese escenario violento y cruel. El perdón, como punto de reencuentro e inicio de una nueva relación, supone la participación del Dios católico, 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
taniykunña
ñas urpi chayamunña alanta
gloriaspa

Ha calmada ya el furor de
mi sangre,
ha vuelto ya la paloma,
aleteando gloria. (TS. P. 25)

Las canciones religiosas católicas, 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 religiosas creadas por la kurku Gertrudis en *Todas las sangres* e interpretadas por ella misma en quechua, pese a ser dolorosas, llenas de fe y esperanza, están cargadas de energía cósmica capaz de llenar de ánimo a todo hombre que al escucharla se purifique.

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 picafior temblando arde,
 La paja de la helada pampa llora,
 Dios santo, santo, santo;
 Por ti vienen. (TS. p. 422)

La kurku encuentra en la capilla el espacio para poder desarrollarse como ser humano; lejos del desprecio de los demás por haber sido violada por don Bruno. Por su carácter de enana y jorobada, en la capilla puede hasta jugar con los mozos y mozas que asisten a ella 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,
Yawamiykita upyay, ñausay urpi	bebe mis lágrimas
wik'llayta upyachaykuy (...) (TS. p. 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. p. 425). Ella con su canto puede llenar de energía a los comuneros para que resistan y luchen contra cualquier enemigo, en cualquier pueblo. Con su lágrima 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. p. 426). Así, como las otras manifestaciones musicales del mundo quechua, el canto religioso es también purificador y dador de energía y vitalidad.

D

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 también 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. p. 105)

En *El zorro...*, durante la plática de Maxwell 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.” (E. Z p. 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.” (p. 176 EZ.) En Paratía participa de la música y la danza del *ayarachi*. Esta expresión musical refiere específicamente a 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 los pobladores de Paratía, característica que les diferencia de los muchos pueblos referidos en la narrativa arguediana. Ese luto cotidiano es asumido con nostalgia; sin embargo, este negro del alma suele invertirse al indicar la fuerza de la perseverancia y la vida, pues el color negro representa, además, la fuerza del poder, en este caso la fuerza de 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. p. 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. p 176)

Por su lado, 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 p. 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. P. 176)

Esta complementariedad de notas entrelaza no sólo sonidos musicales sino que anexa 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. p. 176)

Arguedas no cesa de referirse a la intensidad de la música quechua-andina, en este caso mezclada con la del mundo aymara, que no es menos que las otras expresiones musicales europeas, y que Maxwell lo reconoce como una “combinación de Wagner, Beethoven, Mussorgski y Bartok, en sus raíces” (EZ. P. 176) “Es fúnebre”, “terrible”, “atroz”, “salvaje”, “es maravilloso, extraño”, “Pertenece a otro mundo” (EZ. P. 176) Esa intensidad la contienen diferentes expresiones musicales y dancísticas del mundo andino, por lo que el personaje pudo ver en seis meses “treinta danzas distintas, en música, trajes y coreografía, distintas” (EZ.

p.177), como la danza ritual del *qayelo* 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 en proyección a un futuro menos doloroso.

E

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 también participantes imaginarios.

¿Maypin Pariona?

Allpa Ukupi mana wak'aspa ma-
na llakispa, urpillay, urpi.

¿Dónde está Pariona?

Bajo la tierra está, sin
tristeza, paloma mía,
paloma mía. (TS. p. 61)

Así como algunos *waynos* de “El horno viejo” y “La huerta”, 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 tanto 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 otra es la práctica sexual de hombres y mujeres que hacen de la muerte el renacimiento de la vida, no sólo de los seres humanos sino también de la naturaleza, en tanto que mujeres como varones 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 convertían en mujeres: gozaban el mundo; lo bebían, transmitiendo a la tierra el fuego de sus cuerpos tiernos. (TS. p. 61)

Pero la *h'achwa* es también un género musical que se canta y se baila en los trabajos colectivos, la misma que revitaliza a los hombres y les da energías 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 en 28 días.

Con la *h'achua* se “visibilizan” los vivos y los muertos, con la *h'achua* se unen los tiempos de vida y muerte, con la *h'achua* se unen el dolor con la esperanza siendo la última la que prevalece, con la *h'achua*, en fin, se siembra el vientre de la tierra y las mujeres, coronando la vida.

F

El *ayla*

Otro género musical dancístico festivo, vinculado estrechamente con el trabajo de limpieza de los acueductos de la comunidad y la práctica sexual, es el *ayla*, al que Arguedas describe como un ritual apegado a la tradición indígena, en su cuento del mismo nombre. Sobre ese asunto Vargas Llosa manifiesta que:

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, religiosa.²³³

Cuando Vargas Llosa manifiesta que en el *ayla* es la única vez que el sexo aparece sin esa “fea” “violencia”, creemos que olvida algunos pasajes importantes de la narrativa arguediana. Vale sólo recordar, entre tantos, las danzas enamoradizas-sexuales presentadas en “Los escoleros”. Esa danza de cortejo está directamente vinculada con la sexualidad no necesariamente negativa, conduce a un diálogo sentimental que va más allá del acto carnal. Otro pasaje que ejemplifica la sexualidad limpia a similitud del *ayla* es el rito de trabajo, canto y danza del que nos ocupamos cuando nos referimos a la *h'achua* de *Todas las sangres*.

Volviendo a nuestro tema de reflexión, la fiesta del *ayla* está vinculada con el trabajo y la sexualidad, se 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”:

²³³ Mario Vargas Llosa. Op. cit. *La utopía...* p. 100.

-Dicen que en el ayla hacen cochinas, 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. P.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, que a entender de don Antonio, en el cuento del mismo nombre, es un engaño absoluto, feo, violento y reprochable. Estas calificaciones dependen de los valores morales de la cultura a la que el personaje o el lector pertenece.

G

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 abren otros campos de diálogo y convivencia. Ese carnaval indio, a veces trae graves consecuencias por los 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. (L.E. p.. 144)

La permanencia del carnaval indio responde, así, a ese vínculo estrecho entre la vida y la muerte cuyo origen, muy antiguo, tiene que ver con el tiempo de la lluvia y con la llegada de los llamados *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”.²³⁴

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
Yawar mayu apamun.

Un río de sangre
ha arrastrado al joven tambobambino²³⁵

Volver a la sangre que le dio vida, a la vena del mundo y, por lo tanto, a la tierra, indica entender la vida y la muerte como formas de estar en el mundo sin que la verdadera muerte se consagre. Esa “muerte” es el medio por el que el hombre fortalece la vida como forma de lucha y resistencia en el mundo. 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.”²³⁶

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 de carnaval “Apurímac mayu”, interpretado con rondín por Romero a petición de Ernesto en *Los ríos profundos*. Tiene como objetivo la concentración de fuerzas sobrenaturales y así Ernesto lucha contra ese mundo “extranjero” que le quiere vencer: “¡Que quiere vencerme el mundo entero! ¡Que quiere vencerme! ¡No podrá!”. (LRP. p. 153). La fuerza musical del *Apurímac mayu* es capaz de sobreponerse a la distancia y llegar hasta los oídos del padre. Ese carnaval interpretado con un rondín al que le quitan la lata que cubre su madero (por suponer la injerencia occidental) 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...”(p.153). El puente entre Ernesto y su padre está construido por el carnaval que vence a la oficialidad religiosa del internado en la que el personaje está incomunicado. Es un carnaval “como para pelear”.

²³⁴ José María Arguedas. *La prensa*, Buenos Aires, 27 de abril de 1941.

²³⁵ José María Arguedas. *La prensa*, Buenos Aires, 15 de febrero de 1942.

²³⁶ José María Arguedas. “Carnaval de Tambobamba”. En Op. cit. *Señores e indios*. p. 123.

En esa misma novela el carnaval es el medio por el que las indias y 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. p. 107) La imagen de la serpiente *amaru* representa el orden distributivo de los personajes de la comparsa rebelde que, para el mundo indio, también representa la imagen del río, pero en este caso, el río subvertido que no purifica a los salineros y sus allegados. No existe temor en la comparsa, sólo la seguridad de recuperar 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. p. 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 serpentínico, asociado al río por su forma de desplazarse musical e incontenible, penetra a los oídos retumbando y se hunde en la tierra como para hacerla parir. De antemano cuando hablamos de río, pensamos 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'olk'emantas kask'a	que tu pecho era de plata. (LRP. p. 107)

Ese oro y esa plata que representan el brillo y la pureza de los sentimientos colectivos también son indicadores de la unidad hombre /mujer (dado que 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 cargado con “pedo de mula salinera” (LRP. p. 114). De este modo se logra invertir el mundo, el retorno del *inkarri* se concreta.

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* los dos momentos de la aparición del carnaval andino mestizado están relacionados con escenas de alta emotividad y desgaste de energías. 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 hace también referencia al mundo que la somete, reducido al sexo masculino al que está sometido 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,
 carritera culebra
 camino de boliche en mar, culebra,
 fila alcatraz, fila huanay culebra. (EZ. pp. 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 por el poder en forma permanente en la que se culebriza todo:²³⁷ “cerro arriba, culebra/ cerro abajo, culebra/ bandera peruana culebra” (EZ. p. 94). La bandera del 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 periférico, serrano, indio. Una culebra al fin, ondeando hacia el lado que conviene al viento.

²³⁷ José María Arguedas en el cuento “La amante de la culebra” rescatado por él de la tradición popular andina quechua, aborda el tema y el símbolo de la culebra, en la que se puede comprobar la representación de la ésta como la encarnación del sexo endemoniado.

En otro momento, lo carnavalesco se presenta en el encuentro verbal y dancístico de don Ángel y don Diego.²³⁸ La danza y el canto con el que don Diego somete al representante industrial don Ángel parte 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 modelizan ese trama carnavalesco, donde don Ángel se traiciona al declarar las maniobras de explotación y sometimiento de sus contendientes. El carnaval serpentínico-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) indirectamente nos presenta a ese árbol-don Ángel, que como miembro de ese sector explotador es cortado con palabras fitudas de doble sentido y finalmente vencido mediante su 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. p.94) En ese escenario complejo desfila toda la geografía peruana y los personajes del mundo chimbotano y peruano. 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. p. 94)

²³⁸ Arguedas toma de la tradición popular quechua los personajes Don Ángel y don Diego, zorros por excelencia. Ambos mundos diferentes, a dos formas de pensar. El zorro de arriba = don Diego, pequeño y parecido a un zorro-ratón, el zorro de abajo = don Ángel, grande e igualmente astuto. Ambos se encuentran en un enfrentamiento 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*, Ediciones del autor, Lima, 1974. También Adolfo Vienrich *Fábulas quechuas*, Instituto de Poyo Agrario y Ediciones Rikchariy, Perú, 1989.

La mierdización del ejemplo arriba señalado, en su sentido inverso, rebaja y destruye a quienes no lo son. En este caso, su vinculación con el excremento supone muerte sin continuidad. Así, el explotador queda en excremento, en nada, dado que la vida (bajo la mirada *misti*) termina con la muerte sin renovación, mientras que para el mundo andino-quechua la muerte es sólo un paso a otra forma de vida: la resurrección y la renovación. La mierda es el punto de encuentro entre a vida y la muerte.

Con la muerte o derrota del mundo explotador no se niega los aportes tecnológicos modernos, más bien los reconoce y se los apropia, la domina y se sirve de ellos. Clara muestra de esta actitud está en un poema escrito por el mismo Arguedas en un poema quechua 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 dancístico, al adversario que, por su poder, fundamentalmente económico y tecnológico, se sobrepone al débil y lo somete.

Yendo al inmenso bagaje cultural, musical y dancístico del Perú, encontramos otras manifestaciones carnalescas antiguas que, de distinta manera, participan de la configuración del mundo musical y dancístico de las obras de Arguedas. Estos son: la danza de los ingas y la de los sijllas.

H

La danza de los ingas

La danza de los ingas, como la de los sijllas desarrollado líneas abajo, que cuentan con rasgos carnalescos. No aparecen directamente mencionados en la narrativa arguediana, pero consideramos que éstas pudieron haber influido indirectamente en la configuración de algunos de los personajes danzantes de Arguedas. Además de haber sido materia de estudio antropológico por parte del escritor, creemos que referimos brevemente a éstas 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 *dón* 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 ella 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”.²³⁹

A todo esté panorama, se suma el “cuzco”, un ser taciturno que forma parte del cuerpo 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. Haraposo 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 el primero por contar con una “g” glotal y el segundo por una “c” o una “k” velar golpeada que responden a las variaciones fonéticas regionales del quechua y que por lo tanto la denominación “inga” tiene su correspondencia directa en la palabra “inca”, lo que indica que la parodia tiene un claro referente al mundo inca.

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.”²⁴⁰ Sin embargo, esto no quiere decir que antes de la llegada de los españoles a América no haya existido la parodia. Claro es que las expresiones culturales artísticas del mundo quechua fueron muchísimas y que, lamentablemente, por causa de la intervención de los extirpadores de idolatrías algunas fueron desapareciendo.

I

La danza de los *sjillas*

Indudablemente, muchas danzas y cantos quechua-andinos, como la danza referida anteriormente, contienen aspectos cómicos, paródicos, carnavalescos. Es también el caso de la

²³⁹ José María Arguedas. “Acerca de la cultura quechua”. En Op. cit. *Señores e indios*. p. 155

²⁴⁰ José María Arguedas. “El valor documental de la fiesta del Señor de la caña”. En Op. cit. *Señores de indios...* p. 155

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.”²⁴¹ Por su carácter grotesco y jubiloso, provoca incontenibles risas en los espectadores. Es la danza teatralizada y subversiva donde el arpa, el violín, la mandolina 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”²⁴² realizan la representación paródica de la justicia bailando alrededor del supuesto “delincuente”, mirándole a ratos y bailando cada vez con más furia. Esta parodia se parece a la danza de las *corcobas* y de los *weraqos* en la zona de Ayacucho en la que se ridiculiza igualmente al juez y-o soldado español, bailando al son de canciones interpretadas con arpa y violín. Las *corcobas* (personajes viejos, jorobados que llevan en su mano una Biblia), tanto como los *weraqos*, (danzarines armados de un inmenso látigo, emiten voces delgaditas y burlonas), son personajes cómicos que representan y ridiculizan al conquistador. Al igual que los “sijllas”, ambos cuentan con 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.”²⁴³

A la danza de los “sijllas” y de los *weraqos* se suma la de los *wa-qones* que se realiza en el mes de enero (huaconada) en la zona central del 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, los danzantes de los sicuris del altiplano puneño y boliviano, quienes 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, “tachonados de piedras de plata y de cuentas de cristal” al estilo de las vestimentas de los toreros: “El bailarín de sicuri genuino es la imagen de una sota de oros del naípe español”²⁴⁴, clara referencia al conquistador

²⁴¹ José María Arguedas. “La fiesta de la cruz. Danza de los sijllas”. En Op. cit. *Señores e indios...* p. 97.

²⁴² Idem.

²⁴³ Ibidem. p. 98.

²⁴⁴ José María Arguedas. “La danza de los sicuris”. En Op. cit. *Señores e indios...* p. 139.

que, en este caso, es vencido por la armonía musical de las zampoñas. Esta misma danza en la zona de Canchis (Cuzco) tiene 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 hazmereir del público.”²⁴⁵ Acaso en un modo similar al personaje “cuzco” del baile de los “ingas”, pero refiriéndose, en este caso, al español.

J

La danza de tijeras y la danza de los zorros

La danza de la tijeras aparecidas en *Yawar fiesta* y con particular detalle en “La agonía de Rasu Ñiti” (ver capítulo de los símbolos), también son expresiones musicales dancísticas vinculadas, hasta cierto punto, con la parodización al conquistador. La vestimenta del *dansak’*, la posesión de las tijeras y los movimientos acrobáticos nos refieren al personaje *misti* carnavalizado, que Arguedas se ocupa de describir en *Los ríos profundos*, al hablar de la danza inútil del soldado en la chichería.

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, donde 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 donde 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.

Martin 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 “Poseosos” 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,

²⁴⁵ *Ibidem*. p. 141

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.²⁴⁶

La reflexión de Lienhard es cierta vista desde fuera del mundo andino. Habría que recordar que la “tragedia” de la agonía y muerte de Rasu-Ñiti es, ante todo, un rito de traspaso de poderes mágico-religioso del *wamani* a su sucesor. En este rito el danzante conciente de sus actos y apoyado por sus familiares, prepara su propia “muerte” dictada por el Dios cerro, a quien debe su propia existencia como *dansak'*. En este sentido postulamos 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...* (“muerte o autoeliminación” simbólica para el zorro de abajo y vida y continuidad para el zorro de arriba).

La danza de tijeras y la de los zorros comparten rasgos carnalescos que configuran el escenario narrativo de modo variado. En la primera, se da una competencia entre el *dansak'* o entre *dansak'* y el músico, tal como ocurre en *Los ríos profundos*. En la segunda, presentada en *El zorro...*, un contrapunto dancístico que involucra lo cultural y desenmascara la verdadera identidad del oponente. De este modo Arguedas transfiguró la heterogeneidad sociocultural del Perú.

K

El toril y el *pukllay*

Otro género musical andino-quechua es el toril. Aparece brevemente en *Yawar fiesta* como expresión relacionada con la crianza del ganado vacuno: “Vacallay vaca / turullay turu / vacachallaya / turuchallaya.” (YF. p. 24) No hay duda 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, también en muchos casos, 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 netamente quechua, que es utilizado para interpretar melodías diversas audibles de cerro a cerro. En *Yawar Fiesta* el *Wak'awak'ra* sirve para interpretar el *pukllay*, otro género musical vinculado con la corrida de toros conocida como *turupukllay*. En esta novela, el *pukllay* es la melodía que permea casi la totalidad de la obra y representa la fuerza

²⁴⁶ Martin Lienhard. Op. cit. *Cultura popular...* p. 117.

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, así como también acompaña la fiesta y la conclusión de la misma. El sonido “triste” que emite el *wak'awk'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.

L

Otras expresiones musicales y dancísticas

En el desarrollo narrativo arguediano también se pueden encontrar géneros musicales y dancísticos no quechua-andinos, fruto de la preocupación de Arguedas por ensanchar su espacio referencial y cultural. El campo musical y dancístico cada vez más complejos responden al proceso de migración, transculturación y mestizaje de sus personajes. En este sentido la aparición de géneros musicales no andinos

Algunos 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”, vales 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 de preferencia entre los jóvenes. Esta preferencia se extiende al charleston, música por el cual “los jóvenes tienen un gusto especial a tal punto que recorren los claustros danzando a toda máquina” (OR. p. 183). La descripción de estos géneros no es casual, ya que Arguedas podía reconocer en ellos la introducción de la música extranjera como reflejo de la injerencia externa en la vida nacional.

En *Los ríos profundos*, las marchas interpretadas por la banda del Ejército representan un enfrentamiento con las expresiones musicales quechua-andinos. Las marchas impuestas por los militares simplifican 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. p. 199)

La marcha militar, ajena al mundo quechua-andino, sorprende al universo abanquino. Pese a ser interpretado por soldados ex-indios, como es el caso de Gregorio, no representa la expresión musical autóctona, sino la manifestación 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 devalorar la marcha, la oyen por curiosidad. Para los indios y mestizos 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, etc., quienes participan, directa o indirectamente, de la violencia carcelaria. En ésta la música es interpretada individual y/o colectivamente en sus diferentes géneros. Uno 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! "Idolo". 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, como has visto que toca el filo de las barandas. "Puñalada" y sus socios se reían. Yo tengo en el hígado esas risas, como el buitre de nuestro buen padre prometeo. (ES. p. 21-22)

En *El sexto*. La aparición de valeses, baladas, tangos y rumbas complementan la gama musical del heterogéneo mundo sociocultural carcelario y peruano. En *Todas las sangres*, se aprecia similar acervo musical pero en menor grado. El mare cumbé, de moda en el Perú en los años sesentas, 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. p.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 extranjero 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. En el patio de afuera, un árbol, de laurel enclenque, de tronco huesudo, dibuja media sombra, nítidamente, a la luz del salón que le alcanzaba hasta la mitad del tronco [...]. 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. p 34).

El electrizante rock and roll bailado por el “caucho con tembladera, jebe que tiene sangre”, Maxwell 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 dancerial con el mundo trabajador explotado.

La aparición de ritmos musicales dancísticos “ajenos” en la narrativa arguediana responde a esa tensión y distensión entre la complejidad cultural y social que compone al Perú.

Arguedas, así como se va ensanchando su narrativa en espacios, personajes y buscando un lenguaje apropiado para narrar, también se va engrosando su universo dancístico y musical.

A través del proceso narrativo de nuestro autor podemos ver que de sólo hablar de *wayno* en “Agua”, Arguedas llega a ocuparse de otros géneros musicales dancísticos que se aclimatan al mundo representado por el autor. La música y la danza, muchos de ellos de carácter mestizo, son pues una vía adecuada para conocer la realidad del mundo peruano y su historia. Es también una vía para equiparar la danza y la música peruanas, con otras manifestaciones artísticas igualmente válidas.

CAPITULO VI

OJOS LAYK'AS (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 nos ocuparemos de los símbolos 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 e 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 existentes en torno al tema.²⁴⁷ En este sentido, hemos recurrido además a informaciones obtenidas a través de entrevistas y testimonios, así como a nuestra experiencia personal que forma parte del mundo estudiado.

Los rasgos que se toman en cuenta para considerar a un 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 campesinado quechua-andino, 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 para con los seres-objeto que utiliza²⁴⁸, de manera que los símbolos incluidos por éste en sus obras, tienen un sustento directo en las tradiciones ancestrales de los pobladores de los Andes, los cuales se han ido modelando y enriqueciendo con el paso del tiempo. Aquí cabe recordar las palabras de Yuri Lotman cuando dice: “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.”²⁴⁹

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 elevado con relación a los demás seres de la naturaleza. El

²⁴⁷ 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 sobre “La agonía de Rasu Ñiti”; Martín Lienhard, en la obra dedicada 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 los símbolos de la novela anterior. También Cornejo Polar, William Rowe, Vargas Llosa, entre otros, quienes hacen alusión a los símbolos e incluso algunos acercamientos interpretativos interesantes.

²⁴⁸ Cfr. Inca Garcilaso de la Vega. Op. cit. *Los comentarios...* (Libro Segundo, cap. III, IV y V).

²⁴⁹ Yuri M. Lotman. *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Edit, Cátedra y Universidad de Valencia, Madrid, 1996, p. 145.

hombre ha sido desde siempre un *homo symbolicus*, 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.²⁵⁰

A través de la comprensión de los símbolos en su función comunicativa, podemos acercarnos al conocimiento de 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 nos permite adentrarnos en el todo que conforma a una sociedad determinada, a sus rasgos económicos, políticos, ideológicos y culturales.

En los símbolos del mundo quechua-andino encontramos concentrados 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.²⁵¹ En las relaciones cotidianas estos principios se ven expresados en el desempeño colectivo del trabajo, en la fiesta, en la danza, en su relación con la naturaleza.

El hombre recrea su vida en distintos ámbitos de su existencia (economía, política, ideología, cultura, etc), construyendo 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"²⁵². La interacción simbólica posibilita, pues, la integración social, donde el hombre recrea sus conocimientos, su memoria, que le permiten construir formas de identidad y resistencia al otro, al dominante.

Pasando propiamente 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"-religiosas (aunado a lo

²⁵⁰ Patricio Guerrero Arias. *El saber del mundo de los cóndores. Identidad e insurgencia de la cultura andina*, Ediciones Abya-Yala, Quito, 1993. p. 87.

²⁵¹ *Idem*.

²⁵² *Ibidem*. p. 88.

poético). En el ámbito de lo mágico-religioso “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, etc.). Son signos-símbolos”.²⁵³

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.”²⁵⁴

Los símbolos tomados por Arguedas de la tradición popular andina conservan su sustancialidad (actualizada), 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 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.”²⁵⁵

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 andino-quechuas, 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 partiendo por la quechua-andina nos permite entender la representación de ese cosmos sumamente complejo. Así se puede entrar a las entrañas del pensamiento quechua-andino y ver las interrelaciones de sus contenidos simbólicos, frecuentes en la

²⁵³ Jan Mukarovsky, “El significado de la estética”. *Escritos de estética y semiótica del Arte*, Barcelona, Gili, 1977, pp. 145-56. Citado por Martin Lienharad. En Op. cit. *Cultura popular...* p. 39.

²⁵⁴ Ferdinand de Saussure. *Curso de linguistique generale*, Payot, Paris, 1968, Cap. 1 y 2. Citado por Lienhard Martin.

²⁵⁵ Paul Ricoeur. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Siglo XXI editores. Universidad Iberoamericana, México, 1995. p. 77.

tradición oral, llevada al campo de la escritura, con una cosmovisión y organización socio-económica que involucra al “todos”, a sus lineamientos colectivos, sus conflictos, sus proyectos, sus sueños. Desde ahí el símbolo suele “reventar” como luz (*illa*) o correr en las aguas de un aluvión (*lloqlla*), donde el privilegio de contar con atributos excepcionales es instrumento del decir o explicar, bajo su propia razón particular quechua andina.

El símbolo arguediano es una *paqarina* (ventana), especie de *loreto kuijllu*²⁵⁶ por donde se entra a las entrañas de la tierra. Estos resquicios (micromundos simbólicos), permiten conocer y entender la cultura quechua-andina. Si bien estas *paqarinas* han tenido el problema de entendimiento e interpretación, se debe a 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” necesarios con el objeto de agruparlos de acuerdo a características compartidas o por considerárseles indesligables unos de otros.²⁵⁷

APUMANTA...
DEL APU...
Apu
Dios montaña

Para hablar del *apu* se necesita pedirle permiso, mojar 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*,²⁵⁸ *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

²⁵⁶ El *loreto kuijllu* es una especie de *paqarina*, abertura en las rocas enormes que cruzan la cordillera formando los cimientos de los nevados. Por ellas el agua puede salir y llegar a la tierra. Es una metáfora que utilizamos para referirnos a los símbolos, ductos por donde se puede ingresar al mundo quechua-andino y conocerlo. Arguedas se ocupa del *loreto kuijllu* en el primer capítulo de *Los ríos...*

²⁵⁷ Ricardo Melgar nos propuso dividir el conjunto simbólico arguediano en dos: símbolos nativos y nativizados. Sin embargo, hemos preferido hacer una agrupación diferente, considerando sus rasgos mágicos, míticos y poéticos y sus asociaciones particulares que exigen que un símbolo no se desligue del otro.

²⁵⁸ Arguedas escribe *apu* y *wamani* a veces iniciando con mayúscula y otras con minúscula.

dioses tutelares. “Para los indígenas los *Wamanis* (montañas) son el segundo Dios (el primer Dios es *Inkarri*... El hizo todo cuanto existe en la tierra). Ellos protegen al ser humano. De ellos brota el agua-sangre que hace posible la vida.”²⁵⁹ 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.”²⁶⁰

Los *apus* están cargados de connotaciones míticas. Hay lo que tienen mayor y menor poder. Ellos luchan entre sí por instalarse como hegemónicos. El carácter y poder del *apu* determinan dominio en 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 ve negro, como una hinchazón de la cordillera. Su aspecto no es imponente, parece más bien tranquilo.

Los indios sanjuanés 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. p. 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 lo encontramos 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 miraba a esas horas y en las noches claras conversaban siempre dando las espaldas al cerro (WK. p. 158).

Otro ejemplo, acaso más evidente, lo encontramos en “Agua”, en la canción interpretada por Pantaleón y sus acompañantes.

...Kanrara, kanrara
cerro grande y cruel,
eres negro y molesto;

²⁵⁹ José María Arguedas y Alejandro Ortiz Rescaniere. “La posesión de la tierra...”. En Op. cit. *Ideología mesiánica...* p. 228.

²⁶⁰ Cfr. José María Arguedas. *Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta*. Consejo Nacional de Menores, Lima, 1966. pp. 7-8.

te tenemos miedo,
Kanrara, kanrara. (AG. p. 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 *maktillos* presos recuerdan la tierra, sus pueblos, sus madres y cantan tristes” (LE. p. 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), *wiswis* (grasientas), que “disvarian” la conciencia del hombre:

-¡El Arayá me va a limpiar, seguro! Me voy, me voy. Deme su bendición, padrecito -rogó el chico (LH. p. 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 a 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. p. 120.).

Pero así como causa temor, también es el padre a quien acuden muchos personajes de Arguedas. Por ejemplo, Ernesto, en *Los ríos profundos*, cuando el temor 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 escolares 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. p. 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. p. 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. p. 101).

Como vimos, 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 ser privilegiado: un *layk’a* (brujo), un *Varayok’* Alcalde, un *dansak’* o un 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 p. 132).

Su composición, altura y color indican la reunión de poderes mágicos. Cada pueblo suele tener un *auki*, de cuyo poder dependerá, incluso, de la importancia y tamaño 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. p. 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. pp. 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. ¿Qué dice la señora?”. (TS. p. 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 de la naturaleza, se puede generar la ruptura del “volcán” e instalar el mal, la injusticia, donde los hombres se coman entre ellos y domine la ambición y la avaricia:

Justo Pariona se quitó el casco y la máscara; se arrodilló: “¡Que no sea para el mal, para el sufrimiento de los que no tienen amparo! ¡El metal es del diablo! Por eso nuestro padre Apulíntu lo oculta (TS. p. 287).

La concepción que se tienen 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. P.99). Este temor, así como aparece, puede también perecer con el tiempo; la cura de las heridas la da el mismo cerro con su protección, por eso los “lahuaymarcas que más sufrieron en las minas ya no le temían a la montaña.” (TS. p. 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.” (RN. p. 211).

El espíritu del *wamani* de algún modo vive en el interior del *dansak'*, desde allí se manifiesta y conduce al danzante al ritual de 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 (RN. p. 213).

El *dansak'* se convierte en un mediador entre el *apu* y el hombre. La grandeza de un danzante depende del tipo de espíritu que vive en él: puede ser el de una montaña, de un precipicio, de una cueva:

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 (RN. p. 214).

Por otro lado, en el mundo quechua-andino, la convivencia de los dioses andino y católico se da de manera 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 exalcalde 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 *manam 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*).²⁶¹

El Dios católico convive con el del mundo andino, sin embargo "no se mete", no interfiere en la relación del indio con el Dios montaña. La religión católica, profesada por los *mistis* generalmente, está en oposición con la de los *runas*, por el carácter panteísta de ésta y por cuanto esta misma mantiene latente la idea del retorno del *Inkarri*.

²⁶¹ José María Arguedas y Alejandro Ortíz Rescaniere. "La posesión de la tierra...". En Op. cit. *Ideología Mesiánica...* p. 229.

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 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. p. 409).

Sin embargo, esa pérdida de identidad es momentánea; al final de la confrontación será el mundo indio el que triunfe y perdure tomando para sí los aportes de la modernidad.

El *apu*, *auki* poderosos Señor montaña, generador y renovador de la vida en el mundo andino-quechua, simboliza la sabiduría que rompe las fronteras del tiempo, el *illa* latente de los corazones que protege y hace pensar para bien, los caminos del hombre.

El *apu* posee un lenguaje musical que se manifiesta mediante el vuelo del cóndor, del *killinchu*, del gavián, la *pah'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

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. Es la *wiksa*, barriga, donde el tiempo traga los aconteceres, desde donde habla, como

recordando todo el pasado²⁶². Esa *wiksa* es tiempo, razonamiento, camino que se conserva como referente para abrir el paso al futuro.

La piedra es todo 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 componer los muros que imponen 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 Cuzco 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. p. 12).

El río y la piedra se complementan; el río desde su horizontalidad natural, serpentínica, de desplazamiento, y las piedras, con su verticalidad que profundiza la memoria. 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 Cuzco. Ernesto es el único narrador-personaje mestizo que, por su profunda 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. p. 12).

Aun cuando el paso del tiempo ha deteriorado las construcciones incas, “el Amaru Cancha, palacio de Huayna Capac, era una ruina, desmoronándose por la cima”(LRP. p. 17);

²⁶² Véase. Carlos Huamán. *La danza del supay candela o la estética de la violencia en “Los ríos profundos” de*

guarda la imagen del poder y la capacidad arquitectónica (expresada en sus templos, fortalezas, entre otras construcciones) de sus gobernantes y el trabajo indiscrutable 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. p. 17).

La piedra, materia sustancial del *K'arwarasu* es el hueso, la vértebra del *apu*, que le da forma a su piel 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, la piedra cobra gran importancia significativa en la novela, pues no es un elemento meramente estético, sino que además cumple una función, no sólo natural, sino 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. p. 101)

Las piedras parecen invitar a interrogarnos: ¿de dónde venimos?, ¿qué somos?, ¿a dónde vamos?; a fin de conocer y reconocer, desde el presente, el pasado, para así proyectarnos, con pie firme, al futuro. Esas piedras guardan vivos testimonios de los pueblos andinos, en tanto concentradoras de memoria, de una vida que pasa como río mojándolo todo; ese río que, como dijera Heraud,²⁶³ riega los campos y da de beber a los animales y hombres sin miramientos. 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

José María Arguedas, Tesis de maestría, UNAM, 1996.

²⁶³ Javier Heraud. Poeta peruano cuya obra principal refiere al río como vida y muerte. Véase *Poesías completas y cartas*, Peisa, Lima, 1976.

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."²⁶⁴

Arguedas, al señalar el punto inicial de la novela (el viaje al Cuzco), plantea, implícitamente, el lugar y las condiciones históricas de donde viene el hombre andino. Del gran esplendor Inca quedan las piedras ondulantes del *Acllahuasi*, del *Amaru Cancha*... ¡El Cuzco!, capital del imperio incaico conquistado, llevado hasta la humillación que se convierte en 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 Cuzco, centro excelso, "ombbligo 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. p.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. p. 8); en esa casa hasta el árbol tiene "ramas escuálidas", y el Viejo "grita con voz de condenado" y almacena las frutas de las huertas, y las deja pudrir. (LRP. p. 7).

La inconformidad social se manifiesta en el encuentro y 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, compuestas por muros delgados, pintados de blanco, que representan la presencia y 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."²⁶⁵ Ernesto reconoce que en los muros incaicos se encuentra el antiguo poder quechua, pero también problematiza la historia presente:

²⁶⁴ Antonio Cornejo Polar. Op. cit. *Los universos*... p. 110.

²⁶⁵ Julio Ortega. *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988. p. 130.

-(...) 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 quiénes viven adentro? (LRP. pp. 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 posibilidad de festejar la vida, considerando la vibración y la orientación positiva de las piedras 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. p. 23)

Esas vibraciones de luz calurosa simbolizan el encuentro con la memoria histórica pero también con la misma persona, y hacen que Ernesto llegue al 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. En la oscura calle, en el silencio el muro parecía sobre la palma de mis manos llaneaba la juntura de las piedras que había tocado. (LRP. p. 11).

Los muros hierven como fuego que quema en las rajadas de los muros y extiende su sombra protectora; los palacios se convierten en centinelas, todo, dentro de la piel armónica, musical de la campana María Angola. Ernesto se convierte en el receptor de la energía contenida en las piedras que conforman los muros. El reconocimiento de la energía que guarda la piedra 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 Cuzco, esa búsqueda se torna hirientemente lejana, inaprehensible.

Cuando mi padre hacía frente a sus enemigos... yo meditaba en el Cuzco. Sabía que al fin llegaríamos a la gran ciudad" (LRP. p.11). La promesa del Cuzco 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 a su lugar inicial de día. 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 Cuzco:

-¿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. p. 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 tamborean 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”, porque “son como las piedras de Inca Roca (el gran monarca constructor del edificio).” (LRP. p. 26). Esta aseveración es, de antemano, la confirmación de la vida y la permanencia del pueblo quechua, andino en el tiempo y en la historia.

Yaku Agua

Indudablemente el *yaku*, *unu* o agua, es sustento vital del hombre en general. 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 objeto de viabilizar el transporte del agua, incluso para el riego en los andenes, construidos en los cerros más elevados, donde sembraban diferentes productos vegetales (maíz, papa, etc.).

Arguedas, a través de sus múltiples trabajos, rescata y valora la trascendencia 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, practicado por los pueblos quechuas, se ve afectado con la aparición de las haciendas y la consecuente imposición de la propiedad privada. Bajo 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 los comuneros. (AG. p.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. (L.E. p. 144)

El agua constituye al río, a las *k’ochas* (lagos), acequias, puquios (manantiales). De acuerdo a las diferentes facultades que les atribuye el *apu*, éstos cumplen funciones simbólicas de importancia, como el ser su agua-sangre que les 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 cualidad 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 con su humedad, toda frontera.

Mayu Río

Los ríos: sangre del *apu*, “vena del mundo” (TS. p. 260), representados, entre otros, por el río Apurímac en (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, “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. p. 28)

-¡Apurímac mayu! ¡Apurímac mayu! -repiten los niños de habla quechua, con temura y algo de espanto. (LRP. p. 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 el 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. p. 44) Así, la sangre de los cerros puede fluir con seguridad, por las venas de las plantas, los hombres, los animales, el cosmos.

Al igual que el Apurímac, existen también 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. p. 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 río, supone, por su cauce “único”, la unidad de los comuneros. Una canción andina interpretada por el arpista Papacha Oblitas dice:

Paraysankus mayu
 río caudaloso
 aman pallk'ankichu
 kutimunaykama
 veltamunaykama

Río de Paraisancos,
 caudaloso río,
 no has de bifurcarte
 hasta que yo vuelva
 hasta que yo vuelva.

Pallk'ark'optikik'a
 ramark'ptikik'a
 challwacha sak'esk'aypim
 pipas challwayk'ospa
 usuchipuwman

Porque si te bifurcas,
 si te extiendes en ramas
 en los pececillo que he criado
 alguien se cebaría
 y desperdiciados, morirían en
 la playa (LRP. p. 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, expresión máxima del poder del río), 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 puede entender que sea capaz de llevarse la fiebre del tífus, exterminada por las imprecaciones de los comuneros de los pueblos de Abancay en *Los ríos profundos*, a la gran selva donde se le vería “pasar arrastrada por la corriente, a la sombra de los árboles”. (LRP. p.254)

Yawar mayu Río de sangre

El *yawar mayu* es el río 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, que es su muerte. En “Orovilca” (cuento incluido en *Agua*), Arguedas describe a 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. p. 182).

Este *yawar mayu* es el renovador de la vida del hombre y de la naturaleza. Su esencia mojará los campos, dará de beber a los ganados, despertará la música y la danza, y alimentará al hombre. En la sierra (en la costa llueve escasamente) llegará a mojar el cielo que bajará en forma de lluvia sobre los sembríos. La vida será nueva, la energía renovada.

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. p. 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. p.216).

La fuerza y profundidad de la danza, relacionada con la energía cósmica del *apu*, representa la vitalidad del hombre y la naturaleza, el brillo y la conciencia renovadora, 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 abismo les dan silencio (YF. p..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 el cuento “La agonía de Rasu-Ñiti”:

Lunucha 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. (RN. p. 217).

El *yawar mayu*, en el interior de Rasu Ñiti, converge la dualidad vida-muerte renovadoras. Así se entiende la sucesión del *dansak'* por otro más joven, igualmente contactado con el *apu*, quien establece diálogo con *Rasu Ñiti* mediante la cascada parlante o el vuelo del cóndor.

En *Todas las sangres*, este *yawar mayu* es entendido como el tránsito doloroso 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 construcción de una justicia buscada insaciablemente 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. p. 455).

La explicación “mágico”-poética del *yawar mayu* andino, en la voz del narrador, se establece en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (segundo diario); ahí la victoria del *yawar mayu* llega, incluso, a planos personales, en su preocupación de 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. p. 71).

En *El zorro...* este *yawar mayu* aparece en la fuerza de los migrantes serranos que pueblan Chimbote, apoderándose del espacio e imponiendo su cultura sumamente particular, producto de ese encuentro violento con el mundo occidental.

Se han hecho moldes y todos han reventado. ¿Quién, carajo; mete a un molde a una lloqlla? ¿usted sabe que 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 de estas bestias montañosas...

-Así es ahora Chimbote, oiga usted; y, nadie nos conocemos. Le dije que redujimos los obreros de doscientos cincuentiocho a noventiséis, ¿no? esta Lloqlla como hambre. Mas 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. p. 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. p. 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.

Willkanota mayu	Río de Willkanota
yawarta waklkasian	Sangre está llorando
Chíri chirirekktin	Cuando arreceia el frío
Wayra wayrarekktin	Cuando ventea el viento ²⁶⁶

La referencia poética del estado temporal de la cita anterior 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 *rúna* en sus diferentes expresiones musicales, emotivas como la siguiente, recogida en la zona sur andina peruana:

Uray pasaq putka mayu
mana imapaq sirviq mayu
apallaway nillachakaptiy
delituykita pagay niwanki
destinuykita cumptiy niwanki

Río que vas por la parte baja
río que no sirve para nada
cuando te pido que me lleves
me dices que pague mi delito
me dices que cumpla mi destino

Delituytaqa pagachkanim
destinuytaqa cumplichkanim
para hina waqallaspay
puyu hina muyullaspay

Estoy pagando mi delito
Estoy cumpliendo mi destino
llorando como la lluvia
dando vueltas como la nube

²⁶⁶ Citado por Martin Lienhard. En Op. cit. *Cultura popular ...* p.59

Canciones como estas son incluidas en la producción literaria de Arguedas. Un ejemplo lo encontramos en *Diamantes y pedernales*, cuando Irma ensaya un *wayño* con acompañamiento de arpa y dice:

La joven sintió miedo de empezar.
 -¡Ya lo he aprendido! -dijo Don Aparicio.
Aguila del rio, te estoy esperando
espuma del rio, águila del monte...(DP. p. 74).

Un carnaval de la provincia de Tambobamba (Apurímac), recopilada, traducida e interpretada bellamente por Arguedas, dice:

Tambobambino maqtatas
 yawar mayu apamun.
 Tambobambino maqtatas
 yawar unu apamun.
 Tinyachallaññas toytoshkan
 qenachallaññas toytoshkan
 Charangollaññas toytoshkan
 birritillaññas toytoshkan

(Un río de sangre
 ha arrastrado al joven tambobambino.
 El agua sangrienta
 ha arrastrado al joven tambobambino.
 sólo su tinya está flotando sobre la corriente,
 sólo su quena está flotando sobre la corriente,
 sólo su charango está flotando sobre la corriente,
 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, considerado por Arguedas como suyo. 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 llevado a un nivel personal, destapa su carácter multisémico traducida 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 también: todo ello encuentra en el *yawar mayu* su símbolo, su esencia, su materia.²⁶⁷

El *yawar mayu* “mágico”-poético se puede encontrar dentro y fuera del hombre. Vale buscar en el latido de las venas toda esa fuerza que representa el encuentro constante de la vida y la muerte.

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 los 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 *pakcha* 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. Ahi 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. p. 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.

²⁶⁷ Cfr. *Ibidem*. pp.52-54.

-Si replicó don Adrián-. 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. p. 40)

El des-encuentro de dioses plantea la polaridad de ambos mundos que poseen su propia racionalidad y una verdad ligada estrechamente a sus culturas. En este sentido, la validez cultural quechua-andina está reforzada por el agua que bebe el hombre, razón y verdad que difieren ampliamente de la cosmovisión occidental que no reconoce la vida de la naturaleza ni sus poderes.

Hay cascadas al 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 ingeniero? (TS. p. 86).

En *El zorro...*, la reiterada aparición de la cascada entreteje la configuración de la segunda parte del diario del 10-VI-1968. Arguedas parte de la evocación de la cascada de San Miguel de Obrajillo (sierra de Lima), que oye en el gemido del Chanco (nionema), al que le rasca el vientre hasta tenderlo en el suelo de puro 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 conduciéndole 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 suscitan el traslado de códigos andino quechuas a otros diferentes, para establecer un encuentro con sus lectores.

Martin Lienhard, al reflexionar sobre la cascada y los árboles (trataré de seguir 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,

códigos de orientación del mundo andino, está representada por la caída de la cascada (sufrimiento del hombre) y la forma vertical de crecer 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”.²⁶⁸

Otra de las funciones importantes de la cascada es la de ser la fuente de armonía musical (pero también es irrupción. Rompe la quietud, el “silencio”. Introduce caos y desarmonía en la quietud), de la que se valen los músicos andinos para la creación de canciones que se interpretarán durante el año. El momento y la fecha para que los artistas recurran a la cascada es a la media noche del 23 de junio. En esta fecha, se festeja el día del *Inti Raymi* (fiesta del sol), reconocido también como el día de San Juan, fecha en la que se queman las hojas y los tallos secos de las plantas, por ser la noche más fría del año.

Cada músico andino cuenta con una *pak'cha* personal. Muchos de ellos lo mantienen en secreto, y asisten a ella para oírla. Existen quienes se cuelgan incluso de los árboles para oírla mejor y memorizarla, 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 músico y *pak'cha*. Dice:

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. p. 46-47).

La cascada, como elemento vital de reflexión, 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. El ojo cristalino de la cascada puede reconocer y diferenciar su contextualidad, constituyéndose como fruto y parte de un cosmos complejo en constante movimiento. La verticalidad del hombre como la de los árboles que se

²⁶⁸ Cfr. *Ibidem*. p. 47

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
Yucalito
Eucalipto

Los diversos árboles que Arguedas se encarga de rescatar como símbolos del mundo quechua-andino juegan diversos papeles en su narrativa, dependiendo de su ubicación en el escenario y el momento dramático. La naturaleza de los árboles les 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, cualidades que les permite 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 tierra 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, el abrigo en medio del 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 eucalipto están vinculadas a las actividades cotidianas, festivas, religiosas, etc., y a los estados emotivos del hombre. 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, su sabiduría, de consuelo, de inmortalidad.” (EZ. p. 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, la marca que indica el valor del lugar en el que crece y a quién 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. p. 227) Indudablemente 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. p. 54)

El valor del árbol está relacionado con su altura, con su cercanía al sol o al cielo, que 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. p. 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 en base a 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 que es el continuar de la existencia. Así se entiende que la muerte del árbol, como la del mismo hombre, es 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, en el calor de las ollas, en el aroma de las comidas andinas.

-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. p. 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 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. p. 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 a la voz de Santiago: "Yo soy -dijo él, en voz baja; el grillo herido y el eucalipto estaban en su voz." (EH. p. 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. p. 224)

El eucalipto, como otros elementos vivos de la naturaleza andina, es sexuado y, de acuerdo a su género, el árbol tiene una forma, color y olor diferentes.

Según la concepción andina todo cuanto existe es sexuado. 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.²⁶⁹

En "La muerte de los Arango" se dice que el eucalipto:

"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 desaparecía 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. p.193)

²⁶⁹ Emilio Mendizabal Losak. *Estructura y función en la cultura andina*, Universidad Mayor de San Marcos, Lima, 1989, p. 111.

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.

Ese eucalipto, al igual que el mismo hombre, se desplaza hasta lugares propicios para su crecimiento. El eucalipto pareciera que siguiera las huellas del hombre para instalarse muy cerca de él, o tal vez sea el hombre quien le 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. p.15)

El árbol también crece en el hombre, en su “pecho”, por eso está relacionado con las circunstancias emotivas del *runa*.

-La Virgen de San Pedro contemplaba a ese árbol desde la cumbre, cuando la llevábamos en procesión, para que bendijera los maizales. Es el último desafío a Dios, a lo que Dios quería cómo debían ser la pampa y sus dueños. No está ya la Virgen, ni está San Pedro. 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. ¡Anda, vete, indio! Que Demetrio te ordene si hay algo. ¡Aquí, en mi iglesia, mandaré decir una misa por Anto! ¡Rendón Willka! ¿Te acuerdas? Ese revólver, esa dinamita de Anto, no era de Anto, ni la tierra. ¡Eran de Fermín! (TS. p. 447)

El eucalipto-hombre se transforma, avanza con sus movimientos “viudos” cuando la muerte le embute de sombra 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. p. 79).

Ese mismo eucalipto, que es el rostro de la vida, va con el 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. p. 79)

En la tradición musical andina, encontramos numerosas muestras de mutua correspondencia afectiva y protectora, que se establece entre el hombre y el eucalipto. Un huayno del compositor andino Heraldo Serrano 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 en tanto que nos muestra la confrontación cultural entre costa y sierra. Se podría decir que el sauce es un árbol "extranjero" indigenizado.

Su imagen "llorón" representa la inmensa batalla de sobrevivencia del árbol frente a la inclemencia del tiempo y del lugar andino. El sauce, como todo lo que compone el universo de la naturaleza, experimenta el dolor y los sentimientos que el mundo occidental considera exclusividad del hombre.

El sauce ser vivo, al igual que otros árboles, también suele funcionar como marca, ornamento y como lunar de identificación y diferenciación con relación del "resto". El sauce, al ocupar el lugar céntrico del patio de don Andrés, desempeña ese papel:

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. p.434)

La expresión "afeminado" está relacionada a la "fragilidad" del árbol. Se trata de un árbol de huesos blandos. Su frondosa cabellera, antes de ocultar sus lágrimas, le pone en evidencia. Representa la impotencia ante las duras condiciones geográficas en que se encuentra,

pero 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.

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 referidos. No es grande ni fuerte, es un árbol que reproduce la vida del *pongo*, personaje absolutamente 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, desde su miseria, los muros de 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. p. 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. p. 20)

A pesar de la presencia del Viejo “anticristo”; de las condiciones inhumanas 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. p. 21).

El cedrón representa así al *pongo*, personaje quechua, que padece los dolores producidos por su explotador. Es el “Cristo de nuevo crucificado”, el símbolo que incluye “por extensión a todos los

indios humillados de la novela.-como los colonos de Patibamba de Abancay.²⁷⁰ Arguedas, al hacer referencia al *pongo* como encarnación del dolor de la humanidad, también fue conciente 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. p. 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 donde vive la sangre de la vida, son los rayos del Padre Sol que acrisola y abraza 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. pp. 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*, o flotando sobre los mantos de flores de *pisonay* y que estos ríos profundos cargan siempre. (LRP. p. 454)

²⁷⁰ Cfr. Tomás Escajadillo. "Tópicos y símbolos religiosos en el primer capítulo de *Los ríos profundos*". En *Revista de Crítica literaria latinoamericana*, N° 9, año V, Lima. Primer Semestre de 1979, p. 65-66.

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 remodela 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. p. 190)

El *pisonay*, por sus flores rojas, simboliza la intensidad del amor y la memoria, como también el sacrificio y el dolor, puesto que puede llover sangre:

-¡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 Wilka. (TS. p.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”, él lloraba, eran sus lágrimas las flores rojas despachadas por el viento a la misma 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. p. 472).

Rendón Wilka describe la sensibilidad que guarda el árbol y la contrapone con la insensibilidad del fusil de “palo” seco, yerto. 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. La muerte no es del todo muerte, sino un paso a otra forma de vida.

-¡Capitán! ¡Señor capitán!- dijo en quechua Rendón Wilka-. Aquí, ahora, en estos pueblos y haciendas, los grandes árboles no más lloran. Los fusiles no van a apagar el sol, ni secar los ríos, ni menos quitar la vida a todos los indios. Siga fusilando. Nosotros no tenemos amas 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. pp 472-473)

El *psonay* 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. Éste árbol, del que los tejedores aprovechan el sumo 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.

En el patio había un molle que el caballero paralítico decía haber defendido muchos años ya, porque sus descendientes consideraban a ese árbol como indigno. (EZ. p. 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. Por el que, 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. p. 144). De antemano, se plantea el futuro agravado y hasta trágico, si la nueva generación de jóvenes no reacciona y valora su mundo y su propia individualidad social.

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 canino 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. p. 70)

El *molle*, al igual que los otros árboles, cuenta con sensibilidad y pensamiento, imbuido de una profunda armonía musicalidad con capacidad mensajera.

En *Los ríos profundos* Arguedas habla sobre el árbol como fuente de riqueza moral, ética y estética, que hace del mundo andino, puquial de existencias musicales y humanas.

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. p. 107)

El árbol con corazón de plata, no como valor monetario sino como intensidad sentimental de pureza, sólo equiparable con el oro, es, en este caso, el lugar donde se resguarda 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 al del pueblo.

Pino

En el *Tercer Diario de El zorro de arriba y el zorro de abajo*, 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 “le hablé con respeto” (EZ. p. 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. p. 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. Este rasgo es lo 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 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. p. 11). Curiosamente, este vínculo del hombre con el árbol a través de la memoria se da en momentos de abatimiento del narrador. Por eso se justifica que en el momento del encuentro el escritor no le pidiera “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. p. 145)

Pero 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 “resplandecientes” y opacas, con sombras silenciosas y melódicas que vienen del alma de los árboles, que también crecen en el pecho, y desde allí, irradian energía y vida a los hombres y al mundo. 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. El hombre encuentra tranquilidad, seguridad y descanso. ¡Un árbol aquí en mi pecho, un árbol!... Tocarlos significa muchas veces encontrar la luz,

sentir los sueños desatándose desde los párpados. Sólo hay que caminar y encontrarlo, sembrarlo, cantar con él. Por eso, 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. p. 29).

Ima sapra

El *ima sapra* o *salvajina* es una fibra vegetal, parásito de los árboles que crecen en los barrancos. Abunda en lugares cálidos, crecen colgados en "esas rocas negras, húmedas" (LRP. p. 83). Esta planta del camino, contrariamente a los árboles, cuya verticalidad busca el sol, echa sus ojos a la tierra desde lo alto de las ramas e intenta llegar a la tierra 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 sus espanto a los animales. La sombra es dulcísima en esa quebrada candente (EZ p. 27).

El forastero narrador de los diarios de *El zorro...* "tiene a un ima sapra sacudiéndose bajo su pecho" (LRP. p. 62), posiblemente, por la evocación 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 señal de lugares o personajes vinculados a la experiencia sexual. En el Diario del 17-V-1968, el narrador de *El zorro...* se refiere a Ukuhuay, lugar donde existe la planta y de donde es originaria la chichera Fidela, iniciadora sexual de autor. 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 pobres y ancianos que representan a los *apus* o a *ulukus* (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. p. 164)

En *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. Así también la cercanía, el compartimiento del lugar con la pareja, que conlleva al sueño y al acto sexual.

Esta planta de pelos suaves se sacude con el viento, es un ser misterioso que asusta a hombres y animales. La *salvajina* es tomada con respeto por se considerada barba de los *apus* o pelo de las montañas poderosas; es un complejo símbolo positivo y negativo.

El *ima sapra* puede también representar la nube que oscurece la luz del razonamiento y obstaculiza el encuentro con el ser amado, en el “¿Último Diario?”, la causa del suicidio de la prostituta Orfa es la imposibilidad de ver al Tutaykire trenzando su red de oro. En el diario al que nos referimos, la prostituta Melchora reza en quechua pidiendo a Dios y a los seres de la naturaleza, achicharre al Tinoco:

No se acercaron, no se manifestaron. Pero tres mujeres estaban como esperando el final de la carretera. “Dios, agua, milagro, santa estrella matutina; pez que sales como flecha de la piedra verde, de la cabellera cadulante que juega en la corriente, yerba del río; sombra de la libélula que prende sus ojos grandes en el agua de los remansos; salvajina que cuelga de los árboles al fondo del aire; tierra sangrienta que haces pesada la corriente del río de enero-febrero, que saltas sobre rocas y árboles y dejas tu polvo para siempre en la vida del que bebe sin saber o sabiendo...” (EZ. p. 62).

El *ima sapra*, testigo de las llegadas y los partires por crecer en lo alto de los árboles, genera el forasterismo y el recuerdo, pero también, como en la cita anterior, el miedo, el amparo.

UCHUY HATUN PAWAQKUNA PEQUEÑOS Y GRANDES VOLADORES

killinchu
Cernicalo

Dentro del proceso seguido por la narrativa arguediana el *killinchu* (cernicalo), el gavián, (*huaman*) y el cóndor, cumplen funciones simbólicas semejantes, en ocasiones simbióticas y en otras contrapuestas.

El *Killinchu* o Cernicalo es un símbolo dual, positivo y negativo. Puede ser o no la representación del *apu*; esto dependerá de los momentos en que simbolice al dios montaña o actúe en forma independiente.

En *Los ríos profundos*, “el cernicalo es el símbolo del *k'arwarasu*”(LRP. p.90), la montaña sagrada. Lleva en su cuerpo todo el poder del *apu* traducido en fuerza y sabiduría. Por su danza en 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.”²⁷¹ Como representación del *apu*, el *killinchu* es, además de comunicador, un “pequeño” guerrero que vigila y defiende la cosecha y animales y los hombres de los Andes.

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. p. 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 cernicalo 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

²⁷¹ Carlos Huamán L. Op. cit. La danza... p. 53.

de las alturas”, mientras que el *runa* el lugar bajo, el de los cernicalos. 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 también representa la unidad de los indios y la posibilidad de triunfo de éstos frente al mal que los somete y los destruye. Los *killinchus* atacan en grupo, nunca en forma aislada, lo que figurativamente representa el proceder de los indios en el trabajo social 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 protección y 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 chillc dcscdc lo alto. (LRP. p.89).

Numerosas canciones quechuas hacen alusión al *killinchu*-indio expresando el papel importantísimo que desempeña en la vida andina. Una de estas funciones es la que se refiere a la relación que establece el hombre con el *apu*, a través del *Killinchu*:

Killinchallay Huamanchallay
alaykipi apakuway
alaykipi apawaspa
caminuman churaykuway
ñam pataman churaykuway

Cernicalo halcón
llévame en tus alas
llevándome en tus alas
ponme al camino
ponme al borde del camino

Chaymantaqa ripusaqsi
Chaymantaqa pasasaqsi
wayralla hina muyuristin
mayulla hina qaparistin

Desde ahí podré irme
Desde ahí podré retirarme
girando como el viento
gritando como el río.²⁷²

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 ubicado en la ciudad costeña de Ica, plantea a Salcedo convertirse en cernicalo de fuego “como los que salen de la cumbre del “Salk’antay” (OR. P. 188), para poder liberar a la bella Hortensia Mazoni.

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 (cernicalo) ladrón, mi ojo premero comerá! ¡Común yaku jajayllas! (YF. p. 16).

¡No deben aprender la ambición que los convierta en cernicalos, furiosos por sacarse los ojos, unos a otros! (TS. p. 117).

En *Diamantes y pedernales*, el *killinchu* es el acompañante del arpista “opa” Mariano. Este cernicalo, 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 palpitante del animal. Representa igualmente, por la característica de sus proezas, a la grandeza del arpista que según sus oyentes es un “illa” (iluminado).

Kuntur Cóndor

El cóndor, 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 significa la presencia de la muerte, signo negativo, en tanto que ataca a los animales pequeños de los comuneros, pero cuando actúa 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 le manda llamar.

El mandato del *wamani* es incuestionable e impostergable, por eso el *danzak'* se alista para su danza renovadora (muerte-vida): “-Por *dansak'* el ojo de nadie llora. *Wamani* es *Wamani*.” (RÑ. p.220).

La vigilancia y protección que el *apu* brinda a los hombres se manifiesta en el vuelo constante del cóndor.

²⁷² Huayno, canción popular de la zona de Ayacucho y Apurímac .

Un cóndor, un cóndor enorme descendió hasta rozar casi los arbustos con sus las. 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 p. 381).

El cóndor es el ave que, al enfrentarse a las otras aves de altura, puede vencer al elevarse a los cielos, cerca del sol, dejando a sus enemigos 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. El dio unas vueltas a poca altura, tranquilo, "sin rabia", arrastrando su gran sombra sobre la tierra, y fue elevándose después. Movi6 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. p.383).

En *El sexto*, Gabriel, personaje protagonista de la novela, reconstruye en su memoria la fiesta de los cóndores. La presencia de éstos, atrapados y avergonzados, por las calles del pueblo, supone la debilidad del ave frente a la unidad india. Sin embargo, los cóndores atrapados para las fiestas de toro 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*.

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 marcha 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. p.58)

La burla y el festejo por la presencia del cóndor es 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 grandes alturas. Sin embargo, 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
tutayaspá.

(Picaflor, picaflor negro,
cansado
desde qué pueblo llegas
convertido en sombra.
(ES. p.59).

El brillo de las alas del cóndor y la grandeza de su estructura física es comparada con la de un picaflor de cuerpo pequeño, fino y delgado, 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 un ave sumamente pequeño, tierno y que en ocasiones puede vencer, en la lucha, al mismo cóndor.

Anka Gavilán

El gavilán comparte con el *killinchu* su denominación: *huaman* o *waman*. Al igual que al *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 viaja 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. p.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 sus 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. p.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'anichu:	jamás has de olvidarte.
yawarpa'mi ripukunki	vas en busca de la sangre
yawarpak'mi kutimunki	has de volver para la sangre
alpachask'a	fortalecido; como el gavilán
anka hina mancay k'anak''	que todo lo mira
mana pipa ayanan rapra.	y cuyo vuelo nadie alcanza (TS. p.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. p.69). La presencia del gavilán indica el grado de pobreza y la marginación del pueblo que hacen que parezca estar muerto en vida, una carroña en “putrefacción”.

En la batalla de los cielos, los cóndores, reyes de las alturas al igual que los gavilanes, son siempre vencidos por los *killinchnus*: “el cóndor es inerte 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. p.35).

Un huayno guerrero, incluido en *Los ríos...*, interpretado en el mes de mayo por comuneros de los pueblos de las quebradas y de la estepa, desafía al *killinchnu* y al gavilán:

Killinchnu yau,	Oye cernícalo,
Wamancha yau,	ye, gavilán,
urpiykitam k'echosk'ay	voy a quitarte a tu paloma,
yanaykitam k'echosk'ayki	tu amada voy a quitarte.
K'echosk'aykim,	e de arrebatártela,
K'echosk'aykim	e la he de llevar, me la he de
apasank'mi apasak'mi	llevar
¡Killinchna!	¡Oh cernícalo!
¡Wamancha!	¡Oh gavilán! (LRP. p. 35).

Este *wayno* advierte una disputa amorosa, pero metafóricamente también refiere al hombre que afecta los intereses comunales, por lo que el desafío vale como una advertencia.

Tuya Calandria

Tuya, nombre 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 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. / Ojos de estrella / alas de nube / la que canta / dentro de mi corazón.”²⁷³ 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 instalar la serenidad en los hombres y en 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 *Todas las sangres*, su función simbólica es aprovechada para contextualizar las diferentes escenas narrativas y dotarlas de una particular armonía musical y premonizar acontecimientos. En *Los ríos profundos* en particular, 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 lambrás; 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 gorrion 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 cactus, 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. p. 31).

²⁷³ José María Arguedas. “Los wayak”. En Op. cit. *Señores e indios...* p. 127.

La cita nos demuestra el conocimiento detallado que posee Arguedas sobre el mundo quechua-andino. 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, como queriendo alcanzar al sol (no 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. p. 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. p. 43). Ese canto de vida de la calandria consuela y fortalece a Carhuamayo, mientras que a don Bruno le “refrescó algo la ira que iba caldeando cada vez más al señor de la hacienda.” (TS. p. 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. p. 44).

El efecto “calmante” de la calandria 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 de la calandria, purifique, salve del poder de la ambición y calme a Fermín, quien perdió la capacidad de oír a las calandrias 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. p. 184). Además de su poder purificador a la calandria, se le asocia también 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. p. 97)

El canto de los pájaros se diferencia por el lugar de dónde 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 de canto de la calandria que viene del día “como el rayo de un espejo” (HS. pp. 199-200)

Arguedas en *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 el lugar marginal, invalorado y, a veces, nada significativo como la vida de los *runas*.

Pichinchuru o pichitanka

Gorrión

Gorrión, es el nombre genérico del ave que existe en tres variantes: *Pichiwsa*, *Pichiki*, *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 los árboles. El agua alimenta a los árboles; es la sangre de los cerros y fuente vital del mundo. Un elemento comunicador que guarda la luz, la música y el poder del *apu*. Así se explica, por ejemplo, que los músicos quechuas tengan su *pak'cha* (cascada) a la que acuden, de tiempo en tiempo, para componer sus canciones. El gorrión al beber el agua de los ríos, *pak'chas* o manantiales, capta esa luz, musical, transparente y purificadora, la luz *illa* del Padre cerro. Así logra desarrollar capacidades comunicativas extraordinarias. El gorrión conoce el futuro, consuela con su canto el dolor de la muerte e ilumina los corazones llenando 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 gorriñito 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. p. 230)

La muerte y la obscuridad, 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. p. 230).

Si su voz impostada se relaciona con la obscuridad y la comunicación de la muerte, su voz clara y límpida se vincula con el consuelo, la purificación y la alegría:

Quando 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 ardía a esa hora (TS. p. 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?

-Si papay.

-Echarás trigo al techo para darle un recuerdo a ese pichitanka... (TS. p. 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. p. 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. p. 33).

La expresión “no sabemos dónde”, de la cita anterior, es posible que tenga correspondencia con el pensamiento católico (teniendo en cuenta que el muerto es un *misti*) que considera que el alma del muerto va a parar al cielo, el purgatorio o el infierno, de acuerdo con sus actos o pecados cometidos en la vida. En el mundo quechua se sabe que las almas se van al país de los muertos, al *koropuna*, una inmensa montaña en que trabajan los muertos cantando himnos. Aquellos quienes cometieron 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 metiroso), pagan sus culpas vagando como condenados, en la noche, en lugares solitarios y tristes.

-¡Oye al gorrión, hermanito Demetrio! Vamos. En mi tierra está creciendo el maíz. Lo he dado “al partir”:

El criado llevó del brazo a Rendón. Lo sacó hasta el corredor. En la gran luz, el gorrión volvió a cantar.

- Le ha despedido del mundo este pajanto 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. P.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 al 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. p.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 huayno del centro del Perú, un tema referido al gorrión:

Gorriñcico canta pero no llores
el amor es la fuerza más sublime
basta ya gorriñcico 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 gorriñcico sufro y lloro sin consuelo
porque soy igualito solitario y olvidado.

Hasta los puquiales secos suelen brotar
al verte muy triste
no llores más gorriñcico
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.²⁷⁴

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:

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. p. 34).

Los loros tejen 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 gustan poco de los viajes, mientras que los loros grandes, coloridos, prefieren el viaje, 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 llama a gritos desde la altura (LRP. p. 70).

En la tradición musical 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 Pumaránra
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.²⁷⁵

²⁷⁴ Pedro V. Ciudadano de Ocobamba.

Pero, así como se les asocia con muerte y la destrucción, los loros también son un referente poético para despertar la conciencia del amor y la correspondiente toma de decisiones para continuar con la vida. Veamos un ejemplo encontrado en *Los ríos profundos*:

Lorito de quebrada, bullicioso,
lorito, amigo de los solteros.
Silbale, silbale fuerte,
despiértala, que ya es muy tarde,
grítale, grítale, que ya es muy tarde. (LRP. p. 140)

Otro huayno recogido en la zona sur-andina relacionado con el tema anterior dice:

Lurichallay silbaykapullawan esquinachapi sayaq niñachata Manaña, manaña uyarimuptinqa rinrichallanta chiptiykapullaway	Lorito silbame lo a la niñita parada en la esquina cuando ya no te oiga Pellízcame lo en la oreja. (Traducción nuestra)
--	--

Aunque posiblemente los loros hayan perdido su carácter mágico-mítico por su vínculo con el *apu*, sí conservan cierto carácter poético, en estrecha correspondencia con la poesía quechua.

Pariwana

La *pariwana* o *pariona*, “inmenso pato de las lagunas” que vive “en pareja o en tropas”, entre cuatro y cinco mil metros de altura, especie de flamenco andino, aparece en el *Segundo Diario* de *El zorro de Arriba* y *el zorro de abajo*. La música que atraviesa todo el cosmos andino y que es contenida en el cuerpo de esta ave despide todo el rojo color de la vida y la sangre, como una magia que “retrata el mundo” en un espacio de música y color indecibles. 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 Parinacochas del departamento de Ayacucho, lugar conocido por la excelencia de sus

²⁷⁵ Chalena Vásquez y Abilio Vergara. *Chayraq. Carnaval ayacuchano*. CEDAP-Tarea, Lima, 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.

músicos. Su traducción relaciona dos conceptos: *pariwana* (pato de las lagunas) y *qocha*, (laguna), ambas palabras unidas dan lugar a Parinacochas. Una canción que hace alusión a su lugar de origen dice:

Parinacochas, pichiwcha, waychawcha
 Maytam hamurqanki
 Runapa llaqtanta
 Runapa wasinta

Pichiwcha, waychawcha de Parinacochas
 Cómo pudiste venir
 a pueblo ajeno
 a casa ajena. (Traducción nuestra)

Los colores rojo y blanco del ave tienen que ver con el lugar que habitan y el alimento que las sustenta. La tradición oral quechua explica que estos colores están vinculados con los gusanos y animales que viven en los lagos o estanques grandes de agua, de los cuales se alimenta. “La intensidad de su color rojo es indicador del régimen de lluvias. Es decir, está asociada al agua de modo predictivo.”²⁷⁶

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 p. 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 desarrollados 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, p.24)

²⁷⁶ Palabras del Maestro antropólogo peruano, quechua, Godofredo Taipe.

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 juguetón, es el encargado 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 entenece; 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. p. 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. p. 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 (no así con el Dios de la capilla, Dios católico), debido a sus facultades de vuelo veloz, permitido por su diminuto cuerpo, que reúne las dulzuras del mundo y su facilidad de llegar a las cumbres, o sea a las montañas.

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. p. 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 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 a su pueblo. Es un símbolo complejo que representa al bien y al mal, positivo y negativo.

Unos versos de un *wayno* anónimo recogido en la zona sur andina dice: “*pukupukucha, pukupukucha*, dime la hora de mi partida”. Su canto y condición de ave nocturna son materia de

asociación con los momentos de recuerdo y pensamiento (horas del descanso, reflexión y sueño) que se expanden a temas no sólo sociales, sino también personales, como las tristezas en la relación de pareja. Arguedas describe a este animal de la siguiente manera:

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 trístisima 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. p. 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. p. 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, desplazó de algún modo al *pukupuku*.

URUMANTA HAMUQKUNA LOS QUE VIENEN DEL GUSANO

Waylis
San Jorge

El *waylis* 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 de sus 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, un 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*, (cargador 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 éste, para que sus hijos, al crecer, se puedan alimentar de él.

Su memoria de fuego es indecible; recuerda por las formas del lugar, por el efecto musical del zumbido de sus alas, por su mirada bermeja, la tumba donde “sepulta” a su víctima.

Su poder de ataque y defensa es sobrenatural, pues lleva en su lanceta un líquido adormecedor con que paraliza a su víctima, “-¡Claro, yo conozco a los layk’as! He visto al San Jorge cargar a las tarántulas” (LRP p.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*; sus cabellos guardan el fuego interior del insecto; ese fuego 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 con su fuego 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”, “calla mierda”. (EZ. p. 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, la 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 un papel de periódico donde se registran los acontecimientos 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. p. 113).

El *waylis*, que lleva la candela del infierno en su cuerpo, paraliza con sus ojos de candela a la víctima. Así, como un condenado, lame la vida de los muertos, les quita el alma y los ojos, para que después de la muerte, su alma no le reconozca y no le persiga exigiéndole justicia. Es pues también la imagen del *nakak’*, el degollador que anda rondando entre las piedras, entre las plantas muertas, entre los huecos-nido, donde fundan un hogar las tarántulas. 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 la vida de quienes cree conveniente.

Cuando en *Los ríos profundos* Ernesto, “el forastero melancólico”, decide enfrentar a Rondinel “el zancudo de alambre”, éste asume el papel de *naka'k*, personaje mítico degollador aparecido en la época colonial, el que mata a los indios para sacarles su grasa con el objeto de fundir oro y plata, a fin de construir la campanas españolas (para que suenen mejor). El *nakak'* o *waylis* contiene en sí al asesino, al venenoso que posee fuerzas indescriptibles. Este *nakak'*, que desde la época colonial hasta la actualidad ha sufrido múltiples transformaciones, está vinculado directamente a la idea de muerte, o sea al símbolo San Jorge, razón por la que “el zancudo de alambre”, de estatura y edad mayor que Ernesto, tiembla y acepta un tratado de paz.

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 que se vinculan con las actitudes del hacendado, del cura extirpador de idolatrías o el soldado. El lado opuesto del *waylis* es la tarántula también venenosa, representa al trabajador, al *runa* vinculado directamente con la labor agrícola

El *waylis* es capaz de premonizar los aconteceres futuros, pues con su vuelo puede señalar las estaciones del hombre (paz, violencia, etc) como también las 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 levisimo de sus alas retumbó en los oídos de los cien indios del patrón. (TS. p. 265)

El *waylis* es, pues, un símbolo complejo, positivo y negativo. Su presencia con cualquiera de los signos depende de la función que cumple en un contexto determinado. Sin embargo, es necesario aclarar que en la mayoría de las circunstancias en que aparece se le encuentra cumpliendo un simbolismo de valor negativo.

Pillpintu Mariposa

El *pillpintu* o mariposa y la flor de retama están interrelacionados. Su convivencia e interdependencia configuran un dueto particular que modela la imagen simbólica de la vida y la

muerte. La mariposa, independientemente de la retama, también puede condensar la simbología vida-muerte mediante su vuelo, danza y color (rojo, negro, amarillo y blanco básicamente)

Veamos:

... el cacharpari-pata,	... el andén de las despedidas.
¿Maymantan hamunki,	¿De dónde vienes,
pm kanki	quién eres,
murú 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. p. 268)

La lectura del vuelo y del color de la mariposa en el andén *pata* (borde de las despedidas) deja latente el desarrollo de la vida compuesta del bien y de mal, de la ventura y la desventura.

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. p. 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 triunfará. A eso se debe 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 donde empieza su vuelo, desde allí empieza su trabajo diario, 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. Las interferencias lingüísticas entre el quechua y el español lo delatan:

El río de 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 preguntado me compadre. Contra del barranco silencio, feociento, hey dicho (EZ. p. 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 el 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, después, en foneral entierros, a las maripositas (EZ. p. 117)

El andén *pata* es el punto de la separación del difunto y los deudos.. En ella la consolación de la mariposa les irradia su color de oro de esperanza, de renovación y de purificación.

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 esta flor también llega con su olor al andén *pata*, al *kacharpari* para consolar, con su color y olor, el dolor de la muerte.

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 hacia llegar, en veces, al negro río del carbón; cayendo caían. En polvo, seguro, atoraban (EZ. p. 117)

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. p. 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 siente 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 pecho, del 'mensajero mariposa que en el ramaje flores de retama... (EZ. p. 121)

El 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 las "flores" del sol.

¡Me compadre, caray, me compadrito, lindo! mariposa mensajero. ¡Cierto! Mariposa negro hay. Lindo es mariposa negro, cuando aletea, mejor que tomasol, que amarillito. Así el carbón aletea fuera de me pecho, compadrito, cuando hayga botado, periódicos van volar... (EZ. p. 130).

El hecho de buscar liberarse del carbón, que es la "mariposa negro" concentrada en el pecho del Esteban supone la búsqueda de 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. p. 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 del cosmos. "¡Son estrellas! ¡Cada uno de estos animalitos tiene una estrella de música en la cabecita!" (TS. p. 186). Además, simboliza el pensamiento musical y armónico del hombre andino. Un fragmento de *Todas las sangres* dice:

Los grillos y los sapos hablaban; su voz se levantaba como agua sonora, llegaba a los astros, hacia 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. p. 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 representada 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 cosmos 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. p. 286)

En este sentido, el canto del grillo representa también la ligadura entre el día y la noche, entre cielo y tierra, ésta 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 trasmítia a fondo esta ligadumbre del cielo y la tierra.” (TS. p. 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, el grillo-hombre 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 grilitos 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. p. 224).

Sin embargo, el grillo también tiene su signo negativo debido a que, en la tradición oral quechua, también se cree que si el *chilliku* o grillo 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 también un indicador del régimen de las lluvias. Entonces tiene un simbolismo positivo y negativo, asociado con la vida y a la muerte, con la presencia y la ausencia de la lluvia, con la partida o no de las personas, con la invasión o no a la privacidad del hogar.

Chiririnka
Moscardón

Nombre onomatopéyico del premonitor moscardón negro, que comunica la presencia de la muerte o de 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 *danzak*, 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 *waman*, 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 presencia de la muerte²⁷⁷.

-Tardará aún la chiririnka que viene un poco antes de la muerte. Cuando llegue aquí nos vamos a oír la aunque zumbe con toda su fuerza, porque voy a estar bailando (RÑ. p.211)

En la cosmovisión quechua-andina representada en la narrativa arguediana, el revolotear de la *chiririnka*, como seña o gestación de la muerte, se explica por el fino olfato 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 *chiririnka* 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, despidе fetidez. Por otra parte, ese animalillo busca carne en estado de descomposición para alimentarse.”²⁷⁸

Un texto anónimo quechua, antiquísimo, recopilado por Arguedas, refiere a la capacidad premonitoria del *chiririnka*:

Mi corazón presentía
a cada instante,
aun en mis sueños, saltándome,
en el letargo,
a la mosca azul anunciadora de la muerte,

²⁷⁷ Cfr. Julián Ayuque Cusipuma. “El Wamani en La agonía de rasu Ñiti”. En Op. cit. *Recopilación de Textos...* p. 202

²⁷⁸ *Ibidem*. pp. 202-203.

dolor inacabable.²⁷⁹

En *Diamantes y pedernales*, en las postrimerías del entierro del *opa* Mariano, la voz de la *chiririnka* se manifiesta en la de las mujeres cantoras que interpretan el *aya taki* (canto de los muertos), invadiendo el recinto donde se realiza el velorio y proyectándose hacia el mundo, pues “las cantoras iban subiendo de tono y alargando las notas, arrastrándolas por el mundo.” (DP. p. 79). A este ambiente de dolor y muerte manifestado en el canto runruneante de las mujeres, parecido al de la *chiririnka*, 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. p. 79)

La *chiririnka* se apodera del alma de los muertos y se la lleva. La *chiririnka* puede oler la muerte y asiste al inicio del camino hacia la otra vida, en el *uku pacha* (tierra). En *Los ríos profundos*, la *chiririnka* conoce de la llegada de la peste del tífus y la propagación de la muerte. Su presencia lo confirma:

Una chiririnka 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 cabeza -le dije-. Después escupes en la oreja o en la nariz de la muerta. (LRP. p.229)

Por otro lado, las *chiririnkas* representan a los militares o gendarmes que rondan por el pueblo. Son los que avisan de la presencia de la muerte, porque son ellos quienes llevan en sus armas la llave que puede cerrar la vida. Las *chiririnkas*-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. p.156)

El *Todas las sangres*, la presencia adelantada de la *chiririnka* también 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. p. 154) Antes de la muerte de don Lucas, “Una nube de mosquitos

²⁷⁹ Anónimo: “Apu Inca Atawallpaman”. En Op. cit. *Recopilación de textos...* p. 202.

carnívoros zumbaban alrededor de la cabeza de los dos visitantes. Algunos les chupaban la sangre" (TS. p. 453).

También en la novela mencionada, 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 la *kurku*, 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. p. 424). La canción que interpreta hace alusión al *chiririnka*:

Chirinkas iglesia punkupi
rapayan;
llok'illas chayaykakamun,
allk'os anyarin, llapan,
plasaykupi
manañan ñausachun kani,
ayk'emusianin, mamay.

Kayk'aya yawar wek'eyki

purisianñan
tukuy auk'akunata
mancharichispa,
ek'epachispa.
(TS. pp. 423-425).

La mosca que anuncia la muerte
letea en la puerta del templo;
torrentes de lodo amenazan
los perros están aullando
todos
en la plaza
Ya no estoy ciego,
vengo huyendo, madre mía.
pero, he aquí que tus lágrimas
de sangre,
empiezan a caminar,
a nuestros enemigos
espantando,
ahogándolos.

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 temor por escribir "sobre lo que se conoce sólo a través del temor y de la alegría adultos" (EZ. p. 73), y no por el "zumar de la mosca" que se manifiesta en las mordeduras del piojo "a la raíz y a las ramas todavía tiernas de la muerte" (EZ. p.73) que generan los hombres, grillos y "autoridades hambrientas". 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 el 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 políacas, 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.²⁸⁰ Una suerte de traición-muerte, de autoeliminación.

En otro ambiente de la misma novela, la mosca *chiririnka* aparece rondando las basuras en “pudrición”. El cuerpo y escupitajo negro de Don Esteban, quien vive muerto, son poco valorados en ese ambiente de muerte, pues, entre los muertos-vivos, hay otros cuerpos mejores que la raquitica estructura 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 seguían la cuesta”. (EZ p. 126).

La *chiririnka* en este caso ayuda al “muerto” a morir de una vez. Es, en este sentido, la consoladora final, la que reúne el dolor en su propia contextura.

Muchas canciones populares rescatan la simbología del *chiririnka*. Veamos:

Muyu muyulla chiririnkacha mayta rispañam kutimuchkanki piniki wañusqan hawan yana pachantin purinki piniki illasqan hawan llaki uyantin kallanki (bis) (...)	Chiririnka que da vueltas y vueltas de qué lugar estás retomando ¿a la muerte de quién caminar con tu negra ropa? ¿A la muerte de quién caminas con el rostro entristecido?
Muyu muyulla chiririnkacha mam llakikiqa taninmanraqchu kay tutayaypi kaptinchikraqa paqarin mincha mincha paqarin musuq intilla lluksimuntinña musuq kausaypi rikusisunchik kusi takita takirisunchik	Chiririnka que da vueltas y vueltas tu tristeza no puede calmar mientras estemos en esta oscuridad Mañana o pasado, pasado o mañana Cuando salga el nuevo sol en la nueva vida viviremos Cantaremos la canción de la alegría.

La composición de Walter Bustamante alude a esa muerte permanente, donde la injusticia, tan presente 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 en el alma.

²⁸⁰ Martin Lienhard. Op. cit. *Cultura popular...* p. 117.

WAYTAKUNA
FLORES
Ayrampu

La flor, en sus variedades más representativas, es otro símbolo en el proceso creativo arguediano que converge 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 también 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. p. 239)

La pureza expresada a través del color blanco de la flor es un recurso 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.

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. p. 172).

Este mismo papel desempeñan algunas hierbas aromáticas que tranquilizan y purifican el alma. Sus facultades "sobrenaturales" las ubican entre las que irradian energía vital, haciendo que el hombre pueda reencontrar 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 aguita-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. p. 24).

K'antu o Qantu
Cantuta

El *k'antu*,²⁸¹ la única flor bermeja de invierno, llamada también cantuta, concentra fuertemente los signos positivo y negativo representados a través de su color y también de su peculiar existencia. Lo positivo y negativo de su simbología radica en lo siguiente:

- Lo rojo de la flor (que de tan roja tiende a amararse) guarda la energía del sol y de la tierra. Esa energía singular, por venir del sol y por salir de la montaña, está tejida por las sustancias de la vida: agua, tierra, fuego.

- Es negativo porque el rojo, pese a representar la sangre, la vida o la familiaridad de los hombres por pertenecer de un pueblo determinado (siendo que la sangre comunitaria y familiar los une), supone también 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. p.20)

La utilización del *k'antu* en momentos festivos, como la culminación de la faena de limpieza de los acueductos en "El ayla", es signo de presencia del *apu* y, pese a estar prendida a una cruz, no deja de contener la energía del Padre Arayá.

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. p. 242)

El espacio climático favorable para el crecimiento del *k'antu* se ubica en el límite de la región fría. Es allí donde el *k'antu* 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 donde guarda el fuego y el tiempo.

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

²⁸¹ Sergio Quijada Jara escribe un interesante trabajo sobre la flor de la Cantuta que, por decreto del Gobierno peruano, fue reconocido como la flor representativa del Perú. Véase *Cantuta flor del Perú*. Ediciones Capulí, Lima, 1986.

tierra sólo produce paja o espinos bajos, cactus protegidos de cabellera. El viejo nuró hacia la alta montaña (TS p 11)

En invierno el sol debilita y mata a 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. p.174). De manera que, jerárquicamente es la única flor capaz de soportar el sol quemante del invierno, de contener la fuerza y 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. pp. 20-21)

Lirio

Otra flor de importancia simbólica es el lirio que, en la narrativa arguediana y particularmente en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, aparece con singular caracterización. El lirio es la voz o el rostro con que se manifiestan y configuran el tiempo y el contexto. Es así que, incluso la tierra donde vive, suele llevar su nombre: “*Liriobamba*” (campo de lirios).

El lirio 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. En algunos casos, con su aparición, puede indicar un antes y un después de su presencia, y marcar el estado de vida o muerte de la naturaleza y del hombre.

Su vitalidad, demostrada con su multiplicación y crecimiento, incluso en lugares donde vive la muerte, es signo de fortaleza que, pese a su fragilidad, se empeña en vencer la dureza del tiempo y brillar.

-No habían de cierto, lirios, compadre? -volvió a preguntar esa noche.

-Nunca. Limoneros, granadillas...tranquilidad pa'l muerto. (EZ. p. 120)

Claro, como lo demuestra el ejemplo anterior de *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, en su vuelo dancístico, la “palabra del lirio” suene más y lleve así la paz al “muerto”. Allí, en el

cementerio, la mariposa, como el lirio, deja su aroma purificador y desborda con su vuelo la vida.

-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. p. 127)

Por otro lado, cuando el lirio es negro, su capacidad premonitoria y “maldita” tiene en su color un indicador fatal. El lirio que puede crecer dentro del hombre; significa la ubicuidad de la muerte, la determinación del día “final”. Por eso el loco Moncada dice de su compadre: “Mi compadre tiene lirio en su pulmón, lirio negro será, pero es flor. (EZ. p. 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. p. 127)

Básicamente, el lirio tiene manifestación recurrente como simbolo de la presencia de la muerte, aunque también se encuentra estrechamente ligado a su signo positivo, asociado con la perduración de la vida. Así se entiende a Don Esteban, desahuciado por la ciencia, trate de expulsar el carbón de su pulmón (el lirio negro), en escupitajos sobre una hoja de periódico donde están registradas los aconteceres más importantes de la vida y la muerte: “-Lirio de la muerte-vida que nadies apaga”. (EZ. p. 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 y de propagarlo. La *ayak'zapatillan* es el dulzor embriagante que nutre de vida al *wayronk'o*, pero, así como constituye el centro de existencia, es, también, el centro 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'ó* su sangre dulce que le alimenta y le mata, y 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.

También representa el respeto de los vivos a los muertos, es la humildad con que el hombre y la naturaleza acogen la memoria del que se va a la otra vida:

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. p. 243)

Arguedas describe a 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 nuestros viajes por la zona sur andina peruana, pudimos ver en numerosas ocasiones a la *ayak'zapatillan*, zapatilla de cadáver, una planta de encendidas flores amarillas, abiertas como trozos de relámpago “pegado a las paredes húmedas”, a las rocas, saliendo desde las grietas cercas de las montañas, al borde de los ríos, incluso en el techo de las casas de piedra y adobe.

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 manchadas 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'ó*.

En *Los ríos profundos*, aparecen diferentes escenas que, de algún modo, representan un paralelo entre la relación del *ayak'zapatillan* con el *wayronk'o* y la relación de la *opa* Marcelina 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, quien les hunde en su corola manchándoles con su “polen” amarillo que les vitaliza, los absorbe y les mata el espíritu “ensuciándoles” la inocencia con esa dulzura embriagante de la vida y la muerte. Para salir de la “muerte” sexual, “repugnante” y dulce, recurren al rezo y a la autoflagelación, sólo así podían 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
 ayak'zapatillan wayta,
 clavelinas,
 yank'añan chaki makinpi
 chiryachkanchik.

(oye negra flor de pensamiento
 Flor "zapatilla de muerto",
 clavelinas,
 Inútilmente en sus pies y manos
 os estáis helando. (ES. p. 163)

En la cita, el vínculo del *ayak'zapatillan* con de la muerte se hace evidente. Si leemos el primer verso traducido por Arguedas como “Oye flor de negro pensamiento” (que sería su otra traducción), 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 conduce al *wayronk'o* al interior de su cuerpo.

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es cuando 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 p. 17-18) y vincula su estado anímico y físico con la 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 p. 17-18). Claro, el polvo amarillo de la *ayak'zapatillan* semejante al amarillo de las puestas del sol o al color 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, que 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 (muerte) de los eclipses, son asociados 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. p. 79) La obscuridad es la muerte de la luz de los ojos, 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. p. 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 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 puede constatar los sentidos significativos del color amarillo en la cosmovisión andina y, de paso, algo de la significación del color rojo.

Por otro lado, el color negro del *wayronk* 'o está vinculado a la idea de la obscuridad 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, perro, les hace favoritos de los comuneros, pues les protege contra las maldiciones, brujerías, robos, etc., además de que sirven para diagnósticos y curaciones diversos.

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 el niño o niña pueda tocar a ese hombre e inmunizarse del mal del susto.²⁸²

En los Diarios incluidos en *El zorro...*, el encuentro de la *ayak'zapatillan* y el abejorro evoca un acto sexual. La flor hembra y el abejorro macho, unidos por el polvo amarillo-semen, connotan una relación sexual que es, 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 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* y alimento del abejorro, es la luz *illa* que, traducida en miel, es el producto de la relación de ambos, el "semén" generador de vida; por otro lado, "la miel" constituye la muerte en tanto que siendo "polen cementerial", amarillo, es el veneno dulce que embriaga y mata al abejorro. Éste que 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 también supone su veneno feliz. Este "polen cementerial" está vinculado al "veneno que afecta al narrador de *El zorro...*, que le imposibilita continuar momentáneamente con su

²⁸² Véase, Oswaldo Torres Rodríguez. "Simbolismo de los colores en el mundo andino". en *La gaceta Folklore*. Boletín informativo N° 5, año IV. set, 96, mar, 97. Comité Permanente de Conceptualización del Folklore. Huancayo, pp. 4-5.

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.²⁸³

Por lo tanto, el conjunto *ayak'zapatilla*, abejerro 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.

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 le manda matar, le dice: “Somos hombres que ha hemos de vivir eternamente. Si quieres, si te provoca, dame la muertecita, la pequeña muerte, capitán.” (TS. p. 473). En este sentido se puede entender también la muerte del mismo Arguedas que, luego de su fallecimiento por mano propia, continúa viviendo, hablándonos desde su propia obra.

RAPI HOJA COCA

Tomar una hoja de coca entre las manos es como tocar “el extremo más dulce de la tierra” y llevarlo a la boca lentamente, humedecerlo con saliva y, con leves mordidas a la piel de la hoja, extraer el sumo, la sangre de la hoja, 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

²⁸³ Martin Lienhard. Op. cit. *Cultura popular ...* pp.43-45

el sumo de la hoja, festejar en la boca su dulzor con trocitos de *toqra* elaborado a base de 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, ritos diversos, etc.

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”. Sólo así, al culminar sus propósitos, se puede demostrar que la fuerza colectiva es capaz de lograr las hazañas más grandes, incluso sin el apoyo del “gobiernos”. Por eso, al culminar la obra “en la cumbre a esa hora los *warayok's chakcharon* su coca; bautizando la tierra, cada uno con su fiambre de cañazo, se convidaron por última vez en esa faena” (YF. p. 65).

En *Todas las sangres*, antes de realizar el cabildo y 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. p. 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 dicta. Por su forma y su disposición extendida sobre el poncho, las hojas se vinculan con los elementos que configuran el entorno del hombre. La “voz” del *apu*, se manifiesta a través de elementos “parlantes” del medio natural:

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 el lenguaje de la naturaleza que a veces se desligan de los querer 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 lee la expresión de la naturaleza y logra diferenciar el mensaje o mensajes del Dios montaña, 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. p. 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 Carhuamayó reconoce los vientos y los distintos colores del cielo, puede discernir sus significaciones particulares y 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. El 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! Envía tu cóndor, que vuele sobre el cabildo grande. Don Bruno te siente, no te adora pero te siente. Don Fermín es sordo. No sabemos quién es peor. Tú hiciste que el gran señor emborrachara su cabeza y que nosotros fuéramos de don Bruno. Tú has sembrado el odio entre ellos. Así estamos en paz. No hay mitas. No nos alquila don Bruno a otras haciendas. Él usa su cama como chanco padrillo que no

conoce descanso. Y ahí está, pues, dejándonos crecer tranquilos en estas tierras que no son malas. Deja al cerdo, cerdo; deja sordo al sordo. Ya que no puedo ahora conocer tu voluntad. (TS. p. 39)

El diálogo al que nos referimos líneas arriba, postergado por la injerencia de otro Dios, es continuado 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 he 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. p. 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 *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 serrano 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 les 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. p. 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 también 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
 hoja redonda
 qamsi yachanki ñuqapa
 vidayta
 runapa wasimpi
 waqallasqayta

Coca cabal
 hoja redonda
 tú sabes de mi
 vida
 que lloro en casa
 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 perro, ese animal que habla 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 muerto 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) también 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. La compañía de ambos se da en tres momentos. 1) en la vida, 2) en la vida-muerte (tumba) y 3) en la muerte-vida (camino de la muerte a la vida).

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'ropuna. (DP. P. 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 *opa* Mariano, encarga a su propia alma para que como perro blanco redimido (sin mancha, puro) pueda acompañarle 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. p. 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 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 mus distintos; callejeaban todo el día, con las orejitas paradas, el rabo alto y enroscado, andaban alegres y jactanciosos en todo el pueblo. A veces, como de milagro, Kaisercha salía al atardecer hasta la esquina de la plaza, se sentaba junto con ellos; los comuneros se detenían un rato para oírle. (LE. pp.125- 126)

Los hombres se parecen a los perros cuando se enojan. "¡Como perro soy cuando enrabio!"(LE. p. 131). Son indetenibles en la pelea. Pero también a los perros humildes por su sometimiento al patrón. Un pasaje de "Los escoleros" da cuenta que Crisucha "saludaba humilde al patrón, encorvándose, pegándose a la pared como un chascha frente al Kaisercha. (LE. p. 141)

Por otro lado, el perro al participar de 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 en 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 “antojos”, lo muraba. Entonces lloró Singu
 -¡Papacito! ¡Flor! ¡Amarillo! ¡jilguero! (HS p. 207)

Los acontecimientos que involucran al perro con el hombre van, así, desde su aullido premonitorio al conocer la vida y la muerte de su dueño, hasta otros sucesos de “poca importancia” como el juego y ladrado en las casas, calles, esquinas y callejones del pueblo. Se le puede ver participando en disputas en que el encuentro con la muerte violenta se hace presente.

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 en “inconsciente temeridad”, como informó el oficial. Ellas gritaban más rabiosamente que los perros y llegaban a prenderse de los estribos de los guardias civiles montados. Los gendarmes los golpearon a planazos, hacían saltar los caballos sobre el cuerpo de las mujeres o arrastrándolas. (TS. p. 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 agujero, la muerte de los cielos o la oscuridad del corazón, que es igual a decir falta de razón y prepotencia del mal:

Auk'a yana sonk'ò	Enemigo, negro corazón;
hamuchkay.	ven, viniendo;
yana puyu, yana yawar	negra nube, negra sangre
hamuchkay.	Viniendo, ven.
Lla'tay allk'ò	El perro de mi pueblo
mikusunki;	te devorará;
llak'tay all'ko	el perro de mi pueblo
llak'wasuhki	lamerá tu sangre
¡Ah à à à à!	¡Ah à à à à! (TS. p. 375)

Otro fragmento de esta misma novela, donde los perros participan en una encarnizada batalla al lado y en defensa del amo-pueblo, 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 caballos. 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. p. 361)

La compañía del perro en el camino de la muerte es otra de las funciones importantes para la continuidad de la unidad perro-hombre. La purificación del hombre en el camino se logra con la compañía del perro quien lame sus 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 de esta función se encuentra en *Todas las sangres*, al morir el padre de los Aragón de Peralta,

El alcalde se quitó la montera. Podía oírse ya la letra del himno. “Me consuela, lame mis manchas. No las acabará, pero quizás se adelgacen”, iba diciendo don Bruno. El otro no pensaba anhelaba llegar lo más pronto.

Allk'ochallayki
riti ritinta
runu ruminta
ismu chakaykita
allinta purink'a
jal, way, taytallay!
manas k'ak'a
manas mayu
manas riti lasta
chinkachisunkichu
Allk'ochallayki
yawar sonqoywan
nina ñawinwan
ñanta k'awaykullanqa

Tu perrito,
sobre las nieves,
entre las piedras
por el podrido puente de tu destino
te guiará bien
jay huay, padrecito mío!
No los barrancos,
no el río,
no la tormenta
han de perderte.
Tu perrito,
con la sangre de mi corazón,
con el fuego de sus ojos,
ha de ver el camino.

Pusasunkim
jay way, llakiy machu
kay lak'ta llaki taytan
(TS. p. 29)

Te guiará
jay, huay, triste anciano,
el triste viejo de este pueblo.

El alma del muerto va acompañado por el perro en el camino de la muerte. De esto da cuenta “el gorrión con canto “tiernísimo y potente” (TS. p. 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 ¡Eso si, no sabemos dónde! (TS. p 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 p 68)

Ser pobre significa ser un poco perro, la identificación llega al plano del hambre ante el desamparo. Sin embargo, el ladrido de un perro es también el signo de la posibilidad de supervivencia. En la costa de Chimbote, esta relación se hace muy evidente, allí el perro sobrevive al igual que los marginales:

Cuando en la hoja del periódico fueron lamiados 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. p. 111)

Hombre y perro se pueden entender también en el juego, en el compartimiento de la sonrisa, (el perro sueña y ríe, sólo es necesario un poquito de atención para percatarse del hecho). Será por eso que Arguedas en su *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. p. 18)

En el diálogo del hombre con el perro existe un lenguaje común, con ese recurso se puede instruir al animal a cumplir funciones específicas (especializarlos), de tal manera que su trabajo se limitará en el marco de 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 resistencia” que “único” el perro como “ninguno nadies” tiene, cuando le enseñan “comedidamente”. (EZ. p. 175)

Tal es la importancia del perro en su relación con el hombre. Excluirlo sería apagar el vínculo del hombre con el animal en la vida y la muerte. Es como otra unidad hecha en base a aproximaciones que llegan a una indescifrable y dulce fusión.

WAQAQKUNA INSTRUMENTOS MUSICALES

Campana

El mundo quechua-andino concebido en el ondulante discurrir de la melodía cósmica, “materia de que está hecho el hombre”, encuentra, en algunos de sus instrumentos musicales, a sus representantes simbólicos. Entre estos tenemos a la campana, al *pinkuyllu*, el *wakawak'ra* y el *pututu*, desarrollados con inmensa profundidad por Arguedas en algunas de sus obras. Existen otros de gran valor como la *tinya* (instrumento eminentemente andino), el violín, el arpa, la guitarra, rondín (instrumentos occidentales indigenizados); sin embargo, no son desarrollados con amplitud en su narrativa.

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, donde la verdad tiene brillo de sol y dulzura de miel. La tradición popular quechua 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, la campana del pueblo comunica a la comunidad, con su voz de luz, 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. p.106)

La voz musical de la campana registra y señala el ritmo de vida de los pueblos. La combinación de sus voces modela el ánimo de la gente y la purifica.

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 miraba la tropa de los mistis, recelando. (AG. p.106)

Indudablemente, la campana como contenedor y latido que señala el ritmo de la vida entra en la disputa por la pertenencia de los sectores sociales (explotados y explotadores). En *Todas las sangres*, Don Andrés, el suicida, habla sobre este asunto argumentando que

las campanas no tocan para el cura únicamente. Llamán 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. p. 13)

La campana, por su forma, grosor y tamaño, cumple una función específica. Así, el cura, 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. p. 25).

El compás de su melodía, la campana 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. p.150)

La vida y la muerte, constantes temáticas en la narrativa arguedianas, no se desligan del pensamiento tradicional del mundo andino. La campana junto con los instrumentos musicales *pututu*, *wakawak'ra* y *pinkuyllu*, convoca a la comunidad para eventos que comprometen la participación colectiva. La campana vinculada al mundo religioso tiene participación, además, en otros acontecimientos, como el enfrentamiento de los *runas* con la policía en la confiscación de la hacienda "La Esmeralda" a favor de la mina en *Todas las sangres*.

Cuando en la campana pequeña tocan "La agonía", su aguda y fina voz se desplaza por el viento lentamente impregnándose 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. p. 381)

El contagio del dolor de "La agonía" de la campana envuelve y ennegrece incluso al inmenso padre Pukasira. El encuentro mortal es inevitable:

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. p.381)

Por otro lado, la campana marca un tiempo determinado. Así como indicar el inicio o fin de una gran faena, fiesta, etc., puede también comunicar 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. El y tú me responden por San Pedro ¡Levántame! (TS. p.411)

Cada pueblo tiene un ritmo y estilo particular en el toque de la campana. La comunidad reconoce y difunde lo suyo como cuando escucha una canción de tal o cual lugar.

Rendón Wilka repicó, al estilo del ayllu de Lahuaymarca, las dos campanas, en golpes rapidísimos y fuertes, como para una danza (TS. p.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", símbolo religioso occidental por su origen español. Esta campana hecha con el oro del "tiempo de los incas", indigenizada por Ernesto, cuenta con facultades privilegiadas poderosas:

La voz de la campana resurgía. Y me pareció ver, frente a mí, la imagen de mis protectores, los alcaldes indios: Don Maywa y Don Víctor Pusa, rezando arrodillados delante de la fachada de la iglesia de adobes, blanquedada de mi aldea, mientras la luz del crepúsculo no resplandecía sino cantaba. En los molles, las águilas *wamanchas* tan temidos por carnívoros, elevaban la cabeza, bebían la luz, ahogándose.

Yo sabía que la voz de la campana llegaba a cinco leguas de distancia. Creí que estallarían 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. pp.16-17)

La voz mítica de la campana es la fuente de las evocaciones de Ernesto. Esa voz cantarina le 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 alturas. Pensé que esas campanas debían ser islas, 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. p. 17)

²⁸⁴

El “pensamiento simbólico” de Ernesto lleva a explicar las ondas de la campana que, rebotando, logran revestir, entrar en las esencias del mundo y “mojarlo” con su canto hasta 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. p. 19)

La tristeza de la campana mayor de la catedral del Cuzco 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”).”²⁸⁵

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. p.20)

²⁸⁴ En los Andes de 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, dicen que es el toro que 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 *llqlltas* inmensa y arrastrará a la muerte a todos los malos.

²⁸⁵ Tomás Escajadillo. “Tópicos y símbolos religiosos...”. En Op. cit. p. 66.

La campana, así, indigenizada como aparece, cumple pues la función convocatoria a misas religiosas, pero también participa en los acontecimientos donde la población quechua-andina y-o mestiza tiende a congregarse por diferentes motivos.

*Pututu
Corneta de caracol*

Es un inmenso caracol que guarda el tiempo en sus huesos. En su vientre de remolino vive su voz, el sonido que despierta con un soplido por un hoyo 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 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 a toda la naturaleza, incluido el hombre.

...¿Tú sabes lo que esos pututos significan?

-No. Explicame.

-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. P. 108)

El uso del *pututu* requiere del silencio de los otros para poder transmitir la energía del mundo que llega mediante su sonido al hombre, exaltándolo e insertándolo a 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 el *pututu* se puede ejecutar en forma individual o grupal. En *Todas las sangres*, un grupo de treinta *pututer*os ingresa a la mina y toca esos unimelódicos instrumentos poderosos que “durante siglos abrían todas las ceremonias en la región inca” (TS. p. 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. p. 108)

Mediante el *pututo*, la autoridad comunal convoca 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” en favor de la mina.

Ya en el Kacharpariyata, 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 p. 375)

En la lucha por la tierra la voz del *pututo* se une al de las campanas que igualmente motivan 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. p. 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. p. 465)

El *pututo* tiene un poder “mágico” en su sonido cósmico y una capacidad inmensa de convocatoria que impulsa a realizar actividades de gran exigencia y, también, despierta en el hombre la fuerza indescifrable para enfrentar a la muerte.

El simbolismo de los instrumentos andinos muestran funcionalidades muchas veces compartidas; sin embargo, por la importancia y por la capacidad “mágica”, es el *pututo* el instrumento simbólico de alta jerarquía seguido por el *wakawak'ra* y por el *pinkuyllu* respectivamente.

Wak'awak'ra
Corneta de cuerno de toro

Es una corneta de forma espiral construida con trozo de cuerno de toro. El wak'awak'ra aparece en el primer trabajo de Arguedas, "Agua". Allí el instrumento, mediante su melodía, juega el papel comunicador y congregador del mundo indio. Además de tener efectos melódicos y propiedades de exaltación, en ciertos casos, puede también constituirse como un instrumento de defensa:

Levanté del suelo la corneta de Pantacha, y como wikullo la tiré sobre la cabeza del principal. Ahí mismo le chorré la sangre de la frente, hasta llegar al suelo. ¡Buena mano de mak'tillo! (AG. p. 110)

El simbolismo del *wak'awak'ra* está desarrollado con profundidad en *Los rios profundos* y en *Yawar fiesta*. En esas novelas se puede encontrar a este instrumento musical con toda su grandeza mágica que, al ser soplados, emiten 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, basado en pedazos del cuerno de toro (*wagra*), requiere del conocimiento de los efectos sonoros del cuerno, tamaño y amarre del mismo. Sus ejecutantes requieren de una suficiente fuerza física y de 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. p. 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 *wakawak'ra* en particular es un instrumento que despierta el apetito de pelear como los toros y demostrar habilidades de lucha, incluidos los aspectos físicos y mentales. Esta capacidad la comparte con el *pinkuyllu*; ambos instrumentos están vinculados directamente con los poderes del *apu* que guarda en ellos el *illa* melódico que despierta en el hombre fuerza y valentía, pero también se relaciona con la nostalgia cuando el peligro acecha. Por eso, en *Yawar Fiesta* antes

de atrapar al Misitu, “los punarunas salían en tropa hasta el camino, tocaban fuerte los wakawak’ras, las tinyas, las flautas; las mujeres cantaban llorando el ayataki” (YF. P.73), como si los comisionados estuvieran yendo a la muerte.

Los *wakawak’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 wakawak’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. p 130).

Wak’awak’ra y *pinkuyllu* son instrumentos condenados por el *misti*, pues su sonido le aturde, le desespera y siente la fuerza de la naturaleza enfrentada a sus sentimientos. Sus sonidos no son preferidos por la Iglesia, razón por la que están prohibidos ingresar al templo y participar de su fiesta: “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 troncos de las procesiones, estos instrumentos de voz tan grave y extraña?” (LRP. p.74)

Esta prohibición se debe al gusto melódico y a la asociación del sonido con una determinada 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. p. 33)

La preferencia por la melodía del *wakawak’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. Piquio no es feo. Yo he probado a vivir en otros pueblos, pero no se puede. Como usted, triste vivía. (YF. p. 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, les lleva al trabajo y a la danza. “El *pinkuyllu* y el *wakawak’ra* marcan el ritmo de la fiesta; los hurga y alimenta. Ningún elemento llega más hondo en el

corazón humano”(LRP. p.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. 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 llevado al mundo andino quechua, 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. p. 74)

Para su elaboración se procede por la extracción del vientre el *Huaranhuay*. “No es posible ver la luz que entra por el hueco del extremo inferior del madero vacío, solo se distingue una penumbra que brota de la curva, un blanco resplandor, como el del horizonte en que ha caído el sol” (LRP. p.74). Posteriormente, se elaboran los hoyos y la adaptación de su extremo superior para la emisión de viento, mediante el soplido. Su ejecución musical requiere de hombres fuertes, conocedores de la música andina, que tengan brazos grandes y sean capaces de despertarlo 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 a 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 *pututu*. Si como representa la libertad y la fuerza india, también simboliza la impotencia ante la injustia de su opresor. En este plano se expone un fragmento de *Yawar Fiesta*, cuando un *punaruna* (hombre de la puna), encarcelado por supuesto ladrón, canta entre lágrimas el arrebató de su libertad, evocando a su *pinkuyllu* de los vientos libres, que, de tanto llorar, se encuentra ronco y vencido. Veamos:

Sapay rikukuni mana piynillayok" puna wayta hina llaki llantullayok'	Qué solo me veo, sin nadie ni nadie como flor de la puna no tengo sino mi sombra triste.
Tek'o pinkulluypas chakañas rikukun nunaypa kirinta k'apark'ackask'ampi.	Mi pinkullo, con nervios apretado ahora está ronco, la herida de mi alma de tanto haber llorado. (YF. p. 21).

En otro pasaje, cuando se advierte el despojo que sufren los comuneros en *Yawar Fiesta*, la música simbolizan 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 pinkullo, sus hijos los wakawak'ras y una de las mujeres la tinya." (YF. pp. 24-25) En ambos casos el *pinkuyllu* no cumple con una función propiamente épica. Expresa el dolor profundo del hombre expandiéndose por 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. pp. 24-25)

HUK HILLAKUNA OTROS PRIVILEGIADOS

Dansak'
Danzante

Son pocos los estudios realizados con respecto a la danza de tijeras y a su protagonista, el *dansak'*. Arguedas hace algunos estudios al respecto entre 1954 y 1958, en los que señala que una de las formas identitarias del mundo andino es la danza de tijeras, particularmente de la

región 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 Arequipa²⁸⁶.

Arguedas presenta al *dansak'* en *Yawar fiesta, Los ríos profundos*, "La agonía de Rasu-Nñiti", *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. La danza de tijeras es un contrapunto que incluye danza y música, en la que se combinan elementos españoles y rasgos precolombinos.²⁸⁷

Pero ¿cuáles son sus raíces? Estas se remontan a la época colonial. En "El arte popular religioso y cultura mestiza", Arguedas hace una revisión sobre el origen de la danza. Manifiesta: "El danzante de tijeras fue introducido al Perú por los españoles; muy antiguos mates burilados lo describen con una indumentaria hispánica inconfundible 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: *dansak'* significa danzarín o danzante".²⁸⁸ Cuando la confrontación cultural e ideológica (religiosa) entre españoles y *runas* se tornó descarnada, el mundo quechua se vio obligado a buscar formas alternativas de resistencia. Una de esas 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 Parinacochas, Lucanas, Castrovirreyna, Soras, etc.²⁸⁹

²⁸⁶ Véase *Folklore americano*, Lima, año II, N° 22, 1954. También "El arte popular religioso y cultura mestiza", en *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Siglo XXI, México, 1975. Otros autores que trabajaron el tema de la danza de tijeras, son Arturo Jiménez Borja, Josafat Roel Pineda, Federico Villareal, Alejandro Vivanco Guerra, Juan de la Cruz Fierro, Lucy Rebas, etc.

²⁸⁷ "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 Rebas. *Los Danzaq* (introducción). Museo Nacional de la Cultura Peruana, Lima, 1990.

²⁸⁸ Arguedas José María. "El arte popular religioso y cultura mestiza". En Op. cit. *Formación de una cultura...* p. 151.

²⁸⁹ Para mayores referencias véase: Mercedes López-Baralt. *El retorno del inca: mito y profecía en el mundo andino*. Editorial Playor, Madrid, 1987, p. 16.

Luis Millones. "Un movimiento nativista del siglo XVI: El taki onqoy". En Op. cit. *Ideología mesiánica...* pp. 82-88.

Por su parte Lucy Núñez, en su estudio sobre el *dansak'*, asevera que con la adopción de la danza²⁹⁰, 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 es 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”.²⁹¹

Los extirpadores de idolatrías llamaron al pacto secreto entre los danzantes y *wamanis* “pacto con el diablo”. De esta forma se manifiesta la idea de dualidad complementaria y oposición arriba-abajo, permanente en la cosmovisión quechua.

Bajo 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 y mientras que la vestimenta e instrumentos como el arpa, el violín, las tijeras son españolas.

La danza es un rito de sublevación que purifica a los *runas*. Los *dansak'* estaban prohibidos de 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*, cumple la función de mediador entre el *wamani* y la comunidad.

En la narrativa arguediana, el *dansak'* cumple funciones simbólicas de importancia. Veamos. En *Yawar fiesta* (fiesta de sangre), el *dansak'* es un personaje marginal debido a que el

²⁹⁰ 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, *dánzaq* 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*. Desde entonces, algunos danzantes viejos lo confirman y se ha atribuido a J.M. Arguedas la autoría del nombre. Cfr. Op. cit. *Los Danzaq*. p. 57.

²⁹¹ *Ibidem* (Prólogo).

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 nunca se asusta -decían, cuando el repique de sus tijeras pasaba por las callecitas y los panpones de los barrios. (YF. p. 110)

En “La agonía de Rasu-Ñiti” se narra la “agonía” de un *dansak'* como un proceso de renovación, de resurgimiento y de traspaso de los poderes del espíritu del *wamani* a su sucesor, desde el ángulo propiamente quechua. La danza se desarrolla en un proceso evolutivo de concentración y de desgaste de energía total, donde 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 llevadas 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 *wamani*.

-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. p. 211)

El *dansak'* siente el poder del *wamani* por lo que siente 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. p.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 que es el grano que será parte de la alimentación del *dansak'* en el camino de la muerte y el cóndor en oposición al caballo, representante del viejo mundo. El cóndor victimará al caballo en el tono de la danza de *waqtay* (la lucha), simultáneo a la "agonía" del danzante *Rasu Ñiti*".²⁹²

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. p. 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 "Atoq' sayku", el sucesor:

-El Wamani aquí! ¡En mi cabeza! ¡En mi pecho, aleteando! -dijo el nuevo *dansak'*. (RÑ. p.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 hombre puede concentrar la energía o las características de ciertos animales. Es la naturaleza quien se expresa a través de los danzantes que suelen manifestarse como "tunkayllu", "ciempies", "felinos". Por eso "tragaba trozos de acero, se atravesaba el cuerpo con agujas y garfios; caminaba alrededor de los atrios con tres barretas entre los dientes". Ni el dolor ni el temor existen..." Estas hazañas, llevadas de la vida real al plano novelesco, ficcional, no son únicas; recordamos pasajes interesantes en la comunidad de Puquio (Ayacucho), cuando los *dansak'* pasaron la prueba de danzar sobre vidrio molido y no salir heridos en el contundente y bello

²⁹² Cfr. Julián Ayuque Cuspuma. "El Wamani en la "Agonía de Rasu Ñiti". En *Recopilación de textos...* pp. 197-208.

desenvolver del cuerpo girando sobre el dedo gordo del pie, lo mismo que danzar sobre brasas de carbón acompañados por el tintineo de sus tijeras, mientras el arpa o el violín construían un ritmo 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. Ernesto “había visto a los bailarines de tijeras saltar como demonios en los atrios de las iglesias; manejar sus piernas como si fueran de felinos; levantarse en el aire; atravesar a paso menudo, a paso de ciempiés, los corredores de las lajas de las aldeas; en la madrugada a la luz del amanecer, los había visto danzar sobre los muros del cementerio, tocando sus tijeras de acero, de cuyas puntas parecía nacer la aurora. Había deseado mil veces imitarlos; lo había hecho en la escuela entre niños: lo podía hacer allí, ahora con la música de mi amigo y ante un público espantado que necesitaba algo sorprendente, que lo sacudiera, que le devolviera su alma, para salir y rescatar al Papacha Oblitas” (LRP. p. 197). Los deseos de continuar con la danza, de ser el sucesor de algún danzante, son consecuencia de los retos y las habilidades adquiridas en el transcurso del tiempo, así también de la relación que el personaje establece con el *apu*.

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, para el caso de *El zorro...*, 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 un mundo complejo y dialéctico.

La importancia que Arguedas dio a la danza fue inmensa, a tal punto que, antes de su muerte, pidió que en su sepelio participen el violinista Máximo Damián, el arpista Luciano Chiara y los danzantes de tijeras, Gerardo y Zacarias Chiara.

Zumbayllu Trompo

El *zumbayllu* tiene un *yllu* con cuatro ojos de candela, cuatro ojos por donde sale un canto brujo, un canto que viene en él desde la tierra y vuelve a ella; tiene un *yllu* con un pie danzarín de hueso de narahjo, 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* 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, 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. p. 72)

La terminación *yllu*, explicada bajo 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”. 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; tragaba trozos de acero, se atravesaba el cuerpo con agujas y garfios; 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. P. 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 relacionado con la terminación *yllu* de la palabra que la nombra. Esa terminación en la palabra *zumbayllu* llama la atención a Ernesto como al resto de los internos que corren a ver 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. P. 76)

La danza del *zumbayllu* tiene el poder de vencer el calor aplastante del sol, y el de propagarse, rompiendo con su "agudo filo" todo ese caparazón que le impide propagar su canto y por consiguiente su danza. Ese *zumbayllu*, "esfera hecha de coco de tienda, de esos pequeñísimos cocos grises que vienen enlatados", 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. p. 77)

Los ojos negros del *zumbayllu*, distribuidos equilibradamente en cuatro direcciones nos recuerdan, sin decirlo, 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 zumar y la danza del trompo, atrapa el objeto y ofrece comprarlo. Ambas actitudes representan las concepciones al interior del 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 oían 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. p. 78)

Los *zumbayllus* invaden el internado. Se les puede oír como a insectos runroneando 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. p. 79)

La fuerza misteriosa del *zumbayllu* es potenciada por Arguedas con la particularidad 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. p. 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. p. 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. p. 128)

Su condición de privilegiado le permite conocer los acontecimientos futuros similar a 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. p. 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. p. 129)

Las cualidades extraordinarias del trompo merecen de un cuidado especial contra los atentados de aquellos quienes detestan lo *layk’a* (brujo), relacionado con el pensamiento quechua y, por lo tanto, sea considerado como réprobo. Recordemos que el espacio en 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. p. 128-129)

La calidad del *winku* depende de su constructor quien decide incluso lo que debe contener.

Este 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. p.130)

Lo *Winku* por deforme, lo *layk'a* y brujo por 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 de su viento musical que despiden 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. pp.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 ya cuando esté bailando le sopla en la dirección preferida, así el mensaje tomará la ruta deseada y llegará a oídos del destinatario, con voz de viento.

-Háblale bajito –me advirtió.

Puse los labios sobre uno de sus ojos.

“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 sopla hacia Chalhuanca, en dirección de la cuenca alta del gran río.

Cantó dulcemente.

-Déjalo que muera solo –me dijo el Markask'a. (LRP. pp. 130-131)

En la culminación del ritual, el *zumbayllu* parece haberle otorgado a Ernesto la fortaleza para enfrentar al Padre director que le ha azotado y “ha hecho *sanku* el corazón de los colonos de Patibamba”.

Sin embargo, 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 *misti* y el mundo occidental, por lo que no es conveniente su utilización.

“Si la voz del *winku* no le ha llegado, aquí va un *camava!*”, dije, pensando en mi padre, mientras *romero* tocaba su rondín. “¡Que quiere vencerme el mundo entero! ¡Que quiere vencerme! ¡No podrá!”, y seguí hablando con más entusiasmo: “Ni el sol ni el polvo del valle, que sofocan; ni el padre ni el regimiento... Iré, iré siempre...”

-Como para pelear es esta música –dijo el *Chipro* desde el extremo del patio, subiendo al terraplén. (LRP. p. 153)

Ernesto constata que el *zumbayllu* es el mejor comunicador, por su velocidad, razón por lo que encuentra en él a un aliado de la causa social.

En el canto del *zumbayllu* le enviaré un mensaje a *dona Felipa*. ¡La llamaré! Que venga incendiando los cañaverales, de quebrada en quebrada, de banda 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. p. 163)

Ernesto al saber que el trompo no *layk'a* tiene poca capacidad de comunicación entiera el *zumbayllu* para devolverlo a la tierra de donde salió en forma de árbol, y así dar paso al círculo vida muerte, y garantizar su retorno posterior más afortunado. Por esta razón piensa fabricar otro trompo *winku* para conseguir sus propósitos:

Ahora yo buscaría en las tiendas de los barrios un *winku* nuevo. Los había estudiado. Con la protección de la cocinera, delante de la opa, abriría a fuego, con un clavo ardiendo, los ojos del trompo. Le haría una púa de naranjo. Bajaría después al río. En el puente lo estrenaría. Desde el fondo del abismo cantaría el *winku*, sobre el sonido del río. Y en seguida del primer canto, iría a las orillas del *Pachachaca*, y lanzaría al *zumbador* con las aguas, en plena corriente. Lo templarí, como los herreros a las hojas finas de acero. (LRP. p. 121-122)

El *zumbayllu* no es un simple juguete zumbador de madera, es un ser-objeto “mágico” que simboliza, con su danza épica, la continuación y 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) a 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...”²⁹³

La varilla de oro comparte sus características con la vara del mundo quechua descrita por Arguedas. Es el distintivo de mando hecha con la pureza y brillo del oro del sol. Es también la representación fálica que se hunde en la tierra (femenino) para generar la vida, por lo que a la tierra se le reconoce como la madre dadora de vida y calor maternal. Posiblemente la varilla de oro referida en la leyenda sea el antecedente de la vara, distintivo sagrado del universo quechua. Arguedas sostiene que la vara fue un distintivo otorgado a los indios por los españoles y no así un distintivo que viene de la antigüedad en que se gestó el imperio incaico.²⁹⁴ En todo caso, estamos frente a una postura que desconoce como antecedente lo autóctono del símbolo referido por el Inca Garcilaso de la Vega, distintivo fundamental en la configuración de la historia oral del mundo quechua.

El *Varayok*’ es la autoridad máxima del pueblo y representa, además, al poder del *apu* y del sol. Este *varayok*’ puede dirigirse al padre protector *apu-wamani*, para pedirle protección y apoyo para su pueblo. El mundo quechua que describe 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 del siguiente modo:

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. p. 54)

²⁹³ Op. cit. Los comentarios Reales de los incas. pp. 23.24.

²⁹⁴ Véase *Formación de una cultura nacional indoamericana*.

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 llevarán flores a su pretendida:

El varayok' tocó la puerta del saguán y Adelaida salió a abrirla. Se turbó y quedó absorta.
-¡Señoracha Adelaida! ¡mi papá niño, Don Aparicio, manda!
Las jóvenes se quitaron la montara respetuosamente. (DP. p. 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, se encargue del sepelio del arpista *opa* Mariano, asesinado por él la noche anterior:

-¡Félix! ¡Llama al varayok' al Alk'amare! Que entre a mi dormitorio. Mariano ha caído de la baranda, creo que quería matarme, él a mí. ¡Félix! ¡Llama al varayok'! ¡Que doblen las campanas de Alk'amare! Yo estoy solo, mi cuerpo en el suelo. ¡Que venga el varayok'! (DP. p. 76)

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, donde aparece el *varayok'*. 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. p. 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'* encabezaba 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. p. 78)

La *vara*, símbolo mágico-mítico reúne los poderes del *apu*, Dios montaña, e irradia ese poder a los *varayok's*. 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. pp. 18-19).

La decisión de los *varayok's* 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's* 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. p. 93)

La actitud de los *varayok's* no queda ahí sino que participa también 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'enwa! 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. p. 101)

En *Los rios profundos*, la *vara* aparece transfigurada en los bastones que portan el Viejo y la del padre de Ernesto: “El Viejo alcanzó a mi padre un bastón negro; el mango de oro figuraba la cabeza y cuellos 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. p. 22)

En este caso, el bastón es, además de apoyo, el indicador del poder del *misti*, el bastón en cuyo mango está labrada la cabeza de un águila, parece indicar el sometimiento de los indios, razón por lo que el *huaman* ya no revuela los cielos del Sacsayhuaman, fortaleza Inca, sino en las manos de quien la posee.

En *Todas las sangres*, la insistente aparición de los *Varayok's* 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. p. 29).

Las reuniones de consulta y toma de acuerdos comunales siempre están marcadas por la presencia de los *varayok's* quienes transmiten las decisiones del *apu*, mismo que se presenta en el cabildo en forma de cóndor, águila o cernícalo. La forma y contenido de la *vara* determina 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. p. 39)

La cabeza del *amaru* (serpiente) que guarda el fuego poderoso de *apu* Pukasira y aparece en la *vara*, representa el poder permanente del *apu*. 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, color que en este caso, representa el poder, la vida y el brillo del sol: “La esposa del cabecilla recibió sobre una manta amarilla, la vara, y la llevó respetuosamente al interior de la choza. (TS. p. 40)

Como representantes de la decisión del “común”, son los *varayok*'s alcaldes 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 ordena 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. p. 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. p. 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. p. 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 a 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. p. 280)

Los *varayok* 's. 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. p. 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 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 antes estudiados tienen rasgos mágicos, míticos y poéticos, que son los accesos por donde se puede entrar a conocer al mundo quechua-andino, transfigurados en la narrativa arguediana. La movilización de estos símbolos responde a esa búsqueda de un lenguaje adecuado para hablar por el Perú desde el Ande, cuya esencia cultural quechua-andina, no se debía perder sino rescatar, generando su permanencia y continuidad y buscando su universalidad. A estos símbolos vivos se les debe entender, además, como micromundos en los que el autor se apoya para referirse al cosmos al que pertenece, y en los que la memoria historia y la cultura popular quechua-andina se conservan y se proyectan al futuro, reconfigurándose de acuerdo a las condiciones históricas.

Viendo la frecuencia de aparición de los símbolos y el peso de éstos en la configuración narrativa arguediana, podemos señalar lo siguiente:

1.- De “Aguas” hasta *Yaway Fiesta*, hay poca presencia los símbolos. Arguedas narra el mundo quechua, teniendo como centro de atención la violenta convivencia entre indios y *mistis*. Su preocupación esencial no radicaba en la movilización de los símbolos sino en la denuncia de las injusticias sociales y el rescate y valoración del pensamiento quechua. En esta etapa, aún no consideraba a los símbolos como recurso que podría abrir una ventana de acceso para los lectores no conocedores del mundo quechua-andino.

2 - De *Diamantes y pedernales* hasta *Los ríos profundos*, la preocupación por encontrar un lenguaje adecuado donde no se pierda la esencia del pensamiento quechua radica en centrar su atención en a) los rasgos onomatopéyicos del *runa simi* y b) en algunos símbolos (sobre todo en *Los ríos...*) que le permiten abrir un espacio para posibilitar el ingreso al mundo quechua-andino.

3.- En *Todas las sangres* es cuando Arguedas pone en movimiento muchos de los símbolos para dar una mayor posibilidad de acceso al complejo mundo quechua-andino, proponiendo así, un sistema de pensamiento alternativo que viene de la cosmovisión quechua-andina, para la construcción del Perú mestizo, en la que no debe faltar ni sobrar nadie. Esos símbolos polisémicos se intersectan y, a veces, se superponen entretejiendo redes en diferentes direcciones significativas, permitieron a Arguedas decir más de lo que aparentemente plantea.

4.- En *El Zorro de arriba y el zorro de abajo*, el narrador recurre una vez más a los símbolos (pero con menos incidencia que en *Todas las sangres*), para demostrar, sobre todo, el valor del mito como referente histórico no oficial, mediante la intertextualidad. Es aquí cuando Arguedas destapa la riqueza del lenguaje oral que viniendo de personajes heterogéneos cobra un carácter dialógico y polifónico. La naturaleza del lenguaje, de la que son parte los símbolos quechuas-andinos, hizo de la novela una obra con la cual el autor rompió definitivamente con los cánones de la literatura que se practicaba en el Perú de los sesentas.

TAMBO
(REFLEXIONES EN EL CAMINO)
CONCLUSIONES

SE HA LLEGADO a este *tambo* de andén-pata en andén-pata, del extremo de las despedidas al borde de ellas.... Este *tambo*, que es un lugar de descanso en el camino, tiene en su interior millones de andén-patas y pocos *samay-patas*, pocos bordes de descanso. Este *tambo* tiene un tiempo pequeño donde no cabe el cuerpo, tiene un borde inmenso donde sólo cabe el alma, pero arremolinado y fugaz de tanto partir. A este *tambo* hemos llegado atrapados, empujados (cómplices de nosotros mismos), no por el viento sino por la necesidad de ver, a través de la literatura, al mundo que nos amamantó.

Desde aquel día en que sorprendidos nos vimos frente a la novela *Los ríos profundos* que se había confundido en nuestra maleta de viajes, entre algunos libros de crítica literaria y poemas, han pasado algunos años. Allá los días interminables de la sierra peruana -disculpen la confesión-; ahora entendemos un poco más, mediante la narrativa arguediana, a aquel mundo que sigue creciendo como árbol en el pecho, gracias al acercamiento "directo" al mundo esencial del Perú ficcionalizado

¿Hasta dónde entendimos e interpretamos la narrativa de Arguedas, su mensaje musical, a veces intrincado y laberíntico? ¿Hasta donde pudimos llegar en ese andar por las letras, por las voces múltiples del cosmos, por los colores, sonidos, hábitos, rostros... de Arguedas? Las páginas que anteceden a este *tambo* vienen de volver y salir, de la sabia que nos es familiar, a las obras profundas de Arguedas y a sus críticos, todos ellos respetables aunque, que en algunos casos, no hayamos compartido algunos planteamientos. Será el tiempo a través de sus lectores y críticos que hablará puntualmente sobre nuestros aportes y deficiencias; a él nos sometemos porque consideramos que todo trabajo debe ser valorado y criticado con el sano fin de reforzar, ampliar o corregir, en su debido tiempo, cuando el caso requiere.

Desarrollar la presente tesis: *Wayra hina qaparistin*.²⁹⁵ Evolución narrativa en la narrativa de José María Arguedas (Cultura popular quechua-andina) no fue una tarea fácil debido a la poca existencia de material bibliográfico que comparta con la lectura que

²⁹⁵ Gritando como el viento.

realizamos (a excepción de autores a quienes referimos en la introducción de este trabajo y otros, en diferente medida, además del aporte verbal o escrito de personas del mundo quechua, principalmente de la zona sur andina peruana).

Nuestra lectura, fundamentada en la cosmovisión quechua-andina, sin olvidar la occidental, no está concluida. Existen más posibilidades de interpretación bajo este mismo cauce, que podrían aportar al entendimiento, acaso más completo, del mundo quechua-andino del Perú en el que vivió Arguedas. Podrían contribuir también a explicar el presente histórico y literario, para una consecuente proyección al futuro con pasos firmes. Se requieren estudios relacionados con las interinfluencias culturales indio / *misti*, partiendo de un acercamiento serio a la cosmovisión quechua, a los procesos migratorios indios y su a des-encuentro históricamente violento con el mundo costeño representado en la narrativa arguediana. Por otro lado, sería interesante realizar estudios sobre el sonido y su carácter mágico en el proceso comunicativo de las obras de Arguedas, como también estudios sobre el color, que es fundamental para entender, desde otro ángulo, el mundo quechua subyacente en la obra arguediana. De igual manera, se necesitan estudios 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, podríamos seguir enumerando diversos temas que posibilitarían un acercamiento más certero al mundo quechua-andino arguediano, pero dejamos a la decisión de los críticos la ruta y el tema o temas que ojalá tengan como sustento la cosmovisión quechua-andina, claro, sin obviar el punto de vista occidental.

No cabe duda que la cultura artística del mundo quechua-andino no es inferior a otras. Es un producto histórico que a lo largo del tiempo se fue perfeccionando y en la actualidad continúa vivo, como el mismo pueblo quechua, a través de sus millones de descendientes. Es a ese mundo que se debe, en gran medida, la narrativa arguediana.

En la narrativa de Arguedas se da un proceso cada vez más fuerte de interpenetración cultural indio *misti* a lo largo de su creación y 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*, termina configurando su obra con personajes

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 como una suerte de, *pak'chas* (cascadas) saltos de agua.

Esa narrativa es fruto de las tensiones de la realidad peruana que marcha al compás de la crisis sociopolítica, de la presencia y el fortalecimiento del capitalismo moderno.

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 quechua hablante; sin embargo, al ver 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 mistura sustentado 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 sus posteriores obras su atención se inclinará por la utilización de un sociolecto literario con el fin de transfigurar el lenguaje y cosmovisión de los diferentes sectores sociales del 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 de la literatura quechua. 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 lazos que se entrecruzan y transmiten la memoria histórica y cultural quechua-andina; pese a ser presentados en español, estos hilos mueven toda su estructura. Entre estos lazos 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 karu willakuy*, de ningún modo ficcional para el mundo representado, en muchos casos se oponen a la visión del *misti*-occidental. Por ser el sustento fundamental de su historia, se constituyen en 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 racionalidades indio “arcaico” o *misti* “occidental-racional-moderno” son igualmente válidas, por lo que las diferencias de superioridad o inferioridad deben ser superadas.

Por otro lado, las danzas y las canciones no son ornamento, dotan de color, movimiento y tensión a los momentos claves 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 conflictos sociales e individuales, sino también la funcionalidad de la naturaleza siempre musical y colorida, participe directo de los acontecimientos. Las danzas y canciones quechua-andinos son, en alguna medida, vías interesantes para el sincretismo y la recreación del mundo. Como los mitos y los símbolos, son una muestra de resistencia y permanencia cultural, social y económica, como también indicadores de 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 significa anclaje en el tiempo, estatismo, sino movilidad en tanto que es parte del proceso de la historia.

La gama de géneros musicales, ritmos e instrumentos se va incrementando acorde con la complejidad cultural y social referida en sus diferentes trabajos. Si en “Agua” se parte por activar al *wak'awak'ra* como símbolo matriz del *wayno* quechua, en las obras posteriores el arsenal musical se incrementará con instrumentos de cuerda y viento, y con danzas no necesariamente quechua-andinos. Si los personajes de Agua cantan y bailan *wayno*, en *El zorro...* se presenta a danzantes y cantantes de diferentes géneros musicales, desde el *wayno* hasta el rock and rol.

Tenemos también a los símbolos mágico-míticos y poéticos, una especie de *Loreto Kujillu* o vías abiertas, rajaduras, *paqarinas* (ventanas) dotadas de luz, color y vida, que guardan micromundos del cosmos quechua, permitiendo entrar y salir desde el vientre siempre musical y colorido del mundo quechua-andino. Éstos permiten ver dentro y fuera del universo referido, a veces ubicándose entre la vida y la muerte. Son productos culturales y esencias reunidas del pensamiento quechua-andino.

La narrativa arguediana, cargada de mitos, música, canto, danza y símbolos, busca construir una nación mestiza para unificar al Perú y plantear una literatura alternativa andina, alimentado por la experiencia pretérita y presente de la historia peruana, donde viva

la cultura quechua-andina como 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 literarios quechuas que se interrelacionan con modelos occidentales, genera el rompimiento de los modelos de la narración indigenista, lo que posibilitó al autor adelantarse a su época, pues hasta los años sesentas no hubo escritor alguno que, con la profundidad de Arguedas pudiera hablar con propiedad del mundo quechua-andino desde adentro y desde fuera. Su narración tiene pues un 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 busca y encuentra su carácter universal partiendo de la valoración y el rescate de lo local, no sólo destapando las contradicciones internas del Perú dominado por fuerzas extranjeras, sino también planteando la permanencia y 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 cómo 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. p. 198)

Con más virtudes que defectos, Arguedas dejó una obra inédita sumamente aportativa 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, abril del 2001

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA
DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

- Arguedas José María. *Los ríos profundos*. Pról. Mario Vargas Llosa, Casa de las Américas, La Habana, 1965. (Col. de Literatura Latinoamericana).
- _____. *Yawar Fiesta* (Fiesta de sangre). Editorial Horizonte, Lima 1988.
- _____. *El Sexto*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1979.
- _____. *Los ríos profundos*. Mario Vargas Llosa (ed.), Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978.
- _____. *Relatos completos*. Alianza editorial, Madrid, 1983.
- _____. *Agua y otros cuentos indígenas*, Washington Delgado (ed.), Carlos Milla Bartres, Lima, 1974.
- _____. *Amormundo*, Calicanto, Buenos Aires, 1977.
- _____. *Amormundo y todos los cuentos*, Francisco Moncloa, Lima, 1967.
- _____. *Cuentos olvidados y notas críticas a la obra de José María Arguedas*, José Luis Rouillón (ed.), Imágenes y letras, Lima, 1973.
- _____. *Diamantes y pedernales. Agua*, Juan Mejía Baca y P.L. Villanueva, Lima, 1954.
- _____. *El forastero y otros cuentos*, Sandino, Montevideo, 1972.
- _____. *El sexto*, Pról., Mario Vargas Llosa, Laia, Barcelona, 1974.
- _____. *La agonía de Rasu Ñiti*, Taller de Artes Gráficas Icaro, Lima, 1962.
- _____. *Todas las sangres*, Losada, Buenos Aires, 1970.
- _____. *Canto kechua, con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*. Ediciones del Club del Libro peruano, Lima, 1938.
- _____. *Cantos y cuentos quechuas* (volúmenes I y II). Munilibros, Perú, 1986.
- _____. "Epilogo" (cartas) *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, 3a. Ed., Losada, Buenos Aires, 1977, pp. 273-280.
- _____. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica, Madrid, 1990.
- _____. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Editorial Horizonte, Lima, 1988.
- _____. "Intervención de J.M.A." *Primer encuentro de narradores peruanos, Arequipa 1965*, Casa de la Cultura, Lima, 1969.
- _____. "No soy un aculturado" (Palabras de J.M.A. en el acto de recepción del premio "Inca Garcilaso de la Vega". Lima, oct., 1968), *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, 3a. ed., Losada, Buenos Aires, 1971, pp. 281-283; Juan Larco (ed.). *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. Casa de las Américas, La Habana, 1976. pp. 431-433.
- _____. *Katatay*, Horizonte, Lima, 1984.
- _____. "Yo soy hechura de mi madrastra". En *La cultura en México*, Núm. 928, México, 1979, pp. XIV-XVI.
- _____. *Formación de una cultura indoamericana*, Selec. y prólogo de Ángel Rama, Siglo XXI, México, 1975.
- _____. *Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta*. Consejo Nacional de Menores, Lima, 1966.
- _____. *Dioses y hombres del Huarochiri*. Museo Nacional de Historia e Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1966.
- _____. *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. Casa de Las Américas, la Habana, 1976.
- _____. "Mitos quechuas post-hispánicos". En *Amaru*, Julio- septiembre de 1967, Lima 1967.

- _____. Arguedas, José María y Ortiz Rescaniere, Alejandro. "La posesión de la tierra, los mitos posthispánicos y la visión del universo en la población monolingüe quechua". En *Les problèmes agraires des Amériques Latines*. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1967, pp. 309-315.
- _____. "El torito de la piel brillante". En *La mujer peruana, s/e*, Lima, julio de 1957.
- _____. "Isicha Puytu". En *Idea*, año VII, N° 35-36, Perú, noviembre de 1957, julio de 1958.
- _____. "El negociante de harinas". En *La tribuna*, Lima 29 de mayo de 1960.
- _____. "El lagarto". En *Idea*, N° 53, Lima, 1962.
- _____. "El joven que subió al cielo". En *FACI*, Lima 1965.
- _____. *El sueño del Pongo*, Universitaria, Chile, 1969.
- _____. "Warma Kuyay"(amor de niño). En *Signo*, Lima, 1933.
- _____. "Inevitable comentario a una ideas de Julio Cortázar". En *Cdsd*, 1° de junio de 1969.(se refiere a lo expresado por J.C., en *Life* del 7 de abril de 1969).
- _____. *Señores e indios, acerca de la cultura quechua*, Mosca Azul, Horizonte, Lima, 1976.
- _____. *Señores e indios acerca de la cultura quechua*, Calicanto, Buenos Aires, 1976.
- _____. "El nuevo sentido histórico del Cuzco". En *La Prensa*, Buenos Aires, 19 de octubre de 1941.
- _____. "Puno, otra capital del Perú". En *El Comercio*, Suplemento dominical, Lima 19 de octubre de 1967.
- _____. "La ciudad de La Paz". En *La Prensa*, Lima, 18 de febrero de 1951.
- _____. "Andahuaylinos, alemanes y amueshas". En *El Comercio*, Suplemento Dominical, Lima 18 de noviembre de 1956.
- _____. "Los rezadores". En *La Prensa*, Buenos Aires, 21 de enero de 1940.
- _____. "Fiesta de Tinta". En *La Prensa*, Buenos Aires, 20 de octubre de 1940.
- _____. "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.
- _____. "Carnaval de Namora". En *La Prensa*, Buenos Aires, 27 de abril de 1941.
- _____. "La fiesta de la Cruz. Danza de los "sijllas"". En *Prensa*, Buenos Aires, 15 de julio de 1941.
- _____. "Ritos de Cosecha". En *La Prensa*, Buenos Aires, 27 de julio de 1941.
- _____. "Ritos del matrimonio entre indios del Perú". En *La Prensa*, Buenos Aires, 14 de setiembre de 1941
- _____. "El Varayok', eje de la vida civil del ayllu". En *La Prensa*, Buenos Aires, 9 de noviembre de 1941.
- _____. "El carnaval de Tambobamba". En *La Prensa*, Buenos Aires, 15 de febrero de 1942.
- _____. "Los Wayak"". En *La prensa*, Buenos Aires, 21 de julio de 1942.
- _____. "El Tasa Tiachiy, fiesta civil del ayllu". En *La Prensa*, Buenos Aires, 11 de enero de 1942.
- _____. "La danza de los sicuris". En *La Prensa*, Buenos Aires, 28 de marzo de 1943.
- _____. "El brujo". En *La prensa*, Buenos Aires, 5 de diciembre de 1943.
- _____. "La muerte y los funerales". En *La Prensa*, Buenos Aires, 28 de enero de 1945.
- _____. "El valor documental de la fiesta del señor de la Caña". En *La Prensa*, Buenos Aires, 30 de agosto de 1942.

- _____. "Breve selección de "insultos" quechuas". En *Folklore Americano*, Lima, 1956, año IV Nº 4.
- _____. "Simbolismo y poesía en dos canciones populares quechuas". En *La Prensa*, Buenos Aires, 23 de octubre y 27 de noviembre de 1938.
- _____. "El valor poético y documental de los himnos religiosos quechuas". En *La Prensa*, Buenos Aires, 10 de diciembre de 1944.
- _____. "El charango". En *La Prensa*, Buenos Aires, 17 de marzo de 1940.
- _____. "La canción popular mestiza en el Perú. Su valor documental". En *La Prensa*, Buenos Aires, 18 de agosto de 1940.
- _____. "Notas sobre el folklore peruano". En *El Comercio*, Suplemento dominical, Lima, 3 de junio de 1962.
- _____. "¿Qué es el folklore?". En *Cultura y Pueblo*, Nº 1, Comisión Nacional de Cultura, Lima, 1964.
- _____. "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.
- _____. "En defensa del folklore musical andino". En *La Prensa*, Lima, 19 de noviembre de 1944.
- _____. "De lo mágico y lo popular, del vínculo local al nacional". En *El Comercio*, Suplemento dominical, Lima, 30 de junio de 1968.
- _____. "Salvación del arte popular". En *El Comercio*, Suplemento dominical, Lima, 7 de diciembre de 1969.
- _____. "José Sabogal y las artes populares en el Perú". En *Folklore Americano*. Lima IV, 4, 1956.
- _____. "Acerca del intenso significado de las voces quechuas". En *La Prensa*, Buenos Aires, 6 de junio 1948.
- _____. "El Ollantay. Lo autóctono y lo occidental en el estilo de los dramas quechuas". En *Letras peruanas*, Lima, 1952.
- _____. "El indigenismo en el Perú". En *Ideas en torno de Latinoamérica*, UNAM, México, 1986.
- _____. "La narrativa en el Perú contemporáneo". En *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Casa de las Américas, La Habana, 1976.
- _____. La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú. En *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Casa de las Américas, La Habana, 1976.
- _____. Carta a V. Spasskaya. En *Casa de las Américas*, Nº 99, nov-dic., 1976, pp. 60-65.
- _____. *Cuentos olvidados*. Imágenes y letras, Lima, 1973.

SOBRE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Alemaný Bay, Carmen. "Revisión del concepto de neoindigenismo a través de tres narradores contemporáneos: José M^a. Arguedas, Roa Bastos y José Donoso." En *Anthropos, Revista de documentación científica de la cultura*, Nº 128, Enero, 1992.

Ayuque Cusipuma, Julián. "El Wamani en La agonía de Rasu Ñiti". En *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Casa de las Américas, La Habana, 1976.

Bellini, Giuseppe. "Función del símbolo en *Los ríos profundos*" de J. M.^a Arguedas". En *Anthropos*, N° 128, Barcelona, enero, 1992.

Biksfalvy, Péter. "Identidad y variedad de los planos narrativos de Arguedas", Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Casa de Las Américas, La Habana, 1976, pp. 123-142.

"Blanco, Hugo y Arguedas, José María / Correspondencia", *Amaru*, 1969, pp. 12-15.

Bourricaud, Francois. "El tema de la violencia en *Yawar Fiesta*", Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Casa de las Américas, La Habana, 1976, pp. 209-225.

Calderón, Alfonso. "Conversando con Arguedas". En *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Casa de las Américas, La Habana, 1976, pp. 21-30

Castillo, Manuel. "José María Arguedas, el conflicto cultural y la intervención triunfante". En Maruja Martínez y Nelson Manrique, *Amor y fuego, José María Arguedas 25 años después*, Desco-Cepes-Sur, Lima, 1995.

Castro Claren, Sara. "El duro oficio del creador", Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Casa de las Américas, La Habana, 1976, pp. 177-184.

_____. *El mundo mágico de José María Arguedas*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1973.

Cornejo Polar, Antonio. "Arguedas, poeta indígena", Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Casa de las Américas, La Habana, 1976, pp. 21-30.

_____. "El sentido de la narrativa de Arguedas", Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Casa de las Américas, La Habana, 1976, pp. 45-72.

_____. *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Losada, Buenos Aires, 1973. pp. 45-72.

_____. "Comentario a *Cultura popular y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*". En *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 16, Lima, 1982, pp. 165-166.

_____. "Diamantes y pedernales: elogio de la música indígena. En *Anthropos*, N° 128, Barcelona, enero, 1992.

_____. "Un ensayo sobre los "zorros" de Arguedas". En *José María Arguedas. El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Eve-Marie-Fell (coord.), Edición Archivos, México, 1992.

Coulthard, G.R. "Un problema de estilo", Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Casa de las Américas, La Habana, 1976, pp. 111-122.

Curutchet, Juan Carlos. "José María Arguedas: peruano universal". En *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 228, dic, 1968.

Cruz Leal, Petra Iraldes *Dualidad cultural y creación mítica en José María Arguedas*, Universidad de la Laguna (S.D)

De Llano, Aymara. "Mariátegui y Arguedas. dos lecturas, una interpretación". En *Cuadernos Americanos*, N° 48, UNAM, México, 1994.

Díaz Ruiz, Ignacio. *Literatura y biografía en José María Arguedas*, UNAM, México, 1991.

Escajadillo, Tomás G. "Las señales de un tránsito a la universalidad", Juan Larco (ed.). En *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Casas de las Américas, La Habana, 1976, pp. 73-110.

_____. "Conversando con Arguedas". En *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Casas de las Américas, La Habana, 1976, pp. 21-30

_____. "Tópicos y símbolos religiosos en el primer capítulo de *Los ríos profundos*". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año V, núm. 3, 12. semestre 1979, pp. 57-68.

_____. "Entrevista a José María Arguedas". *Cultura y pueblo*, Lima, N° 7-8, jul-dic. 1965, pp. 22-23.

Escobar, Alberto. "La guerra silenciosa en *Todas las sangres*". En *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Casa de las Américas, La Habana, 1976.

_____. "El sexto o el hábito de la libertad", Juan Larco (ed.). En *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Casa de las Américas, La Habana, 1976, pp. 285-287.

_____. "La guerra silenciosa de *Todas las sangres*", *Revista Peruana de Cultura*, N° 5, abril 1965, pp. 37-49; Juan Larco (ed.). *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. Casa de las Américas, La Habana, 1976. pp. 289. 299.

_____. "La utopía de la lengua en el primer Arguedas". En *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 12, Lima, 1980.

_____. "Arguedas o la utopía de la lengua". En *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 20, Lima, 1984, pp. 350-352.

_____. *La narración en el Perú. Estudio preliminar*, Lima, 1960.

Favre, Henri. "José María Arguedas y yo: ¿un breve encuentro o una cita frustrada?". En *Cuadernos Americanos*, UNAM, N° 56, México, marzo-abril, 1996.

_____. *El indigenismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

Francoise Perus, E. "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, marzo, 1999.

Forgues, Ronald. "El mito del monolingüismo quechua de Arguedas". En Hildebrando Pérez y Carlos Garayar. *Amaru*, Concytec, 1991.

_____. *José María Arguedas, del pensamiento al pensamiento trágico. Historia de una utopía*, Horizonte, Lima, 1989.

González, Galo Francisco. *Amor y erotismo en la narrativa de José María Arguedas*, Editorial Pliegos, Madrid, 1990.

¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre Todas las sangres 23 de junio de 1965, Perú, Instituto de Estudios peruanos, MCMLXXXV.

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, 1996.

_____. *Ayacucho canta y baila. Cancionero I*, Saywa, Lima, 1992.

_____. "Los símbolos andino-quechuas en *Los ríos profundos*". En *Tema y variaciones de Literatura 13*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1999.

_____. "Estética de la violencia: mundos, hombres y palabras en *Los ríos profundos* de José María Arguedas". En *Coatepec*, México, año 6, N° 6, otoño e invierno, Nueva época, 1997, Revista de la facultad de Humanidades de la UAEM.

Lévano, César. *Arguedas, un sentimiento trágico de la vida*, Gráfica Labor, Lima, 1969.

Lienhard, Martin. *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Latinoamericana Editores, Lima, 1981.

_____. "La última novela de Arguedas. Imagen de un lector futuro" (*El zorro de arriba...*). *Revista de crítica Literaria Latinoamericana*, N° 12, 2° semestre 1980, pp. 177-196.

_____. "Tradición oral y novela ('los zorros' en la última novela de José María Arguedas)". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 6, 1977, pp. 81-92.

_____. *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina. (1492-1988)*. Casa de las Américas, La Habana, 1990.

_____. "El zorro de arriba y el zorro de abajo: resurgencia de un sistema literario alternativo. En *Anthropos*, N° 128, Barcelona, enero, 1992.

_____. "Glosario". En "José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*" Eve Marie Fell (coord), Colección archivos, Buenos Aires, 1984.

Manrique, Nelson. "José María Arguedas y la cuestión del mestizaje". En Martínez, Maruja y Manrique, Nelson. *Amor y fuego, José María Arguedas 25 años después*, Desco-Cepes-Sur, Lima, 1995, pp. 77-90.

Marco, Martos. "Comentario". En *Amor y Fuego. José María Arguedas. 25 años después*, Maruja Martínez y Nelson Manrique (edit.). Desco-Cepes, Sur, Lima, 1995, pp. 175-180.

Marín, Gladys C. *La experiencia americana de José María Arguedas*. Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1973.

Martínez, Maruja y Manrique, Nelson. *Amor y fuego, José María Arguedas 25 años después*, Desco-Cepes-Sur, Lima, 1995.

Melgar Bao, Ricardo. "Juego de símbolos e identidades e la ciudad protibularia. "los zorros" de José María Arguedas". En *Antropología americana*, N° 32, México, julio, 1998.

_____. "Entre la mierda y el mal". En *Allpanchis*, Instituto Pastoral Andino, año XXIX, N° 49, Perú, 1997

Merino de Zela, Mildred. "Vida y obra de José María Arguedas". En *Revista peruana de cultura*, N° 13-14, dic. Perú, 1970, pp. 127-145.

- _____. *José María Arguedas. Vida y obra*, Concytec, s/f.
- Montoya, Rodrigo. "Yawar fiesta: una lectura antropológica". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 12, 2° semestre, Perú, 1980, pp. 55-68.
- Moretic, Yerko. "Tras las huellas del indigenismo literario en el Perú", Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Casa de las Américas, La Habana, 1976, pp. 31-44.
- Morote Gamboa, Godofredo. *Motivaciones del escritor*, Universidad Nacional Federico Villarreal, Lima, 1988.
- Ortega, Julio. "Arguedas: la ambigüedad racial". En *Mundo nuevo*, N° 14, agosto-1967, pp. 71-73.
- _____. "Discurso del suicida". En *Anthropos*, N° 128, Barcelona, enero, 1992.
- Pinilla, Carmen María. "Arguedas y el conocimiento comprensivo". En *Amor y fuego, José María Arguedas 25 años después*, Desco-Cepes-Sur, Lima, 1995, pp. 209-232.
- Portocarrero, Gonzalo. "José María Arguedas. El arte como creación de la identidad". En *Amor y fuego, José María Arguedas 25 años después*, Desco-Cepes-Sur, Lima, 1995, pp. 365-373.
- Rama, Ángel. "Los ríos profundos, ópera de pobres". En *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, N° 122, ene-marzo 1983.
- _____. (ed.). *Señores e indios, acerca de la cultura quechua*. Arca/ Calicanto, Buenos Aires, 1976.
- _____. *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI, México, 1982.
- _____. "Diez problemas para el novelista latinoamericano". En *La novela Hispanoamericana*, Selección, introducción y notas de Juan Loveluck, Universitaria, Santiago de Chile, 1969.
- Rodríguez-Luis, Julio. *Hermenéutica y praxis del indigenismo, la novela indigenista de Clorinda Matto a José María Arguedas*, México, FCE, 1980.
- Rouillón, José Luis. "notas críticas a la obra de José María Arguedas". En José María Arguedas. *Cuentos olvidados*. Imágenes y letras, Lima, 1973.
- Rowe, William. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1979.
- _____. *Ensayos Arguedianos*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima 1996
- Spina, Vicent. *El modo épico en José María Arguedas*, Madrid, Editorial Pliegos, 1986.
- Tamayo Herrera. "Arguedas, el Cusco y el quechua". En *Amor y Fuego. José María Arguedas 25 años después*. Desco-Cepes-Sur. Lima, 1995, pp. 109-117.

- Vargas Llosa, Mario. "Ensoñación y magia en *Los ríos profundos*", Prólogo a *Los ríos profundos*, Ayacucho, Caracas, 1978, pp. IX-XIV.
- _____. "Entre sapos y halcones". Madrid, Cultura hispánica, 1977; *Los ríos profundos*, Caracas, Ayacucho, 1978, pp. 191-206.
- _____. "La utopía arcaica". *Revista de la Universidad de México*, vol. XXXII, N° 7, México, marzo, 1978, pp. 1-10.
- _____. (pról.), *Los ríos profundos*. La Habana, Casa de las Américas, 1966.
- _____. "Arguedas, entre la ideología y la arcadía", Prólogo a *Todas las sangres*, Alianza Editorial/Losada, Madrid, 1982.
- _____. "Tres notas sobre Arguedas". En *Nueva novela hispanoamericana*, Paidós, Buenos Aires, 1972.
- _____. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México. Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme, 1996.

Yurkievich, Saul. "Realismo y tensión lírica en *Los ríos profundos*", Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Casa de las Américas, La Habana, 1976, pp. 236-250.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Alva Quiñones, José y Silva Tuesta Max. "Complejo del cholo: problemática en el proceso de identificación del cholo". En *Cuadernos Médicos-sociales*, núm. 6-7, Lima, 1979.
- Arona, de Juan. *Diccionario de Peruanismos*. Biblioteca de la cultura peruana, París, 1938.
- _____. *Diccionario de Peruanismos*. París, Deslee de Brouwer, 1983.
- Basadre, Jorge. *Historia de la República*, Edit., Universitaria, Lima, 1972.
- Bajtín, Mijaíl M. *La poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- _____. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza Universidad, México, 1993.
- _____. *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, México, 1985.
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*, Siglo XXI Editores, México, 1983.
- _____. et al. *Análisis estructural del relato*, Premia, México, 1985.
- Bataille, George. *La literatura y el mal*, 4a edición, Taurus. Madrid, 1981.
- Benjamín, Walter. *Para una crítica de la violencia*, Premia Editora, México, 1982.
- Beristáin, Helene. *Análisis estructural del relato literario, teoría y práctica*, UNAM, México, 1982.
- _____. *Diccionario de Retórica y Poética*. Editorial Porrúa, México, 1998.
- Castellanos Guerrero, Alicia. "El indio en el discurso social". En *Memoria*, Cemos, N° 75, marzo, México, 1995.

Carpentier, Alejo. *Tiento y Diferencia*, Arca, Montevideo, 1967.

Cerrón Palomino, Rodolfo. *Diccionario quechua Junin-huanca*, Ministerio de Educación/IEP, Perú, 1976

Concha Meléndez. *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*, Cordillera, San Juan, 1970.

Cornejo Polar, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Centro de Estudios y Publicaciones, Lima, 1989.

_____. *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista*. Lasontay, Lima 1980.

_____. *Escribir en el Aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Editorial Horizonte, Lima, 1994.

_____. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Ediciones de la Facultad de Humanidades, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1982.

Cotler, Julio. "Perú: Estado oligárquico y reformismo militar". En *América Latina: historia de medio siglo*. Instituto de Investigaciones Sociales. UNAM, Siglo XXI, México, 1982.

Chalena Vazquez y Abilio Vergara. *¡Chayraq! Carnaval ayacuchano*, Cedap-Tarea, Perú, 1988.

Degregori, Carlos Iván, et.al. *Indigenismo, clases sociales y problema nacional. La discusión sobre el "problema indígena" en el Perú*, Centro Latinoamericano de Trabajo Social, Lima, s/f.

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

Diccionario Ayacucho Chanka (inédito) proporcionado por la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.

Dorfman, Ariel. *Imaginación y violencia en América*, Anagrama, Barcelona, 1972.

Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Paidós, Barcelona, 1998.

Escajadillo, Tomás G. *La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones*, Universidad de san Marcos, Lima, 1971, mimeo.

Escobar, Alberto. *La narración en el Perú. Estudio preliminar, antología y notas*, Lima, 1960, s/e.

Favre, Henri. *El indigenismo*, Fondo de Cultura Económica, 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*, Siglo XXI Editores, México, 1982.
- Flores Galindo, Alberto. *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*, Casa de las Américas, La Habana, 1986.
- 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*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- _____. *La nueva novela hispanoamericana*. Joaquín Mortiz, México, 1996.
- Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios reales*, Editorial Porrúa, Col. Sepan cuántos, México, 1990.
- González Prada Manuel. "Nuestros indios". En *Ideas en torno de latinoamérica*, UNAM-UDUAL, México, 1986.
- Goloboff, Gerardo Mario. "Elementos para un balance del indigenismo". En *Cuadernos hispanoamericanos*, Nº 47, Madrid, marzo, 1985.
- Guerrero Arias, Patricia. *El saber del mundo de los cóndores. Identidad e insurgencia de la cultura andina*, Talleres Abya-Yala, Ecuador, 1993.
- Heraud, Javier. *Poesías completas y cartas*, Peisa, Lima, 1976.
- Huamán López, Carlos. "Los condenados de Luvina". En *Revisión crítica de la obra de Juan Rulfo*. (Selección y edición de Sergio López Mena), Editorial Praxis, México, 1998.
- Hurtado Heras, Saúl. *Por las tierras de Ilón. El realismo mágico en Hombres de maíz*. México, UAEM, 1997.
- _____. *¿Cuál entonces mi creación?*, Editorial Cultura, Guatemala, 1999.
- Jara, Cromwel. *Montacerdos*, Lluvia editores, Lima, 1981.
- Lara, Jesús. *La poesía quechua*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.
- Lemogudeuc, Jean Marie. "De la epopeya al drama: las transformaciones del personaje en la novela indigenista peruana". En *Literaturas Andinas*, Instituto de Estudios Cultura y Sociedad en los Andes, Jauja, Perú, segundo semestre, 1988.
- Loveluck, Juan. *La novela hispanoamericana*, Universitaria, Santiago de Chile, 1969.
- Lienhard, Martin. "La 'andinización' del vanguardismo urbano". En José María Arguedas. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Eve Marie-Fell (coord.) Edición crítica, Madrid, 1990.
- Lira, Jorge A. *Diccionario K'kechua-español*, Kkoskko (Cuzco) Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, s/f.

- Lotman, Yuri. *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Edit. Cátedra y Universidad de Valencia, Madrid, 1996.
- López-Barat, Mercedes. *El retorno del inca: mito y profecía en el mundo andino*, Editorial Playor, Madrid, 1987.
- Loveluck, Juan. *La novela Hispanoamericana*, Universidad de Concepción, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1963.
- Maiacovski V. *Antología Poética*, Losada, Buenos Aires, 1970.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos sobre la interpretación de la realidad peruana*, Era, México, 1979.
- Meléndez, Concha. *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*, 2a. ed., Rio Piedras, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1961.
- Mendizábal Losak, Emilio. *Estructura y función de la cultura andina*, Universidad Mayor de San Marcos, Lima, 1989.
- Millones, Luis. "un movimiento nativista del siglo XIV: el taki onqoy". En Juan Ossio, *ideología mesiánica del mundo andino*, Edición de Ignacio Prado Pastor, Lima, 1973.
- Miro Quesada, Francisco y Szyslo Fernando de. *Notas sobre la cultura latinoamericana y su destino*. Industrial Gráfica, Lima 1966.
- Mukarovski, Jan. "El significado de la estética". En *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gili, 1977.
- Nolte Maldonado, Rosa María J. *Quellkay. Arte y vida de Sarhua*. Comunidades campesinas Andinas. Terra Nova/Imagen Editores, Lima, 1991.
- Noriega, Julio. *Poesía quechua escrita en el Perú*, Cep, Lima, 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*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
- Ortiz Rescanieri, Alejandro. *El quechua y el Aymara*, Mafre, Madrid, 1992.
- Ossio, Juan (Antología). *Ideología mesiánica del mundo andino*, Edición de Ignacio Prado Pastor, Lima, 1973.
- Pacheco, Carlos. "Trastierra y oralidad en la ficción de los transculturadores". En *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Nº 29, Lima, 1989, pp. 26-38.

_____. *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad en la narrativa latinoamericana*, Casa Bello, Caracas, 1992.

Padilla Bendezú, Abraham. *Guaman Poma el indio cronista dibujante*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.

Phelipe Guaman Poma de Aiala. *Y no ay remedio...* Mon. Elías Prado Tello y otros (edit.), Lima, 1991.

Pierre Sironeau, Jean. "EL retorno del mito y lo imaginario sociopolítico". En *Le retour du mythe*, Universidad de Grenoble, 1981.

Pérus, Françoise. *Historia y crítica literaria*, Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1982.

Planas, Pedro. *Los orígenes del APRA*, Okura, Lima, 1986.

Quijano, Anibal. *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*, Mosca azul Editores, Lima, 1980.

Quijada Jara, Sergio. *Cantuta flor del Perú*. Ediciones Capulí, Lima 1986.
Riva Agüero, José de la. *La historia en el Perú*, Universidad Católica, Perú, s/f.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española* (Vigésima primera edición), Edit. Espasa-Calpe, España, 1992.

Rebasa, Lucy. *Los danzaq*, Museo Nacional de la Cultura Peruana, Lima, 1990.

Rocoeur, Paul. *Teoría de la interpretación y excedente de sentido*, Siglo XXI, Universidad Iberoamericana, México, 1995.

Robles Alarcón, Manuel. *Las fantásticas aventuras del atoj y el diguillo*, Ediciones del autor, Lima, 1974.

Rosental, M.M. y Iudin, P.F. *Diccionario de Filosofía*, Akal Editor, Madrid, 1975.

Salazar Bondy, Sebastián. "La evolución del llamado indigenismo". En *Sur*, Buenos Aires, mar-abr., 1965.

Saussurre, de Ferdinand. *Curso de linguistique generale*, Payot, París, 1968.
_____. *Curso de lingüística general*, Fontamara, México, 1992.

Soto Ruiz, Clodoaldo. *Quechua. Manual de enseñanza. Perú*, IEP Ediciones, 1979.
_____. *Diccionario quechua Ayacucho-chanka*, Ministerior de Educación /IEP, Perú, 1976.

Tamayo Vargas, Augusto. *Literatura peruana*, Tomo I, Studium Editores, Perú, 1977.

- Taípe Campos, Godofredo. *Ritos ganaderos andinos*, Horizonte, Lima 1991.
- Torres Rodríguez, Oswaldo. "El simbolismo de los colores en el mundo andino". En *La gaceta Folklore*. Boletín informativo N° 5, Huancayo, 1997
- Urrello, Antonio. "El nuevo indigenismo en el Perú". En *Cuadernos Americanos*, N° 6, nov-dic, 1972. vol. CLXXXV. Taller de la edit. Libros de México.
- _____. *José María Arguedas: El nuevo rostro del indio. Una estructura mítico poética*, Mejía Baca, Perú, 1974.
- Valcárcel, Daniel. *La rebelión de Tupac Amaru*, Fondo de Cultura Económica., México, 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*, Celats, Lima, s/f.
- Valderrama, Mariano y Augusta Alfeje. "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*, Celats, Lima, s/f.
- Vargas Llosa Mario. "Novela primitiva y novela de creación en América Latina". En *Revista de la Universidad de México*, vol. XXIII, N° 10, jun, 1969, pp. 29-36,
- 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*. JGH Editores, CNCA, México, 1997.
- Vidal Mendoza, Fernando. "El cuento en el Perú (1904-1987)". En *Literaturas Andinas*, Instituto de Estudios Cultura y Sociedad en los Andes, Jauja, Perú, segundo semestre, 1988. Año I, N° 1.
- Vienrich, Adolfo. *Fabulas quechuas*, Instituto de Apoyo Agrario y Ediciones Rickchariy, Perú, 1989.
- Zavaleta, Carlos. "Algunos mitos o clichés en la narrativa peruana". En *Cuadernos americanos*, N° 509, Gráficos 82, Madrid, 1972,

ANEXOS

Glosario

Vocablos quechuas y peruanismos arguedianos

EL CONJUNTO DE PALABRAS que componen este glosario y que fueron extraídas de la obra narrativa de José María Arguedas, tiene la finalidad de contribuir a solucionar problemas léxicos del lector no familiarizado con el mundo quechua y andino del Perú, país que el autor se encargó de ficcionalizar.

Se han registrado vocablos quechuas, andinismos (palabras quechuas castellanizadas o viceversa), como también algunas palabras que, viniendo del español, tienen un significado particular en la narrativa Arguediana. Todos estos vocablos traducidos están vinculados con el contexto narrativo del autor. Su uso también es posible en otros contextos.

El *runa simi* Ayacucho-Chanka y Cuzqueño utilizado por Arguedas, no tienen una norma homogénea para su escritura. Ambas variantes no siempre comparten el mismo universo lingüístico. Además tienen diferencias en su realización fonética y representación escrita. Por esta razón el registro de las palabras que realizó Arguedas, en muchos casos, no son similares. En este sentido es entendible que el autor utilice diversos registros para una sola palabra. Por ejemplo: *wayno*, *huayno*; *harawi*, *jarahui*, *qarawi*, etc., los mismos que han sido respetados en su integridad y señalados en sus diferencias. Para ello se ha tomado en cuenta el orden cronológico de la publicación de sus obras.

Para indicar la fuente de la que se copió la palabra, se marcó con las iniciales de la obra u obras, tal como se señala en la introducción de esta tesis (AG, DP, YF, etc.). Para diferenciar un vocablo quechua de otras, se utilizó una *q.* en minúscula, seguida por un punto. Para señalar los andinismos (palabras quechuas castellanizadas o viceversa) se marcó un asterisco (*) luego de las palabras en negrita y antes de indicar las iniciales de la obra u obras en la que se encuentra. Para señalar la fuente del vocablo traducido hemos señalado con las iniciales del autor encerrado entre paréntesis y en mayúscula, al final de cada significación.

Pese a que Arguedas trabajó arduamente para quitar los vocablos quechuas o traducirlos al castellano, muchos de ellos fueron resistentes al cambio o traducción que Arguedas operó en las diferentes ediciones de su narrativa, principalmente desde *Agua* hasta *Yawar Fiesta*. Antes de representar un óbice, las palabras que resistieron le dieron un brillo personalísimo a la narrativa arguediana. Además estos vocablos constituyeron una necesidad cultural y estética para Arguedas. Como se podrá advertir, en algunos casos es imposible la traducción de

vocablos quechuas, ya que el carácter aglutinante de esta lengua y su configuración significativa móvil (por construir imágenes en actividad), hacen de esta lengua un instrumento comunicativo sumamente rico.

Aun cuando el escritor se haya encargado de traducir palabras y textos quechuas de su narrativa, la gran mayoría de ellos no corrieron tal suerte, debido a que realizó traducciones poéticas con relativa independencia del original; en ese sentido recurrimos a la revisión de diccionarios quechuas, entrevistas a quechua-hablantes de diferentes zonas del Perú y a nuestro conocimiento de dicha lengua.

Cuando se trataron de traducciones hechas por Arguedas en sus diferentes obras narrativas, hemos indicado con **(JMA)** ya que la fuente estará señalada, luego de la palabra ennegrita, por las iniciales de la obra al comenzar la traducción.

Otros materiales bibliográficos que hemos utilizado son:

- Rodolfo Cerrón Palomino. *Diccionario quechua Junín-huanca*, Ministerio de Educación/IEP, Perú, 1976. **(RC)**.

Clodoaldo Soto Ruíz. *Diccionario quechua Ayacucho-chanka*, Ministerio de Educación /IEP, Perú, 1976. **(CS)**.

- José María Arguedas. Carta a V. Spasskaya. En *Casa de las Américas*, n° 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) proporcionado por la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.

- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española* (vigésima primera edición), Edit. Espasa-Calpé, España, 1992. **(DRA)**.

- Martín Lienhard. "Glosario". En "José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*" Eve Marie Fell (coord.) Edición crítica, Buenos Aires, 1984. **(ML)**.

También hemos utilizado los aportes de Sybila Arredondo **(SA)** hechas en *José María Arguedas. Obras completas*, t. V, Horizonte, Lima 1983, pp. 207-219.

- A**
- Abalear*** (YF) Balear.
- Abancay** (LRP) q. Capital del departamento de Apurímac.
- Abra** (YF) Abertura ancha entre montañas.
- Abuja*** (TS) Aguja. También significa contrario, enemigo.
- Abujan*** (TS) Su aguja.
- Acarí** (YF) q. Ciudad costeña del Perú cercana nazca.
- Acllahuasi** (YF) q. Casa de mujeres escogidas principalmente vírgenes.
- Aconchabar*** (EZ) Conchabar.
- Achachau** (EZ) q. Susto, impacto, sorpresa. Literalmente significa ¡qué miedo!
- Achank'aray** (DP) q. Planta de la cordillera de hojas rojas y albas
- Achicar** (YF) Desmoralizar, quedar vencido. También significa orinar.
- Achinado** (EZ) Que tiene ojos achinados, asiáticos o indígenas. Se les dice también "jalados"
- Acho** (YF) Se refiere a la plaza de toros Acho de Lima.
- Achuchumecado*** (EZ) Parecido a una *chuchumeca* (prostituta).
- Agarrao*** (YF) Agarrado. Tacaño.
- Agogó** (EZ) (Español) Nominación, por los años sesenta, de estilos juveniles en la ropa, música y modos de diversión. (SA).
- Aguaitan*** (YF) Aguzar, atisbar.
- Aguay uno*** (EZ) Agua dios que produce vida (JMA). Se refiere al agua cargada de energía cósmica. Del español agua más y que indica producir algo o gozar de la propiedad del líquido. En quechua *uno*, literalmente por lo que su traducción más próxima sería: agua del agua, agua de mi vida.
- Aguayta** (EZ) Mirar, observar, espiar. Derivado de *aguaytar*, atisbar.
- Agüevarnos*** (YF) Volverse ocioso.
- Ahisito*** (YF) Diminutivo afectuoso de *ahi*.
- Ahistá*** (YF) Ahí está.
- Ahura*** (YF) Ahora.
- Ahurita*** (YF) Diminutivo de *ahora*.
- Aísay** (YF) q. "El jala" Jala. Viene de *aisa*, jalar.
- Ajochar** (YF) Molestar, acosar, hostigar. También significa impedir, obstaculizar.
- Ak'chtis** (YF) q. Aves.
- Ak'o** (LRP) q. Arena.
- Ak'ola** (YF) q. Región del Perú
- Aka** (TS) q. Excremento
- Akakillo** (AG) q. Pájaro de los pedregales.
- Akan** (TS) q. Su excremento
- Akask'an** (TS) q. Lo que defecó
- Akatank'a** (LRP) q. Empujador de excremento. Escarabajo. (JMA).
- Al partir** (TS) Forma de arrendamiento pagadero en productos (JMA).
- Alanta*** (TS) Su ala. Quechuzado del español ala.
- Alaymosca** (YF) q. Tipo de piedra
- Alazán** (TS) q. Color rojizo canela del caballo.
- Alk'amare** (DP) q. Topónimo de pueblo indio a dónde llega el arpista Mariano.
- Alk'as** (AG) q. De color blanco y negro. En *Yawar Fiesta* se escribe *alk'a*.
- Alk'ochallayki** (TS) q. Tu perrito. De *Allk'o*, perro y sus gramemas *cha*, *llay*, y *ki* que indican pertenencia a y carga sentimental.
- Alpaca** (TS) q. Camélido parecido a la llama pero más lanudo.
- Altu*** (TS) Alto.
- Altuntaña*** (TS) Ya por arriba. Del español alto.
- Allinlla** (YF) q. Bien, estar en buenas condiciones, sin molestar ni ser molestado. Contento.
- Allinta** (TS) q. Has de hacer Bien. Del verbo *allin*, bien.
- Allk'a** (YF) q. De color blanco y negro. Opaco.
- Allk'o** (AG) q. Perro.
- Allpa** (TS) q. Tierra.
- Allpata** (TS) q. A la tierra.
- Ama** (YF) q. No. No lo hagas.
- Amam** (TS) q. No has de.
- Amamarrachado.** (EZ) Convertido en mamarracho.
- Amaña** (TS) q. Ya no.
- Amapuni** (TS) q. No lo has de. Aún no. Tiene carga imperativa.
- Amarak'** (LRP) q. Todavía no. Derivado de *ama*, no.
- Amargo** (TS) Enojado.
- Amarraba** (YF) Se dice cuando se está en la obligación de hacer algo bajo algún compromiso forzado.
- Amarrau*** (YF) Amarrado.

Amaru (DA) q. "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 un indicador de un posible cataclismo.

Amaru cancha (YF) q. Palacio del Inca Huayna Capac

Amauta (EZ) q. Maestro, intelectual, sabio.

Amosca* (ES) Se vuelve "mosca", atrevido, viváz, no importa si hace daño.

Ancashino (EZ) q. Refiere al nativo del departamento de Ancash, ubicado en la sierra norte del Perú.

Andahuaylas (YF) q. Ciudad sur andina del Perú.

Andamarca. (YF) q. Pueblo andino del Perú.

Andénpata* (EZ) Literalmente significa borde del andén. Escalinata construida para diferentes fines, principalmente para la siembra en las faldas de los cerros. Del español andén seguido por *pata*, voz quechua que significa borde, orilla.

Angurriente (EZ) Dícese del que está dominado por la angurria (codicia desmedida). (FG)

Anka (TS) q. Gavilán.

Anku (LRP) q. 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. I) Duro.

Ankukichka (EA) q. Planta del mismo nombre. Espina curtida.

Antara (TS) q. Nombre de instrumento musical de viento compuesto por cañas de diversos tamaños. Tiene una bella descripción en. (EZ)

Antaray (TS) q. Mi crepúsculo, mi amanecer.

Anticucho (EZ) Pedazos de carne de corazón de vacuno macerados en aderezo y cocinados en broquetas, a la parrilla, al momento de expendérselos. (SA)

Anyarin (TS) q. Aullan.

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. I)

Apachitapis (TS) q. En el santuario de las cumbres.

Apakullawayña (LRP) q. Ya llévame. Del verbo *apay*, llevar.

Apamuychu (TS) q. No traigas. Del verbo *apamuy*, traer.

Apank'ora (LRP) q. *Apasank'a*. Nombre de la tarántula.

Apariykuy (TS) q. Llévatala. Del verbo *apay*, llevar.

Apark'ora (TS) q. *Apank'ora*.

Apasak'mi (LRP) q. Me lo he de llevar. Del verbo *apay*, llevar.

Apasank'a (YF) q. Tarántula gigante.

Aprista (EZ) Miembro o simpatizante del Apra (Alianza Popular para la Revolución Americana) fundado en 1930 por Haya de la Torre.

Apu (YF) q. Dios montaña. Rico, poderoso.

Apukintu (TS) q. "...mandó arrancar esas piedras, en el cerro Apukintu". Nombre de dios montaña.

Apurímac (YF) q. Nombre de departamento del Perú. Río hablador; Dios que habla.

Aquistá* (YF) Aquí está.

Arariwa (TS) q. "He pregonado como arariwa". Pregonero quechua de la época incaica.

Arayá (LH) q. Nombre de Dios montaña.

Arequipa (YF) q. Departamento costero del Perú.

Arí (YF) q. Sí.

Armash'a* (LRP). Armado, cargado. Del español *arma*, más la terminación quechua *sk'a*, había sido.

Arrastrau* (YF) Arrastrado. arribista

Arrayán (LRP) q. Arbusto mirtáceo de flores blancas y follaje siempre verde. Nombre de otros mirtáceos del Perú y Chile. En el Perú sólo lo encontré en algunos pueblos andinos. Es casi un árbol o bastante raro. Sus hojas tienen un olor a perfume muy agradable. Es siempre cultivado, de huerto. Hay una canción muy difundida en la Sierra cuyos primeros versos dicen así: "Si quieres dormir conmigo / yo soy arrayán plantita / lávate primer con agua florida... (JMA. I)

Arriendo* (YF) Arrendamiento, renta

Arrobitas (YF) Viene de arroba con su diminutivo itas que indica cariño en plural

Asancochar* (EZ) Sancochar

Aspimuy (TS) q. Escarba, Viene de *aspi*, escarbar.

Atatno o Atatau (YF) q. ¡Aj! Interjección de asco.

Atatauya (YF) Qué asco.

Atina (TS) q. Que se puede. Del verbo *atiy*, poder.

Atipanakuy (YF) q. Competencia principalmente dancerial.

Atiy (TS) q. Poder. "Atinkin", puedes, has de poder.

Atok' (AG) q. Zorro

Atok' Sayku (LA) q. Nombre de danzante. "Que cansa al zorro" (JMA).

Auk'a (TS) q. Aguja.

Auk'aykikunan (TS) q. Tus enemigos.

Aukara (YF) q. Nombre de pueblo quechua. Originario de Aukara.

Auki (YF) q. Espíritu de las montañas. En (DP). Dios montaña.

Aukillu (EZ) q. Diminutivo del quechua *Auki* seguido por el sufijo español *illo* quechuizado. Padre, Dios, montaña sagrada. Dicese también al sacerdote encargado de realizar el rito de culto al Dios montaña.

Awank'ay (LRP) q. Planta silvestre de flores amarillas.

Awankay (LRP) q. Balanceo de las grandes aves en su vuelo. Volar planeando.

Ayacucho (YF) q. 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) q. Harawi para los muertos, Véase *harawi*, *jarawi* o *jarahui*.

Ayak' zapatillan (LRP) *ayaq zapatillan* (EZ) q. 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 polemizarla 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) q. Música y danza fúnebre, se dice también al músico que la interpreta (JMA)

Ayantaki (YF), en (DP) *Aya-taki* q. Canto de despedida a los muertos.

Ayke (TS) q. Escapar.

Ayk'emusianin (TS) q. Estoy huyendo.

Ayla (EA) q. Canto y danza en la que participan los solteros y solteras. Van en fila, en "línea ondulante como una serpiente"

Aylillay (EA) q. Mi *ayla*

Ayllu (YF) q. Familia, linaje, parentesco. Se refiere también a una comunidad campesina

Aypanan (TS) q. Alcanza. Viene de verbo *Aypa*, alcanzar.

Aypaykuykiman. (LRP) q. Si pudiera alcanzarte

Ayrampo (LH) q. 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.

B

Badulaquean (YF) q. Fanfarronean o muenten. Se dice badulaque a los mentirosos. Se usa también para descalificar autohalagos.

Bandira* (YF) Bandera.

Barra (TS) Lugar de castigo.

Barragana (TS) Concubina

Bayeta (YF) q. Tela de lana.

Bin* (YF) Bien.

Blanquiñozo (EZ) Hombre de piel blanca o de apariencia europea en su mayoría costeños. Puede usarse como un despectivo.

Bocana (EZ) Desembocadura.

Bochar (EZ) Chocar, dar con el otro. Puede significar sobomo.

Bolichera (EZ) Viene de la red llamada Boliche. Embarcación que sirve para la pesca de anchoveta y bonito.

Bote cortinero (EZ) Embarcación pequeña desde donde se pesca utilizando redes como cortinas.

Brazuyok** (TS) Con brazos.

Breque (YF) Detener..

C

Cabana (YF) q. Nombre de pueblo indio.
Cabrearse* (EZ) Hacer el quite, escabullirse, finteare, perder la oportunidad. (SA)
Cabuya (TS) q. Dicese a las hojas del maguey. También se utiliza para referirse a la sogá de esparto o al cáñamo.
Cacana* (EZ) Caca, excremento.
Cacazuza* (EH) Lleno (a) de excremento.
Cachaco (TS) Nombre despectivo que se da a los policías. (JMA)
Cachar (EZ) Fomicar.
Cachao (EZ) "He cachao". He tenido relaciones sexuales.
Cahuido* (TS) Cabildo.
Caja (EZ) Instrumento musical.
Calatos (TS) q. Desnudos.
Camote (EZ) q. (*Ipomoea batatas*) Especie de papa dulce.
Campechanamente* (TS) Con características del campo.
Campo (DP) El Alcalde iba entre el regidor y el "campo". Regidor para el campo.
Campu* (YF) Campo.
Cancha (EZ) Maíz tostado.
Canchón (EZ) Lugar espacioso. Destinado a diferentes fines.
Canchones (YF), Campos grandes. Solares.
Cañazo (TS) Licor de caña.
Capaz (YF) Posiblemente.
Caporal. (LRP) q. Vaso gigante que contiene más de un litro de líquido.
Carajo (EZ) Carajete, caracho, etc. Se usa también para expresar diversas cargas emotivas.
Caray o caraya* (EZ) Interjección que se utiliza para indicar sorpresa, admiración pero también pesar.
Caraz (YF) Ciudad de la sierra norte del Perú.
Carca o Karka (TS) q. Suciedad del cuerpo. (JMA)
Carcancha (EZ) q. Deshecho. Esqueleto que representa a la muerte.
Carcocha (YF) Viejo. Gastado, destartado.
Carnaval (EZ) Fiesta andina con que se festeja la abundancia. Música principalmente humorística, alegre que se interpreta principalmente en forma grupal (en comparsa). La letras del carnaval refieren a diversos temas entre ellos a la violencia ejercida por el estado

durante todo el año. El festejo del carnaval coincide en fecha con el europeo.
Carritera* (YF) Carretera.
Casaderos* (DP) Con la edad para casarse.
Cedrón (LRP) Arbusto pequeño de tallo delgado y hojas muy olorosas. Se utiliza para preparar bebidas en infusión.
Cequión (EZ) Acequia grande.
Civiles (YF) Dicese a los guardias civiles.
Claru* (YF) Claro.
Coca (YF) q. Arbusto originario del Perú cuyas hojas son *chak'chados* o *chaqchados* (mascados) antes de diversas labores individuales y actividades comunales. Véase *chak'char*.
Coco (YF) q. Nudos duros hechos en la sogá de cuero de toro o similar. También se usa para referirse a los testículos.
Cocobolo (EZ) q. Árbol de madera muy apreciada en carpintería. En contacto con el agua llega a medir cerca de cincuenta metros de altura. (FG) Se dice también al nudo de una especie de látigo hecha de piel de toro con que se castiga al caballo. Fuete.
Cocho (EZ) Viejo, anciano. Epíteto aplicado a los alcatraces los su aspecto "decrépito".
Cogollo (TS) Cuello. Se puede usar también para indicar a una persona selecta.
Cogote (YF). Nuca.
Cojinoba (EZ) *Neptómemus crassus*. Pez tunido, de cuerpo fusiforme y lateralmente aplanado, alcanza hasta 60 cm, de largo. Es de color oscuro en la parte dorsal y con manchas oblicuas de tonalidad más clara, y plateado en el vientre. (FG) También sirve para expresar "tonto" por su cercanía fonética con cojudo.
Cojudices* (YF). Viene de cojudo. Tonterías
Cojudados* (ES) Atontados.
Cojudo (EZ) Tonto, estúpido.
Colono (TS) q. Indio que pertenece a la hacienda, siervo.
Comba (YF) Martillo de gran dimensión.
Comboyadas (TS) Películas de *cowboys*.
Comuneros (YF) q. Miembros del pueblo que practican la propiedad y el trabajo comunal
Comunú* (YF) Cómo no. Expresión que refleja incredulidad.
Concertados (WK) Peones a sueldo por año. (JMA)
Concha (EZ) Órgano sexual femenino.

Concha'e tu madre (EZ) Interjección que expresa insulto grave, enojo, desagrado. Mentar a la madre. Vencer a alguien a golpes. Molerlo con garrote o con cualquier otro objeto

Condenado (EZ) En quechua *Qarqacha*, mutad mula, mitad llama. A veces se combinan partes de otros animales.

Contrata (YF) Contrato.

Coño (YF) Homosexual, maricón, cobarde, traicionero.

Copetinera (EZ) Dícese a la mujer agradable que trabaja en centros nocturnos, bares. Su labor consiste en atender con copetines a los parroquianos por los que gana un porcentaje.

Coracora (YF) q. Ciudad capital de Parinacochas.

Corazonada (TS) Presentimiento.

Costalar* (EZ) Encostalar. Introducir algo en un costal.

Criadilla (EZ) Testículos.

Crisma (YF) Cabeza.

Cruzpa (TS) q. De la cruz.

Cuándu* (YF) Cuándo.

Cuculí (ES) q. Paloma silvestre.

Cueca (EZ) Baile nacional chileno. En el Perú su variante es la marinera.

Cuidante* (YF) Vigilante.

Comisión* (YF) Comisión.

Cumpa* (EZ) En lenguaje popular, quiere decir compadre, su empleo significa alto grado de confianza o familiaridad en comparación con la respetuosa consideración que tiene el compadrazgo (FG)

Cúmun* (YF) Cualquier miembro de la comunidad

Cumun yaku* (YF) q. Agua del pueblo.

Cumunkuna* (YF). Los miembros de la comunidad.

Cumunú* (YF) Cómo no. Expresión que reafirma algo ya dicho con algo de interrogación.

Curriychik (YF) Corran.

Cuy (LM) q. Cuyo. Conejillo de indias. Roedor doméstico comestible. Viene del quechua *Quwi* o *quyi*.

Ch'arank'ara (TS) q. Prostitutas. Literalmente significa cuero, siempre mojado.

Chacarero (EZ) Dueño, propietario de una sementera (chacra).

Chacchar (ES) q. Mascar coca. Véase también *chakchar*.

Chacra (EZ) q. Del quechua *chaqlla*. Palo. Viga Así también se los nombra a los trozos de madera.

Chacra (DP) q. Sementera Lugar de siembra

Chacralla (YF) q. Viene de *chacra*, sementera, lugar de siembra

Chairo* (EZ) Variante de chaira. (Especie de navaja pequeña).

Chakañas (YF) q. Puente, lugar estrecho. Derivado de *chaka*, puente

Chakaykita (TS) q. Por tu puente. Por el "Puente de tu destino". (JMA)

Chakchar (YF) q. 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 *Chacchar*.

Chaki takllas (TS) q. Antiguo arado de pie

Chakichaykita (TS) q. Tus piesecitos.

Chakimpi (TS) q. Al pie, en el pie de.

Chakin (TS) q. Su pie.

Chaki-ñan (TS) q. Camino desértico, camino seco. Camino por el que hay ir a pie.

Chakiyok' (TS) q. Con pies. Derivado de *chaki*, pie.

Chala (YF) Puerto del Perú.

Chalhuanca (YF) q. Nombre de pueblo del departamento de Apurímac del Perú.

Chalo (YF) q. Mestizo.

Chalukuna (YF) q. Mestizos.

Chalwa (EZ) q. Pez, pescado de río o mar.

Chalwak'a (TS) q. Los peces.

Chalwanka (YF) q. Chalhuanca.

Challwa (DP) q. Barrio del mismo nombre. Pez

Chambón (YF) De escasa habilidad o que consigue algo por casualidad.

Champa (YF) q. Césped con tierra y raíz.

Chancharo* (EZ) Que cría o vende chanchos.

Chancho (YF) q. Nombre que se da al cerdo. Puerco, sucio

Characato (EZ) Gentilicio aplicado a los arequipeños.

Charamusca (EZ) q. Leña menuda.

Charango (YF) q. Instrumento de cuerda parecido a la guitarra pero más pequeño.

Chaschas (YF) q. Perro pequeño, bullicioso.

Chatero (EZ) Es el encargado del control de las máquinas emplazadas en las chatas, balsas de hierro como pequeños muelles en el mar. (SA)

- Chaucato** (EZ) q. Nombre de un pájaro "campesino" de la costa peruana. En (OR) Arguedas lo describe como un ave de pico fino y largo.
- Chaupi** (YF) q. Uno de los tres *ayllus*. También se dice al lugar céntrico de cualquier espacio.
- Chavetero** (EZ) Dicese a los maleantes conocidos por el diestro manejo de la chaveta o navaja.
- Chawala** (WK) q. Nombre de montaña sagrada muy temida.
- Chay** (YF) q. Eso, ese, aquel.
- Chayamunña** (TS) q. Ya llegó. Del verbo *Chayay*, llegar.
- Chayyakamun** (TS) q. Llegar.
- Chayllatacha** (TS) q. Sólo eso.
- Chaynataraq** (DP) q. Y así.
- Chaypachak'a** (TS) q. Entonces.
- Chaysi** (LRP) q. Dicen que por eso.
- Chayyakamuptin** (YF) q. Cuando llegue.
- Chicha** (TS) q. Bebida elaborada con maíz, maní molle, etc.
- Chihuaco** (LRP) q. Zorzal.
- Chihuillo** (LM) q. Tordo.
- Chikchimpa** (LH) q. Planta aromática que es usada como condimento en sopas. (CS)
- Chilk'e** (YF) q. Nombre de pueblo indio, aparece como lugar referencial..
- Chillk'es** (YF) q. Dicese a quienes son naturales de *Chilk'e*.
- Chimpaman** (TS) q. (Ir) Al frente. Del verbo *chimpanay*, cruzar.
- Chincha** (YF) Ciudad costeña del Perú.
- Chinguillo** (EZ) q. Red del tejido fuerte que sujeta al "huinche", sirve para cargar bultos en los puertos.
- Chinkachisunkichu** (TS) q. No ha de perderte. No ha de hacerte perder. Viene del verbo *Chinka*, perder.
- Chinkanki** (LRP) q. Te perderás. Derivado de *chinkay*, perderse.
- Chipau** (AG) q. Pueblo sur-andino peruano. Dicese también al originario de Chipau.
- Chipro** (LRP) q. Mote quechua con que se nombra a los picados por la viruela. (JMA)
- Chiri** (TS) q. Frio.
- Chirichik'** (TS) q. Que hiela.
- Chirimia** (LRP) q. Instrumento musical de sonido agudo y penetrante.
- Chiririnka** (LA) q. Mosca azul.
- Chiririnkas** (TS) q. Dicen que la mosca azul.
- Chispitu** (YF) q. Un tanto ebrio.
- Chispo** (YF) q. Ebrio a medias.
- Chitulla** (YF) q. Nombre de Dios montaña.
- Choclo** (EZ) q. Mazorca de maíz.
- Cholímetro*** (EZ) Cholo, chismoso, vigilante, sin conciencia de clase que se presta a la delación. (SA)
- Cholo** (DP) Se designa al individuo de origen indígena que migra principalmente a la costa y adopta los rasgos culturales ajenos, llegando a despreciar a su cultura madre. Para los costños cholo es sinónimo de indio. Puede contener alta carga despectiva o afectiva dependiendo de cómo se diga, a igual que su diminutivo *cholito*.
- Chonguinada** (ES) q. Género musical y dancístico del centro del Perú de origen colonial. Aquí se trata de ridiculizar a los españoles.
- Chonta** (DP) q. 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.
- Chucha** (EZ) Órgano sexual de la mujer. Se puede usar como interjección de sorpresa desagradado o enojo.
- Chuchumeca** (EH) Amante.
- Chujcha** (LRP) q. Cabello.
- Chukllas** (YF) q. Chozas.
- Chullahora** (YF) q. Riachuelo del pueblo de *Sillanayok'*. Literalmente significa hora impar.
- Chullu** (TS) q. Gorro tejido principalmente con lana.
- Chullunkay** (TS) q. Nieve que al amanecer cubre la hierba
- Chumpi** (LRP) q. Cinturón tejido con lana..
- Chunnik' allpapin** (TS) q. En la tierra muda.
- Chuncho** (EZ) q. Término andino despectivo que se usa para referirse a los selváticos.
- Chunchul** (LRP) q. Tripa.
- Chuño** (EZ) q. Voz *aymara*. Refiere a la papa seca por congelación natural.
- Chupar** (YF) Beber alcohol.
- Chupe** (YF) q. Sopa.
- Chupitero*** (EZ) Vendedor de chupetes, helados y golosinas.
- Churiay** (TS) q. Engendrar.
- Churiallawark'a** (TS) q. "Me engendró mi padre".
- Churin** (TS) q. Su Hijo. Viene de *Churi*, hijo.

Churrasco (YF) Guisado peruano Carne asada a la plancha o a la parrilla
Churre (ES) Viene de churreta, diarrea
Chusca (YF) q. Ordinaria Sin clase
Chuscada (EZ) q. *Huayno* del departamento de Ancash.
Chusek' (LA) q. Lechuza. Se escribe también *chuseq*.
Chuspi (EZ) q. Coleóptero. Mosca.
Chutay (YF) q. Jala, del verbo jalar.
Chuto (LRP) q. Indio.

D

Dansak' (YF) q. Danzante.
Daños (AG) Animal apropiado como pago por el "daño" que hizo en una propiedad ajena a la del dueño original.
Dentrar* (EZ) Entrar.
Diestro (YF) Ágil, conocedor profundo de algo. Se dice también al matador de toros.
Diospa* (TS) De dios.
Dispidillaway* (LM) Despedirme.
Despideme.
Ductur* (YF) Doctor.
Dúnde* (YF) Dónde.

E

Echaderos (YF) Lugares poco fértiles donde crece el ischu (paja) y donde separa el ganado.
Ek'epachispa (TS) q. Ahogando.
Emolientero (ES) El que vende emoliente, bebidas calientes de diferente sabor, principalmente con sustancias naturales.
Empurta* (YF) Importa.
Empusible* (YF) Imposible.
Encantoylita* (TS) A tu encanto.
Enchichado* (EZ) Embriagado con chicha.
Endio* (YF) Indio.
Engallina (YF) "A veces me engallina la rabia". Acobardar, asustar.
Engancharse (YF) Comprometerse. Irse con la idea de.
Enjalma (YF) q. Manto con objetos de valor que se le cuelta en el pecho del toro.
Enjualma (YF) q. Enjalma.
Enjuermo* (EZ) Enfermo.
Erk'es (LRP) q. Llorones o prestos a llorar.
Escoleros* (YF) Niños de la escuela
Estabin* (YF) Está bien.
Estabincha* (YF) Esta muy bien (guarda una carga afectiva profunda).

Estofando (EZ) Defraudando, metafóricamente "cocinando", derivado de estofado; haciendo estofado: plato preparado con papas, carne de res y otros ingredientes
Estropeau* (YF) Estropeado.
Extranjero* (YF) Extranjero.

F

Facha (TS) Vista exterior generalmente desagradable
Fajo (TS) Rollo de billetes.
Fiambre (YF) Comida que se deja enfriar para comerla más tarde sin la necesidad calentar.
Ficus (OR) q. Enredaderas.
Forros (EZ) Testículos. Dicese también a los calzones.
Fregados (YF) Fastidiosos. Molestosos.
Fregué (EZ) Molesté.
Funda* (EZ) Fonda.

G

Galeras (YF) q. Región sur andina del Perú, cercana a Puquio en la que se protegen a las vicuñas.
Galga (WK) q. Piedras desprendidas que ruedan por la ladera.
Gamonal (YF) Cacique de pueblo.
Latifundista.
Ganandu* (YF) Ganado.
Gasnear (EZ) El pato, al llegar al orgasmo emite un resplido y resbala hacia un lado sobre la pata. Esto constituye el gasneo. (SA)
Gateado (YF) Con forma de gato.
Gloriaspa* (TS) Dando gloria. Palabra quechuzada del español gloria.
Glostora (EZ) Marca antigua de brillantina popular desde la década de los 40. (SA)
Gobiernos* (YF) Representantes del gobierno.
Gobierno.
Gratén* (EZ) Gratis.
Gresca (YF) Riña, pelea.
Gringo (EZ) Extranjero rubio, blanco.
Guaguas (YF) q. Niños. En (AG) huahua.
Guanaco (YF) q. Mamífero rumiante parecido a la llama que habita en los Andes Meridionales y sirve de animal de carga. En el texto, necio, tonto.
Guanero (EZ) Tiene que ver con las actividades relacionadas con la explotación del guano (*wamu*). En el siglo XIX el guano jugó

un papel sumamente importante en la economía peruana.

Guardia* (EZ) Guardia.

Güevón (YF) Hacerse el tonto. Pesado. Flojo.

H

Hakallo (LA) q.

Hamuchkay (TS) q. Ven, viniendo. Del verbo *hamuy*, venir.

Hamun (TS) q. Viene.

Hamunki (TS) q. Vienes. Vendrás.

Han (TS) Tú.

Harahui (YF) q. En (DP) aparece como *Harawi* y en (LRP) como *jarahui*. Canción implorativa prehispánica, superviviente.

Harawi (DP) q. *Harahui* o *jarahui*.

Harto plata (YF) Mucho dinero.

Hatun (TS) q. Grande.

Hayga* (ES) Haya.

Hechor (TS) Garañón.

Hey* (TS) He.

Hierra (AG)

Hina (YF) q. Como (es un comparativo).

Hinachu (TS) q. Como (es un comparativo).

Huaman (RP) Nombre con el que se le conoce al Cernícalo, al gavilán y halcón.

Huacachina (OR) Nombre de oasis ubicado en los límites del desierto y el valle iqueño.

Huaco (EZ) Recipientes de cerámica prehispánica con rasgo antropomorfo o zoomorfo.

Huachafo (EZ) Dicese a aquel que por distinguirse (en el vestir, hablar, etc.) cae en el ridículo.

Huachimán (EZ) Guardián. Viene del inglés *Watch-man*.

Huahua (AG) q. Criatura. Bebé. En alguna ocasión puede aparecer como *wawa* que es su forma correcta de escribir. En (YF) *guagua*.

Huamachuco (YF) q. Ciudad serrana del Perú.

Huamanga (YF) q. Capital de Ayacucho.

Huancavelica (YF) q. Departamento andino del Perú, muy conocido por la riqueza de sus minerales.

Huanupata (LRP) q. Nombre de barrio en el que las chicheras mestizas venden chicha y bailan con los parroquianos. Literalmente significa borde o extremo del basural.

Huarango (OR) q. Se escribe también *warango*, se refiere a un arbusto espinoso fácil de quemar.

Huaso (EZ) Campesino chileno.

Huayco (EZ) q. Avalancha de agua, tierra y piedras que baja de las alturas. Derivado del *wayqo*, quebrada.

Huaycho (DP) q. "El caballo "Huaycho" pateó al arreador de las bestias..."

Huayk'o (TS) q. Quebrada.

Huayna (YF) q. Joven.

Huayno (YF) q. Canción peruana andina de origen prehispánico. Se componen en quechua o castellano y en ambos idiomas.

Huayquear (LRP). Golpear entre muchos a unos solo. (JMA)

Huayronk'o (LRP) q. En (EZ) Arguedas lo escribe *huayronqo* Especie de abejorro negro.

Huayruro (LRP) q. 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)

Huevadez (EZ) Estupidez, tontería.

Huevar (EZ) Hacer ocio. Perder el tiempo.

Huinche (EZ) Grúa portuaria. Del inglés *winch*.

Hukucha pesk'o (TS) q. Pájaro ratón. Especie de ruiseñor andino. (JMA)

I

Icha (TS) q. Quizá, tal vez.

Ichu (EZ) q. Gramínea. Hierba pajiza de las punas (*istipa ischu*), alimento de los auquénidos.

Illa (YF) q. 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) q. Amuleto de piedra blanca. (JMA)

Illapa vivon (LA) q. El borde del rayo. (JMA). Ritmo musical sumamente vibrante y acelerada que marca un momento decisivo en la danza de tijeras.

Illariy (LRP) q. Amanecer. Luz que brota por el filo del mundo (JMA)

Ima sapra (EZ) q. *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) q. Qué es eso.

Imatapap (TS) q. Nada. Puede significar lo que sea.

Inca (YF) q. Soberano gobernante del imperio incaico.

Injerto (EZ) Descendiente de persona de raza asiática y blanca o indias. (SA)

Inti (AG) q. Sol.

Iqueño (YF) Natural de la ciudad costeña de Ica, ciudad del Perú.

Ischu (AG) q. Paja dura de las regiones altas. Véase *ichu*.

Iskay (TS) q. Dos.

Ismu (TS) q. Podrido.

J

Jajayllas (AG) q. Interjección de burla, de orgullo, de alegría. Se puede traducir como ¡hurra!

Jalca (EZ) q. Puna.

Jáquima (TS) p. 317.

Jarahui (LRP) q. 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 semiформados del reclutamiento forzoso para el ejército. El *Huayno* es la canción y danza popular más difundido y predilecto. El *huayno* es, por eso mismo, canción y baile de dominio común; el *jarahui* es de especialistas mujeres, muy rara vez de hombres. (JMA.1) Véase *harahui* y *harawi*.

Jatun (YF) q. Grande.

Jatun Cruz* (AG) Cruz grande.

Jauja (YF) q. Ciudad del centro del Perú.

Jaykuy (YF) q. Meter en el corral a los animales. (CS) Se escribe también *qaykuy*. En

(LA) Entrada, inicio.

Jebe (YF) Caucho, goma elástica.

Jebre* (LRP) Fiebre.

Jolián* (YF) Julián.

Jolio* (YF) Julio.

Juanillo (EZ) Remuneración dada al inquilino que cede sus derechos al traspasar el alquiler de un inmueble, o el sobreprecio inicial pagado al propietario para adquirir este derecho. (MH) Soborno.

Judido* (YF) Jodido.

Juirme* (YF) Irme.

Jukucha pesk'o (LRP) q. Como el caso del *ukucha peskó*, debe su nombre al color que tiene. La frase quiere decir "Pájaro ratón". Es de tamaño pequeño y tiene una voz hermosa y variada, se parece mucho al ruiseñor.

Justinay* (WK) Mi Justina.

K

K'achua (YF) q. Género musical prehispánico

K'ak'a (TS) q. Barranco.

K'ak'achus (TS) q. Acaso la roca.

K'ak'api (TS) q. En el abismo.

K'ala o qala (EZ) q. Desnudo

K'alakuna (YF) q. Nombre despectivo que se da a los señores principales.

K'allak'ata (DP) q. Lugar despoblado referido en *Diamantes* y *Pedernales*.

K'allary (AG) q. Comienza.

K'amka (EZ) q. También se le dice *qamka*. Maíz tostado. Sinónimo de *cancha*.

K'an (TS) q. Tú.

K'anchu (TS) q. Acaso tú.

K'anmanta (TS) q. De ti.

K'anpa (TS) q. En el tuyo, de ti.

K'anra (AG) q. Sucio. Es un terrible insulto en quechua (JMA). Puede significar puta o fornicador.

K'anrakuna (YF) q. Los sucios, los vendidos, los asquerosos.

K'anrara (AG) q. Nombre de un Dios Montaña

K'antus (AG) q. Planta del mismo nombre. Es la flor representativa del Perú.

K'aparipa (TS) q. Gritando.

K'apark'achask'ampi (YF) q. En lo que estuvo gritando.

K'ari (YF) q. Hombre.

K'arosa (TS) q. Rubia.

K'arwarasu (YF) Montaña de Lucanas en Perú.

K'asapi (TS) q. En las abras.

K'ask'oypi (TS) q. En mi pecho.

K'atik' (LRP) q. El que sigue. De *k'atiy*, seguir.

- K'atisiawanku** (TS) q. Nos persiguen.
- K'atk'e** (TS) q. Amargo.
- K'awarispa** (TS) q. Viendo.
- K'awaykamuway** (LRP) q. Mirame.
- K'awaykullank'a** (TS) q. Lo ha de ver.
- K'awaykullaway** (TS) q. Mirame (Tiene carga sentimental)
- K'ayau** (YF) q. Uno de los tres barrios de Puquio.
- K'ayaucha** (YF) q. De K'ayau (nombre de uno de loa *ayllus* de Puquio). El gramema *cha* indica intensidad emocional.
- K'aywa** (TS) q. El que sigue, el sucesor.
- K'echa** (TS) q. Diarrea.
- K'echosk'ayki** (RP) q. Te he de arrebatar, de *k'echoy*, quitar.
- K'ella** (DP) q. Ocioso.
- K'ellk'ata** (YF) q. Nombre de lugar.
- K'ello** (TS) q. Amarillo.
- K'ellok'ello** (YF) q. Nombre de lugar referencial en yawar Fiesta. Literalmente significa amarillo.
- K'elliwa** (YF) Ave de laguna alta. Gaviota.
- K'enti** (TS) q. Picaflor.
- K'eñwa** (LRP) q. 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 habitat 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 quienes vienen del lugar.
- K'epa wak'ay** (TS) q. Llanto final.
- K'epaykusak'** (TS) Seguiré.
- 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'esaypikichu** (TS) Acaso en tu nido.
- K'ocha** (AG) Estanque, laguna. (JMA)
- K'ocha seerena** (TS) q. Sirena del lago.
- K'ochay** (TS) q. Mi lago. También puede significar calma.
- K'ollana** (TS) q. El mejor, el excelso.
- K'ollanas** (YF) q. Líderes experimentados en el trabajo comunal.
- K'ollk'e** (TS) q. Plata. Dinero.
- K'ompo** (LRP) q. Significa bulto, abultamiento. El personaje (Valle) de la novela se hacía un nudo exageradamente grande en la corbata y por eso le llamaba *k'ompo* al nudo. (JMA.1)
- K'onek'pampa** (AG) q. Nombre de pueblo quechua. Literalmente significa campo que abriga o que calienta.
- K'onk'orichkanman** (TS) q. Estaría de rodillas.
- K'onkankichu** (TS) q. No lo has de olvidar.
- K'oñañi.pampa** (YF) q. Lugar donde vivía el mítico toro Misitu.
- K'oñek** (YF) q. Uno de los varios pueblos de altura de los *punacomueros* de Pichk'achuri.
- K'oñirink'a** (TS) q. Se ha de calentar, se hará fuego.
- K'opayso** (LM) q. Arbusto cuyas hojas sirven para ahuyentar a los malos espíritus.
- K'orek'ocha** (YF) q. Lago de oro.
- K'ori** (TS) q. Oro.
- K'oro ladera*** (YF) Lugar de reunión de los K'ayau. Literalmente significa ladera cortada.
- K'oropuna** (TS) q. Puna cortada, puna con la 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) q. Suelta, desamarra. De verbo *kachay*, soltar, desamarra.
- Kacharpariy** (LRP) q. Despedida.
- Kacharpariy-pata** (DP) q. Andén o borde de las despedidas.
- Kachi** (LRP) q. Sal.
- Kachkan** (TS) q. Está. Existe.
- Kalpachask'a** (TS) q. Fortalecido
- Kancharinki** (TS) q. Tú iluminas.
- Kanchu** (TS) q. ¿Habrà, existirá?. También se utiliza para indicar que, sin duda no hay.
- Kank'achu** (TS) q. Habrà.
- Kank'am pukllay** (YF) q. Habrà corrida de toros.
- Kanki** (TS) q. Eres.
- Kanmanchu** (TS) q. No puede haber, no puede existir.
- Kañasunki** (LRP) q. Te quemara. Derivado de *kañay*, quemar.
- Kark'anki** (TS) q. Fuiste.

Karu (TS) q. Lejos
Karupin (TS) q. En la distancia, distante
Karwank'a (YF) q. Nombre de pueblo. Se usa el mismo término para referirse a los naturales de dicho lugar.
Kasianñan (TS) q. Ya existe.
Kausay (LRP) q. Vivir.
Kausayniy (YF) q. Mi vida. Mi existencia
Kaychu (YF) ¿Es esto?
Kayk'aya (TS) q. He aquí pues.
Kayman (TS) q. Sería, pudiera ser
Kayna (TS) a. Así.
Keullas (YF) q. Tipo de ave.
Kijllu (LRP) q. Rajadura profunda.
Kikiy (LRP) q. Yo mismo.
Killa (LRP) q. Luna.
Killinchallachus (TS) q. Acaso el cernicalo.
Killinchallapas (TS) q. Incluso el *killinchu*, cernicalo.
Killincho (YF) q. Ave rapaz carnívora, familia de los cernicalos.
Kimichu (LRP) q. Peregrino indio que viaja por los pueblos cargando un retablo de la virgen. Recauda limosnas. (JMA).
Kipi (YF) q. Atado.
Kirinta (YF) q. Su herida
Kiriwnychu (TS) q. No me hieras.
Kishuar (AG) q. Árbol andino de hojas plomas.
Kiswa (YF) q. Originario de kiswar, lugar donde crecen los kiswars. En (AG) *Kishuar*.
Kola (YF) "Alguno de los dos convidaba una kola..." p. 59. Refiere a la Coca Cola
Kolli (EZ) q. Árbol de hojas verde olivo, pertenece a la familia de las *buddlejáceas*.
Kondorsenk'a (YF) q. Montaña azul cercana a Puquio referido en *Yawar Fiesta*. Literalmente significa nariz de cóndor.
Koñanicuna (YF) q. Los K'oñanis
Kosii. (YF) q. Humo.
Kuchi (AG) q. Puerco.
Kuchuman (YF) q. Al rincón.
Kullu (EZ) q. Tronco.
Kunankamallan (LRP) q. Sólo hasta ahora. Derivado de *kunan*, ahora.
Kunanri (LE) q. Ahora pues, puede significar ¿ahora?
Kurku (TS) q. Jorobada.
Kurpa (EH) q. trozo de adobe como fosilizado. (JMA) Terrón.
Kuru (TS) q. Gusano.

Kusisk'a (TS) q. Alegre, feliz.
Kutinunki (TS) q. Has de retomar. Volverás
Kutinmunk'achu (TS) q. No volverá. Puede también significar ¿volverá?
Kutipunki (TS) q. Volverás.
Kutipuy (TS) q. Vuélvete. Regresa. También puede significar devuelve.
Kutirikuychic (AG) q. Vuelvan.
Kutiy (LRP) q. Vuelve.
Kuyay (TS) q. Querer.

L

La mar seerena (TS) q. Sirena del mar.
Lagiado* (EZ) Cuando se tira algo pegajoso. Tirar a alguna superficie tan fuerte que el sonido represente lo dicho.
Lambe* (ES) Lamer.
Lambiendo* (ES) Lamiendo.
Lambra (DP) q. Nombre de pueblo "grande y frío" donde señorea don Aparicio, uno de los personajes centrales de *Diamantes y pedernales*. También se le denonina así al aliso. En (YF) refiere al aliso.
Lampa (TS) Pala.
Lani (EZ) q. Pene.
Lapear (EZ) Aletear. Derivado del quechua *lappa*, aletea.
Larcay (YF) q. Nombre de pueblo quechua.
Layk'a (YF) q. Brujo.
Lek'le (YF) q. Tipo de ave parecido a la gaviota.
León gato (EZ) (*Feliz concolor*) Puma "león" de los Andes.
Liso (YF) Atrevido. Violento.
Liwi (YF) q. Colgado, sin fuerza.
Lok'o (YF) q. Sombrero. También se le nombra como *chuko*, gorro.
Loreto kijllu. (YF) q. Rajadura de enormes rocas.
Lorok'a (TS) q. El loro. Derivado de loro más el sufijo quechua *k'a* que indica "el".
Lucanino (YF) q. Originario de Lucanas.
Lucas Huayk'o* (LM) Nombre de "hacienda temida y odiada en cien pueblos". (JMA) Literalmente significa barranco de Lucas.
Lucero kanchi* (LA) Alumbrar de la estrella. (JMA).
Lurucha* (LA) Nombre cariñoso de arpista. Literalmente significa Lorito.
Lutu* (LRP) Luto.

LL

- Llak'ta** (TS) q. Pueblo.
LLak'tampi (LRP) q. En el pueblo de. Derivado de *llak'ta*, pueblo.
Llak'tay (TS) q. Mi pueblo.
Llak'tayta (TS) q. A mi pueblo.
Llak'wasunki (TS) q. Te lamerá.
Llaki (TS) q. Tristeza.
Llaki llantuyok (YF) q. Con sombra de tristeza.
Llakispa (TS) q. Entristeciéndose.
Llakiy (TS) q. Entristece. Viene de *llaki*, triste.
Llakiychu (YF) q. Acaso mi tristeza
Llakáyok' (TS) q. Con tristeza.
Llama (YF) q. (*Llama gluma*) Camélido andino de las zonas frías usado como animal de carga.
Llapan (TS) q. Todos.
Lliklla (YF) q. Manta
Llipta (LRP) q. Cal o ceniza de *quinua*. (JMA).
Lliusi (YF) q. Dicen que todos
Llok'lla (TS) q. Avenida. Torrente de lodo. *Huayco*. En EZ, aparece como *lloqlla*
Llok'lla michik' (TS) q. Inmundos pastores de lodo (JMA).
Lloqe (EZ) q. (*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) q. Mucho.
Llutan (TS) q. Desconocido.

M

- Macana** (EZ) Porra. Objeto duro con que se golpea. De *maka* o *mak'a* golpear y el sufijo *na* que indica para qué sirve el objeto.
Machu (TS) q. Anciano, viejo.
Majada. (YF) Estiércol de los animales.
Mak'mas (TS) q. Vasijas grandes de arcilla, con capacidad para centenares de litros. (JMA).
Mak'takunay (TS) q. Que yo los convierto en mozos. Palabra compuesta por *mak'ta*, mozo y los sifijos *ku* y *nay* que significan que "yo los".
Mak'tas (YF) q. Jóvenes.
Mak'tillos* (DP) Diminutivo de *mak'ta*. Hombre joven.
Mak'tillu*(AG) Jovenzuelo
Makiyok' (TS) q. Con manos.
Makulirumi (YF) q. "La gran piedra, seña del barrio". p. 13. La piedra de Makuli.

- Mala** (YF) Pueblo costeño cercano a Lima.
Maldiciado* (EZ) Maldecido.
Maltón (LRP) A medio crecer.
Mama (YF) q. Madre.
Mamachakuna (LRP) q. Madrecitas.
Mamadera (EZ) Botella con chupón para mamar.
Mamallay (YF) q. Mi mamacita.
Mamallayta (TS) q. A mi madre.
Mamanllari (TS) q. Su madre
Mamay (YF) q. Mi madre.
Mamaya (WK) Ya está mamá. Se dice también para expresar "mamá".
Mamitay (YF) q. Mi madrecita Sinónimo de *mamallay*.
Mana Piynillayok' (YF) q. Solo, sin nadie.
Manan (YF) q. No.
Manaña (TS) q. Ya no
Manañan (TS) q. Ya no ya
Manapas (TS) q. Tal vez no.
Mana punim (DP) q. De ningún modo
Manas (TS) q. No. Dicen que no. Del quechua *mana*, no.
Manaya (TS) q. Pero no.
Mancharichispa (TS) q. Espantando, haciendo asustar.
Mancharillachkan (YF) q. Se está asustando, asustado, temeroso.
Manchay (TS) q. Muchos. También significa temible.
Manchayta (DP) q. Extremadamente.
Maní (EZ) Cacahuete.
Mansay* (AG) Amansar.
Maqtillo (EZ) q. Muchachito. Derivado de *makta*, joven.
Maricón (YF) Afeminado, homosexual. Dicese también al cobarde.
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) q. (*Tropaeolum tuberosus*) Del quechua *maswa*. Tubérculo andino comestible dulce, parecido a la papa pero alargada.
Masma (YF) Pueblo Cercano a Jauja.
Maulas (YF) q. Cobardes. No diestros en algo.
Maykamarak' (TS) q. Hasta dónde.
Maymantan (TS) q. De dónde.
Maymantañan (TS) q. Ya de dónde.

Mayores cabildos (TS) Comuneros que han desempeñado cargos religiosos o civiles (JMA)

Maypim (YF) q. En qué lugar. Dónde. En (TS). aparece como *maypin*.

Maytan (TS) q. A dónde.

Maytanrin (TS) q. A dónde va. Palabra conueta por *maytan*, a dónde y *rin* que significa va

Maytatak' (YF) q. A dónde.

Mayu (YF) q. Río.

Mayupatan (LRP) q. Orilla de río. Palabra compuesta por *mayu*, río y *pata*, borde.

Mayuy seerena o mayu seerena (TS) q. Sirena de río.

Mercachifles (LRP) Peyorativo. Vendedor de poca categoría.

Merda* (LRP) Mierda.

Mesa (TS) Manta sobre el que se tiende las ofrendas a la tierra.

Mesito (YF) q. Misitu, nombre del toro mítico aparecido en *Yawar Fiesta*.

Mesmo* (ES) Mismo.

Michik (TS) q. Pastor.

Mikuk' (TS) q. Que come.

Mikusunki (TS) q. Te comerá.

Mintiroso* (TS) Mentiroso.

Mirdas* (YF) Mierdas.

Mise o misi (EH) q. Gato.

Misitu. (YF) q. Nombra del toro mítico que aparece en la novela *Yawar Fiesta*.

Misitucha (YF) q. Misitito. Viene de Misitu con alta carga afectiva que indica hermoso pequeño, adorable.

Misituy (YF) q. Mi Misitu.

Misti (YF) q. Blanco, invasor, hacendado, extranjero. (AG) Nombra a las personas de las sectores sociales dominantes, cualquiera que sea su raza. (JMA)

Molido (EZ) Dinero. (SA)

Molle (YF) q. (*Schinus molle*) Nombre vulgar de un árbol de América, llamado, también, árbol del Perú. Se dice también *mulli*. Árbol frondoso, hay hembra y macho, el primero tiene frutos rojos a la manera de racimos. Pertenece a la familia de las anacardiáceas.

Monillo (YF) Blusa. Jubón de mujeres, sin faldillas ni mangas.

Montoneros (OR) Guerrilleros andinos que atacan por montones.

Moñicos* (TS) Muñecos.

Moras (AG) q. De color moteado, blanco y negro.

Moriendo* (YF) Muriendo.

Morococha (ES) q. Nombre de pueblo. Viene de *moro* o *murru*, manchado y *k'ocha*, laguna. laguna manchada.

Morochuco (LRP) q. Gorro moteado. Arguedas al referirse al morocuchu dice: "Significa gorro (*chucu*) 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 batallase 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 modificaron bastante estas. Se convirtieron en una cultura india dedicada a la ganadería y el cuatrismo. 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)

Ayawantu (EZ) q. Se le nombra también avispa San Jorge. Parece que se hubiera perdido el nombre nativo de este insecto. Tiene la forma de una avista, pero es algo más largo. Impresiona mucho porque sus alas son rojas y su cuerpo negro. Mata a las arañas más grandes

y se le ve cómo las arrastra e incluso las lleva por el aire, volando. Deben servirle para poner sus huevos. Por esta circunstancia es temido y, seguramente, el nombre castellano se debe a esta facilidad con que puede abatir a insectos a su vez tan temidos como el *apasank'a*, nombre de la tarántula. (JMA. I)

Morro (YF) Colina, montículo.

Mote (YF) Maíz cocido en agua y sal.

Moyas (TS) Parcelas.

Muchka (EZ) Piedra cóncava con que se muele el aji.

Mueve-mueve (TS) Expresión figurativa para referirse a las *charank'aras*.

Mujeradas (YF) "Esas son mujeradas" Acciones cobardes.

Mujerao (YF) "Soy un mujerao". Temeroso, acobardado.

Mulaykita* (TS) A tu mula.

Munaypa (YF) q. Lo que es del querer.

Muru (LRP) q. Manchado.

Musiar (EZ) q. Presentir, adivinar, darse cuenta.

Muyuchkanman (TS) q. Estará dando vueltas.

N

Naides* (ES) Nadies.

Nakak' (TS) q. Degollador de hombres.

Nazca (YF) Ciudad costeña del Perú, muy cercana a Ica.

Negromayo* (YF) Nombre de río. Literalmente significa "Río negro".

Nenguno* (YF) Ninguno.

Nerak' (TS) q. Tanto como. Sirve para comparar.

Nillaway (LM) q. Dime (contiene carga afectiva y de ruego).

Nina (TS) q. Fuego.

Ninabamba (LRP) q. Lugar referencial en *Los ríos profundos*. Literalmente significa campo de fuego.

Ñ

Niñacha (YF) Niñita

Niñachallay (DP) Mí niñita.

Nionema (EZ) Corresponde a denominaciones que de ciertos animales utilizaba JMA, empleando palabras inventadas por él en su infancia. Los pollos eran por ejemplo, *frapatangas* y los carneros *asnurututatis*. (SA)

Nos días (YF) Buenos días.

Nu engañoso* (YF) No falso.

Nu'hay* (YF) No hay.

Nujchu (LRP) q. 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. I)

Ñagaza (YF) q. Simple, sin sustancia.

Ñam (TS) q. Ya, está listo, dispuesto.

Ñanta (TS) q. Por el camino, del quechua *ñan*, camino.

Ñausa (TS) q. Ciego (a)

Ñawi (TS) q. Ojo.

Ñawi ruruy (TS) q. Niña de mis ojos.

Ñawichaykipi (TS) q. En tus ojitos.

Ñawinwan (TS) q. Con sus ojos. Del quechua, *ñawi*, ojos

Ñawiyok' (TS) q. Con ojos. Que sabe leer.

Ñeque (EZ) q. Carácter, valor, energía. Se nombra también al golpe de puño.

Ñok'achalli (LRP). Solito. Derivado de *ñok'a*, yo.

Ñok'allapik'a (TS) q. En mí.

Ñok'amanta (TS) q. De mí.

Ñok'apak' (TS) q. Para mí.

O

Ocobamba (DP) q. Nombre de pueblo.

Ojotas (AG) q. Especie de guaraches, compuesta por tiras cruzadas de hule o piel de toro.

Oka (EZ) q. (*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) q. (*Ullucus tuberosos*) Se dice también *ulluku*. Planta familia de las baseláceas. Tubérculo amarillo.

Onqurar onquray (EZ) q. Enfermedad de enfermedades.

Oqlo (EZ) q. Abrigar con el pecho y las manos, cerca al sobaco.

Oqollo (EZ) q. Roncuajo.

Orinao* (YF) Orinado.

Ork'o (AG) q. Montaña

Ork'okunata (TS) q. A los cerros.

Ork'opi (TS) q. En el Cerro.

Ork'otuna (AG) q. Nombre de lugar.

Orovilca (OR) q. Nombre de oasis iqueño. "Gusano sagrado". (JMA)

Oroya (LRP) q. Puente colgante hecho principalmente de una sola sogá

Osk'onta (YF) q. Pueblo quechua del Perú

Ostí* (EZ) Usted.

Overo (AG) q. Dicese del animal de color dorado y en especial del caballo.

P

Paca-paca (WK) q. Lechuza.

Pacha (TS) q. Mundo, espacio, tiempo.

Pachacámac (ES) Lugar prehispánico en la costa peruana. Literalmente significa el que ordena el mundo.

Pachachaka (LRP) q. Puente sobre el mundo.

Pachakchaki (LM) q. 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.

Padrillo (YF) q. Semental.

Pajonal (YF) Sitio donde abunda la paja alta y gruesa de las rastrojeras.

Pak'cha (DP) q. Cascada, salto de agua.

Pako (EZ) q. Se dice también *paqo*. Alpaca, animal auquénido parecido a la llama.

Palabrao* (YF) Hablado.

Palk'a (LRP) q. División, bifurcación.

Pallas (ES) q. Reinas.

Pallay (DP) q. Coger, tomar. También se dice a cada anillo labrado con que se adorna la vara.

Pampa (YF) Llanura extensa desprovista de vegetación arbórea.

Pampacangallo* (YF) Pueblo de la zona surandina del Perú.

Pampachire* (YF) Pueblo de la zona surandina del Perú.

Panca (EZ) q. En realidad en Chimbote se le denomina panga. Es un bote pequeño que lleva al bordo la bolichera. Se emplea en la maniobra de pesca; sirve para sostener el cabestro o punta del boliche en el momento de calar o cercar los peces. Dentro de la bahía sirve para transportar personas. (SA)

Pandangan (EZ) Interjección de caída.

Paño (EZ) Es un trozo o pieza del boliche; éste está compuesto de varios paños de diferente cuerpo. (SA)

Papa (EZ) q. Patata. Tubérculo de origen andino.

Papacha* (YF) Nombre entre cariñoso y temido que se da a los señores muy principales y todopoderosos (JMA) En (LRP) Gran padre Admirativo con que se califica a un hombre sobresaliente por algo.

Papagayo (TS) Especie de loro gigante. Hay de colores y muchos de ellos son aves viajeras.

Papay (TS) q. Padre mío. Tratamiento cariñoso. (JMA)

Papituy (YF) q. Mi papito

Paraybamba (TS) q. Ciudad serrana del Perú.

Paraybambas (TS) q. Dicese a quienes son naturales de Paraybamba.

Parinacochas (YF) q. Ciudad serrana del Perú, provincia de Ayacucho.

Pariwana (EZ) q. Flamenco andino.

Parobamba-bajo* (EZ) La parte baja del pueblo de Parobamba.

Pasaychik* (YF). Vayan, váyanse.

Pasñas (DP) q. Mujer joven

Patichuequear (EZ) Caminar con los pies chuecos, cojear.

Patilla (EZ) Especie de asiento de barro seco. Puede ser de adobe.

Paukar pata (TS) q. Andén de colores. (JMA)

Pavonearse (OR) Halagarse, exhibirse como un pavo.

Pawarimunki (DP) q. Vuelas.

Paya (TS) q. Anciana, vieja.

Payk'ales (AG) q. Viene de *payk'o*, cierta clase de hierba aromática.

Pedrorok'o (YF) q. Nombre de Dios cerro cercano a Puquio. Literalmente significa "El cerro Pedro" Posiblemente se haya derivado de "El cerro de Pedro".

Pejerreyes (DP). Pez marino del orden de los *acantopterigro*, que no suele pasar de 13 a 14 centímetros de largo, cuerpo fusiforme de color plateado y reluciente, con dos bandos más oscuros a lo largo de cada costado, cabeza casi cónica, aletas pequeñas y boca ahorquillada. (DRA)

Pellón (DP) q. Pellejo, curtido que se usa para la silla de montar.

Pendejada (YF) Vivaz, atrevido, audaz.

Peñiscado* (TS) Pellizcado.

Peras (EZ) Testículos.

Percala (YF) Tela corriente de algodón.

Perduncha* (YF) Perdoncito. Disculpa (tiene carga afectiva y de humildad).

- Pesao*** (YF) "Yo de puro pesao". Molestosos. Que molesta y trata de impedir algo.
- Pestoso*** (EZ) Apestoso.
- Phalcha** (DP) q. Flores de virtudes mágicas. (JMA).
- Pico** (YF) "Ustedes son puro pico" Sólo palabra y no actos.
- Pichitanka** (TS) q. Gorrión.
- Pichiuchas** (AG) q. Gorriones. Sinónimo de *pichitanka* ave al que se refiere en (TS).
- Pichk'achuri** (YF) q. Uno de los tres *ayllus* de Puquio.
- Pierdón*** (YF) Perdon.
- Pierro*** (YF) Perro.
- Pije** (EZ) Delicado, elegante, pituco.
- Pikullo** o **pinkullus** (TS) q. 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*.
- Pila** (TS) Grifo.
- Pillk'as** (AG) q. Animales de varios colores. También se le dice en singular *pillku* o *pillko*.
- Pillk'o** (YF) q. Véase *Pillk'as*.
- Pillkucha** (YF) q. Cariñoso de *pillk'o* o *pillk'a*
- Pillkuchallaya** (YF) q. Cariñoso de *pillk'o* más un tono de lamentación.
- Pillpintu** (LRP) q. Mariposa.
- Pin** (TS) q. Quién.
- Pincho** (EZ) Pene.
- Pior*** (TS) Peor.
- Pipa** (TS) q. De nadie. Viene del quechua *pi*, nadie.
- Pipas** (TS) q. Nadie.
- Pirwana** (YF) q. Peruana.
- Pisco** (YF) Licor de uva. Nombre de una ciudad costera del Perú.
- Pisito** (EZ) Diminutivo de piso, mantel individual o centro de mesa de tela, paja, plástico y otro material.
- Pisk'o machay** (TS) q. Cueva de los pájaros.
- Piska** (YF) q. Bolsa pequeña en la que se guarda la hoja de coca.
- Pistonudo** (YF) Bueno, con energía y valentía.
- Pitapas** (TS) q. A nadie. De acuerdo al tono también puede significar a cualquiera, a quién sea.
- Pito** (EZ) Silbato. Dícese también para referir a una mujer virgen.
- Pituco** (EZ) Delicado, altanero, con estilo de vida distinguida.
- Piyinyok'** (TS) q. Sin nadie, sin familiares.
- Platudo** (YF) Con mucho dinero.
- Plazaykupi** (TS) En nuestra plaza.
- Pok'chik'** (TS) q. Que lo hace ácido; ácidamente.
- Poncho** (YF) q. Prenda de lana sin mangas que consiste en una pieza rectangular con abertura en el centro para pasar la cabeza.
- Pongo** (YF) q. Indio de hacienda que sirve gratuitamente en la casa del amo. Siervo.
- Poroto** (TS) q. Punto a favor. Puede también significar frijol.
- Posmas** (YF) Pesados, lentos.
- Pota** (EZ) Calamar basto. (RAE)
- Poyo** (YF) Banco de piedra pegado a la pared.
- Premero*** (YF) Primero.
- Principales** (YF) Vecinos sobresalientes por su posición social y económica.
- Pringo*** (WK) Gringo, blanco, claro.
- Pringuchallaya*** (WK) Ay, mi pringuito. Viene de *pringo*.
- Prosistas** (YF) Pedantes.
- Pubrichalla*** (YF) Pobrecito.
- Pucará** (ES) q. Fortaleza inca. (JMA).
- Pucha** (EZ) Interjección con que se refiere a algo inesperado.
- Puka** (LRP) q. Rojo.
- Puklay** (YF) q. Sirve para denominar a la corrida de toros. En (EZ) Carnaval. También se le denomina así al juego en general.
- Puktik'** (YF) q. Que hierve.
- Puku puku** (TS) q. Pájaro nocturno, típica de la alta estepa que canta de hora en hora, como un péndulo. En *Yawar Fiesta* Arguedas lo escribe como *Pukupuku*.
- Pumasonk'o** (TS) q. Corazón de puma.
- Pumatinka** (TS) q. Presentimiento del puma.
- Puna** (YF) q. Lugar más alto y frío de los Andes.
- Punacomunero*** (YF) Miembro de la comunidad de la puna.
- Punacumunkuna*** (YF) Comuneros de la puna.
- Punaruna** (YF) q. Gente de puna
- Punkupi** (TS) q. En la puerta.
- Puñuna** (EZ) q. Lugar para dormir.
- Puñuy** (YF) q. Uno de los varios pueblos de altura de los *punacomuneros* de *Pichk'achuri*. También significa duerme.
- Pupunpi** (TS) q. En su ombligo.

Puquio (YF) q. Ciudad en el suroeste del Perú, capital de la provincia de Lucanas, Ayacucho.

Purink'a (TS) q. Andará, caminará. Del verbo *purin*, caminar.

Purisiannan (TS) q. Ya está caminando.

Purun (RP) propio de lugar pátroo, seco. Sufrido.

Pusasunkin (TS) q. Te guiará, te ha de llevar. Del verbo *pusay*, llevar.

Putamadrear (EZ) Expresarse groseramente aludiendo al sexo.

Pututeros (TS) q. Los que tocan el *pututo*. Véase *pututo*.

Pututo (TS) q. Cometa de caracol

Puyu (TS) q. Nube.

Q

Qantu (TS) q. Flor de la cantuta.

Qaqcha (EZ) q. 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 cambiar la actitud de alguien.

Qaqelo (EZ) q. Danza del altiplano con que se celebra la fabricación del *chuñu*.

Qaywa (EZ) q. Insipido, desabrido.

Qocha (YF) q. Lago.

Quebrada (YF) "Pero en el corazón de los puquios está llorando y riendo la quebrada..." Barranco, *waygo*.

Quechua (YF) Persona que pertenece a la cultura quechua. Dicese también al *Runa simi*, lengua de los quechuas.

Quena (YF) q. Especie de flauta generalmente con cinco orificios.

Querencia (YF) "Las vacas escapanían buscando su querencia de antes..." p. 22. Inclinación del hombre o ciertos animales a volver al sitio en que se han criado o tienen costumbre de acudir. (DRA)

Querendoso (EZ) Cariñoso.

Querobamba (YF) q. Nombre de pueblo quechua de la sierra peruana.

Quidark'okunkí* (YF) Te has de quedar.

Quincha (EZ) q. Cerco construido con estacas y paja. Se dice también *Qencha*.

Quinoa (TS) q. (*Quinoa sp*) Planta anual, de la familia de las *quenopodiáceas*, de hojas triangulares y racimos paniculares compuestas. (DRA)

R

Rak'ay (TS) q. Caserón, ruina, casa en proceso de construcción. También se escribe *raqay*.

Raphra (TS) q. Ala. También se escribe *rapra*.

Raphran (TS) q. Sus alas.

Raprayan (TS) q. Aletean.

Rapraykita (TS) q. A tus alas.

Rasu Ñiti (LA) q. Nombre de danzante. Literalmente significa "El que aplasta la nieve".

Raukana (YF) q. Utensilio filoso con que se ayuda el tejedor en el telar.

Raurasparak' (TS) q. Ardiendo.

Rauraynin (TS) q. Ardor. De la voz quechua *raurak'*, que arde, que pica. También significa furor: estoy enfurecido.

Rayku (TS) q. Sufijo quechua que significa por ti, por él, por ellos, por ellas.

Reales (YF) Moneda española equivalente a la cuarta parte de la peseta.

Redomado (YF) Astuto.

Regalandu* (YF) Regalando.

Rejugado (YF) Con mucha experiencia

Releje (YF) Cornisa de una pared.

Resondrar (YF) Llamar la atención.

Retama (DP) Arbusto de flores amarillas, frecuentemente se les puede encontrar al borde de los ríos.

Revolverchank'a* (LRP) Su revolvercito. Derivado del español revólver más los sufijos quechuas *chan*, su y *k'a* que indican pertenencia.

Rikukuni (YF) q. Me veo.

Rimak' (TS) q. Que habla.

Rima-rima (TS) q. Planta de altura de flores olorosas. Se Utiliza en rituales de pláticas de trascendencia. Literalmente significa habla habla.

Rinki (TS) q. Irás.

Ripukunkí (TS) q. Te has de ir.

Ripunmi (TS) q. Se fue.

Ripusak' (YF) q. Me iré

Ripuy (YF) q. Vete derivado de *riy*, ir, andar.

Riti (TS) q. Nieve.

Riti lasta (TS) q. Nevar.

Ritillapi (TS) q. En la nieve.

Ritinta (TS) q. Por entre la nieve, sobre la nieve. Viene de *Riti*.

Rocambor (YF) Juego de mesa.

Rocoto (LRP) q. 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) q. Hierba de hojas arriñonadas.

Roncadora (YF) Espuela de rodaja muy grande.

Rondín (LRP) Armónica.

Ronpimuy* (TS) Romped, rompe. Viene del español romper.

Rosca (ES) Maricón, homosexual.

Rosón (YF) "Una cinta peruana en rosón adornaba el clavijero de la guitarra" Viene de rosa.

Rosquete (ES) Véase rosca.

Rotoso (YF) Desarrapado.

Rukanas (YF) q. p. 62, 7º párrafo).

Rumi (YF) q. Piedra.

Rumipatapis (TS) q. Al borde, a la orilla de la piedra.

Rumisonk'o (LM) q. Nombre de danzante de tijeras. Literalmente significa "Corazón de piedra".

Runa (DP) q. Gente, hombre, comunero, campesino.

Runa mikuk' (TS) q. Come gente

Runakuna (YF) q. Gentes.

Runan (TS) q. Es su gente.

Rupachkan (YF) q. Está quemando

Rupayki (TS) q. Te quemó. Viene del verbo *rupay*, quemar.

Ruru (LRP) q. Semilla; niña de los ojos.

S

Sabidos (EZ) Astutos.

Sacre (EZ) Mañosos, falso, desleal, doble, que puede llegar a la traición (SA)

Sacsayhuaman (YF) q. Fortaleza inca.

Sacha (TS) q. Arbol.

Sachadanza* (ES) Véase *yunsa*

Saisa (YF) q. Nombre de pueblo en el Perú.

Salguemos* (YF) Salgamos.

Salk'antay (OR) q. Nombre de dios montaña referido en Orovilca.

Salk'a (YF) q. Dícese a quienes viven en la puna. Despectivamente significa ignorante, salvaje. Se da este mismo nombre a los toros montaraces.

Samarink'a (TS) q. Descansará.

Sánguche (EZ) Especie de torta, bocadillo. Del inglés *sandwich*.

Sanki (AG) q. 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) q. Solo, solitario.

Sarasara (YF) q. Pueblo de la zona zona andina del Perú.

Sayachkan (TS) q. Está de pie.

Sayanchu (TS) q. No está de pie.

Sayay (YF) q. Párate, detente.

Sayaychik (YF) q. Pónganse de pie, párense, deténganse, pongan alto a.

Saykusk'a (TS) q. Cansado.

Saykuy (TS) q. Cansar. *Saykuspa*, cansándose.

Saywa (YF) q. Montículo de piedra que los viajeros levantan en las abras. (JMA).

Saywakunallan (TS) q. Columnas sagradas.

Scrap (EZ) Desperdicio, desecho, del inglés del mismo significado.

Seconal (EZ) Barbitúrico sedante e hipnótico. Mortal en dosis altas.

Sefelítico* (TS) Sifilítico.

Sempre* (YF) Siempre.

Sigoro* (YF) Seguro.

Siku (EZ) q. Nombre *aymara* de flauta de Pan o antara del altiplano. Se suele tocar alternándose entre dos o más músicos.

Silencio andarás* (YF) Caminarás en silencio.

Sillanayok' (YF) q. Nombre de uno de los barrios de Puquio.

Simin (TS) q. Su boca.

Sipiy (TS) q. Mátalo.

Sipiychu (TS) q. No lo mates.

Sirwuisa* (YF) Cerveza.

Sisi nina (LA) q. Hormiga de fuego; hormiga roja, también se le dice *kuki*.

Síwar (EZ) q. Piedra turquesa; epíteto del *genti* (picafior).

Sobi* (YF) Sube. Del verbo español subir.

Sok'o (LRP)... se cuelga de los precipicios... es de flor roja.

Sok'ompuros (YF) p. 78, 7º párrafo).

Sol (YF) Unidad monetaria del Perú.

Soldaduchapa* (LRP) Del soldadido. Derivado del español soldado más los sufijos quechuas *cha*, pequeño y *pa* que indica pertenencia.

Sombrapas* (TS) Ni su sombra.

Sombrayok'* (TS) Con sombra.

Sonar (EZ) Aparato con el que se detecta algo mediante el sonido. Es utilizado en la pesca industrial.

Sondondo (YF) q. Nombre de pueblo serrano. Se dice de igual modo al originario de Sondondo.

Sonk'okunapi (TS) q. En los corazones.

Sonk'oykipi (TS) q. 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) q. De mi corazón.

Soplón (ES) Chismoso.

Soraya (YF) q. Región del Perú.

Sua (AG) q. Ladrón.

Suakuna (LRP) q. Los ladrones. Derivado de *sua*, ladrón.

Suchuk'rumi (AG) q. Nombre de lugar.

Sujetay* (YF) Sujeta, agarra.

Sujetaychis* (EB) Sujetad, sujeten.

Sulpay (EZ) q. Palabra derivada de "¡Dios se lo pague!" Agradecimiento profundo.

Sumak' wawacha (WK) q. Criatura hermosa. (JMA)

Sunchu (AG) Plantas pequeñas de flores amarillas, semejante a la margarita.

Supay (TS) q. Diablo.

Supaypa (TS) q. Del diablo.

Supi (LRP) q. Pedo.

Sutiyok' (TS) q. Con nombre.

Sutuspa (LRP) q. Goteando. Derivado de *sutuy*, gotear.

T

Taita (YF) q. Padre.

Taitacha (YF) q. Padrecito.

Taitakuna (YF) q. Padres.

Taitallay (YF) q. Mi padre.

Taitallaya (YF) q. Mi padrecito. Cuenta con alta carga afectiva y de súplica.

Taititu (YF) q. Padrecito.

Taitituy (YF) q. Mi padrecito.

Tak'ra (YF) q. Uno de los varios pueblos de altura de los *punacomuneros* de *Pichk'achuri*.

Pueblito de Puna.

Takikancha (TS) q. Canto intenso.

Taksa (DP) q. Pequeño, chico.

Talega (YF) Saco de tela fuerte para envasar o transportar cosas.

Tampi tampi (TS) q. Desequilibrado.

Taniykachiy (TS) q. Hazlo descansar. Del verbo *taniy*, calmar.

Taniykunña (TS) q. Ya ha calmado.

Tankayllu (YF) q. 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 relacionada con la luz y sonidos mágicos. En (TS) *Tankayllo*.

Tantar (YF) q. Arbusto espinoso de tronco grueso.

Tapuykunichu (TS) q. Yo no le he preguntado.

Tarinku (LRP) q. Encuentran. De *tariy*, encontrar.

Tarwi (EZ) q. 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 3.800 m. De altitud. Además, fertiliza los terrenos donde se planta. (SA)

Tayta (YF) q. Padre

Taytacha (AG) q. Jesucristo. Literalmente significa padrecito.

Taytan (TS) q. Su padre. Viene de *tayta*, padre.

Tek'o (YF) q. Ajustado, apretado

Tek'te (YF) q. Guisado elaborado en base a queso, habas y otros granos, sin carne.

Terciana. (YF) q. Fiebre amarilla, *chukchu*.

Tiachkan (TS) q. Está sentado (a)

Tiemplan (YF) Este Don Pancho es un fregado... Si no lo tiemplan, el temlará a más de uno". Poner en su lugar.

Timbear (EZ) Un tipo de juego de dados.

Tinca (TS) q. Adivinar, presentir

Tinka (AG) q. Boliche.

Tinki (AG) q. Nombre de lugar referido en *Agua*. Natural de dicho pueblo.

Tinkikuna (AG) q. Dicese a los que son del pueblo de *Tinki*.

Tinkis (AG) q. Véase *tinkikuna*

Tinya (YF) q. Tambor prehispánico, pequeño.

Titicaca (EZ) q. Nombre de lago ubicado en el altiplano peruano y boliviano.

Tocado (OR) " Yo vi que usted fue *tocado* por el mensaje" p. 174. Afectado por.

Tocuyo (YF) q. Tela ordinaria de algodón.

Togado (EZ) El pato macho tiene una protuberancia roja en la cabeza, de ahí su nominación de "togado" que en realidad no se refiere a la toga sino al birrete. (SA)

Tok'okachaychu (LRP) q. No horades. Viene de *tok'o*, hueso.

Tok'ro (LRP) q. Hueso

Tok'to (YF) q. Nombre de Cerro

Torcaza (YF) q. Variedad de paloma silvestre que lleva una especie de collar blanco.

Torpecido (EZ) Entorpecido.

Totora (EZ) (*Scirpus totora*) Voz *aymara*. Junco de hojas alargadas. Se pueden construir pequeñas balsas, sogas, esteras, utensilios y adornos.

Trago (YF) Bebida alcohólica.

Tranco (YF) "A tranco largo llegaron a la segunda esquina" p. 32. Pasos atropellados

Trapiche (YF) Molino para pulverizar los minerales.

Tray* (DA) Trae. Viene del verbo español traer.

Triste (EZ) En el norte del Perú llaman así al yaraví, canción lírica, intensa y dramática.

Troje (LA) "tenía un troje" p. 210

Trommel (EZ) Máquina separadora de materias desiguales.

Trompeadura (EZ) Pelea a puños.

Trompear. (YF). Pelear con los puños.

Tuco (LRP) q. Especie de buho.

Tuercacuate (EZ) Palabra compuesta por turca y cohete con la que se designa despectivamente a los vehículos espaciales.

Tukukapun (YF) q. Se le ha acabado

Tukukapunki (TS) q. Se lo has de terminar.

Tukuy (TS) q. Terminar, acabar. De acuerdo al tono también puede significar todo.

Tullu (TS) q. Hueso.

Tullukata (YF) q. Lugar al que había que cruzar para llegar a Lima. Referido en *Yawar Fiesta*. Literalmente significa pampa de huesos.

Tumpallata (TS) q. poco, lentamente, suave.

Turucha (YF) q. Torito

Turuchallaya (YF) q. Mi torito (Cuenta con carga sentimental y dolor).

Turullay (YF) q. Mi torito.

Turupukllay (YF) q. Corrida de toros; también se dice para referirse a la música especial que tocan con *wakawak'ras* con motivo de las corridas.

Tutañatak' (TS) q. Entonces la noche.

Tuya (DP) q. Calandria.

U

Ukuku (LRP) q. Oso andino. Duende.

Ukupi (TS) q. Dentro de.

Última lona (EZ) Condiciones desagradables y desesperantes, casi sin salvación.

Uma (AG) q. Cabeza.

Umayok' (TS) q. Con cabeza, con ideas.

Umpu (AG) q. Endebleble.

Untu (YF) q. Grasa de cerdo.

Unu (YF) q. Agua.

Upallalla (TS) q. En silencio.

Upallay (LRP) q. ¡Cállate!

Upiak' (TS) q. Que bebe.

Uppyay (TS) q. Beber.

Uray (TS) q. Abajo.

Urpi (TS) q. Ave, paloma.

Urpillay (TS) q. Mi paloma. Paloma mía.

Urubamba (TS) q. Pueblo ubicado cerca de Cuzco.

Ute'k (AG) q. Uno de los barrios de Puquio.

Uyariychis (TS) q. Oigan, escuchen.

Uywakusayki (LRP) q. Te criaré. Derivado de *uywa*, cría.

V

Vacalla* (YF) Mi vaca.

Vara (YF) Distintivo de la autoridad quechua. Muchas veces está ornado de anillos de plata.

Varayok's* (YF) Envarado, alcalde indio.

Vas morir* (YF) Vas a morir.

Váygase* (ES) Váyase.

Vaina (YF) "¡No hay vainas!". Dudas, problemas.

Veintiuchu* (YF) Veintiocho. El 28 de julio, fiesta nacional del Perú por su independencia.

Venado* (EZ) Envenenado.

Venia (YF) Permiso.

Verga (YF) Látigo

Veva* (YF) Viva.

Viague* (AG) Viaje.

Vicuña (YF) Voz *aymara* con que se designa a un animal familia de los auquénidos. 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) q. Se le dice también *wiskacha* Manífero roedor de las alturas semejante a la liebre, de cola larga que vive en el Perú, Bolivia, Chile y Argentina.

W

Wachallawark'a (TS) q. Me parió.

Wachok' o Wariso (TS) q. Hombre que no fornicaba o si lo hace no fecunda.

Wachwak'asa (YF) q. Montaña del Perú.

Wak'ank'a (TS) q. Ha de llorar.

Wak'aspa (TS) q. Llorando.

Wak'ates (YF) q. Llorones.

Wak'aychu (YF) q. No llores

Wak'aykusan (YF) q. Está llorando.

Wak'rapukus (LRP) q. Corneta con forma de espiral hecha de cuernos de toro, de más gruesos y torcidos formando un túnel sinuoso. Fundamentalmente se utiliza para interpretar temas épicos.

Wak'raykuy (YF) q. Embistelo, coméalo. De *wak'ra* o *wagra*, cuerno.

Wak'tay (AG) q. 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.

Wakawak'ras (YF) q. Corneta hecha de cuernos de toro. Se escribe también *wak'rapuku* o *wagrappuku*.

Wakaykuy (TS) q. Llorad. Llorar.

Wakwas (YF) q. Originarios del pueblo de wakwas.

Wallawa (AG) q. Nombre de pueblo.

Wallpa wak'ay (LA) q. Canto del gallo. (JMA)

Waman (TS) q. (Huamán) Gavilán. De igual manera se le dice al halcón y al cernicalo.

Wamanchallachus (TS) q. Acaso el gavilán.

Wamanchallapas (TS) q. Incluso el *waman*, gavilán.

Wamani (YF) q. Dios montaña.

Wanakupampa (AG) q. Nombre de lugar.. Pampa de los *wanakus*.

Wancaraja (EZ) q. Tambor con que se acompañan algunas canciones del Departamento de Ancash.

Wanka (DP) q. Pueblo de la región central del Perú. Se dice también a un género musical característico de dicha región.

Wañuchkan (YF) q. Está muriendo

Wañusk'a (TS) q. Muerto

Wañuylla (TS) q. Sólo la muerte

Wara (YF) q. Pantalón

Wari (YF) q. Imperio preinca cuya cede fue la zona norte de Huamanga

Warkusk'a (LRP) q. Colgado derivado de *warkuy*, colgar.

Warmikuna (YF) q. Las mujeres.

Wawqey (TS) q. Hermano.

Wawqey, mana kuyana (TS) q. Hermano mío, indigno de amor.

Way (YF) q. 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.

Waynanaysi (TS) q. Dicen que la golondrina.

Wayk'echallay (TS) q. Mi hermanito.

Waykawachu (YF) q. Región del Perú.

Waylla (YF) q. Variedad de *ischu*, paja.

Waynas (AG) q. Jóvenes.

Wayno (YF) q. Género musical quechua prehispánico.

Wayra (TS) q. Viento

Wayrachallay (TS) a. Literalmente significa "mi pequeño viento".

Wayrala (WK) q. Lugar, pueblo referencial en *Warma Kuyay*.

Wayronk'o (TS) q. Especie de abejorro

Wayta (YF) q. Flor

Waytakunank'a (TS) q. En donde florece

Wek'e (YF) q. Lágrima.

Wek'eyki (TS) q. Tus lágrimas

Wesak'ocha (YF) **Wiraqocha** o **viracochas** (TS) q. Así se le nombra a 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. Sus descendientes latifundistas o blancos de la clase dominante heredaron la denominación.

Wesak'ochakuna (YF) q. Derivado en plural de *Wesakocha*.

Wifááá (TS) q. Expresión de contentamiento y emoción. Viva.

Wilksn (AG) q. Barriga.

Wikullu (AG) q. Arma arrojadiza. (JMA)

Wikuña (AG) q. Véase vicuña.

Wikuñitay (AG) q. Mi vicuña

Winku (LRP) q. Torcido. Deformidad de los objetos que deben ser redondos. La calidad de *winku* del *zumbayllu* le confiere poderes sobrenaturales, brujos.

Y

Yachanchu (TS) q. No sabe.

Yachanichu (TS) q. No sé. No conozco.

Yachanki (TS) q. Sabes. Derivado del verbo *yachay*, saber, conocer.

Yachask'an (TS) q. Que conoce.

Yachasunkiñan (TS) q. Te conoce (n).

Yaku (YF) q. Agua sinónimo de *unu*.

Yakupunchau (AG) q. Día del agua.

Yallpu (YF) q. Riachuelo de *K'ollana*.

Yana (TS) q. Negro.

Yanamayu (YF) q. Río negro.

Yanas (AG) q. Lugar referencial en *Agua*

Yanawayta (TS) q. Flor negra.

Yanawiku (LRP) q. Ave semejante a la garza.

Yank'añan (ES) q. En vano. Derivado de *yank'a*, vano.

Yaque (AG) q. Interjección de entusiasmo.

Yastá* (YF) Ya está.

Yau (YF) q. Oye.

Yawar K'ocha (TS) q. Lago de sangre.

Yawar mayu (LA) q. 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) q. Día de la sangre.

Yawar (YF) q. Sangre.

Yawarcha (YF) q. Sangrecita.

Yawarniki (TS) q. Tu sangre

Yawarpak'mi (TS) q. Para la sangre.

Yaya (LH) q. Dios. Padre.

Yayayku (DP) q. Padre nuestro.

Yayayku, hanak'pachapi, kak' (TS) q. Padre nuestro que estás en los cielos. (JMA)

Yu* (YF) Yo.

Yunga (EZ) q. Lugares cálidos de la costa o de la alta amazonía. Se les denomina así aquellos que nacieron en esos lugares.

Yunsa (EZ) q. Ritual del corte del árbol. Danza de la época de carnavales. En ayacucho se le denomina cortamonte. La danza se desarrolla haciendo un círculo en torno a un árbol plantado expresamente en un lugar amplio. Las parejas pasan, turnándose, a cortar el árbol con un hacha de acuerdo al número de

golpes convenidos. La pareja que logra tumbar el árbol se hará cargo de parar uno nuevo el próximo año, principalmente en la misma fecha.

Yurak' (TS) q. Blanco.

Yuyaway (TS) q. Recuérdame Viene del verbo *yuyay*, recordar.

Zambo (TS) Descendiente de negro e india o viceversa. Dicese también a la persona con rasgos negros.

Zorra (EZ) Vulva.

Zorzal (YF) Pájaro dentirrostró, semejante al tordo que tiene el plumaje pardo en la parte superior, rojizo en la parte inferior y blanco en el vientre.

Zumbayllu (LRP) q. Trompo mágico.

Zurriago* (YF) Látigo, azote.

Zurunga (EZ) Bulla que llama la atención.

LA DANZA DEL OTRO ZORRO: VIAJE POR LA NARRATIVA ARGUEDIANA (Entrevista con Martin Lienhard)

LA PRESENTE ENTREVISTA es una de varias que realizamos con personajes directa o indirectamente vinculados con la vida y obra de Arguedas. Todo esto por nuestro interés de recopilar información de diferente índole que nos permita realizar un trabajo analítico sólido, del conjunto de las obras del escritor peruano.

Martin 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 conocimos 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. Bajtin 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 grandemente al análisis e interpretación de la última novela de Arguedas *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, escrito en 1969 y publicado en 1972. En el mencionado libro, Lienhard se ocupa de analizar la cultura quechua-andina en el tejido novelesco de la última obra de Arguedas, en la que el novelista logra plasmar la intensa riqueza del pensamiento y la estética andina, subvirtiéndolo 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 cultura latinoamericana, partiendo por la interpretación de la historia y cultura de Perú, Paraguay y México. *La voz y su huella* mereció el premio Casa de las Américas en 1989. Lienhard tiene además muchos artículos publicados en deferentes países como también nuevos trabajos de investigación.

En nuestra plática con Lienhard nos enteramos que había realizado trabajos de campo en el interior del Perú, en el centro mismo del mundo quechua, lo que nos motivó realizar un viaje a la memoria, un reencuentro con personas, lugares familiares... Sentimos que Martin podía bajar hablando como las *paqchas* (cascadas), dando saltos musicales o subir con los eucaliptos y aletear como los picaflones hasta arriba, hasta el sol, para afilar su pico y volver a

beber *chicha* de *qora*. Su incursión en el mundo quechua nos 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 -nos dijimos-, 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 esta entrevista con el claro interés de dotar de un material que oriente a la investigación de la narrativa y poesía de José María Arguedas, que esperamos aporte información importante.

CH. – Martin 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?

ML. – 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 yo fui al Perú 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 de otros escritores, la obra 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. El 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 exterior. 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, etc. 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 a 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 quizás lo decisivo de su manera de encarar literariamente el mundo. Arguedas no escribe literatura indigenista, porque la literatura indigenista 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, quizás 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 también 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. - Esta 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, quizás también dentro del Perú –, parece darse cierta prioridad a una visión « mestiza » del mundo andino y del mundo en general, pero creo que aún 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 escolares » 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 sólo sector, sino otra, contradictoria, de varios sectores. Yo no sé si

la experiencia mexicana cambió su quehacer literario, pero si quizás 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, que tienen que ver 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 para él importaba mucho la idea que él se hacía de su lector. Cuando él comenzó a escribir, él ya se planteaba la pregunta 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 quizás 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 una parte 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, también hay otra cuestión, la del género. Arguedas escribió un sólo cuento en quechua, « Pongoq mosqoynin » (Sueño del pongo), del cual además él dice 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 quinientas 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 huaynos, qarawis, etc., 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 nazi que se encontraba de visita en el Perú, fue cuando los estudiantes de la San Marcos protestaron, al parecer entre ellos estuvo Arguedas...

ML. - Sí, ...lo tomaron preso. A consecuencia de este asunto escribió *El Sexto*, donde 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 también 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 mucho que ver 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*, donde 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 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 saltantes se desarrollaron según tu parecer desde *Agua* hasta *El zorro...*? Sé que la pregunta es extensa pero me gustaría que te referas a los aspectos que crees 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 Inkari 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 Huarochiri, conocido como « Dioses y hombres de Huarochiri ».

Nunca hay que olvidar que Arguedas no fue sólo narrador: fue también poeta, etnógrafo, antropólogo, etc. 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 cómo un lector se acerca, respectivamente, a la etnografía, la narrativa y la poesía. La etnografía prevé 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 parte de la definición que se dé de la palabra « utopía ». Hay 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 Inakarrí » y en otros relatos análogos se supone siempre que después del periodo de opresión vendrá otro periodo 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 entenderías?

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. – Habría dos lecturas, digamos desde el lado del trabajo literario que plantea la existencia de un mito y de una utopía al modo occidental y, desde el lado de los personajes o del mundo real donde ese mito o esa utopía no existe. Entonces ¿estamos 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 estos van comportándose de modo diferente, de acuerdo a las exigencias del contexto. ¿Cómo vez 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, donde 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. Se sabe también 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 ellas. 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. – Hablando de 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 indigenista, 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, quizás, 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 estos, de antemano, están 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'zapatilla.

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 quizás 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 también un mero momento de transición. A través del simbolismo del color amarillo, que asocia la vida humana con el 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*, donde 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 vale, 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. – Esa 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 causas múltiples. 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 Wilka... Cuando el lector lee al final de *Todas las sangres* el relato de la muerte de Rendón Wilka no queda en absoluto desesperado. Desde luego, uno siempre lamenta que alguien muera, aún 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 prelude 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, quizás de otra manera, lo que él consideraba como su tarea.

CH. – Después de todo cuanto se escribió 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 trabajan 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 etc. 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 en base a 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 Huaranca, Edgardo Rivera Martínez, Zein Zorrilla, Oscar 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 Huaranca, *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. 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. – Quizás algo acerca de Arguedas y la posibilidad de seguirlo estudiando. La mayoría de los trabajos sobre Arguedas, en realidad, hablan 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, etc. 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, quizás 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.