

01057



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

LA DANZA DEL SUPAY CANDELA O LA ESTETICA DE LA VIOLENCIA EN LOS **RIOS PROFUNDOS** DE JOSE MARIA ARGUEDAS

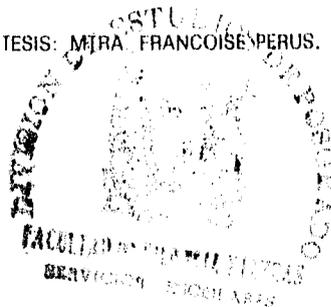
T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
M A E S T R O E N
ESTUDIOS LATINOAMERICANOS:
L I T E R A T U R A
P R E S E N T A :
CARLOS HUAMAN LOPEZ

DIRECTORA DE TESIS: MTRA. FRANCOISE PERUS.

MEXICO, D. F.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



1996

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

DEDICATORIA:

A los pueblos del Perú profundo
donde el sabor de la tierra mojada se levanta
por sobre el polvo.
A mis padres Grimaldo y Antonia (Mamá Victoria),
con la alegría de mirarme en sus ojos
en la distancia
y cantar con ellos el huayno *Huérfano pajarillo* que
nos vió beber la lluvia y festejar juntos la vida
con chicha de qora.
A mis hermanos.
A mis maestros y amigos que me apoyaron siempre.

AGRADECIMIENTOS:

Con fondo musical del Huayno "*Adios pueblo de ayacucho perlaschallay, paqarinmi ripuchkani perlaschallay*"..., agradezco a los comuneros de los pueblos de la zona sur andina del Perú, cuyas voces son sustento de este trabajo.

A mi asesora, Mtra. Francoise Pérus por su valioso apoyo en la realización de la presente tesis, de igual modo a la Dra. Nuria Vilanova cuyas observaciones fueron fundamentales para la realización del presente trabajo.

Gracias mil a la familia Díaz Vázquez por su grandioso apoyo (Gracias Carmen, tu ayuda fue inmensa).

De igual modo agradezco infinitamente a Rosa Robledo, Mónica Pongiluppi, Pedro Vargas y Cristin Klat.

Agradezco también a Mario, Yolanda e hijos, Erick y Denisse cuya casa fue mi primer gran abrigo en Xochimilco.

Reconozco las valiosas opiniones y sincera amistad de Francisco Amezcua quien me permitió, además, conocer algo de este hermoso país cantando "*Mi prieta linda*". También a Panagiotis Deligiannakis por sus opiniones e interés por la cultura peruana y su labor poética que dibuja el rostro interior de la bella Grecia.

Cómo olvidarme de Perú desde donde mis amigos, escritores, poetas, músicos e intelectuales me alentaron siempre.

Gracias mil a mi hermano César Romero (el siempre enamorado del mundo); a Kiko Revatta (el único flaco de oro; la voz donde el canto se hace miel), padres y hermanos; a Rodolfo y Diosdado (el hermoso y profundo dúo Hermanos Gaytán Castro que se esperaba) y familia, a Luz Bendezú; a Carmen Astrid Jara; a Mario Zárate (el sonriente yana palabra);

a Amilcar Gamarra (Plaj), Carlos Falconí (Cajón) cuyo huayno "Ofrenda": "*Huamanga plazapi...*" nos recuerda el valor del hombre frente a la muerte; a Julián Fernández Tineo (el dulce autor de las Julianadas); a Oscar Figueroa (chero) cuya casa fue nuestro primer centro de reunión musical y poético, en nuestra inolvidable Huamanga; a Walter Bustamante (loco) por enseñarme ingeniosamente a ahorrar durante un año, para pagar el pasaje de Perú a México, sabedor de la existencia de una beca de estudios de maestría en este país. Gracias también a Juan Zevallos Cardich y familia, a Oscar Ramirez y Familia por el apoyo y por el cariño.

Agradecimientos especiales a la Universidad Nacional Autónoma de México por brindarme la beca que posibilitó mis estudios de maestría y la realización de la presente tesis.

Sinceramente les agradezco (a todos por ser mi luz) con toda la fuerza del trigo, con todo el amor del agua, por la vida.

ÍNDICE

	pág
Introducción o Paqarina.....	3
CAPITULO I: Sobre el indigenismo.	
1.- Visibilizando el indigenismo.....	8
2.- El Perú y el indigenismo de Arguedas.....	18
CAPITULO II: Símbolos desde ayer.	
1.- Las piedras.....	42
2.- Killinchu.....	53
3.- Waylis o San Jorge.....	54
4.- Ayak'-zapatilla.....	56
5.- Chiririnka.....	59
6.- Salvajina.....	60
7.- Tankayllu.....	61
8.- Pinkuyllu y Wak'rapuku.....	62
CAPITULO III: Dientes para moler la historia: mundos, palabras y hombres.	
1.- La estética de la violencia en la guerra de dos mundos.....	66
2.- La palabra del supay o el verbo como instrumento.....	85
3.- Mistis, indios, mestizos, cholos, negros (el supay de la palabra).....	96
CAPITULO IV: Ñuqawan kuska: Junto conmigo.	
1.- Las rutas de la memoria: entre la soledad y el forasterismo.....	132
2.- Lo individual y lo transindividual.....	152
CAPITULO V: Sexo, mito y religiosidad.	
1.- Lo sagrado K'echa, lo miel profano.....	167

2.- Akatank'as y yawar mayu.....	182
3.- El K'arwarasu y el otro Dios.....	193

CAPITULO VI: Tullpa : Hoguera

1.- Jilguero, jilguero mañoso.....	210
2.- Soldados y mujeres: La novela como metáfora.....	230
3.- Zumbayllu, el otro danzaq.....	243
4.- El cosmos en una "pua".....	253
Conclusión o kacharpari.....	262
BIBLIOGRAFÍA.....	268



José María Arguedas.
Foto extraída de *Katantay*. Horizonte, Lima, 1984.

"...Una obra literaria no es una colección de imágenes y símbolos sueltos. Para que sea reconocida como tal y que llegue efectivamente a formar parte de la tradición (institución) literaria, tiene que llegar a recoger, condensar y plasmar, en su aparente autonomía estética, un universo en el que pueden reconocerse, y con el que pueden identificarse, sectores sociales suficientemente amplios y duraderos".

Françoise Pérus.
(Historia y crítica literaria.
Casa de las Américas.
La Habana, 1982)

INTRODUCCION O PAQARINA¹

¹Introducción, entendida como parte inicial de un trabajo donde se plantean los puntos principales del tema a desarrollarse con el objeto de llegar al logro de los objetivos trazados, encuentra en Paqarina un "sinónimo" en la versión quechua, pues conceptualmente nos remite a la inicialización de algo, pero que además nos remite a la imagen de una ventana, paqarina: ojo de la casa, ojo con que el autor concibe el mundo. Paqarina también nos remite al Paqarin que es el mañana como una proyección de lo que es la situación "actual" de Paqarina.

La novela como género narrativo tiene, desde su aparición en la época moderna, ilimitadas formas de realización, lo que demuestra que la novela es un género no acabado, sino en proceso de formación. José María Arguedas fue un constante buscador de formas nuevas de comunicar, la evolución de su trabajo literario lo indica. Su gran aporte fue haber presentado el mundo indio como poseedor de un complejo modo de concebir el mundo, fruto de su relación directa con éste.

Entender a Arguedas y su obra bajo este punto de vista es a nuestro parecer esencial. Desde *Warma kuyay* (1935), donde el amor de niño aparece desdoblado en la mujer y el animal, hasta *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), en donde el andino ejerce dominio sobre un medio geográfico y cultural ajeno, la violencia desfila, a ritmo de lloqlla, de río cargado de esperanza, amor, sangre, muerte y vida, amarrados.

Investigar los aspectos sustanciales de *Los ríos profundos* (1958), materia de análisis de la presente tesis, nos lleva a reparar en la pugna individual y social de un cosmos dividido en dos, que no queda en muerte o lucha, sino en modos de supervivencia, que van desde las palabras hasta las actitudes.

La violencia estética de *Los ríos profundos* está ligada al enfrentamiento cultural e ideológico de indios y mistis; no es posible explicar el caso fuera de esta relación. Los mundos en conflicto entablan relaciones violentas, donde el poder se concentra en un sector y el otro, el oprimido genera sus formas de resistencia y modos alternativos de vida mediante la subversión del orden.

Los ríos profundos presenta a la naturaleza como un tejido musical. Todos los componentes del mundo hacen la melodía, el ritmo que marca el desplazamiento del hombre sobre el mundo. Esta música engloba a los

sectores en conflicto, y es ahí donde la danza encarna y establece una comunicación dialógica. La danza del supay candela o la estética de la violencia refiere a ese yo colectivo o individual, que arde, que violenta, que estalla de repente, ante las fronteras de la prohibición, y que sale ardiendo, arremetiendo con vida y con muerte. Es pues la danza del diablo o supay, de acuerdo al sector que califica o descalifica esa danza: vida en movimiento, al ritmo de la violencia.

La violencia no se limita a existir en actos que cortan el canon natural y social de las cosas, sino que llega hasta las entrañas de la forma novelesca: pasando por el lenguaje, las metáforas, las imágenes que integran el mundo narrado, que en el camino de este trabajo trataremos de explicar, dejando en claro que éste no será un compendio de formas de violencia, sino un transitar por sus zigzagueantes calles, por sus voces, y miradas infranqueables.

Los ríos profundos, escrita en español, cuyo sentido subyacente es quechua, por su estructura, permite dos lecturas: occidental e indígena. La primera lectura es la que más ha sido desarrollada, mientras que el punto de vista indígena lo ha sido poco.

Nuestro propósito en esta tesis es dar una visión del sentido novelesco de la obra, teniendo en cuenta la interacción de los mundos enfrentados, sobre todo rescatando elementos de la cosmovisión india, que bajo el punto de vista misti tiene poca validez. El presente trabajo no es pues una suerte de isla solitaria e inaugural, sino la continuación de otros que sentaron las bases de análisis, a los que nos sumamos, contribuyendo en la interpretación de la obra de Arguedas, mediante un acercamiento directo al mundo indio cuya cultura y lengua nos es familiar.

La tesis está constituida por cinco capítulos. El capítulo I se refiere al indigenismo como corriente literaria en el Perú y al planteamiento indigenista de Arguedas. El capítulo II trata sobre los símbolos indígenas más representativos de *Los ríos profundos*. El capítulo III está dedicado a un análisis de los actores y "armas" de la violencia. El capítulo IV contiene interpretaciones sobre el hombre y el ser social. El capítulo V versa sobre sexo, mito y religiosidad. El capítulo VI refiere a la dramatización del cosmos y del hombre.

CAPITULO I
SOBRE EL INDIGENISMO

Hacienda muru cuchillo atafau
 qampichu wañuyman qampi
 wañunaytaqa qaqaman
 wischukuykuyman
 mayuman wischukuykuyman

Cuchillo moro de hacienda
 ¡Qué ascol ¿caso moriría en ti?
 Antes de morir en ti
 al abismo me arrojaría
 al río me arrojaría.

(Huayno popular de la sierra
 sur andina del Perú)

1.- VISIBILIZANDO EL INDIGENISMO.

Realizar un estudio detallado respecto al Perú y el indigenismo de Arguedas es un intento siempre inconcluso de llegar a las esencias mismas de la vida, contexto y novelística arguedianas. Todo estudio dará una perspectiva y un entendimiento diferentes, de acuerdo a los intereses y orientaciones ideológicas de interpretación. Por ello anticipamos que el presente apartado es un acercamiento a las características fundamentales de la novelística arguediana, inmersa en el contexto, madre de su creación, que posibilitará el desarrollo interpretativo de "La danza del supay candela o la estética de la violencia" en *Los ríos profundos*.

Es evidente que todo pueblo tiene sus formas artísticas de expresión, sus necesidades de manifestación e interpretación con relación a su ser y al medio social en el que se desarrolla. La presencia española hace más de 500 años no hizo sino postergar la emergencia de la literatura Quechua oral y escrita a los amplios niveles que le corresponden dada su riqueza, constituida por elementos originales no menos válidos que los impuestos por

los invasores. Así, tenemos las innumerables muestras literarias quechuas prehispánicas: canciones, relatos, leyendas, mitos, del mundo andino. El Ollantay, obra teatral épica "biográfica" de Pachakutec, recopilada en Cuzco en la época Colonial y representada en escenarios diversos en diferentes épocas, es otra evidencia de la alta capacidad creativa del hombre andino.

La historia de la literatura latinoamericana, como la de cualquier parte del orbe, no es reducible a explicaciones parciales respecto a su formación, sino por el contrario a su justo y total reconocimiento a través del tiempo.

La presencia indígena en un amplio territorio de algunas naciones latinoamericanas -Perú (zona centro-sur andina), Ecuador, Bolivia, Guatemala, y México- es una clara muestra de resistencia social y cultural de los pueblos indígenas, pese a las condiciones adversas históricamente reconocidas (conquista y colonia), lo que indica y explica la existencia de una literatura indigenista e indígena, ésta última menos promocionada o no promocionada en absoluto, debido a la inclinación por obras de tema "moderno".

La literatura indigenista que registró la situación del sometido, no ha sido difundida en su real dimensión debido a los intereses mercantilistas que genera el sistema, además por ser considerada como un arte literario de carácter "regional", por lo tanto, de menor valor que la literatura llamada "universal".

Para mal de los modernos extirpadores de idolatrías, tenemos muestras vivas de literatura neoindigenista², que mantienen en discusión la problemática indígena plasmada en la literatura.

El indígena, como tema, ha estado presente a lo largo de la historia latinoamericana; sin embargo, entre el indigenismo del presente siglo y la literatura del XIX llamada indianista existen marcadas diferencias. La más notable es que la segunda tomó al indio como personaje "exótico", como un "menor de edad" que debía ser cuidado por el blanco, mientras que el indigenismo del presente siglo lo hace parte de la abigarrada realidad americana y lo relaciona con la temática de la tierra y su consecuente reivindicación, tratando de hablar desde adentro.

La temática de las obras indigenistas se considera inspirada originalmente en el pensamiento de Manuel González Prada, quien especialmente en su movilizador discurso en el Teatro Politeama (1888), explicaba la falta de una formación nacional peruana, al representar a la gran mayoría de la población de ese momento, debido a que se explotaba y oprimía al indio, que constituía el verdadero sustento de la nacionalidad. En 1904, en el ensayo "Nuestros indios", sostenía que "la cuestión del indio, más que pedagógica, es económica y social".³ Esta tesis se opone a las

² Entre los autores que trabajan actualmente la novela de este tipo en el Perú, tenemos a Carlos Eduardo Zavaleta (n. Coras, 1928), con *El Cristo Villenas*, publicado en Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1975; *Niebla Cerrada*, 1970; *Los Apéndices*, 1974, y *Retratos Turbios*, 1982, Lima, Ediciones Peisa/Biblioteca peruana, 65, 1982. De igual manera se cuenta con Marcos Yauri Montero (n. Huarás 1930) con el *Oroño después de mil años*, Casa de las Américas, 1974. Ganadora del premio Novela 1974 de dicha institución; *María Colón*, Lima, Editora Lasontay, 1983 y *Así que pasen los años*, Lima, Ediciones Piedra y nieve, 1985, Premio extraordinario Gaviota roja, entre otros. Asimismo se cuenta con Edgardo Rivera Martínez (n. Jauja 1933) con el *Unicornio*, Lima, s.p.l. Ediciones UNMSM, 1964; *El Ángel de Ocongate y otros cuentos*, Lima Peisa, 1986; *El Visitante*, Lima, Ediciones de la Clepsidra, 1973; *Emancipación*, Lima, Editora Lasontay, 1979; *Historia de Cifar y de Camilo*, Lima, Editora Lasontay, 1981, etc., a los que se suman muchos otros.

³ González Prada, Manuel. "Nuestros indios", en *Ideas en torno de Latinoamérica*, UNAM-UDUAL, México 1986. p. 417.

explicaciones que se venían dando al problema indígena, donde la raza constituía el principal factor de atraso y se planteaban alternativas de solución a través de la educación y la occidentalización del indígena, o en algunos casos extremos, su eliminación física.⁴ Así la derrota sufrida en la guerra con Chile en 1879 despertó la sensibilidad y la conciencia de muchos peruanos quienes fijan su interés en la interpretación de la realidad indígena

En algunas antologías se da como precursora de la literatura que denunció la situación del indio a Clorinda Matto de Turner y su novela *Aves sin nido*.⁵ Otros antedatan el origen del indigenismo como corriente literaria hacia 1848, e incluyen a Narciso Eriástegui con su novela *El padre Horan* publicada ese año. En la actualidad muchos críticos coinciden en que sus más claros exponentes han sido Ciro Alegría y José María Arguedas. Tanto *El mundo es ancho y ajeno* como *Yawar fiesta*, novelas aparecidas en la década del cuarenta, representan la producción textual nutrida del contexto indigenista de los primeros treinta años del siglo XX. *Los ríos profundos* (1958) inaugura un tipo de narrativa distinta a la acostumbrada en las obras catalogadas como indigenistas. Por otra parte, si bien se ha escrito muy poca crítica sobre Manuel Scorza (1928-1983) y el Ciclo de la guerra silenciosa, Ángel Rama le

⁴ Para un mayor acercamiento a la evolución de los planteamientos en torno al indígena en el Perú, véase a Degregori, Carlos Iván, 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.

⁵ En *Aves sin nido*, publicada en 1889, es importante resaltar la visión del indígena que plantea la autora porque nos permitirá contraponerla con el indigenismo de Arguedas, el cambio de interpretación es notable. 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, que después de haber ostentado la grandeza imperial bebe del lodo del aprobio. 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.

dedica unos renglones en su ensayo *Transculturación narrativa en América Latina*⁶, ubicándolo en esta corriente.

Sin embargo, la ubicación de la producción de Scorza dentro del indigenismo no es sencilla, menos aún cuando el escritor se niega a ser considerado un autor indigenista, por considerar el término "indigenismo" como acuñado por el conservadurismo intelectual.

Rama habla sobre la amplitud y ambigüedad del indigenismo, de la constante polémica interna, que va desde una idealización que pretendía la instauración del inkario, hasta el racismo que insinuaba la necesidad de un etnocidio para salvar al Perú. Así Rama rescata el pensamiento de Mariátegui:

"...quién en oposición a muchos desvaríos idealizadores del pasado habrá de reivindicar el análisis económico y social del problema del indio, así como la función central de las vanguardias intelectuales capitalinas o costeñas. Ambos temas son de hecho el mismo tema".⁷

Con Mariátegui la discusión sobre el llamado problema indígena llega a su cúspide. A través del desarrollo de un análisis de la formación histórica de la sociedad peruana, Mariátegui establece que la situación de opresión y explotación del indígena se vincula con el problema de la tierra, en una sociedad donde el capitalismo, el feudalismo y la propiedad colectiva conviven, pero siendo finalmente la gran propiedad feudal de la tierra la que mantiene al indígena sumergido en la más terrible opresión. Por lo tanto se hace necesaria la liquidación de esos elementos para que sea posible una real solución. Mariátegui propone una alternativa: la instauración del socialismo,

⁶ Rama, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI, México, 1982.

⁷Rama Angel, citado por Moraña, Mabel. "Función ideológica de la fantasía en las novelas de Manuel Scorza" en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, IX, 17, Lima, 1983.

sistema inherente a las comunidades indígenas, como rasgo heredado del tiempo de los incas.⁸ Esta y otras aportaciones de Mariátegui serán tomadas en consideración al desarrollar el contenido total de la tesis.

El indigenismo, como término y como corriente, es polémico, debido a que es un concepto manejado por sectores de la población que no son indígenas; es decir es un discurso elaborado a través de la mirada del mestizo principalmente. El hecho encuentra reparos desde la denominación "indios" para llamar a los habitantes de este continente, la cual fue usada por el conquistador y no existe ninguna razón para que este término sea usado por el conquistado. Arguedas aclaró esta denominación explicando la connotación cargada de significaciones raciales y que fue adquiriendo fuerza de verdad a través del tiempo.

Es en esta línea de pensamiento donde debemos ubicar la negativa de Scorza a ser considerado "indigenista", por la connotación racista que encierra el término, además de la concepción ideológica que enmarca la superioridad de la cultura occidental.

Ángel Rama, por su parte manifiesta que el término indigenismo "quedó acuñado por la generación posmodernista latinoamericana, siendo ella la que le confirió el significado con el cual fue aceptado en todo el continente. Como en los ejemplos paralelos y contemporáneos del "negrismo" antillano y del "revolucionarismo" mexicano, se trató de una formulación local, peculiar, referida a la problemática cultural de la región, de esa tendencia generalizada, regionalista, criollista, nativista, que se posesionó de América Latina con posterioridad al novecentismo modernista,

⁸ Para entender al Perú, desde cualquier ángulo, es necesario recurrir a la obra clásica de Mariátegui: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. (1928, año de la primera edición) Era, México, 1988.

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.⁹

Esta corriente es revisada por Arguedas en *El indigenismo en el Perú*¹⁰, 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 novecentismo, donde aparecen los primeros tintes de la corriente indigenista en la obra de Julio C. Tello, oponiéndose al

⁹ Rama, Angel. op.cit. *Transculturación narrativa en...*p. 180.

¹⁰Arguedas, José María. "El indigenismo en el Perú", en *Ideas en torno de Latinoamérica*. UNAM, México 1986. pp. 764-781. (Se desconoce la fecha de la primera edición).

"pensamiento hispanista" de José de la Riva Agüero y Víctor A. Belaúnde. En esta etapa se reconoce el valor de la cultura inca prehispanica y se prescinde del indio actual.

2.- Un segundo periodo 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 *El Amauta*, se llama a escritores y artistas a comprometerse con la causa del indio y a tomar como tema al 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 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 Alegria¹¹ y José María Arguedas, quienes salvan las carencias antes

¹¹ Cabe aclarar que el indigenismo en el Perú tiene caracteres particulares de acuerdo al espacio regional referido. Las obras de Ciro Alegria se ubican en 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; muchas de sus tradiciones comunitarias ya no son practicadas, perdieron sus religiones locales y fueron convertidos a la servidumbre, por lo tanto existen menos elementos de cohesión porque no hay identidad de tipo cultural. En cambio los indios de la zona central y del sur del Perú aún practican la religión heredada de sus antepasados y las costumbres comunitarias tienen fuerte presencia, el quechua es hablado incluso por los mestizos. Todo esto los identifican de una manera muy sólida. 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 Alegria aparece un indio que es tal desde el punto de vista social, pero no lo es desde el punto de vista cultural; entonces no tienen todas estas características, tan distintas, tan originales, como las del indio del sur". Arguedas, José María. "La narrativa en el Perú contemporáneo", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. Casa de las Américas, La Habana, 1976. p. 412. Por su parte Ciro Alegria afirma: "...si bien el indio es el objeto de nuestros desvelos y cuidados: mi

indicadas. Rescatan las demandas sociales, económicas y políticas del indigenismo de *Los siete ensayos*. Esta generación tiene mayor conocimiento respecto a la realidad indígena (cosmovisión y tradición cultural) y a 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 la cuestión 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 en el Perú han evolucionado 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, sin dejar de estar inmerso en un contradictorio contexto "nacional", definido por sus peculiaridades económicas y sociales. Esta visión es el gran aporte de José María Arguedas a la literatura indigenista.

En la década de los 50 surgen otros escritores como Vargas Vicuña o Carlos Eduardo Zavaleta, pero sin alcanzar la plenitud de Arguedas.

La muerte de Arguedas (1969) cierra una etapa importante del indigenismo. Los críticos reconocen que no hubo alguien que continuara su postulado con la altura alcanzada, de ahí que quienes aparecen posteriormente son denominados como neoindigenistas, entre los que

indio no es el de Arguedas. El indio es una proposición cargada de autoctonismo. Existe una gama infinita de indios: desde el "nuevo indio" de Uriel García hasta el selvático. Mi indio es el norteño: un indio que no habla quechua, amestizado, de decisiones rápidas, un tanto pragmático. El indio de Arguedas es el indio sureño y, más específicamente el apurimeño: más silencioso y más lírico. Hay otros tipos de indios: el huanca, por ejemplo, vivaz, altivo y belicoso. El cuzqueño: taciturno y rencoroso...El indio del Norte es más rebelde que el indio de Arguedas, pero carga también toneladas de dolor." Alegría, Ciro. "Otras opiniones", en *Ibidem*. p. 317.

encontramos a Marcos Yauri Montero y Edgardo Rivera Martínez cuyas publicaciones se realizan entre 1973 y 1983.

Asimismo se conoce de los trabajos de Gregorio Martínez y Antonio Galvez Ronceros quienes realizan la tarea de tratar contenidos y temas indígenas "agudamente transculturales".¹²

¹² Lamentablemente no existen estudios sobre el neoindigenismo en el Perú. Se conoce únicamente el trabajo de Tomás G. Escajadillo denominado *La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones* (Lima. Universidad de San Marcos, 1971, mimeo).

2.- EL PERÚ Y EL INDIGENISMO DE ARGUEDAS

José María Arguedas, cuentista y novelista peruano, nació el 18 de enero de 1911, en Andahuaylas, Departamento de Apurímac. Es considerado como una de las figuras más trascendentales de la novela realista de tema indigenista en Hispanoamérica. Apenas a sus tres años de edad, su madre, doña Victoria Altamirano Navarro de Arguedas, fallece en el pueblo de San Miguel, capital de la Provincia de La Mar, donde su padre era juez; algunos años más tarde su padre, el abogado Víctor Manuel Arguedas Arellano, se vuelve a casar con Doña Grimasea Arangoitia viuda de Pacheco, principal señora del distrito de San Juan de Lucanas, sur de Ayacucho, quien tenía tres hijos, dos mujeres y un hombre mucho mayores que José María. Este nuevo enlace motivó que Arguedas viviera al lado de su madrastra, en San Juan, a donde su padre llegaba, a caballo, los sábados.

El hermano político de Arguedas, consumido por el orgullo y la crueldad, hizo de él una víctima de sus abusos obligándolo a realizar trabajos sumamente pesados para su edad, y a presenciar los abusos contra los indios. Arguedas señala en repetidas ocasiones que fue testigo obligado de las violaciones a las mujeres del pueblo, que el hermanastro realizaba como un acto de dominio y poder.

El futuro novelista se fugó de esa casa, debido a las dificultades afectivas con su hermanastro. Vivió con los indígenas de San Juan de Lucanas, cuya vida llegó a conocer profundamente. Su conocimiento de la cultura indígena marcó su posición en la sociedad y el contenido de su obra. El quechua fue su lengua materna, y los indios fueron la madre que no conoció, los que le brindaron su cariño y protección:

"Huyendo de parientes crueles pedí misericordia a un ayllu que sembraba maíz en la más pequeña y alegre quebrada que he conocido. Espirios de flores ardientes y el canto de las torcazas iluminaban los mazaes. Los jefes de la familia y las señoras, mamacunas de la comunidad, me protegieron y me infundieron la impagable ternura en que vivo".¹³

Arguedas, niño, encuentra el ser de la madre en la mama pacha, la madre tierra para los indios, que con su impagable ternura se convertirá en nido que calma su soledad.

Cuando en 1962 escribe el poema Quechua *A nuestro padre creador Tupac Amaru* (himno -canción), Arguedas recuerda a quienes fueron parte sustancial en su vida. Así dedica sus versos diciendo:

"A doña Cayetana, mi madre india, que me protegió con sus lágrimas y su ternura, cuando yo era un niño huérfano alojado en una casa hostil y ajena. A los comuneros de los cuatro ayllus de Puquio en quienes sentí por vez primera, la fuerza y la esperanza."¹⁴

En su ensayo "Yo no soy un aculturado" habla respecto a su situación infantil que le llevará a buscar el apoyo antes mencionado:

"...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..."¹⁵

Utek', comunidad que asiló a Arguedas, se convertirá en materia de recordación en múltiples pasajes de su obra:

¹³Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Alianza Editorial, Madrid, 1994. p.48. La presente edición será la utilizada para nuestro análisis, por lo que en adelante, al citar fragmentos de la novela, sólo indicaremos el número de la página citada.

¹⁴Arguedas José María. *Katatay*. Editorial Horizonte, Lima, 1984. p.11.

¹⁵Arguedas José María. "No soy un aculturado", en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición Crítica, Madrid, 1990. p. 257.

"Utek' pampa
 Utek' pampita
 Tus perdices son de ojos amorosos,
 tus calandrias engañosas cantan al robar,
 tus torcazas me enamoran
 Utek' pampa
 Utek' pampita".¹⁶

El universo andino se siembra en él, él se siembra en ese cosmos. Una suerte de nacimiento entre el Sol y la Tierra.

En su adolescencia aprendió el español, lengua que le permitió ingresar al mundo del blanco, sin olvidar su identidad con lo indígena. Su estancia con los indios le permitió adquirir una forma distinta de apreciar el mundo, opuesta a la del blanco. Como los indios, aprendió a convivir con la naturaleza, con los árboles, ríos, montañas, animales y con los hombres, sufriendo la marginación y la explotación al lado de los indios.

Arguedas no era ajeno a la problemática política y social de su país, estaba inmerso en ese mundo contradictorio, en el vaivén de su momento histórico.

La década de los veinte del presente siglo está marcada por el cambio que sufre la economía peruana y su relación con el exterior debido al afianzamiento del capital norteamericano en la constitución de una economía de enclave, hecho que modifica las relaciones sociales y económicas del país. Dicha década está precedida por el inicio del oncenio de Leguía en 1919, quien es reelegido en 1924 y 1929. Las empresas buscan conseguir materia prima y mano de obra barata que se encuentran en abundancia en el Perú. El historiador Julio Cotler observa que en ésta década se dio una recomposición y reestructuración

¹⁶Arguedas, José María. *Diamantes y Pedernales, Agua*. Juan Mejía Baca and Villanueva, Lima, 1954. p.102.

de las clases sociales. A nivel de grandes propietarios nativos, se operó una emergencia del sector directamente vinculado a la exportación. En el caso de los terratenientes inmersos en el área precapitalista de la sierra andina, una fracción pasó a asociarse con el sector dominante. Los terratenientes y las empresas extranjeras extendieron sus dominios sobre las masas campesinas expropiando sus tierras a fin de obligarlos a someterse a la condición servil.¹⁷ Estos propició agitaciones indígenas recurrentes básicamente en Puno y Arequipa. En 1924 Haya de la Torre funda el A.P.R.A. (Alianza Popular Revolucionaria) y José Carlos Mariátegui funda el Partido Socialista que luego de su muerte en 1930, se convierte en Partido Comunista del Perú. Entre ambos se entabla una discusión que pone en la cima la discusión en torno a la cuestión nacional y el problema del indio. Mariátegui sostenía que la constitución de la nación peruana era un proyecto antes que una realidad y que el principal obstáculo para su realización era la subsistencia de una gran masa indígena sometida a un régimen de explotación servil y de opresión gamonalista. Haya de la Torre y Mariátegui comparten la fe en el potencial revolucionario del campesinado indígena así como la convicción de que lo indígena formaba el cimiento de la nacionalidad peruana. Sin embargo, Haya de la Torre y su partido se deslindan del movimiento revolucionario internacional y de las fuerzas del proletariado del Perú, posición que es calificada por Mariátegui como reformista-pequeño burguesa. El Apra y Haya de la Torre con el paso del tiempo dejaron su posición de avanzada para convertirse en un aliado más de la oligarquía. Mariátegui, por su parte, no ve realizado su proyecto de instauración del socialismo. Su muerte a temprana muerte corta sus aspiraciones.¹⁸

¹⁷ Cotler, Julio. "Perú: Estado oligárquico y reformismo militar", en *América latina: Historia de medio siglo*, Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM-Siglo XXI, México 1982. p. 380.

¹⁸ Para un mayor acercamiento en torno a la discusión que entablan Mariátegui y Haya de la Torre véase Valderrama, Mario. "Los planteamientos de Haya de la Torre y de José Carlos Mariátegui sobre el problema indígena y el problema nacional", en *Indigenismo, Clases sociales...op. cit.* pp.187-221.

En ese clima de tensión política y social el padre de Arguedas, en 1920, fue obstaculizado, por razones políticas de seguir ejerciendo su profesión de abogado, por lo que anduvo huyendo en pueblos lejanos de la sierra y Arguedas se quedó al lado de los indios:

"En 1923 empezamos a viajar con mi padre. Mi hermano mayor Aristides 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; a Cora Cora, tres días a caballo; al Cuzco por el puerto de Lomas, seis 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".¹⁹

José María Arguedas estudia en Abancay, Ica, Huancayo y Lima, convirtiéndose en un profundo defensor del patrimonio cultural indígena. Destaca como antropólogo, investigador, transcriptor e intérprete de la literatura oral del pueblo quechua, así como de sus creencias, música y mitos.

Como pocos escritores, vivió y sintió el mundo indígena como suyo por lo que sus primeras lecturas de obras en las que aparecía el indio le causan irritación, pues carecían de un real conocimiento del mundo andino y por lo tanto lo distorsionaban. Aunado a esto, su bilingüismo se convierte en una herramienta valiosísima para su labor literaria. Arguedas comenta respecto a la frustración que le causa la falsa visión del indio:

"Cuando llegué a la universidad leí los libros en los cuales se intentaba describir a la población indígena, los libros de López Albújar y de Ventura García Calderón. Me sentí tan indignado, tan extraño, tan defraudado, que consideré que era indispensable hacer un esfuerzo por

¹⁹ Citado por Flores, Angel. *Narrativa Hispanoamericana 1816-1981. La generación de 1940-1969*. Siglo XXI, México, 1982, p.210.

escribir al hombre andino tan como era y tal como yo lo había conocido a través de una convivencia muy directa".²⁰

Esta desilusión lleva al joven intelectual a ingresar a la corriente indigenista, la cual reelaboraría tomando en cuenta los cambios en la estructura social y cultural del país que le tocó vivir. Arguedas hereda el pensamiento de Mariátegui con un espíritu rebelde y reivindicativo, tomando sus planteamientos ideológicos con un carácter nacionalista y continúa la búsqueda para lograr la transformación del Perú. Arguedas, de acuerdo a sus vivencias entre los indios, plantea con humildad el problema del indio, corrige algunos aspectos que Mariátegui no pudo ver y encamina al indigenismo por una senda de compromiso y toma de conciencia de la candente realidad peruana.

Con el advenimiento del socialismo se desata una euforia internacional por implantarlo, sobre todo en los países subdesarrollados que ven en ese hecho la posibilidad de solución a los problemas de atraso y marginación. Esa euforia cobra mayor fuerza con los planteamientos de Mariátegui y la influencia de la revolución mexicana en 1910 y la rusa en 1917, fenómenos que politizaron a un sector de intelectuales peruanos. Ese anhelo de cambio enciende en el joven Arguedas una llama viva de creación literaria, tal como se manifiesta en sus escritos (*Agua y los Cuentos olvidados*). Sin lugar a dudas, este hecho le permite conocer la realidad peruana y elaborar trabajos lúcidos, creando una obra cada vez más amplia y compleja, que distingue su etapa adulta:

"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".²¹

²⁰Arguedas, José María. "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.

²¹Citado por Ignacio Valente, "Otras opiniones", en *ibidem*. p.330.

En el contexto nacional la crisis mundial de los años treinta determinó la caída de Leguía, la economía dependiente del Perú es perjudicada por el retiro de capitales norteamericanos. A pesar de que el nuevo jefe de Estado, coronel Sánchez Cerro, busca reorientar la situación de crisis con el apoyo de un sector de las masas populares, no lo consigue. Al reducirse las exportaciones y cortarse la entrada de préstamos norteamericanos se agudizó la crisis en todos los sectores, creando un descontento general que se expresa en levantamientos múltiples. La población agrupada en los Partidos Apra y el Partido Comunista hacen notar su descontento. El Apra promueve varias insurrecciones, la principal de ellas en la ciudad de Trujillo.

El 30 de enero de 1932 fallece el padre de Arguedas el Dr. Víctor Manuel Arguedas, José María queda sin apoyo económico por lo que se emplea como Auxiliar de la Administración Central de Correos de Lima. En los años 1933-1934 publica en *La prensa* de Lima tres cuentos: *Doña Cayetana*, *El Vengativo* y *Momediano* o *El cargador*; en 1935 publica *Agua* escrita a los 19 años, en este mismo volumen incluye *Los Escoleros* y *Warmá Kuyay*.

Agua, publicada en 1935, guarda ese odio a la injusticia que reina en los Andes, donde existen dos mundos enfrentados con crueldad desde la conquista, donde uno explota y hunde los valores humanos del indio y el otro carga un dolor indescifrable.

Los cambios de gobernante se suceden uno a otro sin que esa realidad social cambie sustancialmente. En 1933, luego del asesinato de Sánchez Cerro, Benavides es designado presidente congregando alrededor suyo a la clase dominante fruto de su lucha contra el Apra.

La relación que la clase dominante establece con las masas populares no es de compromiso, sino por el contrario es de sometimiento. Una política que busque la conciliación con los "cholos, indios y negros" estaba fuera de toda posibilidad.

Arguedas en 1937, víctima del sistema autoritario y conservador que domina el ambiente político peruano, es acusado de protestar junto a muchos por la visita de un oficial fascista al Perú. Como consecuencia es recluido en la cárcel *El sexto* durante ocho meses. Esta experiencia la relató en una novela de corte autobiográfico intitulada *El sexto*, que apareció en 1961. Arguedas sale de prisión en 1938 y al año siguiente es nombrado profesor de Castellano y Geografía del Colegio Nacional "Mateo Pumacahua" de Sicuani, Cuzco; ese mismo año contrae matrimonio con Celia Bustamante Vernal.

En 1939 Benavides convoca a elecciones en las que Manuel Prado es nombrado Presidente fungiendo en dicho cargo hasta 1945. Es el tiempo en que el Apra y el Partido Comunista modifican sus orientaciones políticas debido a la crisis internacional que llevó a Haya de la Torre a concebir a Estados Unidos, en su nueva política del "buen vecino", como una fuerza democrática capaz de favorecer la implantación de regímenes del mismo tipo en Indoamérica. El PC por su parte colaboró con el gobierno en los esfuerzos bélicos contra el Eje nazi-fascista.

Por su parte Arguedas continúa con la difusión y estudio del problema indígena peruano. En 1940 viaja invitado por el gobierno mexicano, al Congreso Indigenista de Pátzcuaro. Permanece dos años en México.

El año de 1941 se publica la novela *Yawar fiesta* y en 1948 (1949) *Canciones y cuentos del pueblo Quechua*.

Mientras Arguedas plasma en sus obras el sentir indígena, la disputa por definir los destinos de la nación continúa. En 1945 José Luis Bustamante y Rivero candidato del Frente Democrático Nacional, patrocinado por el Apra, gana abrumadoramente. Los cambios se hicieron evidentes en todos los ámbitos de la existencia social peruana. Se multiplicaron las organizaciones sindicales, se constituyeron federaciones estudiantiles; se abrieron nuevos medios de comunicación que trataban temas hasta entonces prohibidos por la prensa oligárquica; se observó la rápida emergencia de sectores de la clase media intelectual que de diferentes formas representaban los intereses de los sectores populares. El sector oligárquico impide la continuación del cambio a través de la "Revolución Restauradora" que en 1948 destituye a Bustamante. El general Odría asume la presidencia y permanece en el gobierno durante ocho años (1948-1956). Poniéndose al servicio de la oligarquía nacional deroga las disposiciones que restringen las actividades de la oligarquía y del imperialismo, además persigue a quienes desacatan sus disposiciones, principalmente al Apra y al Partido Comunista.

En su evolución como escritor Arguedas va encaminando su obra hacia nuevos derroteros. En *Yawar fiesta* (1940), Arguedas presenta a los diferentes sectores de la sociedad peruana: indios, terratenientes tradicionales, terratenientes nuevos ligados a los políticos, mestizos y estudiantes oscilantes entre el pueblo rural y el urbano limeño.

En 1956 Manuel Prado es elegido Presidente con el apoyo del Apra que buscaba la "Convivencia" en el Congreso, el sector radical de este partido constituyó el Apra Rebelde que luego se transformó en Movimiento de Izquierda revolucionaria (MIR). A fines de la década de los cincuenta la devaluación del sol (moneda peruana) y la crisis existente generó numerosas invasiones a haciendas encabezadas por Hugo Blanco, líder de campesinos de la Convención (Cuzco).

La necesidad de ejecutar cambios estructurales, no profundos, que calmaran la euforia indígena que trastocaba y ponía en peligro los privilegios de los sectores dominantes resultó ser una plataforma conjunta de un sector del ejército, la Iglesia y los nuevos partidos reformistas, creándose una alianza. El conflicto de clases que incluso amenazaba con la división en el seno mismo de la clase dominante, así como de las instituciones que sostenían el régimen de dominación y que aseguraban su hegemonía, se intensifica a medida que se acercaban las elecciones de 1962. En esta oportunidad fue elegido Haya de la Torre, pero a escasos días de que el Presidente Prado entregara su mandato, el ejército comandado por el general Pérez Godoy lo depuso y exilió del país. Así en el Perú se instaló el primer gobierno "Institucional" de las fuerzas armadas en América Latina. Su primera acción fue la de realizar la reforma agraria en la Convención y apresar a los dirigentes de los levantamientos.²²

En este espacio conflictivo Arguedas escribe *Todas las sangres* (1964), obra donde la forma novelesca arguediana cambia; ahora busca hablar por los peruanos centrándose en un espacio mayor, un pueblo grande, se preocupa por la distribución de funciones de sus personajes, desde el papel de los terratenientes don Bruno y don Fermín, en *Todas las sangres*, hasta la asignación del indio mestizado Demetrio Rendón Willka. Así se concreta la poderosa influencia de la revista *Amauta* en su interpretación de la literatura y arte indígenas, desde el punto de vista sociológico:

"La ilusión de juventud del autor parece haber sido realizada. No tuvo más ambición que la de volcar en la corriente de la sabiduría y el arte del Perú...la sabiduría de un pueblo al que se consideraba degenerado, debilitado o extraño e impenetrable pero que, en realidad, no era sino lo que llega a ser un gran pueblo, oprimido por el desprecio social, la dominación política y la explotación económica en el propio suelo donde realizó hazañas por las que la historia lo considera un gran pueblo..."²³

²² Cfr. Cotler, Julio. "El Perú: Estado oligárquico..." op. cit. p. 400.

²³ Arguedas José María, "No soy un aculturado", en op. cit. *El zorro de arriba y el zorro...* p. 256.

En 1946, Arguedas trabaja en la sección de Folklore del Ministerio de Educación, sin dejar de lado su preparación profesional.

En 1948, Arguedas obtuvo el título de Doctor en la Universidad de San Marcos en Lima, como resultado de un año de investigación en España, con la tesis *Las comunidades de España y del Perú*, publicada en 1968 por la Universidad de San Marcos; posteriormente, gracias a su constancia estuvo al frente de la Dirección del Instituto de Estudios Etnológicos del Museo Nacional de Historia.

En 1954, publica *Diamantes y Pedernales*, con una segunda edición de *Agua*. Este libro contiene además el cuento *Orovilca*; asimismo publica en la revista *Tres* el cuento *Waylluy*, y en *La prensa* de Buenos Aires, el cuento *Kuyay*.

El año de 1958 publica *Los ríos profundos* y en 1964 *Todas las sangres*. Esta última novela es contemporánea del primer gobierno de Belaúnde, declarado presidente en 1962. Los campesinos continúan sus movilizaciones; sin esperar que llegue la reforma agraria capturan latifundios, mientras que los obreros protestan para lograr mejorar sus condiciones de vida. Belaúnde no cuenta con apoyo parlamentario por lo que sus proyectos de realizar "la conquista del Perú por los peruanos" no tiene respaldo. La búsqueda de negociación con los partidos políticos de entonces fracasa. La crisis económica y la fuerte presencia del imperialismo norteamericano continua.

En 1966, Arguedas, víctima de la depresión, intenta suicidarse con una sobredosis de barbitúricos, saliendo con vida. Posteriormente, en 1967, contrae matrimonio con Sybila Arredondo con quien viaja a Cuba en 1968. En octubre de ese año fue merecedor al premio de la novela iberoamericana de la fundación William Faulkner, por la obra que le dio celebridad continental: *Los ríos profundos*.

En 1968 el golpe militar del general Juan Velasco Alvarado no tuvo ninguna dificultad en un país donde aún no se lograba consolidar un gobierno nacional y que la caída y llegada de nuevos gobernantes era tan común. El gobierno "revolucionario" de las fuerzas armadas implantó una serie de medidas antioligárquicas que de golpe cierran un largo capítulo de la historia peruana. Una de las medidas inmediatas fue la toma militar del complejo petrolero en manos de los norteamericanos y otra la reforma agraria decretada en 1969.

A pesar de que varias propiedades importantes de los norteamericanos eran afectadas, la ley no establecía ninguna diferencia en el pago de las afectaciones a nacionales y extranjeros. Los campesinos que deberían ser los beneficiados directos de la reforma agraria deben pagar la llamada deuda agraria al Estado, para que éste a su vez la reembolse a los antiguos terratenientes.

El hecho de que el régimen de Velasco afecte las propiedades de los norteamericanos tiene que ver con las posibilidades que se le presentaban al Perú para convertirse en un gran exportador de cobre y petróleo, en un momento en que se da el alza de los precios de éstos productos. Además la banca internacional estaba dispuesta a encontrar mercados para colocar los excedentes creados por el alto desarrollo de las empresas multinacionales durante los años sesenta. Dada esa situación se presenta la oportunidad de actuar con cierta independencia y de desechar la presencia de las industrias de enclave permitiendo que el país sea quien controle su economía.

Por otro lado, con la reforma de Velasco Alvarado las relaciones feudales de servidumbre se modifican sustancialmente con la expropiación de tierras a los grandes terratenientes. La reforma fue planteada en favor del campesinado "pero sin su participación", ya que sólo buscaba mediatizar a los campesinos

entregándoles sus tierras y evitar la movilización independiente, es decir el control corporativo a través de la creación de la Confederación Nacional Agraria, además intensificando el uso de la tierra y aumentando la producción de alimentos para disminuir su importación, así como detener el alza del costo de vida en las grandes ciudades, financiar las empresas industriales con dinero que pagan los campesinos y reducir la migración de éstos a las grandes ciudades. Este plan resulta sólo un proyecto incumplido porque la avalancha andina hacia la costa se había iniciado desde los cincuenta y nadie podría detenerla. Esta situación es muy bien retratada por Arguedas en su obra *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

En 1968 Arguedas al recibir el premio Inca Garcilaso de la Vega, expresa un discurso en el que manifiesta:

"..No soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua..."²⁴

Esta afirmación nos acerca más al mundo conflictivo en el que vivió; el mundo indio-misti, aspecto importante que abordaremos en capítulo aparte.

En 1969, a los 58 años de edad, Arguedas se quita la vida como consecuencia de su fuerte inestabilidad emocional, que él explica con estas palabras:

"...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

²⁴ Ibidem. p. 257.

como los caminos que van de la costa a la sierra peruana, subiendo por abismos y laderas geológicamente aún inestables...!"²⁵

Su última novela, para muchos inconclusa, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, fue publicada póstumamente en 1971.

En su carrera literaria, Arguedas va evolucionando en sus espacios y problemáticas. En sus inicios escribe una colección de cuentos llamada *Agua* que gira sobre la vida del pueblo de San Juan de Lucanas. En su segundo libro, *Yuvar fiesta*, aborda la vida de una provincia, la novela es situada en el pueblo de Puquio que luego creció hasta ser un departamento, que es el marco de *Los ríos profundos*, situada en el Departamento de Apurímac, y por fin, en *Todas las sangres* consigue hacer realidad su gran ambición: retratar en una novela la vida peruana en su totalidad.

Su trabajo va creciendo como una suerte de "cajas chinas" en cuya estructura logra expresar, finalmente, toda la abigarrada realidad del Perú. Los poderes que manejan ese país. Esa misma creación se expande, con un movimiento interior, buscando articular los elementos pequeños que integran el cosmos de su literatura.

Mitos como el Inkarrí²⁶ o Tutaykire, y otros, orientan su producción. Respecto al primero, que será materia de estudio en páginas posteriores, Rama manifiesta, en la obra ya citada, lo siguiente:

²⁵Arguedas, José María. "Epílogo". Carta a Gonzalo Losada, (Introducción al *El Sexto*). Lima, Barcelona, 1974, p. 289.

²⁶ En Huamanga, escuchamos que el significado de la palabra inkarrí no es la conjunción de Inka y Rey, sino que es una interrogación ¿Inkari? (¿dónde está el inca?), la respuesta es que se encuentra descuartizado y cuyos restos esparcidos por diferentes lugares volverán a unirse. Esta respuesta no necesariamente es expresada verbalmente sino sobreentendida. Esta versión coincide con lo que nos expresó el Antropólogo peruano Julio García, en México, enero de 1996.

"...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".²⁷

Rama, por otro lado, rescata las confesiones de Arguedas en sus anotaciones sobre este mito tan significativo, que sólo es conocido a su modo de entender, en la ciudad de Puquio (Sur del Departamento de Ayacucho) y que en veinte años se ha transmutado por la generación de los abuelos, los viejos o mayores de la sociedad. La generación intermedia, de los hombres entre 30 o 40 años, tiene algunas vagas y confusas noticias acerca del mito, pero no es capaz de desarrollarlo orgánicamente ni percibir, como hacen los mayores, su alcance rebelde, mezclándolo frecuentemente con historias religiosas y católicas.

En *Ideología Mesianica del mundo andino* (1973), recopilación de Juan Ossio, encontramos muestras del conocimiento del mito del Inkarrí en diferentes pueblos de la sierra peruana. El volumen al que hacemos referencia guarda una rica muestra de su variada existencia y funcionamiento, por lo que consideramos equivocada la apreciación de ser conocido únicamente en la comunidad de Puquio.

²⁷En 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 François Bourricaud donde los somete a un análisis desde el punto de vista 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, incluso estudiantes universitarios, Arguedas procedió a un examen general del Mito y sus variantes, conectándolas con los diversos tipos de poblaciones indígenas en que se los había descubierto, en su artículo "Mitos quechuas pos-hispánicos", en *Amaru*, Lima, núm. 3, julio-septiembre de 1967, pp.14-18.

Rama, por su parte, afirma erróneamente 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".²⁸

Indudablemente Ángel Rama, excelente estudioso de la literatura y cultura latinoamericanas, no tuvo posterior acercamiento a la afirmación de Arguedas, al mundo indígena e incluso ciudadano del Perú, pues existen múltiples evidencias del funcionamiento vital del mito en la vida del Perú profundo actual, y de que su muerte está tan lejana como la del indio.

El carácter de Arguedas y su obra no están, pues, fuera de observación y calificación de críticos que intentan llegar a la esencia misma del mundo arguediano. Cornejo Polar, manifiesta que:

"Arguedas gustaba enfatizar su autoimagen de creador espontáneo, libre de excesivas preocupaciones técnicas y al margen de una sostenida reflexión teórico-práctica acerca de la literatura. En su obra hay pruebas suficientes de esta espontaneidad, que en pocos momentos puede llegar a ser ingenua; pero también hay indicios de una permanente meditación sobre su propia tarea creadora y temas inmediatamente conexos. En todo caso y de manera harto evidente, el proceso de su narrativa demuestra la presencia de una estrategia, que es muy difícil no considerarla consciente, cuyo principio es el de la paulatina intensificación y crecimiento".²⁹

La distribución geográfica del Perú en Departamentos, su imagen tripartita (costa, sierra y selva) y el despotismo y servidumbre procuraron en Arguedas una intensa y original forma de expresión. Sus estudios etnológicos

²⁸Rama, Ángel. op. cit. p. 171.

²⁹Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Losada, Buenos Aires, 1973. p. 14.

precisan este rasgo y el papel que juegan en la cultura nacional. Su experiencia en el mundo indígena se consagra en dos estudios interesantes sobre el Valle del Mantaro y la ciudad de Huancayo en las que examina el desarrollo de la región donde pasó su infancia. Temporalmente su obra se sitúa treinta años después de los manifiestos de Haya de la Torre y Mariátegui.

Contrariamente a lo que opina Rama en su *Transculturación narrativa en América Latina*, el Arguedas antropólogo y etnólogo no fue opacado por el Arguedas novelista, pues consideramos que en Arguedas ambos forman una unidad indisoluble.

La sociedad andina, núcleo de la narración arguediana, no se puede considerar al margen de la "modernización" nacional 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 proposiciones revolucionarias. En treinta años el Perú saltó del sistema de comunicación feudal al de las carreteras y aviones".³⁰

La narrativa de Arguedas gira, pues, en torno al mundo andino; su singularidad reside en dos aspectos fundamentales que han sido señalados con interés por la crítica: la visión del mundo indígena proyectada desde el interior y la influencia en su escritura de las imágenes de origen quechua. En *Los ríos Profundos*, obra que posee elementos autobiográficos, logró relacionar lo psicológico con lo social y expresó el alma del hombre andino. Recreó con singular magia las tradiciones milenarias andinas, liberándolas del tratamiento usual del costumbrismo. Arguedas asume una postura crítica respecto a la injusticia que padece el indio. Su obra, sin embargo, no se queda en el nivel de

³⁰Arguedas, José María. "José Sabogal y las artes populares en el Perú", en *Folklore Americano*. Lima, IV, 4, 1956. p. 241.

la denuncia, propone una alternativa basada en las ideas de Mariátegui y las extraídas de la propia experiencia indígena. Arguedas argumentaba al respecto:

"...Las dos naciones de las que provenía estaban en conflicto: el universo se me mostraba encrespado de confusión, de promesas, de belleza más que deslumbrante, exigente. Fui leyendo a Mariátegui y Lenin que encontré un orden permanente en las cosas; la teoría socialista no sólo dio un cauce a todo porvenir, sino a lo que había en mí de energía".³¹

La vida y obra de Arguedas no está al margen de la historia de la literatura del Perú y Latinoamérica. Por sus aportes, por su singular manera de presentar un mundo complejo e inédito, no está lejos de su contexto que le sirvió de fuente para alimentar su arte, por terrible o desgarrante que fuera. A pesar de sus críticos, Arguedas supo hacer hablar con belleza a ese mundo marginado e intencionalmente olvidado. Fiel a los preceptos de Mariátegui quien planteaba la función de la literatura con respecto al problema indígena:

"El indigenismo de nuestra literatura actual no está desconectado de los demás elementos nuevos de esta hora. Por el contrario, se encuentra articulado con ellos. 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 muchos de sus corifeos, lo consideran, en conjunto, artificioso".³²

En el Perú, Arguedas como escritor visibilizó el desarrollo del país y su cultura, de tal manera que sus obras siguen el itinerario histórico del país a través de su propia experiencia. Arguedas conoció la realidad nacional a través de su vinculación directa con los pueblos y su gente como antropólogo, etnólogo y escritor, por lo tanto, tuvo una perspectiva bastante más amplia que la mayor parte de los escritores peruanos que sitúan sus escenarios en el Perú, país complejo y multinacional.

³¹Arguedas, José María. "No soy un aculturado", en op. cit. *El zorro de arriba...* p. 257.

³²Mariátegui, José Carlos. op. cit. p.300.

Los traumas arrastrados desde la infancia no los llegó a superar y dejaron una *lliklla* (manto) de temas y motivos en toda su obra, sumados a crisis de adulto, que al final lo condujeron al suicidio. Su seguridad en no poder soportar más la vida lo lleva a preparar su muerte con anterioridad a fin de no causar problemas y ser menos sentido:

"Me acogerán en la casa nuestra, atenderán mi cuerpo y lo acompañarán hasta el sitio en que deba quedar definitivamente. Este acto considero atroz y no lo puedo ni debo hacer en mi casa particular..."³³

El esquema ideológico que enmarca las obras de Arguedas está basado en una lucha de clases, de intereses irreconciliables, en donde los poderosos someten y explotan a los débiles o los destruyen, y los débiles sólo pueden alcanzar su liberación subvirtiendo y destruyendo el orden imperante.

En *Los ríos profundos*, como en todas las novelas y cuentos que escribió Arguedas, el mundo andino aparece injertado, filtrado, dentro de ese otro mundo, ideológico, "racional", deliberado. El mundo representado ya no es puro, pese a la lejanía de la modernidad, pese a la lejanía con la costa. Es un mundo que Arguedas llamaba "peruano", una muestra de esta realidad es la fusión de valores de la religión católica con elementos andinos. Esta novela constituida por XI capítulos retrata el complejo mundo de Abancay. En los capítulos I, II, III, IV y V (El Viejo, Los viajes, La despedida, La hacienda y Puente sobre el mundo respectivamente) la temática gira en torno al choque cultural indio-misti en el que el narrador-protagonista está inmerso al igual que en el resto de la obra. Los capítulos VI, VII, VIII, y IX (Zumbayllu, El motín, Quebrada honda y Cal y Canto) retratan el agudo enfrentamiento entre el sector oprimido y el sector opresor. Los capítulos X y XI (Yawar mayu y Los

³³Arguedas José María. op. cit. p. 252.

colonos) cierran la obra con el levantamiento de los colonos indígenas. En páginas posteriores profundizaremos el análisis de los mismos.

Pese al proceso migratorio a la ciudad, el mundo indígena de Arguedas es preservado en su esencia -sin negar que también es un mundo cambiante, en evolución- gracias a su espíritu de resistencia contra invasiones, presiones y expropiaciones de que ha sido objeto, este mundo es, por supuesto, rural y musical: un mundo donde los seres se expresan también cantando:

"¡Al diablo! vamos a tocar un huayno de chuto, bien de chuto dijo entusiasmándose. Se metió el rondín a la boca, casi tragándose el instrumento, y empezó a tocar los bajos, el ritmo, como si fuera un gran pecho, su gran corazón quien cantaba".³⁴

El canto es un lenguaje que comunica a los hombres con la naturaleza recóndita, ente animado. Una naturaleza en la que las montañas, los cerros tutelares tienen almas, nombres y se manifiestan a los hombres de distintas maneras. Ricardo Melgar anota este carácter cuando se refiere a *Yawar fiesta*:

"El cerro es un referente simbólico de todo pueblo andino, un elemento interno, que como el agua, pautan su existencia natural y social. El agua parece como una mediadora entre el Wamani y las actividades productivas (ganadería-agricultura)..."³⁵

En *Los ríos profundos* existe una valoración precisa del papel que juegan en la vida de las comunidades los elementos físicos: apreciación de la potencialidad del río o de la montaña, de su función en un orden natural conocido, del lugar que les corresponde a plantas y animales como partícipes de una tarea que cumplen conjuntamente con los hombres. Todos estos elementos

³⁴Arguedas, José María. op. cit. *Los ríos...* p.221.

³⁵Melgar Bao, Ricardo. "Literatura y etnicidad", en *Boletín de antropología americana*. N° 14. Dic. 1986 México.

no se presentan escindidos de la especie humana, sino relacionados con ella, acompañándola en la edificación de la cultura.

El sentido integrador de la vida humana y su hábitat, de la cultura y la naturaleza, o sea la captación íntegra y armónica -musical- de un ambiente está presente en *Los ríos profundos* y se expresa a través de Ernesto: "¡yo que sentía tan mío aun lo ajeno! ¡Yo que no podía pensar, cuando veía por primera vez una hilera de sauces hermosos, vibrando a la orilla de una acequia, que esos árboles eran ajenos! Los ríos siempre fueron míos; los arbustos que crecen en las faldas de las montañas, aun las casas de los pequeños pueblos, con su tejado rojo cruzado de raya de cal; los campos azules de alfalfa, las doradas pampas de maíz".³⁶

En *Los ríos profundos*, como en otras novelas de Arguedas, lo que se destaca es el valor de la utopía, construida a través de la valoración del pasado.

La creación de un lenguaje como el idiolecto es un esfuerzo por representar el mundo andino. La capacidad de crear un lenguaje entendible por un lector no quechuahablante, donde se refleje la entonación y la connotación que expresa la cosmovisión particular de los indígenas, refleja el profundo compromiso de un escritor con su sociedad y su trabajo creativo. Una contribución invaluable para la literatura:

"La narrativa de Arguedas, según propia confesión es "una pelea verdaderamente infernal con la lengua", en verdad un sostenido y ejemplar esfuerzo por inventar un lenguaje que no distrae la insólita realidad que pretende y realice, con la misma autenticidad, el milagro de la comunicación intercultural...Julio Cortázar, luchador también contra el "lenguaje emputecido" de la literatura acartonada, no vio que Arguedas alcanzaba realizaciones extraordinarias dentro de una situación esencialmente compleja, confusa y quebradiza: el bilingüismo pluricultural de la zona andina, situación que representa el clímax de un

³⁶ *Los ríos profundos*, cap. V "Puente sobre el mundo".

estado común a todo Hispanoamérica y que, de alguna manera, define su realidad y su historia".³⁷

Martin Lienhard, en su *Cultura popular andina y forma novelesca* (1981), hace un interesante estudio sobre *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, inspirándose, principalmente, en los trabajos del semiólogo soviético Mijail Bajtin sobre la "carnavalización de la literatura", en los planteamientos de Ángel Rama y las observaciones de Arguedas acerca de los escritores "provincianos" y "cosmopolitas".

Lienhard da una interpretación interesante a la cosmovisión andina: *El zorro...* representa un proyecto narrativo más radical, ahora se trata de subvertir la cultura dominante a partir de la dominada, en el campo, claro está, de lo "novelesco"³⁸, ya no busca la subversión anterior, la formal mediante la transculturación, sino la informal que viene de la perspectiva indígena dentro de la novela.

De antemano *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es una novela que se diferencia de la anterior obra arguediana, incluso de *Los ríos profundos*, por su búsqueda original de una literatura y su forma, donde se siente el calor de la cultura indígena y sus formas de expresión, ya no en el medio andino, sino en la costa peruana, Chimbote, el ojo o el vientre por donde nace el nuevo Perú.

En el *Zorro...*, obra que cierra la producción literaria de Arguedas, la tradición popular irrumpe, se apodera con una ruidosa incorporación de todas las voces, de sus transfiguraciones y estilizaciones paródicas que llegan como dice el autor, de "las montañas andinas, ¿no es cierto?, siguen bajando a buscar

³⁷Cornejo Polar Antonio, op. cit. p.12.

³⁸Lienhard, Martin, *Cultura Popular andina y forma novelesca*. Tarea, Latinoamericana Editores, Lima, 1981. p. 16.

trabajo a Chimbote, también vienen de la selva, atravesando trochas y montes, ríos callados y caudalosos³⁹. Los sistemas de degradaciones, inversiones o imitaciones burlescas tienen una relación fundamental con el tiempo y los cambios sociales históricos y la irreverencia ante el purismo de la lengua académica. La invención léxica, la dislocación de las formas sintácticas del español se convertirán en rasgos distintivos de la línea principal de esta novela. Se trata en el fondo de definir los rasgos de lo que llamamos sociolecto narrativo. Así, el sociolecto vendría a ser ese léxico-semántico y discursivo con el que un determinado grupo de hablantes se identifica y reconoce.

³⁹Arguedas, José María, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Losada, Buenos Aires. p. 106.

CAPITULO II
ALGUNOS SIMBOLOS DESDE AYER

1.- LAS PIEDRAS.

El indigenismo de Arguedas que tiene su fuente en el mundo andino rescata las raíces históricas del pueblo indio. Es así que en *Los ríos profundos* se parte del acercamiento al pasado histórico del Perú a través de la memoria, donde las piedras juegan un papel simbólico importante, siendo el cimiento sobre el que se edifica la cultura quechua. Además, existen otros símbolos que serán materia de análisis en este apartado.

Dentro de la cosmovisión indígena existen seres-objetos que se comportan como símbolos, que guardan potencialmente la postura mágico religiosa. Los símbolos a los que nos referiremos líneas abajo aparecen cumpliendo papeles muchas veces diferentes a lo que el ser-objeto significa. Este carácter le da pues, la noción simbólica de su presencia. Creemos que gran parte de la novela gira en torno a estos símbolos que dejarlos de lado restaría el valor significativo a *Los ríos profundos*.

"En la postura mágico-religiosa 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".⁴⁰

Su particular forma de designárseles en Runa Simi (lengua de los hombres), conocido generalmente como quechua, indica que estos guardan sustancialmente una imagen que involucra al mundo andino y su cosmovisión. Los símbolos compactan elementos del mundo natural indígena. Es justamente por esta razón que su significado real es intraducible o insuficientemente traducible:

⁴⁰ Jan Mukarovsky, "El significado de la estética", *Escritos de estética y semiótica del Arte*, Barcelona, Gili, 1977, pp. 145-56. Citado por Lienharad, Martín. Op cit.. *Cultura popular andina y forma novelesca...*p. 39.

"Lo que diferencia al signo estético del signo mágico es que para la función estética la mayor parte del peso reposa sobre el signo mismo y no sobre la realidad que alude. En nuestro caso, sería muy posible que los seres-objetos arguedianos, símbolos materiales, hayan sufrido ya un proceso de estetización antes de pasar a la escritura, por causa del llamado desmoronamiento progresivo de los códigos religiosos tradicionales en el Área andina iniciado en el siglo XVI".⁴¹

Indudablemente los símbolos andinos, dentro de la novela, juegan un papel literario estético, pero no por esto pierden su carácter mágico religioso.

Uno de estos símbolos mágico-religiosos son las piedras directamente vinculadas con el agua y la montaña conocida como el apu k'arwarasu.

El sólo imaginar el espacio andino sin el inmenso panorama cerril, lejos de las piedras, el agua, las plantas, los animales y los hombres, nos llevaría a re-construir un mundo muerto, hecho que en *Los ríos profundos* es absolutamente contrario.

La relación de la piedra con el mundo andino es directa. Las piedras constituyen la base en la que se desarrolla el mundo indio. Desde el rito ceremonial de *poner la primera piedra* como muestra de inicio de una construcción arquitectónica tradicional, hasta convertirse en una expresión cultural testimonio del pasado histórico, la piedra "wiksa", barriga donde el tiempo traga los acontecimientos, suele entablar comunicación con los indígenas.

En el mundo de *Los ríos profundos*, las piedras, al igual que los ríos, aparecen como símbolos de la permanencia y preservación de la cultura quechua en la sociedad peruana. Es, pues, un ente comunicativo cuya lengua es su propio cuerpo.

⁴¹ Lienhard, Martín. *Ibidem*. p. 40

Las piedras son parte constitutiva de un mundo natural y social; son el cimiento y el sostén de las chozas y, por ende de una cultura; así vemos que los caminos están marcados por piedras como el del mismo río; no importa dónde esté, ni cuándo "nuestras pisadas resonaban sobre la piedra" (p.14) que una tras otras se abrazan para componer los muros que imponen silencio.

La dualidad río-piedra establece una unidad significativa, ambos se complementan, el río desde su horizontalidad natural, serpentínica de desplazamiento y la verticalidad de las piedras del Cuzco que profundiza la existencia de la memoria. La piedra puede ser óbice, apoyo, eternidad, cima, cumbre, soledad y tiempo.

Ernesto a través de su pensamiento mágico puede descifrar el sentido de las piedras y comunicarse con ellas, dentro de un contexto que las considera como simples "ruinas":

"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." p. (12)

Las piedras del muro guardan el poder del mundo quechua pese a encontrarse desmoronando: "El amaru Cancha, palacio de Huayna Capac, era una ruina, desmoronándose por la cima" (p. 17); sin embargo su esencia arquitectónica 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". (p. 17)

Piedra, materia sustancial del K'arwarasu es pues el hueso, la vértebra del apu, que le da forma a su piel de tierra que representa el color de los indios. La piedra se convierte en música para bullir desde el centro de la tierra. Esta razón hace que este elemento cobre gran importancia significativa en la novela, pues no es un elemento meramente estético, sino que cumple una función, no sólo natural, sino social.

Manuel Prado, poeta y compositor puquiano, rescata la imagen andina de la piedra y dice:

"Piedra tirada en el camino
ese soy yo
Tal vez algún caminante
me lleve pa' su defensa
piedra tirada en el camino
ya no seré".⁴²

Esta idea se asocia con un pasaje de *Los ríos profundos*, donde la piedra deja de ser un cuerpo-testigo del pasado, y se convierte en arma de defensa y ataque:

"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". (p. 101)

Las piedras constituyen la base por donde se desplazan los ríos, la sangre de la pacha mama o de los apus. La alusión a las piedras es, a nuestro parecer, una forma de rescatar el pasado de los hombres y pueblos del Perú

⁴² Manuel o Manuelcha Prado, poeta y compositor puquiano, creador de múltiples canciones populares como Trilce,, Lincero, Piedra, etc. Considerado por la crítica musical peruana como uno de los mejores exponentes de la música andina. Además es uno de los máximos guitarristas con que cuenta el Perú en la actualidad.

con el fin de plantear interrogantes como: ¿de dónde venimos?, ¿qué somos?, ¿a dónde vamos? y salvar ataduras que posibiliten mejores días.

Las piedras guardan vivos testimonios de los pueblos andinos, de una vida que pasa como río mojándolo todo; ese río que, como dijera Heraud⁴³, riega los campos y da de beber a los animales y hombres sin miramientos, es también fuente de vida, como vida y calor es la morada india levantada desde la piedra-cimiento.

Como sostiene Cornejo Polar:

"Ernesto postula la vigencia y el poder del pasado incaico. Su fuerza está intacta: toda hazaña es posible. La miserable situación presente aparece como un simple accidente, como una triste eventualidad. Y el mismo muchacho explicita su condición de depositario de ese pasado: "donde quiera que vaya, las piedras que mandó a formar Inca Roca me acompañarán".⁴⁴

Ni el Presente, ni el futuro existen si se desconoce el pasado, así, el inicio de *Los ríos profundos* con el retorno al Cuzco, ocupado por el dominador, es un pretexto para centralizar el "presente" (tiempo memorioso) donde "el Cuzco de mi padre... no podía ser ese". (p. 7)

Arguedas inteligentemente sienta las bases de la novela llevando consigo al lector por las calles del Cuzco, testimonio de los antiguos peruanos, cuyo recuerdo guardan las piedras ondulantes del Acllahuasi, del Amaru Cancha... ¡El Cuzco!, capital del imperio incaico conquistado y por

⁴³ Heraud, Javier. Poeta peruano muerto en el río de Puerto Maldonado en 1962, cuya obra principal refiere al río como vida y fuente de vida. Curiosamente en el poema "El río" narra su muerte antes de que ocurriera.

⁴⁴ Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1973. p. 110.

consiguiente símbolo de la opresión y la esperanza. Por eso, no es casualidad que la novela se inicie en este escenario estratégico y conflictivo

El Cuzco se presenta ante la imaginación de Ernesto como un centro excelso. Tiene referencias de éste por boca del padre, ya que es su ciudad natal. Por lo tanto el viaje al Cuzco, adquiere niveles místicos; es el encuentro con el origen, con el pasado glorioso del indio ahora convertido en pongo. Ernesto tuvo que cruzar los andes del Perú, "de sur a norte", hasta arribar al ombligo espiritual del pueblo indio: "Sabía que al fin llegaríamos a la gran ciudad. ¡Será para un bien eterno!, exclamó su padre...". (p.11)

Los conocimientos del Cuzco son actualizados desde la imagen de un niño. El espacio original se halla trastocado: 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"(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. (p. 7)

El encuentro entre el padre de Ernesto y el Viejo, no es sino una muestra de la disconformidad y la rivalidad existente en la sociedad; el elemento opuesto al Viejo es el pongo: dos personajes representativos, dominado y dominador, explotado y explotador; la presencia del poder y del sometimiento; 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 los que representan al pensamiento de los nuevos amos (los mistis). Esta 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".⁴⁵
Ernesto encuentra en los muros antiguos el poder y la fuerza de los incas:

"-(...) 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?". (pp. 12-13)

La imagen contrapuesta al Viejo es el pongo (indio de hacienda que sirve gratuitamente en casa del amo), que está en similar condición a la del muro incaico, muro ahora convertido en urinario público, que se duele como el mismo pongo, pero en ambos está concentrada la posibilidad de la reivindicación.

Esta piedra guarda la dinámica energía del cosmos:

"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". (p. 23)

La vida representada en la vibración de la piedras simboliza también el despertar de la conciencia, de una memoria anterior, por eso Ernesto no hace nada por contener su emoción y deja fluir el temblor de su alma, hasta el punto de llorar:

"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 llameaba la juntura de las piedras que había tocado". (p. 11)

⁴⁵ Ortega, Julio. *Crítica de la Identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*. Fondo de Cultura Económica, México, 1988. p. 130.

La vitalidad contenida en los muros hierve como fuego, quema en las rajaduras de los muros y extiende sus sombras protectoras; 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 las piedras se plantea como el inicio de una comunicación entre el hombre y la naturaleza, parecería que éstas aún guardan el fuego con que fueron derretidas bajo una fórmula que sólo los incas conocían. Ernesto es portador del sentimiento indígena, esta razón le enaltece.

Ernesto establece una relación directa entre el indio y las fuerzas espirituales que moran en el Cuzco, el ombligo del mundo:

" Había visto el Cuzco...La voz extensa de la gran campana, los amarus del palacio de Huayna Capac me acompañaban...Estábamos en el centro del mundo". (p. 33)

Los infortunios de los viajes emprendidos por Ernesto y su padre aparecen como muestra de una búsqueda incesante de justicia, cada vez más distante, más utópica. El encuentro con el Cuzco constituye una marca quemante que desovilla con rudeza el lugar patriarcal. El Cuzco representa el encuentro con el pasado que no está acabado, mientras que los viajes, la búsqueda incesante de los valores humanos.

"Cuando mi padre hacía frente a sus enemigos...yo meditaba en el Cuzco. Sabía que al fin llegaríamos a la gran ciudad" (p.11). La promesa del Cuzco del padre queda trunca, sin embargo permite el encuentro verificador 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 de camino que llevado a la música responde al ritmo candente del Huayno de los andes pétreos: "Me acordé entonces de las canciones quechuas que repiten una frase patética 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..."(p.11) Nótese que la palabra yawar es constante, repetitiva debido a que es válida y viviente en la zona andina, muestra de los constantes derramamientos de sangre indígena a través de la historia. Arguedas, en su trabajo antropológico, rescata una canción (huayno) de la región de Apurímac, Departamento vecino al Cuzco, muy cercano a la ciudad de Abancay, la cual tiene vinculación temática con la realidad andina, y es comparable con el muro incaico que en la imaginación del niño Ernesto funciona como la imagen del Yawar (sangre) en sus diferentes formas: mayu, unu, putkik'...

Tambobambino mak'tatas	Al joven de Tambobamba
yawar mayu apakun	un río de sangre lo arrastra
(...)	
Tinyachallaññas tuytuchkan	dicen que sólo su tambor está
	flotando
Charangullanñas tuytuchkan	dicen que sólo su charango está
	flotando. ⁴⁶

La lectura de las piedras por parte de Ernesto capta mensajes que su padre no entiende, Ernesto no sólo ve con los ojos, sino con alma del indio.

Implícitamente, la historia pretérita guarda información que conduce a la explicación del momento. ¿Cómo se construyeron esas fortalezas y palacios? Un pasaje de la novela responde a este interrogante: "el encanto".

⁴⁶ Texto transcrito a partir de una grabación en la que canta Arguedas en Santiago de Chile, ésta y otras canciones del la zona de Apurímac. Ediciones Salqantay. Lima (no indica fecha)

Todas las piedras que poseen poderes mágicos, las piedras que pueden caminar por las noches y retornar a su lugar inicial de día. Esa 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! (p. 16)

Los españoles jamás hubieran podido levantar sus templos con las inmensas piedras utilizadas por los quechuas, sólo ellos en calidad de sometidos pudieron construirlos. Existe un hálito implícito en la novela, donde los españoles aparecen como los ociosos, que sólo sirvieron para mandar y teñir de sangre, dolor y hambre el cuerpo indio, lo mismo que sus sucesores, los mistis. Entonces, las "rocas han acumulado no sólo el fuego que hierve en sus linderos, sino también han absorbido en sus reflejos rojos la violencia de la sangre."⁴⁷

Ante los ojos de Ernesto, las piedras emiten energía positiva, la emoción crece y Ernesto con ella:

"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." p. 23

Las piedras tienen un lenguaje, hablan desde adentro, desde el tiempo y no pueden ser sino en Quechua las frases quemantes que tamborean en la mente de Ernesto, quien quiere cantar como los indios.

⁴⁷ Urello, Antonio. *José María Arguedas: El nuevo rostro del indio en el Perú. Una estructura mítica poética*. Juan Mejía Baca, Lima, 1974. p.140

El recorrido por la ciudad sagrada lo lleva 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 también forman la memoria de Ernesto, una memoria histórica que sobrevive con sus ríos, con sus cantos, con don Maywa, con las mamakunas que lo criaron, y que finalmente responde a una memoria que compromete a todo un pueblo.

Cuando Ernesto da una última mirada a la Ciudad del Cuzco y divisa los cóndores que descansan posados en las cumbres del Saksayhuaman, advierte la exclamación de su padre: "son como las piedras de Inca Roca (El gran monarca constructor del edificio). Dicen que permanecerán hasta el juicio final; que allí tocará su trompeta el arcángel" (p.26). Esta aseveración es, de antemano, la confirmación de la permanencia del pueblo quechua en el tiempo y en la historia, la continuidad de la vida en cada uno de los elementos quechuas.

2.- KILLINCHU

"El Cernícalo es el símbolo del k'arwarasu".(p.90) Es la presencia del apu en el cuerpo del ave que induce a pensar el buen o mal tiempo de siembra o cosecha. El Killinchu o Cernícalo 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, hondeando y emprendiendo velocidad, cual rayo que corta el espacio en un vuelo de luz; vuelo que tiene carga dancística, cuyo escenario abarca lo que sus ojos poderosos alcanzan a divisar.

Su actitud de pequeño guerrero protector está aunada a su papel de comunicador del tiempo y a la presencia de aves mayores que atacan a los animales, signo de peligro.

"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." (p. 90)

En el aspecto social, el Killinchu representa a los indios enfrentados a la dureza del tiempo o al grupo social que los somete; el killinchu-hombre (indio) es el que está "calmado" y espera el momento para liberarse de sus ataduras y representa, además, la agilidad de éstos para "torear" la muerte siempre latente en las garras de los grandes, los hacendados o cóndores dominadores. Los pobres ocupan el lugar bajo de la sociedad, pero son quienes dan su fuerza de trabajo en las alturas del Ande serrano; lo socialmente alto, está ocupado por los hacendados, que no se vinculan con la tierra que ocupan.

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 representa la unidad de los indios y la posibilidad de triunfo de éstos frente al mal que los mata. 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 a los problemas, sea cual fuere:

"¡Apu K'arwarasu, a ti voy a dedicarte mi pelea! Mándame tu killinchi para que me vigile, para que me chille desde lo alto".(p.89)

Numerosas canciones quechuas hacen alusión al Killinchi indio expresando su papel importantísimo en la vida serrana. Una de éstas es la que se refiere al hombre y su relación con los apus a través del Killinchi:

Killinchallay Huamanchallay alaykipi apakuway alaykipi apawasp caminuman churaykuway ñam pataman churaykuway	Cernícalo 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. ⁴⁸

3.- WAYLIS O SAN JORGE

Waylis, es el nombre onomatopéyico del San Jorge, es un insecto con forma de una avispa pero algo más largo, con alas rojas y cuerpo negro. El Waylis es también conocido como Aya wantu, el que carga los muertos, el que guarda a sus víctimas en un hoyo, deposita sus huevos en sus vientres o los conserva para alimentarse luego de sus vuelos. Su memoria es indecible, recuerda por las formas del lugar, por el zumbido de sus alas, por su mirada colorada, la tumba donde sepulta temporalmente a su víctima. Su poder de ataque y defensa es sobrenatural, "¡Claro, yo conozco a los layk'as! He visto al

⁴⁸ Huayno, canción popular de la zona de Ayacucho Apurímac y Cuzco.

San Jorge cargar a las tarántulas". (p.129) Curiosamente, por su nombre en español, pareciera que fuera un santo devorador de "herejes". Un elemento positivo para el mundo blanco y negativo para el indio.

Este muertero brujo hace que lleve al cadáver hacia la boca de la tierra, un hueco que mantiene al cuerpo yerto, en el que deposita sus huevos. El Waylis representa el mal, 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 sembríos, comiéndose a gusanos e insectos dañinos. El Waylis que lleva el infierno en su cuerpo y caga fuego paraliza con sus ojos de candela a la víctima. ¿Qué hace el Waylis cuando lame la vida de sus muertos? les quita el alma y los ojos, para que después de la muerte su alma no le reconozca. Es pues también la imagen del nakak', el degollador colorado 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 gigante, pasearla por el aire, llevándola con sus patas a un lugar antes preparado.

Cuando Ernesto, el "forastero melancólico", decide enfrentar a Rondinel "el zancudo de alambre", asume el papel de Naka'k, idea vinculada con el San Jorge o Waylis, personaje mítico degollador, 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 convertirse en Nakaq o Waylis, supone contener en un cuerpo una forma asesina, una amenaza total de incalculable fuerza. Este Nakaq, 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.

Su significación social está vinculada con el aparato represor de los dominantes, de los hacendados, con los miembros del ejército o los gendarmes que siembran temor y muerte en el lugar en que se encuentren, pues, parafraseando a Palacitos, para eso sirven, para llenar de cadáveres los huecos y comer el sustento de los indios labradores, masticando sus vidas, su esfuerzo depositado en el cultivo de los granos. El lado opuesto del Waylis es la tarántula que representa al trabajador, al indio vinculado directamente con la labor agrícola, cuyos pasos están medidos, vigilados por la mirada continua de sus amos, el Waylis de la iglesia (cura) o soldado vigilante del orden oficial.

Puede también representar la ley implacable de los hacendados, la condena o la inseguridad en que los indios tienen que vivir, sabedores que la muerte llega en el cuerpo del Waylis (del cura o extirpadores de idolatrías que matan las tradiciones y creencias indias o el soldado que extermina o somete a indios).

4.- AYAK'-ZAPATILLA

Este símbolo representa la relación de la vida y la muerte renovadora. Es el centro "sexual" del Wayronk'ó (abejorro o moscardón), el "mensajero del demonio" que funciona como propagador del Ayak'-zapatilla gracias a que transporte el polen en sus patas. El Ayak'-zapatilla representa el sustento del Wayronk'ó pero también su muerte y su tumba.

La Opa puede bien representar este papel en la relación que los internos establecen con ella, pues, pese a su apariencia repugnante, es, ante los ojos de los internos mayores, "la doncella" que les satisface el deseo sexual irrenunciable, dulce, pero con posteriores dolorosas lamentaciones.

La relación del Ayak'-zapatilla con los Wayronk'os es comparable con la relación sexual que establecen los internos con la opa Marcelina; el sexo los absorbe, los dulcifica, pero igualmente los mata espiritualmente, los "ensucia" dulcemente, a tal punto que rezan para recuperar su antigua "inocencia", para continuar viviendo.

En un viaje por Apurímac, Perú, ciudad cercana a Abancay, al borde del río Chumbaw, vimos al Ayak'-zapatilla, que en castellano se llama, zapatilla de cadáver, planta de flores amarillas como trozos de relámpago, "pegado a las paredes húmedas". Los Wayronk'os, atraídos por el olor y color de esa flor, se arremolinaban sobre ella curiosamente, estos insectos se hunden más y más en su corola, hasta no poder salir el Ayak'-zapatilla, que es alimento, se convierte en tumba de Wayronk'os.

Arguedas al describir esta planta, nos sitúa en espacios abiertos serranos desde los lugares húmedos, entre las rocas o desde los andenes incas, el Ayak'-zapatilla, se levanta "mirando el sol", desde los andenes donde los incas sembraban sus granos. Su brillo representa el color del oro, símbolo del poder inca y el color aya (amarillo) de la muerte:

"El ayak'-zapatilla florece alegremente, con gran profusión en las paredes húmedas que sostienen a los andenes sembrados, en los muros que orillan los caminos; tiembla con el aire; y los wayronk'os, los grandes moscardones negros, lo buscan; se detienen pesadamente en la pequeña abertura de su corola y se lanzan después a volar, con las alas y el vientre manchados por el polvo amarillo de la flor". (p. 137-138)

En el lugar, observamos el esqueleto de una Ayak'-zapatilla sus flores todavía guardaban algunos rasgos de polvo amarillo, y en su corola se podía percibir los cuerpos de los wayronk'os muertos, como lunares trágicos en el vientre abierto y seco de la flor.

Nuestros acompañantes en el viaje por Apurímac vertían sus impresiones sobre el Ayak' Zapatilla:

JUSTINO: Se parecen a los hombres que visitan y visitan a sus muertos llevando flores, reviviéndolos en su mente y después, cuando el tiempo pasa, vuelven para quedarse por siempre.

UCHKU: El Ayak'-zapatilla es la flor que se lleva a los cementerios para los muertos, es, pues "flor de muerto"; a veces echa raíces al costado de las tumbas. ¡Increíble!, se levanta con muchos brazos y con muchas bocas, su flor amarilla es pues la boca de esta planta, se comen la vida y el alma de los Wayronk'os; esa boca amarilla como el color de los muertos tiene miel dulcísima, pero cuando nosotros la mordemos, parece qatqe (agrio); los Wayronk'os tienen pico fino, por eso sacan miel desde "su adentro", desde su alma, es como chuparle su sangre dulce. Para el wayronk'ó es su alimento, pero también su veneno.

En este símbolo el afecto individual se agiganta cuando representa el respeto a la muerte y a los muertos. La sola entrega de esta flor supone humildad del vivo:

"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".
(p. 243)

5.- CHIRIRINKA

Nombre onomatopéyico del moscardón negro que cumple un papel comunicador de la presencia de la muerte o de la sospecha de la llegada de ésta. Los indios matan a los Chiririnkas a fin de evitar el cumplimiento del presagio:

"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. Los seguí. horadaban la madera de los pilares, cantando por las alas. 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".(p.156)

Su imagen mágica responde a los poderes indescifrables de su vuelo runruneante, que viene escapado de los infiernos, como un condenado en el cuerpo del moscardón. Dentro de la cosmovisión andina el chiririnka se apodera del alma de los muertos y se los lleva. El Chiririnka puede oler la muerte y asiste al inicio del cadáver en la otra vida, en el uku pacha (tierra):

"Una chiririnka empezó a zumbear 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".(p.229)

Por otro lado los Chiririnkas representan a los militares o gendarmes que rondan por el pueblo. Son los que avisan la presencia de la muerte, porque son ellos quienes llevan la llave de la vida en sus armas. Son la amenaza de muerte. Los policías son como Chiririnkas, "en su cara nomás se les conoce".

Muchas canciones populares rescatan la simbología del chiririnka para establecer su vínculo comunicativo con la muerte. Así, rescatamos una como muestra, a fin de ilustrar esta función:

Purakutipi yana chiririnka	Moscardón negro de Purakuti
nanaq sonqollay	¿acaso es amargo
qatqichum hayaqchun	mi dolido corazón?
Cementeriuipi apu chiririnka	Gran chiririnka de cementerio
ñuqatañachum qekutawachkanki	¿acaso es a mí a quien apuras? ⁴⁹

6.- LA SALVAJINA

La Salvajina es una fibra vegetal, parásito de los árboles que crecen en los barrancos, abunda en lugares cálidos, crecen colgadas en "esas rocas negras, húmedas".(p. 83) Muchas veces los indígenas la utilizan para construir personajes pobres y ancianos, que representan a los apus o a ukukus (duendes) en 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". (p. 164)

Estas Salvajinas, llamadas también con el nombre de ima sapra, sacha millwa, barba de árbol o sacha sacha, simbolizan el tiempo pasado y el envejecimiento de las cosas. Su color gris y su textura suave representa la invitación al descanso y el compartimiento del lugar, lo que supone invitación al sueño o al acto sexual. Por otro lado es igualmente el cuerpo que se sacude con el viento, como un ser misterioso que asusta a hombres y animales. La Salvajina es igualmente tomada con respeto por considerarla barba de los apus o pelo de las montañas poderosas; es pues, un complejo símbolo positivo y negativo.

⁴⁹ Huayno nuestro, interpretado por los comuneros de Vilcas Huamán e intérpretes emigrados a la capital del Perú. 1984.

7.- TANKAYLLU

Insecto volador mágico de cuerpo alargado y pesado que termina en una especie de aguijón. Aparece entre los meses de marzo y abril; en otros meses se le puede ver, pero muy poco, libando el néctar de las flores. Este inofensivo animal, que vuela alto, trae en su cuerpo "algo más que su sola vida" (p. 73). Para los indígenas puede ser un réprobo, un ser que pudo haber sido maldecido por los cristianos. Ernesto manifiesta que "Los misioneros debieron predicar contra él y otros seres privilegiados" (p. 74). En su color oscuro se puede ver el rayar de la aurora, la mancha del oro de los apus y la miel de vida, concentrada exactamente en el tapón del vientre:

"Los niños le dan caza para beber la miel en que está untado ese falso aguijón, su color es raro, tabaco oscuro; en el vientre lleva una rayas brillantes; y como el ruido de sus alas es intenso, demasiado fuerte para su pequeña figura". (p. 74),

A través de su poder mágico, puede mover incluso la dirección de los vientos. La música que vierte, audible a la distancia, atrae a los hombres hasta unirlos y mostrarles el sol (al tayta inti) lugar a donde se levanta con su aletear musical:

"Su pequeño cuerpo no puede darle tanto aliento. Él remueve el aire, zumba común un ser grande; su cuerpo afelpado desaparece en la luz, elevándose perpendicularmente". (p. 73)

Es un símbolo benigno, es la dulzura para los niños, pues les da alegría con su presencia y les nutre de fuerza a través de su miel. "Les protege del rencor y la melancolía" (p.73)

8.- PINKUYLLU Y WAK'RAPUKU

Instrumento épico, con forma de una quena gigante, que emplean los indios durante las fiestas comunales. Su utilización está destinada a actividades comunales desarrolladas en espacios abiertos; su ejecución supone comunicación con la fuerza poderosa de los apus:

" 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".(p. 74)

Su forma no es natural, los indios lo construyen, le quitan el vientre a los Huaranhuay (planta en forma de carrizo gigante y grueso) y obtienen el instrumento. "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"(p.74). Este instrumento es tan largo, que no cualquiera lo puede ejecutar. Tienen que ser hombres de brazos largos y fuertes; lo tocan en grupos acompañados de tambores. Este instrumento es capaz de despertar las fuerzas incontenibles del indio. El Pinkuyllu puede hacer temblar los árboles y comunicar a los hombres con apus, es esa la razón por la que este instrumento no se puede tocar en espacios cerrados.

Sólo la voz del Wak'rapuku es más grave y poderosa que la de los Pinkuyllus. Cuando los Wak'rapukus vierten su música igualmente épica, los Pinkuyllus callan:

"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".(p.74)

El Pinkuyllu y el Wak'rapuku sirven para fines similares: en actos de renovación de autoridades comunales, en la hierra de ganados, en las corridas de toro donde se enfrentan a toros salvajes "maldiciendo", o en las feroces luchas de los jóvenes durante el carnaval. La voz de estos instrumentos les despierta el apetito de pelear como los toros y demostrar sus habilidades de lucha. El triunfo o derrota de los enfrentados es compartido con el apu que presencia el acto. Ambos, Wak'rapuku y Pinkuyllu son instrumentos condenados por el misti, pues el sonido le aturde, le desespera y siente la fuerza de la naturaleza enfrentada a sus sentimientos y fortaleza; esos sonidos no son de preferencia de la iglesia, por lo que no es permitida su ejecución en fiestas religiosas o en las iglesias:

"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?". (p.74)

La música mágica del Pinkuyllu y del Wak'rapuku da fuerza a los indios para la construcción de sus caminos, 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 sin descanso. "El pinkuyllu y el wak'rapuku marca el ritmo; los hurga y alimenta. Ningún elemento llega más hondo en el corazón humano".(p.75)

El Zumbayllu es otro símbolo mágico importante en la novela; debido a su vinculación con el movimiento taki onqoy y el danzante de tijeras, lo hemos considerado en un apartado especial del capítulo VI.

CAPITULO III
DIENTES PARA MOLER LA HISTORIA: MUNDOS, PALABRAS
Y HOMBRES.

1.- LA ESTETICA DE LA VIOLENCIA EN LA GUERRA DE DOS MUNDOS

La presentación de los símbolos nos ha llevado por el pensamiento mágico indígena, mostrándonos las profundas raíces de la cultura quechua, que han permitido al indígena sobrevivir en un mundo donde la hegemonía la posee el mundo misti. En el Abancay de *Los ríos profundos* encontramos que la relación de los mundos en conflicto está marcada por la violencia que se expresa a través de diferentes lenguajes. Entre blancos y no blancos se entabla una guerra, a veces silenciosa, que necesariamente requiere de la presencia de ambos elementos para seguir existiendo, porque no hay guerra sin que existan, por lo menos, dos razones enfrentadas, dos verdades encontradas en una candente disputa. Esta disputa trae la ruptura de una "paz" sostenida por la oficialidad. González Prada en su famoso "Politeama" sostenía que el Perú es un cuerpo en descomposición, "donde se pone el dedo brota la pus",⁵⁰ Parecería que la pus dejara brotar, además, sus terribles gusanos que horadan la humanidad del hombre en un ambiente violento, donde la desesperación se anuda como un grito en la garganta. La violencia en un cuerpo vivo, infectado, como en el pie del indio Chilinguina, en *Huasiungo* de Jorge Icaza, se hincha, sumido en una terrible fiebre, la parte afectada es materia de observación y "curación". En *Los ríos profundos*, el mal ha poseído la integridad del cuerpo novelesco (espacio andino). La fiebre quema los espíritus de maneras múltiples, este fuego incluye espacio y personajes, con sus maneras mil de existir. Esta existencia es totalmente violenta, en una convivencia ásperamente polarizada.

Desde la época de los incas existen tres fundamentos que rigen la sociedad india: Ama suwa, ama k'ella, ama llulla (no seas ladrón, no seas

⁵⁰ González Prada, Manuel. Páginas Libres, Ediciones Peisa, Lima, s.f. pp. 65-62.

ocioso, no seas mentiroso); estos funcionan como ejes éticos en los que se erige la organización social y política indígena, constituyendo los puntos centrales diferenciadores del bien y el mal. Sin embargo, estos preceptos son desbordados al ponerse en contacto con la otra realidad. Aparecen entonces mil formas de trastocar el orden; este trastocamiento supone violencia, que no queda en mentira, robo u ocio, sino que abarca la integridad compleja del hombre, en busca de la supervivencia dentro de un orden socio-económico determinado por el contacto con el otro, lo que supone una clara diferenciación social.

La violencia, que significa coerción de un sector social sobre otro o de un individuo frente a otro, de similar o diferente condición, tiene carácter oficial o legítima cuando es utilizada por los que ostentan el poder, quienes actúan dentro de una legalidad.

La utilización de la violencia por parte de los sometidos es un acto, condenado por la oficialidad y catalogado como acto de subversión que atenta contra el canon impuesto por el poder.

Siendo la violencia el problema fundamental de América, la novela, al igual que otras expresiones artísticas, no escapa a su influencia, expresando sus formas específicas y generales totalmente humanas, presentada como una forma de ver el cosmos, la vida, la muerte, la libertad y la expresión de los "adentros del hombre" en su papel de derrotado o vencedor:

"La muerte se vivía en América desde tópicos literarios europeos. Sin embargo, a partir del naturalismo el problema de la violencia pasa a ser el eje de nuestra narrativa, ya que al descubrir la esencia social de América, las luchas y sufrimientos de sus habitantes, la explotación que sufrían a manos de la oligarquía y del imperialismo, la forma en que la tierra los devoraba, se descubrió, paralelamente, que nuestra realidad era violenta, esencialmente violenta. Las novelas Americanas hasta 1940 se dedicaron a

documentar la violencia hecha a nuestro continente, a fotografiar sus dimensiones sociales, a denunciar ante la opinión pública las condiciones brutales e inhumanas en que se debatían los padecimientos, en el estado socio-económico-legal que permitía ese despojo, La esencia de América para esa literatura se encuentra en el sufrimiento...⁵¹

En América, la violencia parece haber encontrado carne, sobre todo en el sector marginado, en el indígena, que ha sido saqueado y muerto a lo largo del calendario histórico, que llega y pasa siempre vestido de sangre, indolencia, injusticia, y desprecio. En el cuerpo de su geografía no existe la paz sino aparente, disfrazada. El tiempo está marcado por espacios llenos de rifles, puños, caballos, y consecuentes respuestas y contrarrespuestas a levantamientos indios, donde las decisiones son tomadas siempre por los de arriba. Haciendo eco a los llamados de la fuerza y la imposición desde distancias temporales que parecen llegar desde los primeros pasos del hombre sobre la tierra, la lucha por la supervivencia, se torna en una forma de herencia infranqueable, condena o salvación. Así la violencia se convierte en un hábito -necesario- de defensa.

El mundo interior y exterior del hombre convive en un orden cotidiano que, enlazado por un "acuerdo", mantienen un nivel de discrepancia hasta el punto de romperlo. "...Y cuando este hombre me acariciaba la cabeza, en la cocina o en el corral de los becerros, no sólo se calmaban todas mis intranquilidades sino que me sentía con ánimo para vencer a cualquier clase de enemigos, ya fueran demonios o condenados. Y yo era muy intranquilo; estaba solo entre los domésticos indios, frente a las inmensas montañas y abismos de los Andes donde los árboles y flores lastiman con una belleza en que la soledad y silencio del mundo se

⁵¹Doríman Ariel, *Imaginación y violencia en América*. Anagrama, Barcelona, 1972. p. 10.

concentran⁵² En el hombre hay una necesidad casi mágica de sobrevivir, de sentir correspondencia entre los seres y de participar del mundo sin degradarse, sin aceptar que le arranquen la dignidad.

La violencia es una alternativa, lo mismo que el hombre: ambos conviven inseparablemente como la piedra y la honda. En América, la violencia es como el pan, como la mashka, como el mote, o la papa diaria de los andes o la tortilla en Mesoamérica, nos alimentamos de ella hasta fabricarla, hasta hacerla añicos con acuerdos siempre inconclusos, hasta danzar endemoniadamente a la llegada de la cosecha ya ajena.

La violencia no es sólo catarsis, es un modo de vida en un sistema de valores, que desorienta y enriquece decisiones. ¿Cómo considerar a la civilización y cómo a la barbarie, donde lo racional se enfrenta y se alimenta de lo irracional; donde el desarrollo económico y el subdesarrollo confrontan sus cuerpos disparejos; donde la urbe y la chacra miden sus fuerzas inmedibles y donde el imperialismo hace suya la naturaleza, el hombre, el pensamiento y la cultura de los débiles, para bienes particulares? Todo esto nos lleva a un clímax de compleja búsqueda de alternativas, donde se juegan los valores de nuestro origen y un porvenir, a no dudar, incógnito.

Los rostros de la violencia tienen diferentes gestos en su lucha desesperada contra la muerte; nuestros novelistas no escapan del asunto, lo enfrentan de maneras múltiples, siempre tratando de salir o explicarse la violencia que se ha tornado en un destino. Parafraseando a Ariel Dorfman, los novelistas buscan una salida hacia afuera o hacia dentro, horizontal o

⁵²Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* Madrid. Edición crítica, Eve-Marie Fell, 1990, p. 16.

vertical, sexual o social, constante o discontinua, personal o colectiva, liberadora o más enajenante, hiriente o mortal.⁵³

El autor ejerce poder frente al objeto de arte, lo violenta y construye su originalidad a través de la subversión del lenguaje, la construcción de sus personajes y la conjunción de las partes que integran el todo novelesco (fondo y forma). El ideal estético, lo bello o lo feo está condicionado socialmente y depende de la forma de concebir el mundo.

La estética de *Los ríos profundos* centra su atención en la aprehensión que el hombre hace de la naturaleza y de su vida social e individual. Las categorías estéticas centrales son: lo bello y lo feo, lo elevado y lo bajo, lo trágico y lo cómico, lo heroico y lo trivial, que aparecen como manifestación de la aprehensión del mundo que el hombre realiza en las diferentes esferas de la existencia humana: el trabajo, la actividad política y social, la cultura, la vida cotidiana, incluyendo también los aspectos subjetivos, como creencias, ideas, ideales, sentimientos. Se plasma la alegría por la lucha ante las injusticias y también lo considerado como feo, repulsivo, grotesco.

La novela de Arguedas como obra de arte juega un papel transformador, busca, es claro, además del deleite artístico, el cambio de pensamiento o la toma de conciencia de los problemas que aquejan a la sociedad y al hombre.

⁵³Vcr Dorfman, Ariel. op. cit. pp.9-42.

Centrándonos en nuestro tema de análisis, creemos necesario comparar dos visiones del indio que, a no dudar, nos aclaran el funcionamiento de la estética de la violencia en *Los ríos profundos*.

Dentro de los autores peruanos que han plasmado en sus obras la violencia existente en la sierra peruana se encuentra López Albújar, que, con crudeza, evidenció la violencia surgida y vivida en el interior de las comunidades campesinas, a diferencia de Arguedas y otros autores, que centraron su atención en la violencia que es propiciada por los hacendados y las autoridades y de la cual el indio es víctima. En "Ushanam jampi", uno de los *Nuevos cuentos andinos* (1937), López Albújar nos relata el enfrentamiento de una comunidad contra uno de sus miembros, un comunero activo y rebelde que no se somete a las autoridades tradicionales, los ancianos, y su interés individual prevalece, defendiendo sus bienes. Este conflicto termina con la muerte violenta de éste en manos del colectivo.⁵⁴

Arguedas critica la visión de López Albújar del indio violento, borracho e ignorante, atribuyendo a esa interpretación su experiencia de juez. Arguedas, por el contrario, evidencia la vitalidad y armonía de la comunidad, incluso lo tradicional no se opone a lo moderno (migración hacia las ciudades y la alfabetización). En sus obras, el conflicto es propiciado por el mundo misti, que viene de fuera.

López Albújar y Arguedas expresan dos puntos de vista diferentes, desde la literatura, sobre la sociedad serrana. Ambos autores coinciden en tocar el tema de la violencia, sin embargo, sus orientaciones están marcadas por su conexión particular con el mundo indio. Arguedas tuvo el privilegio

⁵⁴ Cfr. Remy, María Isabel. "Arguedas y López Albújar: rasgos de un nuevo perfil de la sociedad rural serrana", en *Debate Agrario. Análisis y alternativas*. Centro Peruano de Estudios Sociales.(CEPES), Lima, enero-mayo, 1992. pp. 121-137.

de vivir entre los indios, de experimentar la felicidad pero también el odio y la violencia social y cultural entre los hombres divididos en dos mundos; López Albújar, por su parte, conoció al indio y su sociedad indirectamente.

Cornejo Polar, en torno a la preferencia de Arguedas por el mundo indio manifiesta:

"José María Arguedas repudia el orden costero, donde incipiente o agresivamente se desarrolla un sistema capitalista, marcado a fuego por los imperdonables vicios del individualismo, la ambición personal y el afán de lucro, y donde el hombre se aniquila y aniquila a sus semejantes en una infame contienda de poder y riqueza. Frente a este orden, el universo serrano afirma los ideales de la fraternidad humana y del apego del hombre a la naturaleza, ideas que se realizan ejemplarmente en el modelo secular de la comunidad indígena".⁵⁵

En *Los ríos profundos* se plasma el enfrentamiento de sierra y costa, de razas y culturas, de dioses y de hombres, donde la violencia, como forma estética de los mundos en conflicto, constituye una forma de lenguaje no sólo oral, verbal o corporal, sino también espiritual. La imagen del pongo frente a la del Viejo resume la situación de estos mundos antagónicos, en la que el primero, sometido, humillado, pobre, comparable sólo con la sombra escualida del Cedrón, sobrevive a los "garrotes del amo", a los dolores del sometimiento, mientras que el Viejo es el señor, que "Desde las haciendas grita con voz de condenado, advirtiendo a sus indios que él está en todas partes. Almacena frutas de las huertas, y las deja podrir, cree que valen muy poco para traerlas a vender al Cuzco o llevarlas a Abancay y que cuestan demasiado para dejárselas a los colonos". (p. 7)

⁵⁵Cornejo Polar, Antonio, op. cit. *Los Universos Narrativos*, p. 29.

El Viejo "es el pariente poderoso que señorea desde el Cuzco, el centro antiguo del sentido, en la distorsión actual introducida en el mundo por el poder y su distinta jerarquización y valorización. El padre, en cambio, es el errante (el "loco", el que carece de lugar), y su dispersión es también un signo agónico de la desarticulación del sentido genuino, aquel que construye una percepción alternativa hoy sancionada".⁵⁶ El Viejo es la figura representativa del poder misti que en el Cuzco de los incas ejerce poder sobre los indios. La violencia de la imposición del grupo minoritario sobre la gran mayoría indígena es total, la sola presencia del Viejo genera atención y cada gesto, cada palabra suya, es signo de rebajamiento, anulación del sometido. Pese al saco sucio y raído del Viejo, la violencia de su mirada, como la de su mismo cuerpo, es síntesis de un ataque permanente al adversario quien opta por bajar los ojos y dejar el paso libre a fin de que el Viejo transite. El padre de Ernesto, pese a cuestionar la actitud del Viejo, no lo enfrenta, sino que deja que se condene en su avaricia.

Sin duda, los lados enfrentados velan por sostener una razón tantas veces no compartida. Así: el Padre Director del internado, al dirigirse a los indios de la hacienda manifiesta: "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" (p.124). Sin embargo, el punto de vista de los indígenas varía notablemente. Por ejemplo, para las chicheras los blancos son los ladrones, los explotadores, los que acaparan la sal en su ciega ambición de riqueza.

⁵⁶ Ortega, Julio. *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*. Fondo de Cultura Económica, México, 1988. p. 130.

A veces los hacendados cambian de parecer y preparan un escenario donde se muestran como personajes "nobles", "justos" y "admirables":

"Los hacendados de los pueblos pequeños contribuían con grandes vasijas de chicha y pailas de picantes para las faenas comunales. En las fiestas salen a las calles y a las plazas a cantar huayno en coro y a bailar".(P.45)

El hacendado no se confunde totalmente con la "indiada", trata de diferenciarse y distinguirse por su modo de andar y vestir:

"Caminan de diario, con polainas viejas vestidos de diablo fuerte o casinete, y una bufanda de vicuña o alpaca en el cuello. Montan en caballos de paso, llevan espuelas de bronce y, siempre, sobre la montura, un pellón de cuero de oveja". (p.45)

Sin embargo, la violencia física de los gamonales emerge como demostración de poder, nada escapa a su control, incluso dosifican la alegría indígena (dan inicio y final a las fiestas).

"Vigilan a los indios cara a cara, y cuando quieren más de lo que comúnmente se cree que es lo justo, les rajan el rostro, o los llevan a puntapiés hasta la cárcel, ellos mismos". (p. 45)

La demostración de superioridad de los mistis se manifiesta también con lenguajes indirectos; así el caballo, con el que dibujan laberintos tormentosos en el suelo, puede representar al indio que no deja de mirarlos:

"Cuando se emborrachan, estando así vestidos, hincan las espuelas hasta abrir una herida a los caballos; los estribos y el aspa de las espuelas se bañan en sangre. Luego se lanzan a carrera por las calles y sientan a los caballos en las esquinas. Temblando, las bestias resbalan en el empedrado, y el jinete las obliga a retroceder. A veces los caballos se paran y levantan las patas delanteras, pero entonces la espuela se hunde más en la herida y la rienda es recogida con crueldad; el jinete exige, le atormenta el orgullo. La gente los contempla formando grupos".(p. 45)

La demostración violenta de poder sobre el caballo tiene como objetivo expresar lo que el hacendado puede hacer: controlar a fuerza de violencia.

Sin embargo, puede el caballo romper la brida y tumbar al jinete, peligro que, a no dudar, es del conocimiento de éste:

"Muy rara vez el caballo logra arrancar la brida y zafar hacia el camino, arrastrando al jinete y sacudiéndolo sobre la tierra". (p. 45)

El lenguaje se torna violento en la voz del Padre Director, sus discursos enaltecen la figura del gamonal y golpean brutalmente al indio. El poder de los mistis está resguardado, pues tiene un aliado perfecto: el Padre Director que huele a "santo" y que justifica el sistema misti, así:

"El Padre Director empezaba suavemente sus prédicas. Elogiaba a la virgen con palabras conmovedoras; su voz era armoniosa y delgada, pero se exaltaba pronto. Odiaba a Chile y encontraba siempre la forma de pasar de los temas religiosos hacia el loor de la patria y de sus héroes". (p. 50)

Para el Padre el valor de la patria es igual al de Dios, por lo que es necesario centrar la atención indígena, no en sus miserias, sino en la patria que les dan los hacendados:

"Predicaba la futura guerra contra los chilenos. Llamaba a los jóvenes y a los niños para que se prepararan y no olvidaran nunca que su más grande deber era alcanzar el desquite. Y así exaltado, hablando con violencia, recordaba a los hombres sus otros deberes. 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 imponían entre los indios de confesarse, de comulgar, de casarse y vivir en paz, en el trabajo humilde. Luego bajaba nuevamente la voz y narraba algún pasaje del calvario". (p. 50)

El otro aliado de los mistis es el ejército que se encarga de restaurar el "orden" y la "paz" cuando es requerido; en él se deposita la fuerza ejecutora del poder. Así, hacendado e Iglesia tienen en el ejército al vigilante de sus intereses. Finalmente, estos se convierten en la trilogía legitimadora de la opresión del indio. La atemorización es preludio de la eliminación física del indígena. La presencia de los militares alegra a quienes comparten el

pensamiento misti, mientras que para los indígenas supone la presencia de la muerte:

"...Y recordé en seguida a Prudencio, y al soldado, a quien acompañe en la calle, porque iba cantando entre lágrimas una canción de mi pueblo." ¡Ellos no! -Dije en voz alta-. Son como yo, no más. ¡Ellos no!"
 Palacios, que me había oído, se acercó a hablarme.
 -¿Estás "disvariando"? -me preguntó.
 -¿ Para qué sirven los militares? -Le dije, sin reflexionar.
 -¿ Para qué? - Me contestó, de inmediato, sonriendo-. Para matar, pues. ¡ Estás disvariando!" (p. 212)

La violencia de los militares hacia los indios no sólo viene de individuos pertenecientes al sector dominante, sino también de los propios indios, quienes sufren un proceso de alienación al ser obligados a "servir a la patria" en el ejército. Estos indios se convierten en los violadores de su propio mundo al creerse superiores a sus semejantes por estar ligados al poder ejecutor del orden y la ley.

-¡Yu patronctol -decía lloriquenado un soldado. Mezclaba su castellano bárbaro con el quechua rukana-. Yo...jefe, Agulla, wamanchallay, patu rialchallay. ¡Cuatro ya, judido; seguro preñada, ya de mí en pueblo extañol ¡Yo ...! ¡runapa llak'tampi ñok'achally...!p.
 169

La tropa es indígena, pero conducida por un superior costeño; de ahí que la "guerra" tome también caracteres racistas. La discriminación se hace evidente, lo blanco se sobrepone a lo indio o cobrizo, e intenta sepultarlo lo mismo que a su cultura.

La tropa ejerce violencia sobre los indios; pareciera haber perdido su identidad cultural y racial; sin embargo cuando son afectados por el licor aflora su espíritu indígena. En la chichería se puede percibir al indio que llevan dentro, a través de su lenguaje y sus expresiones corporales:

"El soldado se hecho a reir.
-Será, pues, su alma. Ella judido ya, en San Miguel. ¡Seguro!" (p.166)

"Miraba al soldado como si fuera no el soldado quien danzaba, sino su propia alma desprendida, la del cantor de la virgen de Cocharcas.
-¡K'atiy! -Le gritó al soldado-. ¡K'atiy!
El soldado giraba en el aire, caía con las piernas abiertas, y volvía a saltar; zapateaba luego, con pasos complicados, combinando las piernas; se apoyaba en un pie y zapateaba con el otro, levantándolo hasta la altura de las rodillas. El maestro Oblitas agitaba, al parecer, el ritmo de la danza; no miraba al bailarín; pero yo sabía que así, con la cabeza agachada, no sólo lo seguía sino que se prendía de él, que sus manos eran guiadas por los saltos del soldado, por el movimiento de su cuerpo; que ambos estaban impulsados por la misma fuerza".
(p. 194).

La tradición cultural indígena subyace en el alma del soldado que, pese a ser transformado por el orden misti, mantiene interiormente sus raíces culturales. El soldado a pesar de sentirse superior no puede negar su extracción de clase.

La violencia se convierte finalmente en una lucha básicamente entre indios. Los mistis utilizan a los soldados con el fin de defender sus intereses y no ver mellado su poder autoritario.

Es obvio que la realidad indígena, en un cosmos agobiante, genera sus modos de defensa y supervivencia. Rodrigo Montoya, en un estudio sobre Antropología y Política, rescata las palabras de Arguedas, quien reconoce en la capacidad creadora de los indios una forma de defensa contra el avasallante mundo blanco:

"A los indios les han quitado sus tierras, sus tesoros, les han despojado de casi todo, pero los conquistadores nunca pudieron despojarles su capacidad creadora".⁵⁷

⁵⁷ Montoya, Rodrigo. "Antropología y política", en *José María Arguedas veinte años después: huellas y horizontes 1969-1989*. Universidad Mayor de San Marcos, Lima. 1991. p. 24

Pese a que fueron desterrados de su tierra, relegados a zonas infértiles en las alturas frías, los indios fueron capaces de seguir cantando y creando. La canción, y la danza, como sus palabras, se convirtieron en armas de defensa; la violencia artística para el indio es un recurso de vida. La violencia física, armada, es un recurso, impulsado ante la opresión inhumana que les niega la justicia, que significa paz verdadera.

El conflicto encarnado en la rebelión de las chicheras tiene un punto de origen (la miseria, el hambre, la explotación) El camino que siguen las chicheras es un espacio que se pierde en la selva a través de las huellas señaladas por los pies indígenas, representados por la mujer. Ese camino con cuerpo de culebra o cuerpo de río (imágenes indígenas de la vida y la muerte) puede levantar la cabeza en cualquier extremo del mundo conflictuado; cuerpo y cabeza brillantes cruzando el alma, esa culebra, como a la que se refería Ciro Alegría en *La serpiente de Oro* (1935), que es vida, pan y muerte a la vez.

La violencia indígena parece un incendio que se levanta en un gesto de rebelión casi "insignificante" de las chicheras, para luego lentamente desvanecerse y constituir un foco peligroso para los intereses mistis. Sin duda, un antecedente que se podría repetir. La rebelión no es sofocada por completo; la muerte de Doña Felipa es un rumor como su propio retorno:

"-¿Cierto han matado a doña Felipa?- le pregunté a la mestiza,
mirándola a los ojos.
-¡¡jajajaj! ¡jajajaj! -dijo-. ¡Borracho es borracho! ¡Andate de aquí,
niño! -me empujó" (p. 166)

La rebelión funciona como un movimiento focal que, pese a presentarse como un hecho "pasajero" que busca solucionar lo inmediato y

que resulta fácilmente vulnerable, contribuye al despertar de la conciencia, a mostrar que el indio es capaz de estallar como pólvora en cualquier instante.

El indio es, pues, moralmente superior a sus explotadores, la unión le hace fuerte y es capaz de burlar a sus persecutores. La chichera Felipa representa la fuerza femenina, generadora de vida; es quien, al lado de otras mestizas, enfrenta abiertamente al mundo blanco. La huida de la chichera provoca su mitificación, que mantiene en el imaginario colectivo la posibilidad de su retorno para establecer definitivamente la justicia. El mito se convierte en una forma de lucha y de autodefensa del indígena, que le permite, de alguna manera, superar el acontecer histórico que no le es favorable. El mito revierte la "derrota", lo imposible puede suceder, hay que esperar el advenimiento del héroe.

" Pero Doña Felipa ha prometido volver sobre Abancay. Unos dicen que se ha ido a la selva. Ha amenazado regresar con los chunchos, por el río y quemar las haciendas".(p. 159)

Quemar las haciendas significa la destrucción del autoritarismo, el poder misti y el término de la opresión, revalorando así el sistema comunal de vida.

En *Los ríos profundos*, el tema de la rebelión está presente desde el inicio como un modo de resistencia frente a la opresión misti. Juan Larco manifiesta que "el motín de las chicheras mestizas de Abancay, y esa suerte de levantamiento, aún informe y dictado por una oscura conciencia de orden mítico o religioso, de los "colonos" -siervos de hacienda, los indios más sometidos y humillados del Perú- contra la Peste, constituyen la prefiguración, el vislumbre de un nuevo orden posible de las cosas, que rescate no en la memoria, sino en la vida, el universo del que ha sido

arrancado el protagonista y que por ello mismo establezca la unidad perdida entre aquél y el mundo.”⁵⁸

La violencia entre estos mundos se intensifica con la aparición de la peste del tifus, que genera temor. La peste ataca principalmente a los colonos; los unifica ante la fuerza avasalladora del mal, que es maldición del Dios blanco, por lo que se levantan inconteniblemente exigiendo misa al Padre Linares en la iglesia grande de Abancay. El ejército cede ante el empuje indio, que baja de los cerros como “miles de carneros”.

La peste humanizada avanza como una fuerza incontrolable, que no perdona nada, ni al Pachachaca. Para los de Abancay hay dos alternativas: irse o morir:

“-Onk’ok’ usank’a jukmantan miran.... (El piojo del enfermo se reproduce de otro modo. Hay que irse lejos. ¿De qué sirve el corazón valiente contra eso?)”. (p. 247)

Con el fin de ampliar la significación del episodio de la peste citamos un fragmento de una carta de Arguedas enviada a Hugo Blanco⁵⁹:

“En ese libro no hablo únicamente de cómo lloré lágrimas ardientes; con lágrimas y más arrebató hablé de los pongos, de los colonos de hacienda, de su escondida e inmensa fuerza, de la rabia que la semilla de su corazón arde, fuego que no se apaga. Esos piojosos diariamente flagelados, a lamer tierra con sus lenguas, hombres despreciados por las mismas comunidades, éstos en la novela invaden la ciudad de Abancay sin temor a la metralla y a las balas, vencíendolas...”⁶⁰

⁵⁸ Larco, Juan. “Prólogo”, op. cit. *Recopilación de textos...* op. cit. p. 13.

⁵⁹ Líder Trotskista que dirigió en 1961 las tomas de tierras en La Convención, Cuzco, coincidiendo con la época de mayor auge de movilizaciones campesinas en la sierra andina, que llevaría a Velasco Alvarado a decretar la reforma agraria a finales de esa década.

⁶⁰ Carta de Arguedas a Hugo Blanco, aparecida en *Amaru*, n.º 11, Dic. 1969. pp. 3-11. Incluida en *El zorro de arriba y zorro de abajo*, Edición Crítica, España, 1990. p. 434.

Ernesto, el narrador protagonista de *Los ríos profundos*, no escapa a ese mundo de violencia, es un personaje ubicado en el centro de los mundos en conflicto, víctima de la violencia de este encuentro cruel.

Mario Vargas Llosa explica la condición de Ernesto de la siguiente manera:

"El hilo conductor entre los episodios de este libro traspasado de nostalgia y a ratos, de pasión, es un niño desgarrado por una doble filiación que simultáneamente lo enraza en dos mundos hostiles. Hijo de blancos, criado entre los indios, vuelto al mundo de los blancos, Ernesto, el narrador de *Los ríos profundos*, es un desadaptado, un solitario y también un testigo que goza de una situación de privilegio para evocar la trágica oposición de dos mundos que se desconocen, rechazan y ni siquiera en su propia persona coexisten sin dolor".⁶¹

En Ernesto se reproduce el conflicto peruano: el desgarramiento de una sociedad donde el enfrentamiento violento de "todas las sangres" y culturas es permanente.

A Ernesto, lo mismo que a la comunidad indígena, el sistema misti (semifeudal) lo aísla, le pone una marca de soledad que lo arrastra mientras está dentro de él, pero cuando siente estar al lado de los indios, la soledad desaparece, la vida comunal le brinda protección y alegría; en Abancay busca acercarse a los colonos, sin embargo, la desconfianza entre indios y blancos es difícilmente superada. Descubre que los indios de hacienda y los comuneros actúan de manera diferente. Los primeros fueron despojados de sus tierras, se han convertido en siervos, propiedad del hacendado, mientras que los segundos tratan de mantener su propiedad comunal y su modo de vida. Este

⁶¹Vargas Llosa, Mario. "Ensoñación y magia", en *Los ríos profundos*, Caracas, Ayacucho, 1978, p. IX.

segundo aspecto vive sólo en la memoria de Ernesto, que busca afanosamente comunicarse con los indios de su actual realidad, Abancay rodeado por la hacienda de Patibamba:

" Los indios y las mujeres no hablaban con los forasteros.
 -Janpuyki mamaya (Vengo donde ti, madrecita)
 -llamé desde algunas puertas.
 -¡Mánam! ¡Ama rimawaychu! ¡No quiero! ¡No me hables!) me contestaron.
 Tenían la misma apariencia que el pongo del Viejo. Un sudor negro chorreaba de sus cabezas a sus cuellos; pero eran aún más sucios, a penas levantados sobre el suelo polvoriento del caserío y de la fábrica, entre las nubes de mosquitos y aviapas que volaban entre los restos de caña. Todos llevaban sombreros de lana, apelmazados de grasa por el largo uso.
 -¡Señoray, rimaykusk'ayki ¡Déjame hablarte, señora!) -insistí, muchas veces, pretendiendo entrar en alguna casa. Pero las mujeres me miraban atemorizadas y con desconfianza. Ya no escuchaban ni el lenguaje de los ayllus; les habían hecho perder la memoria; porque yo les hablé con las palabras y el tono de los comuneros, y me desconocieron". (p. 47)

La realidad de los colonos de las haciendas resulta terrible, se encuentran totalmente sometidos a la voluntad del hacendado y la Iglesia. Detrás del aparente paternalismo subyace la violencia ideológica, los sermones del Padre Director son contundentes y provocan el sufrimiento en los colonos:

"¡Aquí hemos venido a llorar, a padecer, a sufrir, a que las espinas nos atraviesen el corazón como a nuestra Señora! ¿Quién padeció más que ella? ¿Tú, acaso, peón de Patibamba, de corazón hermoso como del ave que canta sobre el pisonay? ¿Tú padeces más? ¿Tú lloras más...?
 Comenzó el llanto de las mujeres, el Padre se inclinó, y siguió hablando:
 -¡Lloren, lloren -gritó-, el mundo es una cuna de llanto para las pobrecitas criaturas, los indios de Patibamba!" (pp. 124-125)

El indio identifica raza y clase desde el momento en que el blanco se convierte en su opresor. El ser blanco supone hegemonía y poder, que genera

desconfianza en los indios, motivo por el cual a Ernesto se le dificulta su retorno al mundo quechua.

El niño no acepta el mundo blanco; desde su aparición en la obra marca la distancia y su preferencia por lo indígena.

"-Me miró el Viejo como intentando hundirme en la alfombra p. 21
...Yo esperé que apareciera un huayronk'ó y le escupiera sangre en la frente, porque esos insectos voladores son mensajeros del demonio o de la maldición de los santos". (p. 23)

Sin embargo, su origen racial resulta una clara limitación para integrarse a esa colectividad.

Ernesto, pese a tener rasgos blancos y una admiración por su padre, no se siente parte de ese mundo, lo desprecia y trata de romper sus vínculos con el grupo misti. Su experiencia de estudiante en el internado le trae momentos gratos y otros de desilusión, cuando no es entendido y se le considera un "loco". Este niño conoce el mundo misti, conoce sus formas de violencia cuando se tratan de herir entre ellos:

"Me había criado entre personas que se odiaban y que me odiaban; y ellos no podían blandir siempre el garrote ni lanzarse a las manos o azuzar a los perros contra sus enemigos. También usaban las palabras; con ellas se herían infundiendo al tono de la voz. más que a las palabras, veneno, suave o violento." (p. 129).

Ernesto opta por el mundo indígena, el mundo "derrotado", débil, apaleado, sojuzgado; suma su fuerza a favor de ellos, prefiere el mundo de la razón indígena, comunal, lejos de la soledad citadina, y la orfandad de los hombres, ese mundo donde las relaciones humanas son más justas y menos tristes.

La violencia novelada no queda en la historia reconstruida a través de la memoria, sino que es parte de la violencia interna sufrida por el autor. Su existencia dolorosa es igualmente violenta como la de sus personajes básicamente indios. Su identidad con los comuneros va desde la tristeza hasta la alegría, desde la desolación hasta la reconstitución del cuerpo dividido por los golpes del hacendado. Un fragmento de la carta dirigida a Hugo Blanco da testimonio de esto:

"He aquí que te he escrito, feliz, en medio de la gran sombra de mis mortales dolencias. A nosotros no nos alcanzará la tristeza de los mistis, de los egoístas; nos llega la tristeza fuerte del pueblo, del mundo, de quienes conocen y sienten el amanecer. Así la muerte y la tristeza no son morir ni sufrir. ¿No es verdad hermano?"⁶²

No es nuestro interés justificar la violencia como alternativa, sino pensar en esa violencia de la cual no se ha liberado todo hombre. Arguedas no se liberó de la violencia en la que le sumieron sus primeros días, no se liberó de sus males psicológicos, de su encuentro diario con las horas de incomprensión y soledad, no se liberó de la literatura que se convirtió en agua en su sed infinita. No se liberó el pueblo de las injusticias, como tampoco los sueños de un pan verdaderamente suyo.

⁶² Arguedas. José María. op. cit. p. 435.

2.- LA PALABRA DEL SUPAY O EL VERBO COMO INSTRUMENTO

¿De dónde viene la palabra del supay que se debate en un mundo de violencia? Manco Capac y Mama Ocllo (los hijos del Sol) ¿pudieron, acaso, sembrar la palabra en la conciencia de sus continuadores y, después de desatar las ataduras de la lengua, liberar las palabras con que se construyó una sociedad milenaria? El mundo andino considera como válida esta explicación:

"- Nuestro padre el Sol,... envió del cielo a la tierra un hijo y una hija de los suyos para que lo adoctrinasen en el conocimiento de Nuestro padre el Sol, para que lo adorasen y tuviesen por su Dios y para que les diesen preceptos y leyes en que viviesen como hombres en razón y urbanidad..."⁶³

La palabra vive en los hombres, es fuego con que queman desde la boca los "demonios" en su comunicación; no en el infierno, el de allá, arriba, el *k'anay pacha*, que funciona como temor, sino en el aquí, en el *kay pacha*, que es la *tullpa* (hoguera) donde hierve el "Picante"⁶⁴ de la disputa; la comunicación diaria se hace de palabras y construye un mensaje que responde a un contexto cargado de violencia. La utilización de la lengua por parte de los personajes de la obra, responde a la realidad contextual; la palabra se convierte en arma de defensa y ataque, por lo que la utilización del verbo difiere de personaje a personaje, dependiendo del grupo social al que pertenece, a sus intereses y al contexto social y cultural. La palabra

⁶³ Inca Garcilaso de la Vega. *Comentarios reales. Historia general del Perú*. Ediciones Nuevo Mundo, Lima. (no indica año de edición). pp.21-22.

⁶⁴ "Picante": alimento cotidiano del mundo andino. Cuya característica principal es la utilización del ají (chile) como condimento.

parece danzar en diferentes ritmos, donde el hombre es el carbón que provoca que la olla reviente como un trueno en la boca de los enfrentados, hasta salir como una "llok'lla" (río turbio y furioso cargado de piedras) *chuy uku mayukuna* (esos ríos profundos) invadiendo los cuerpos.

Históricamente, sabemos que las lenguas son entidades orales, antes que escritas. Las lenguas sudamericanas no tenían tradición escritural antes de la llegada de los españoles, pues ninguna de las sociedades prehispánicas alcanzó la complejidad que determina el surgimiento de sistemas de escritura. En el Perú, los *kipus* utilizados por los incas como sistema de medición contable, también tenían al parecer la función escritural, pero hasta el momento no ha sido comprobado. Este hecho influye profundamente en la rica tradición oral de las sociedades andinas; mitos, leyendas, canciones, han sido transmitidos de generación a generación, a través de un instrumento valiosísimo para el hombre: la memoria, que cobra vida activa en las palabras.

Sin embargo, toda lengua puede escribirse, pues no existe alguna que no pueda ser representada mediante la escritura. Por eso muchas lenguas nativas americanas se escriben ahora utilizando, para ello, los signos del alfabeto latino, o acomodando este alfabeto a las peculiaridades de la estructura fonológica propia.⁶⁵ Arguedas contribuyó destacadamente a llevar la tradición oral quechua a la escritura.

El problema del lenguaje es sustancial en la literatura. Arguedas, no escapa del caso. Su búsqueda incesante fue latente. Después de *Agua y Yawar fiesta*, donde la mistura quechua-castellano se condiciona a la realidad

⁶⁵ Solís Fonseca, Gustavo y Chacón Silhuay, Jorge. *Lingüística y gramática runasimi-chanka*. Ministerio de Educación, Lima, 1989, pp. 21-22.

contextual y lingüística de la sierra peruana, su búsqueda de la universalidad del lenguaje le es preocupante, pues la conformación de la sociedad peruana pluricultural y multilingüe advierte la necesidad de encontrar una forma de hacer comprensible y comunicable la cosmovisión andina, contribuyendo a no mantenerla relegada. Consideró, entonces, que el español era la lengua adecuada para tal finalidad.

La preocupación por el tipo de lenguaje no es exclusiva de Arguedas, pues existen antecedentes claros en Manuel Robles Alarcón, autor de varias obras como *Fantásticas aventuras del Atoq y el Diguillo*, (fábulas) *Sara cosecho* (novela) publicado por partes en la revista *La nueva educación de Lima*, entre 1940 y 1943, dichas obras ponen de manifiesto el manejo lingüístico del indio y su comportamiento cercano al utilizado en *Los ríos profundos*, dando además una muestra del sentido carnavalesco de algunos pasajes comparables con los de *El zorro de arriba y zorro de abajo*.

Antes de escribir *Los ríos profundos*, Arguedas trata de expresarse, no en quechua, sino en español. La perspectiva quechua se transmite por medio del castellano correcto. Cuanto más conoció la cultura quechua, más buscó la perfección en el uso del castellano, no recreando la estructura sintáctica quechua, sino la esencia cultural india. En su cuento *Orovilca* (1954) había intentado esa alternativa, sin embargo este cuento se desarrolla en la costa y no refleja el enfrentamiento cultural de la sierra. En *Diamantes y pedernales* (1954), Arguedas emplea el castellano; éste parece ser el inicio de una nueva forma de utilizar el lenguaje que luego se consolida en *Los ríos profundos* (1958), donde el autor crea el idiolecto como lenguaje literario tomando al español como sustancia, en busca de un lector no quechua hablante, en el que se rescata la entonación y la connotación particular de los indígenas.

Violentar la lengua para crear un lenguaje literario adecuado al entendimiento de los no quechua-hablantes es de antemano un intento de reinterpretar la estructura del español, aplicado a la novela, como obra de arte. Esta violencia denuncia indirectamente la situación de incomunicación en el Perú. La ruptura de los lazos comunicativos establece, de igual modo, los lados en contienda y la instauración de la violencia como un modo casi natural de vida. El inventar un lenguaje (idiolecto literario) constituye, pues, la búsqueda de la comunicación.

Julio Ortega, al hablar sobre el problema de la comunicación en Arguedas, reconoce el valor de la creación del lenguaje literario antes dicho y expresado en *Los ríos profundos*. Citamos:

"Producir un texto sobre la comunicación, para dramatizar su existir social y reelaborar su latencia identificatoria, su plenitud posible; y, además, producirlo con los materiales discordantes justamente de una situación de fractura en la comunicación, de estratificación del habla y de violencia sobre la libertad de decir. Desde esta denuncia, el texto generará su postulación utópica: una comunicación realizada; la que denuncia el drama de hablar en el Perú, en cualquier sociedad represiva, agudizándolo con su reclamo, con su recusación de los ordenes de la violencia."⁶⁶ (p.142-143)

Sin embargo, en *Los ríos profundos*, Arguedas nos muestra a través de algunos de sus personajes, el mosaico verbal que produce la convivencia del español con el quechua. Vemos que así como existen personajes que emplean la lengua española para su comunicación diaria, existen otros (los indios) que son absorbidos por esa lengua, siendo reconocidos "a primera vista" como quechuahablantes (por sus interferencias lingüísticas), en proceso de aprehensión de la lengua ajena. Este aspecto nos indica que algunos diálogos responden todavía al modo de hablar de los indígenas, pero que, como

⁶⁶ Ortega, Julio. op. cit. *Crítica de la identidad...* pp. 142-143.

dijimos líneas arriba, no determina la totalidad del lenguaje empleado en la realización de la novela ni resta el valor al lenguaje inventado por Arguedas:

"- Será, pues su alma. Ella judido ya, en San Miguel. ¡Seguro!
Estaba borracho.

- No hay para ejército ¡Caray! Nosotros, yo, patrón, jefe. La mujer
aquí llorando, llorando; pero echa no más rico ¡caray! Abanquina.
Llorando bonito caray".(p.166)

Por otro lado, Arguedas, limita y organiza estratégicamente las citas léxicas quechuas, sin que necesariamente las aclare con su significado en lengua española, pues trata de rescatar la carga semántica quechua a fin de conservar el concepto original. Busca que el lector occidental se ubique en un espacio narrativo básicamente quechua, a pesar de la presencia dominante del español.

El estilo de "mistura" español-quechua que había empleado Arguedas en *Agua y Yawar fiesta*, ya no es relevante, pues encuentra un derrotero en la onomatopeya. William Rowe explica el hecho:

"Su nueva preocupación por la onomatopeya en lugar de la sintaxis es bastante significativa porque la onomatopeya involucra la cuestión de la relación entre el quechua como sistema expresivo y la experiencia de la realidad, mientras que el enfoque hacia la sintaxis aislaba las estructuras particulares dentro del quechua sin tomar en cuenta el sistema cultural del cual la lengua toma parte..."⁶⁷

La onomatopeya, que es la imitación de sonidos en el vocablo que se constituye para significarlo, es para Arguedas "la imitación de las estructuras

⁶⁷ Rowe, William. op. cit. *Mito e Ideología*.p. 102.

de significación de un signo-objeto mediante la fonética, el grafismo, la sintaxis-aglutinación de la palabra. Como se puede notar, tal onomatopeya es una suerte de acción mágica que se ejerce sobre la palabra para que signifique realmente todo lo que significa en la mente del quechua-hablante, un signo objeto determinado⁶⁸. Este efecto onomatopéyico es logrado por Arguedas mediante la explicación de illa e illu, que acompañan la aparición del nombre quechua de un signo objeto, en el capítulo VI de la novela.

Las expresiones claves en quechua no son traducidas al español; de los cantos se da la versión bilingüe que permite, tanto al lector quechuahablante como al que no lo es, descifrar el contenido simbólico de éstos. Claro es que la versión al español es el medio por el que Arguedas conduce al lector al cauce quechua; recordemos que las dos lenguas pueden vincularse en su continua pugna:

"-Ya se van. Se van lejos, Hermano -dije en voz alta. Empecé a rezar el Yayayku. Lo recomencé dos veces. El rumor se hizo más intenso y elevé la voz:
"Yayayku, hanak' pachapi kak'..."

Oí, de repente, otros gritos, mientras concluía la oración. Me acerqué a la puerta. La abrí y salí al corredor. desde allí escuché mejor las voces.
-¡Fuera peste! ¡Way jiebref! ¡Waay...!
-¡Rípuy, rípuy! ¡Kañask' aykin! ¡Waaay...! (p. 252)

Una lectura detallada de la novela nos conduce a reparar en el sistema de expresión oral de la misma que, a diferencia de la forma escrita, nos presenta una gama de signos: la pronunciación, la entonación, la expresión del cuerpo y del rostro, a los que se suman la música y la coreografía. El espacio ardiente de Abancay se convierte en el escenario donde la palabra es un fuego que quema, acaricia y envuelve a los personajes. El lenguaje es

⁶⁸ Lienhard, Martin. op. cit. *Cultura popular andina...* p. 161.

variado, pero no exclusivo del hombre, a excepción de la palabra. De estas maneras se expresan los supays o diablos de la comunicación desde el interior del ser, desde la herida misma, donde los infiernos queman por dentro y por fuera, con gritos, con silencios, alegrías y tristezas.

Aquí tenemos una muestra de lo expresado anteriormente:

"Y empezó a cantar un huayno cómico que yo conocía; pero la letra improvisada por él en ese instante era un insulto a los gendarmes y al salinero. Todos los del grupo formaron un coro. Alternaban cada estrofa con largas carcajadas. El cholo cantaba la estrofa lentamente, pronunciando cada palabra con especial cuidado e intención y luego la repetía el coro. Se miraban y volvían a reírse.

Impusieron el canto en la chichería. Desde el interior empezaron a corearlo. Luego bailaron todos con esa melodía. Zapateaban a compás. Los descalzos, los de ojotas y los de zapatos golpeaban el suelo brutalmente. Los talones de los descalzos sonaban hondo; el cuero de la ojota palmeaba el suelo duro y los datos martilleaban. Parecía que molían las palabras del huayno.

Soldaduchapa riflínk'a	El rifle del soldadito
tok'romantas kask'a	había sido de huesos de cactus
chaysi chaysi	por eso, por eso,
yank'a yank'a tok'yan	trueno inútilmente.
Manas manas way'ey,	No, no, hermano,
riflinchu tok'ro	no es el rifle,
alma rurullansi	es el alma del soldadito
tok'ro tok'ro kask'a	de leña inservible.
Salineropa revolverchank'a	El revolver del salinero
llama akawansi	estaba cargado
armask'a kask'a,	con excremento de llama
polvorañantak'	y en vez de pólvora
mula salinerok'	y en vez de pólvora
asnay asnay supin	pedo de mula salinera." p. 113-114

La inclusión de los cantos no responde a la idea de presentar simples accesorios, sino que tiene profundo sentido para el conjunto de la obra; la vitalidad y expresividad que denotan envuelven al lector en el ambiente popular.

Como hemos mencionado, la palabra en *Los ríos profundos* está directamente asociada al conflicto social. "La naturaleza del conflicto puede ser entendida en esta novela como el drama de una comunicación, en primer lugar, estratificada socialmente, pero, a la vez, como drama disyuntivo de sistemas de comunicar que suponen distintas series de transmisión, procesamiento y jerarquización de la información. Por lo mismo, son modelos de percepción los que se disputan en el texto el espacio de la comunicación. O sea, el orden de los hechos, la definición de los hablantes y el lugar del sujeto. El drama de la comunicación es la forma desgarrada de la existencia social misma: son modelizaciones culturales en conflicto las que generan este relato del rol de los hablantes precisamente."⁶⁹

La comunicación, a través de la palabra, repercute en la realidad social y viceversa.

Un ejemplo de este conflicto aparece cuando los mundos antagónicos "convergen" en un espacio beligerante y la lengua se convierte en arma donde la batalla verbal se activa:

"-¡Ladronas! ¡Descomulgadas!
No sólo las señoras, sino los pocos caballeros que vivían en esas casas insultaban desde los balcones.
-¡Prostitutas, cholos asquerosos!
Entonces, una de las mestizas empezó a cantar una danza de carnaval; el grupo la coreó con la voz más alta.
Así, la tropa se convirtió en una comparsa que cruzaba a carrera las calles. La voz del coro apagó todos los insultos y dio un ritmo especial, casi de ataque, a los que marchábamos a Patibamba. Las mulas tomaron el ritmo de la danza y trotaron con más alegría. Enloquecidas de entusiasmo, las mujeres cantaban cada vez más alto y más vivo". (p. 107)

⁶⁹ Ortega, Julio, op. cit. *Crítica de la identidad...* p. 126.

En *Los ríos profundos*, con la lengua se corona y se destrona, se da vida y muerte, se humilla, se acaricia; la lengua puede arrullar como dar un golpe certero en pleno pecho:

Las ces suavísimas del dulce quechua de Abancay sólo parecían ahora notas de contraste, especialmente escogidas para que fuera más duro el golpe de los sonidos guturales que alcanzaban a todas las paredes de la plaza.
 ¡Mánam! ¡Kurankamallan suark'aku...!-Decía.
 (¡ No! ¡Sólo hasta hoy robaron la sal! Hoy vamos a expulsar de Abancay a todos los ladrones...). p. 102

El contacto lingüístico se da entre las colectividades "criolla" e "indígena", como también en el seno de cada una de éstas. Tanto en los sectores hegemónicos como en los marginados existen grupos bilingües capaces de emplear las dos lenguas con variable grado de competencia. Los personajes hegemónicos, por su nivel relativamente alto de escolaridad, son capaces de distinguir cabalmente las estructuras de los dos idiomas. Su comportamiento idiomático debe calificarse de diglósico: la elección de uno o de otro idioma no es facultativa, sino que obedece a determinadas situaciones sociales. El idioma de prestigio sirve para comunicarse básicamente entre los del grupo hegemónico o es utilizado por los indígenas para dirigirse al "señor", mientras que el quechua utilizado por los dominadores, para relacionarse con el mundo sojuzgado; por otro lado, el quechua de los indios y mestizos es para uso básicamente doméstico, trabajo o momentos festivos. Sin embargo, encontramos en el silencio otra forma de comunicar que, indudablemente tiene un carácter violento, el de denunciar las prohibiciones y los temores, a las que está sujeto el personaje más humillado, el pongo:

"El pongo esperaba en la puerta. Se quitó la montera, y así descubierto, nos siguió hasta el tercer patio. Venía sin hacer ruido, con los cabellos revueltos, levantados. Le hablé en quechua. Me miró extrañado.
 - ¿No sabe hablar? -Le pregunté a mi padre.
 -No se atreve- Me dijo-. A pesar de que nos acompaña a la cocina". (p. 18)

El conflicto comunicativo existente entre los miembros de la sociedad serrana se ve rebasado cuando se suscita el encuentro entre un serrano y un costeño. Para éste último, son indecifrables los sonidos emitidos por los quechua-hablantes si el color de la piel es fundamental para la valorización del ser humano en una sociedad profundamente estratificada, la lengua también lo es:

"-Ese Gerardo le habla a uno, lo hace hacer a uno otras cosas. No es que se harte uno del huayno. Pero él no entiende quechua; no sé si me desprecia cuando me oye hablar quechua con los otros. Pero no entiende, y se queda mirando, creo que como si uno fuera llama." (p. 220)

La lengua contribuye al proceso de identificación de los individuos; la permanencia de ésta y su utilización hace que la cultura madre no perezca:

"Los soldados hablaban en quechua, contaban historias soeces y graciosas, hacían juegos de palabras y se reían. Las mozas festejaban." (p. 165)

Para finalizar, es importante destacar el trabajo de recuperación de la tradición oral popular que realiza José María Arguedas, a través de la inclusión de numerosos vocablos de origen quechua como apodos, insultos, nombre de lugares, plantas y animales, los mismos que enriquecen gratamente la integridad comunicativa de la obra. Estos vocablos aparecidos en pasajes diferentes, en situaciones disímiles, cumplen rítmica y comunicativamente funciones variadas, las que asociamos a la imagen del fuelle de un herrero que, al expulsar el aire sobre el carbón, enciende el fuego del lenguaje y las palabras fuertes brotan haciendo chispas, mientras

que cuando el fuelle toma aire, la palabra se violenta de otro modo, parece que se viste, en pleno ardor, con un aire relajado.

3.- MISTIS, INDIOS, MESTIZOS, CHOLOS, NEGROS (EL SUPAY DE LA PALABRA)

En el apartado anterior, los personajes de los diferentes sectores sociales de la novela en estudio, construían la historia a través de la palabra; sin embargo, reconocemos que éstos hacen lo mismo mediante el papel que cumplen como personajes individuales o sociales como veremos a continuación.

La novela en estudio retrata un espacio donde el semifeudalismo está fuertemente arraigado. A esta realidad responden los personajes que integran el relato: mistis, mestizos, indios, cholos, negros. Con la inclusión de todos los sectores sociales, Arguedas demuestra que es un amplio conocedor de los mundos en conflicto:

"No se puede conocer al indio si no se conoce a las demás personas que hacen del indio lo que es; solamente pueden conocer al indio las personas que conocen también, con la misma profundidad, a las gentes o sectores sociales que han determinado que el indio sea tal como es ahora, tal como va cambiando y evolucionando; es decir, era necesario y es necesario conocer el mundo total humano, todo el contexto social".⁷⁰

El autor configura personajes de diferente condición social, donde la marginalidad depende del mundo al que se pertenece. Para explicar el carácter de los personajes es necesario tomar en cuenta aspectos como: origen, raza, pensamiento (cosmovisión), las actitudes, además de la situación físico-mental de algunos personajes que dan muestra de una sensibilidad y mentalidad diferentes, como en es el caso de la opa.

⁷⁰ Arguedas, José María. *Primer encuentro de narradores peruanos*. Arequipa 1965. Casa de la Cultura del Perú, Lima, 1969. p. 172.

1.- LOS MISTIS.

Arguedas conceptua a los mistis como "los señores de cultura occidental o casi occidental que tradicionalmente, desde la Colonia dominaron en la región política, social y económica. Ninguno de ellos es ya, por supuesto de raza blanca pura ni de cultura occidental pura. Son criollos."⁷¹

Por lo tanto, el concepto de misti tiene un doble significado: se es misti por ser blanco o mestizo (con predominancia de rasgos europeos) pero, además, por tener poder económico y político dentro de la sociedad; si no se reúnen estas características no pueden ser considerado como tal.

En una discusión respecto a los personajes que integran la sociedad andina, estudiantes mestizos de la Universidad de Huamanga-Perú rescataron una idea que es básica para entender los mundos en conflicto: "los que miran desde arriba" y "los que miran desde abajo", tema abordado por Arguedas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, el mismo que, a nuestro parecer, es una constante dentro de la estratificación social del mundo andino de *Los ríos profundos*. Así, "los que miran desde arriba", como queriendo aplastar con la mirada, constituyen al grupo dominante al que comúnmente se le denomina como misti (palabra quechua que significa blanco o rubio).

Entonces, como mistis podemos considerar al hacendado, al sacerdote, a las autoridades civiles y militares, quienes se ubican en la cúspide de la pirámide social y tienen rasgos blancos. Estos personajes permiten la

⁷¹ Arguedas, José María. "Puqulo, una cultura en proceso de cambio", en *Formación de una cultura indoamericana*. Siglo XXI, México, 1977. p. 35.

subsistencia del sistema feudal (vinculado al sistema capitalista incipiente), por la tanto conforman una unidad difícil de concebir por separado.

En un pasaje de la obra en análisis Ernesto manifiesta:

"...Huancapi...la capital de provincia más humilde de todas las que he conocido. Solamente los forasteros: el Juez, el telegrafista, el subprefecto, los maestros de las escuelas, el cura, no son indios". (p. 34)

El caso de Abancay es una realidad relativamente diferente, su composición social es diversa, pues no sólo la habitan indios (dentro de la ciudad son una minoría; los colonos de las haciendas son los que tienen mayor presencia dentro de la obra), sino también mistis y mestizos que desempeñan actividades y cargos diferentes. La sociedad que retrata Arguedas es el microcosmos representativo de la realidad nacional. Como él manifestó, la relación de la obra de arte con la "realidad real" está presente aunque no se hagan referencias directas al momento histórico específico.

La presencia del hacendado es ineludible y permea el ambiente social de la novela; aparece estratégicamente, en momentos claves, a fin de mostrar su presencia omnipotente:

"Los dueños de las haciendas sólo venían al Colegio a visitar al Padre Director. Cruzaban el patio sin mirar a nadie.
-¡El dueño de Auquibamba!- decían los internos.
-¡El dueño de Pati!
-¡El dueño de Yaca!
Y parecía que nombraban a las grandes estrellas". (p. 49)

El sólo hecho de nombrar a los terratenientes con el nombre de "su" propiedad nos lleva a pensar en un territorio repartido entre los "grandes",

los peces gordos de la sociedad semifeudal, que unidos representan un sistema que logra tragarse incluso a la ciudad de Abancay.

El personaje representativo de la hacienda es el Viejo. En él se configura la psicología del hacendado todopoderoso, que por su riqueza, poder y mesquindad es considerado como un avaro. La imagen exterior del Viejo se contrapone con el poder y la riqueza de éste. El Viejo, representante del grupo opresor funciona como el espejo donde se mira el sistema, que se pudre, lo mismo que los frutos de la hacienda o los hilos que entretejen su saco raído y sucio:

"Me miró el Viejo, como intentando hundirme en la alfombra. Percibi que su saco estaba casi deshilachado por la solapa, y que brillaba desagradablemente. Yo había sido amigo de un sastre, en Huamanga; y con él nos habíamos reído a carcajadas de los antiguos sacos de algunos señores avaros que mandaban hacer surcidos." Este espejo no sirve -exclamaba el sastre, en quechua-. Aquí sólo se mira la cara el diablo que hace guardia al señor para llevárselo a los infiernos". (p.21)

Su contraparte es el pongo, que representa la parte oprimida, el rango más bajo de la escala social.

Ante la mirada del niño Ernesto, el Viejo, pese a contar con un poder de "acero", aparece descrito como un personaje caricaturizado. Un lector ligado al mundo andino fácilmente soltaría un carcajada ante su imagen, que guarda múltiples significados, como la presencia de un hombre aplastado por su avaricia hasta perder tamaño, color y forma. Sin embargo su poder no lo convierte en un pongo más:

"Cuando pasó por mi lado comprobé que el Viejo es muy bajo, casi un enano; caminaba, sin embargo, con aire imponente y así se le veía aun de espaldas". (pp. 22-23)

El lenguaje del cuerpo del Viejo puede comunicar aún desde lejos. Las palabras quedan atrás o contenidas en ese bulto, que se transporta pesadamente, cubierto de un resplandor producido por la suciedad (diferente a la suciedad del indígena o el pongo). Parecería, incluso, que el concepto de limpieza tuviera otro significado que varía de acuerdo con el personaje y su estatus social. Su comportamiento genera risa, sin embargo quienes lo observan contienen la carcajada:

“Cuando llegamos a la esquina de la plaza de armas, el Viejo se postró sobre ambas rodillas, se descubrió, agachó la cabeza y se persignó lentamente. Lo reconocieron muchos y no se echaron a reír; algunos muchachos se acercaron. Mi padre se apoyó en el bastón, algo lejos de él. Yo esperé que apareciera un huayronk’o y le escupiera sangre en la frente, porque estos insectos voladores son mensajeros del demonio o de la maldición de los santos”. (p. 24)

El rostro del Viejo es aparentemente igual al del pongo, el uno consumido por la avaricia y la riqueza y el otro por la miseria y el hambre. El Viejo guarda en su rostro la frente autoritaria, mientras que el pongo no se atreve ni a mirar los ojos de sus interlocutores, a no ser de alguien en similar condición. El Viejo ante la sociedad aparece como uno de los seguidores de la justicia cristiana, sus actos así lo dicen. Parecería que intenta saldar sus cuentas ante Dios y no ante los hombres. Esa actitud de creyente aparece como falsa ante los ojos de Ernesto y aquellos que lo observan en la puerta de la catedral del Cuzco:

“Pero estaba allí el Viejo, rezando apresuradamente con su voz metálica. Las arrugas de su frente resaltaron a la luz de las velas; eran esos surcos los que daban la impresión de que su piel se había descarnado de los huesos”. (p. 25)

El poder que ostenta el Viejo ya no le permite moverse con libertad, su cuerpo se ha convertido en una masa de acero, al parecer irrompible, pero

que con los años se vuelve cada vez más pesada. Como sostén utiliza un bastón :

"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". (pp. 22-23)

El mango de oro con la cabeza del águila ¿acaso nos recuerda al bastón de oro de Manco Capac, el descubridor del ombligo de la tierra? Ahora el bastón no sólo cumple una función utilitaria de apoyo sino que además, se convierte en un indicador del poder misti, que hace que el águila (Huamán) ya no revuela en los cielos del Sacsayhuaman, fortaleza Inca, sino en las manos de quien la posee. El Viejo, al ceder el bastón al padre de Ernesto busca compartir, por un momento, su poder y autoridad y así caminar junto a alguien de igual rango social. Sin embargo, esto no cambia la concepción que el Padre de Ernesto tiene de él: es injusto, un "condenado que irá al infierno".

El Viejo es el anticristo que hay que derrotar; mientras no sea derrotado, la felicidad no será posible; las desigualdades, la humillación y la degradación no desaparecerán:

"-Papá- le dije, cuando cesó de tocar la campana-¿No me decías que llegaríamos al Cuzco para ser enteramente felices?
-¡El Viejo está aquí!- dijo-. ¡El Anticristo!" (p. 18)

Dentro de la sociedad misti encontramos diferencias, pues no es igual un misti de hacienda de pueblo grande, que un misti de hacienda de pueblo indio:

"Se despidieron inmediatamente. El pantalón de montar, con refuerzo de cuero, el forastero, sus polainas opacas, su saco corto, su corbata con un nudo pequeño sobre el cuello ancho de la camisa; el color de sus ojos, su timidez, su sombrero ribeteado, eran muy

semejantes a los de todos los hacendados de los distritos de indios".
(p. 44)

La diferencia radica en que los hacendados de los pueblos de indios se dejan influenciar por la cultura dominante del contexto: la indígena, incluso hablan el quechua y participan de los festejos tradicionales sin que esto les reste autoridad. Ellos aprovechan la ocasión para demostrar su fuerza dominante:

"Los hacendados de los pueblos pequeños contribuyen con grandes vasijas de chicha y pailas de picantes para las faenas comunales. En las fiestas salen a las calles y a las plazas, a cantar huaynos en coro y a bailar. Caminan de diario con polainas viejas, vestidos de diablo fuerte o casinete, y una bufanda de vicuña o de alpaca en el cuello. Montan en caballos de paso, llevan espuelas de bronce y, siempre, sobre la montura un pellón de cuero de oveja. Vigilan a los indios cara a cara, y cuando quieren más de lo que comúnmente se cree que es lo justo, les rajan el rostro o los llevan a puntapiés hasta la cárcel, ellos mismos". (p.45)

Dentro del grupo de los mistis, hay una generación en decadencia (representada por el Viejo) y otra que está en hegemonía, mientras que una tercera generación se encuentra en el huevo, incubándose, como el caso de Antero, el adolescente que se alista para defender los derechos gamonales con el fin de continuar con el proceso de explotación y sostener un sistema que se encuentra en cuestionamiento. Estos grupos, ligados por el interés de poder y separados por el tiempo, son las generaciones que tratan de dar continuidad al sistema.

Antero, hijo de terratenientes, que a lo largo de la obra sufre una transformación radical, representa al misti poseedor de haciendas en la sierra. Su personalidad está fuertemente influenciada por la cosmovisión indígena, motivo que lo acerca a Ernesto. Sin embargo, su ideología conservadora responde al poder económico de sus padres, por lo que es

natural la explotación y represión de los indios. El Markask'a, como le llama Ernesto, es un personaje que cobra importancia dentro de la obra. A pesar de que pareciera contradictoria su evolución, es una figura muy bien delineada. Su personalidad es bellamente descrita por Ernesto:

" Antero tenía los cabellos rubios, su cabeza parecía arder en los días de gran sol. La piel de su rostro era también dorada; pero tenía muchos lunares en la frente. Candela le llamaban sus condiscípulos; otros le decían en quechua Markask'a, el Marcado a causa de sus lunares. Antero miraba el zumbayllu con un detenimiento contagioso: Mientras bailaba el trompo todos guardaban silencio. Así atento, agachado, con el rostro afilado, la nariz delgada y alta, Antero parecería asomarse desde otro espacio". (p. 77)

Sus particulares rasgos físicos le dan ciertas características mágicas ante los ojos de los indios de su hacienda:

" Los indios dicen que mi fuerza está guardada en mis lunares, que estoy encantado. ¡Lindo, hermano, lindo! Creo que algunas veces hasta mi madre duda. Me mira pensativa, examinando mis lunares...Mi padre en cambio se ríe, se alegra, me regala caballos..." (p. 118)

Ernesto, al igual que los indígenas, otorga a los rasgos de Antero cierto poder y sensibilidad que emanan de la magia que la naturaleza proporciona a los privilegiados:

"¿ Era a causa de los lunares y del agudo perfil de su nariz, o de ese raro juego que existía entre sus ojos y sus lunares, que en el rostro del Markask'a se expresaba con tanto poder los sentimientos, aun el pensamiento?" (p. 116)

Antero se conmueve por la situación de los indios de su hacienda, llora inconsolablemente hasta que su madre lo abraza; sin embargo va asumiendo su papel de misti, hecho que desconcierta a Ernesto:

" Ya no parecía un colegial; a medida que hablaba, su rostro se endurecía, maduraba. " No le conocía, no le conocía bien", pensaba yo, mientras tanto. Podía haberse vestido de sombrero alón de paja. Tendría el aspecto de un hacendado pequeño, generoso, lleno de ambición, temido por sus indios. ¿ Donde 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". (p. 119)

Las palabras del Markask'a explican la ideología del misti: es normal que en su hacienda posea indios y reprimirlos en el momento que sea necesario:

" -Yo, hermano, si los indios se levantaran, los iría matando, fácil - dijo.
 -¡ No te entiendo, Antero! -le contesté, espantado-. ¿ Y lo que has dicho que llorabas?
 -Lloraba. ¿ Quién no? Pero a los indios hay que sujetarlos bien. Tú no puedes entender, porque no eres dueño." (p. 162)

La posesión supone poder; Antero responde a la ambición con que están llenos los mistis a diferencia de los indios que buscan la felicidad entre los hombres, con los hombres y la naturaleza. El adolescente termina por asumir su rol social, incuestionable, ¿qué puede hacer él, ante la predeterminación de su destino?

El descubrimiento de la doble o real personalidad del Markask'a causa profunda desilusión en Ernesto. Las características mágicas de su rostro, que le dan una alta capacidad para expresar los sentimientos, se tornan ahora bestiales:

"En los labios de Antero había madurado otra vez esa especie de bestialidad que endurecía su boca, más que los otros rasgos de su cara. Sus lunares, especialmente los que tenía sobre el labio superior y en el cuello, parecían estar unidos, por alguna corriente interna secreta, con los labios. Yo había visto en la piel de los cerdos machos

encelados trozos semejantes a esos lunares, tal como ahora se exhibían." (p. 218)

Antero se animaliza, acaso posteriormente llegaría a tener el mismo cuerpo del Viejo y la misma "pulcritud" pestilente de un límpido misti: un cerdo blanco vanidoso y prepotente.

El Añuco, el violento adolescente, el único interno que desciende de una familia de terratenientes venida a menos, es hijo natural. A través del repaso de la historia familiar del Añuco, podemos configurar la imagen del terrateniente:

" Se sabía en Abancay que el abuelo del Añuco fue un gran hacendado, vicioso, jugador y galante. Hipotecó la hacienda más grande e inició a su hijo en los vicios". (p. 54)

Arguedas, a través del Añuco, rescata a otro tipo de misti, al misti jugador, enamorado y borracho que finalmente se queda en la ruina. ¿Pudo el Añuco ser el único hijo natural de este hacendado o tendría 180 hijos como el caso de hacendado Augusto Hinojosa, personaje citado por Róger Rumrill en el *Diario Marka* en 1981? Es obvio que la personalidad del hacendado está plagada de immoralidades que pasan como actos cotidianos ante los señores de su casta.

El Añuco "era delgado; tendría entonces catorce años. Su piel era delicada, de una blancura desagradable que le daba apariencia de enfermizo; pero sus brazos flacos y duros, a la hora de la lucha se convertían en fieras armas de combate; golpeaba con ambas manos, como si hiriera con los extremos de dos troncos delgados." (p. 56)

Otra figura central dentro de la jerarquía misti es el Padre Linares, director del colegio. El es el máximo representante de la ideología

dominante. Está al completo servicio de los poderosos de Abancay. Su presencia física produce un fuerte impacto en los diferentes sectores de la sociedad:

" Era rosado de nariz aguileña; sus cabellos blancos, altos, peinados hacia atrás, le daban una expresión gallarda e impcnete, a pesar de su vejez. Las mujeres lo adoraban; los jóvenes y los hombres creían que era un santo, y ante los indios de las haciendas llegaba como una aparición Yo lo confundía en mis sueños; lo veía como un pez de cola ondulante y ramosa, nadando entre las aguas de los remansos, persiguiendo a los pecesillos que viven protegidos por las yerbas acuáticas, a las orillas de los ríos, pero otras veces me parecía Don Pablo Maywa, el indio que más quise, abrazándome contra su pecho al borde de los grandes maizales". (p.50)

Este personaje se mueve en los diferentes mundos en conflicto, el conocimiento de ambos le facilita relacionarse con indios y mistis. Ante los ojos de Ernesto aparece como un ser angelical o un ser infernal de acuerdo al contexto. Su relación con los estudiantes y con los hacendados es generalmente cordial.

En un pasaje el Padre Director se dirige a los jóvenes Antero y Gerardo, quienes poseen jerarquía social misti:

"El Padre los alagaba, como solía hacerlo con quienes tenían poder en el valle. Era muy diestro en su trato con esta clase de personas; elegía cuidadosamente las palabras y adoptaba ademanes convenientes ante ellos". (p. 217)

Los halagos hacia los hacendados son abiertos. Sostiene que ellos son "el fundamento de la patria , los pilares que sostenían su riqueza". (p.49)

En cambio, a los indios los invoca para que acepten su condición de explotados, induce en ellos la idea de la resignación. La situación social está predeterminada, por lo tanto no hay nada que hacer. Produce dolor en ellos

y cree que su sufrimiento es inherente a su condición. El padre Linares utiliza el quechua y la tradición oral de los indios para someterlos. Así, frente al levantamiento de las chicheras, los asusta con un castigo divino.

El padre es el portavoz del poder gamonal, es también quien somete a los indios a la voluntad de sus opresores con la justificación de ser representante de Dios en la tierra. Otro opresor más que juega un papel importante en la novela.

Por otro lado, el poder de los gamonales está resguardado por su propio cuerpo armado, pero cuando la situación se torna incontrolable, se acude al poder del ejército nacional (dirigido por costeños, los mistis armados), que se encarga de aniquilar todo intento de quebrantar el orden establecido. Arguedas no prescinde, pues, del militar como personaje dentro de la historia novelada.

La rivalidad entre sierra y costa ha estado históricamente presente en el Perú. Aunque esta rivalidad está dada por la dominación económica y política de la segunda sobre la primera, el enfrentamiento no sólo queda en ese nivel, va más allá, se manifiesta en el rechazo de los valores culturales: la música, la lengua y llega hasta la forma de vestir, de comportarse. La prepotencia de los costeños es clara frente a los serranos indios y mestizos. Arguedas rescata este conflicto acertadamente en el pasaje central de la violencia (levantamiento de la chicheras).

En enfrentamiento entre sierra y costa sale a la luz en el momento en que llega el ejército limeño a Abancay. Los costeños se sienten superiores a los serranos, el misti de la sierra cede espacio y simpatiza con el poder militar. Los valores costeños chocan con los serranos. Al internado asisten los

hijos del comandante de la Guardia y con su presencia los alumnos confrontan sus costumbres y valores; inicialmente creen que los costeños son superiores; hasta el Padre Director les permite lo no tolerado a los internos del pueblo. Romero, el músico aindiado, se siente inferior ante los costeños, no tiene ánimo para tocar su rondín, pero Ernesto rescata la importancia de sus propia cultura, lo convence y vuelve a tocar:

"¡ Al diablo vamos a tocar un huayno de chuto, bien de chuto -dijo entusiasmándose. Se metió el rondín en la boca, casi tragándose el instrumento, y empezó a tocar los bajos, el ritmo, como si fuera su gran pecho, su gran corazón quien cantaba." (p. 220)

En otro pasaje, Ernesto rompe su calma y se enfrenta a Gerardo, el admirado por su fortaleza, por su destreza en los deportes, el hijo del Comandante, quien abusa de las jovencitas de Abancay. Ernesto se enfrenta al presuntuoso, al "¡hijo de militar! ¡cerdo!", buscando restablecer el respeto por las señoritas.

Los oficiales costeños dominan Abancay, Ernesto atestigua la oposición de los dos mundos. Busca una respuesta ante la actitud de las señoritas, quienes prefieren a los militares por encima de los muchachos abanquininos y se pasean por las calles regando alegrías y vuelven tras sus pasos a llorar cuando estos se van.

"Los más jóvenes oficiales llevaban fuetes de cuero lustrados. Calzados de botas altas y finas, caminaban con pasos gallardos y autoritarios. En las raras veces que entraban al barrio de Huanupata, causaban revuelo. En cambio, a los jefes ya "maduros", se les miraba sin consideración especial; la mayoría de ellos eran barrigones y gordos..." (p. 209)

Las supuestas actitudes caballerescas de los oficiales aparecen como exageradas para los ojos de Ernesto, fruto de prácticas "secretas" con el fin de sorprender y aparecer como seres irreales. Los cree disfrazados, sus ropas

sirven para esconder sus intenciones verdaderas, al igual que las palabras que utilizan:

"Los uniformes de los militares daban a los oficiales un aspecto irreal. Nunca había visto a tantos, juntos, dominando una ciudad, asentándose en ella como una parvada de aves ornamentadas que caminarán dueños del suelo y del espacio. Los jefes provinciales que conocía en los pueblos eran fanfarrones, casi siempre descuidados y borrachos; éstos del regimiento, así, juntos, despertaban preocupaciones desconocidas. Los fusiles, las bayonetas, las plumas rojas, la hermosa banda de músicos, se confundían en mi memoria; me atenaceaban la imaginación, el temor a la muerte". (p. 209)

La máxima autoridad militar del ejército de ocupación cobra un valor especial ante los ojos de la comunidad. La iglesia lo envuelve en un haz de poder. Su presencia impone y aparece con más autoridad que la de los mismos gamonales, tal vez como un personaje sobrenatural, un Dios maduro y milagroso por sus obras de muerte en el cuerpo de los indígenas:

"...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 vimos imponente, con sus entorchados y charreteras, bajo el alto techo del templo entre el incienso, solo, sentado en un gran sillón; lo contemplamos como algo más que a un gran hacendado..." (p. 210)

El rango de la autoridad militar está claramente marcado. El pueblo no tiene injerencia ante sus decisiones, pues frente al ejército, el pueblo es un "gusano" que puede ser aplastado en cualquier momento. La función de los militares, ante los ojos de Ernesto, de Palacitos, de los mestizos y de los indios, es la de matar, como seres infernales con poderes sobrenaturales.

Pensar en Ernesto, el narrador de la novela, es pensar en la ambigüedad: ¿dónde ubicarlo? ¿indio, mestizo o misti?, como el mismo dice: "¿junto a quién, en dónde?" (p.178). El mundo indígena ejerce una profunda

atracción sobre él. En Abancay busca afanosamente ponerse en contacto con los indios visitando el barrio de las chicherías, donde predomina la cultura indígena. Su participación en la rebelión de las chicheras nos muestra la clara identificación que siente por la causa de los oprimidos, indios o mestizos. Sin embargo, esto no resuelve el conflicto del niño, ya que Ernesto " realiza efectivamente su voluntad de incorporarse al mundo indio, pero esa realización no es -no puede ser- absoluta. En un mundo dividido, cuyos componentes se oponen con fiereza, la voluntad del hombre no basta para borrar el signo originario de cada quien".⁷² El signo originario de Ernesto es el misti, su elección es el mundo indio.

En una realidad marcada por la estigmatización del color de la piel, la lectura visual de los rasgos físicos nos conduce a ubicar al personaje en un determinado sector social. El aspecto físico de Ernesto corresponde al canon establecido para el misti, el origen de su padre también contribuye a esta ubicación. Sin embargo la complejidad del personaje no admite categorizaciones rotundas. Ernesto tiene aspecto de misti y alma de indio, en él libran una guerra feroz los dos mundos a los cuales pertenece. Dentro del grupo de estudiantes él sobresale por su peculiar cosmovisión, producto de su vida en el ayllu de indios, que se convierte en materia de recordación; esta forma de interpretar la realidad lo lleva a ser adjetivado como indio por parte de sus compañeros:

"¡ Eres un indiecito, aunque pareces blanco! ¡Un indiecito, nomás!"
(p.83)

Ernesto se mueve por ambos mundos: su apariencia a veces le abre las puertas del mundo blanco y otras le cierra las del mundo indio. El espacio

⁷² Arguedas, José María. *Ibidem*. p.4.

social que ocupa es materia de conflicto; su vestimenta elegante, ajena a los que habitan el barrio de Huanupata, le crea conflicto:

" Yo debía irme o sentarme junto a alguna mesa. Mis zapatos de hule, los puños largos de mi camisa, mi corbata, me cohibían, me trastornaban. No podía acomodarme. ¿Junto a quién, en dónde? (p. 178)

Sin embargo, es precisamente esa apariencia la que le permite adentrarse al mundo de los mistís, aunque no deja de incomodarlo:

" Me sentía más seguros que otras veces. Mis zapatos de charol eran elegantes; llevaban corbata; los puños de mi camisa eran largos. Mi traje nuevo no me azoraba ya. Levanté la cabeza. Me crucé con el coronel y un grupo de caballeros que lucían cadenas de oro en el chaleco; me hice a un lado sin sentir esa especie de opacamiento e indignación que me causaban: ' que pasen', dije". (p. 172)

En el colegio, Ernesto, por su peculiar actitud hacia los indios, es tratado como "sonso". Aquí es necesario detenernos, pues este adjetivo calificativo que rebaja sus cualidades básicamente cognoscitivas tiene relación con el trato que se les da a los indios. Su misma identificación con ellos lo lleva a ser un "sonso": ¿cómo podría un hijo de abogado, como Ernesto, preferir el mundo indio? Sin duda, bajo el pensamiento del Padre Linares y sus compañeros, sólo un loco podría hacerlo.

Su mismo padre percibe que la conducta y sensibilidad de Ernesto es diferente; observa que su apreciación del mundo se da con otros matices, con otras tonalidades. El adolescente, desde los diálogos iniciales con su padre, va a establecer una peculiar visión del mundo, extremadamente diferenciada:

"-Papá -le dije-, cada piedra habla. Esperemos un instante. No oiremos nada. No es que hablan. Estás confundido. Se trasladan a tu mente y desde allí te inquietan". (p. 12.)

Su apego a la naturaleza, su gusto por caminar solo entre los valles, es signo de extrañeza para sus compañeros y el padre Linares:

"Y tenía que regresar a la ciudad. Aturdido, extraviado en el valle, caminaba por los callejones hirvientes que van a los cañaverales. Al atardecer, cuando ya no quedaba luz del sol sino en las cumbres, llegaba al pueblo temiendo desconocer a las personas, o que me negaran. En el colegio, viéndome entrar al patio, así cubierto de polvo, el Padre Director me llamaba "loco" y "tonto vagabundo"(subrayado nuestro). Durante muchos días no podía jugar ni retener lo que estudiaba. En las noches me levantaba..."(p. 47).

Su capacidad de escritor y de buen lector le otorga singularidad dentro del internado:

"Oye, Ernesto, me han dicho que escribes como poeta. Quiero que me hagas una carta -me dijo el Markask'a...
-Así nomás yo no pediría a los de aquí un favor como éste. Tú eres de otro modo". (p. 80)

Su "extrañeza" se ve enriquecida con su participación en el motín de las chicherías; el Padre Director le dice: "Te vieron correr tras las mulas. Parecías loco". (p.122) Linares sólo encuentra respuesta a su actitud, deliberadamente identificada con la causa de los humildes, en la enfermedad o en el contagio de la "inmundicia de las indias rebeldes".(p. 121)

Ernesto, "el loco" ante las reglas del internado es un transgresor, un personaje cuya conducta escapa a la normalidad. Su espíritu individual, lleno de soledad y de añoranza, deja de serlo para formar parte de un mundo colectivo, el mundo cuyo espíritu es el de Ernesto: el que tiene alma india. Loco por su actitud participativa con el mundo indio, loco, porque sólo así se podía explicar la conducta de quienes, al igual que él, salen a converger sus almas en un tornado de gritos y peleas.

Cuando la soledad y la desesperanza llenan el alma de Ernesto, éste invoca la figura de su padre, la más preciada para él. Desea que esté en la puerta del colegio y lo lleve consigo. La imagen del padre, reconstruida a través de la memoria, es determinante en el delineamiento de su personalidad. Al igual que Ernesto, su padre "había preferido andar solo entre indios y mestizos, por los pueblos." (p. 22.) Había renunciado a su posición de misti, no olvidemos que es pariente del Viejo. Ambos (padre e hijo) comparten su aprecio por lo indígena y la vida errante:

"Mi padre no pudo encontrar dónde fijar su residencia; fue un abogado de provincias, inestable y errante. Con él conocí más de doscientos pueblos..." (p. 29)

El padre de Ernesto, sin embargo, no puede negar sus rasgos blancos que lo diferencian del pueblo indio. Ha estado expuesto a la racionalidad occidental (es abogado) y por lo tanto domina perfectamente el español, su vestimenta es misti, de ahí la dualidad del personaje:

" Mi padre llevaba un vestido viejo, hecho por un sastre del pueblo. Su aspecto era complejo. Parecía vecino de una idea; sin embargo, sus ojos azules, su barba rubia, su castellano gentil y sus modales, desorientaban". (p. 40)

Al padre, como a Ernesto, le gusta la música, él busca a los músicos con el fin de compartir los huaynos de los diferentes pueblos. Su sensibilidad se abre ante el ritmo andino, no se trata sólo de un gusto; a nuestro parecer este aspecto se vincula con la indigenización del misti, quien además de estar relacionado con los indios por su lengua y su cultura, también lo está por su conocimiento de leyes y de la problemática en que está sumido. El tampoco escapa al problema social, también es otra víctima del sistema económico, condenado por éste a transportarse por las rutas del sueño con la esperanza de encontrar, tal vez como Manco Capac, el lugar propicio para soltar raíces e instalarse:

"A mi padre le gustaba oír huaynos; no sabía cantar, bailaba mal, pero recordaba qué pueblo, a qué comunidad, a qué valle pertenecía tal o cual canto. A los pocos días de haber llegado a un pueblo averiguaba quién era el mejor arpista, el mejor tocador de charango, de violín y de guitarra. Los llamaba y pasaban en la casa toda una noche". (p.30)

Su padre es la persona más importante para Ernesto, cuando no encuentra luz para orientar su vida, es a él a quien busca, como busca de otro modo al indio, o al K'arwarasu, apu de todo Abancay:

"Cuando mi padre hacía frente a sus enemigos, y más cuando contemplaba de pie las montañas, desde las plazas de los pueblos, y parecía que de sus ojos azules iban a brotar ríos de lágrimas que él contenía siempre, como una máscara, yo meditaba en el Cuzco." (p. 11)

La figura del padre es efímera pero constante en la memoria de Ernesto. El inicio de la novela al lado de él, es el inicio del recuerdo, pues como aparece en el último capítulo, Ernesto es el solitario que busca al padre, al pueblo, al hombre, a sus propias raíces.

2.- LOS INDIOS

El pueblo indio, al igual que los mestizos y mistis, no es homogéneo. Encontramos en él una variedad de realidades, las cuales están determinadas por factores socio económicos específicos.

Siendo la tierra el problema central, como acertadamente lo planteó Mariátegui en *Los siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, la relación que guarda respecto a ésta define su condición social. Existen indios en condición de pongos, indios colonos, indios comuneros; indios forasteros, cholos (los que pretenden ser blancos "olvidando" sus raíces).

Los indios comuneros conservan sus tierras, sus tradiciones. En el ambiente comunal agrario, el dolor no es individual, sino colectivo; se convierte en una fuerza que impulsa a la reivindicación conjunta. Sus propios ritos, como la despedida al cóndor después de la corrida de toros, funcionan como catarsis de debilidades y suma de fuerzas encontradas en la tierra o en los cerros, base y sustento de su cultura.

"Yo he sentido el ahogo de que tú hablas sólo en los días de corridas, cuando los toros rajaban el pecho y el vientre de los indios borrachos, y cuando al anochecer, a la salida del pueblo, despedían a los cóndores que amarraron sobre los toros bravos. Entonces todos cantan como desesperados, hombres y mujeres, mientras los cóndores se elevan, sufriendo. Pero ese canto no te oprime; te arrastra, como a buscar a alguien con quien pelear, algún maldito. Esa clase de sentimiento te ataca, te agarra por dentro." (p. 161)

La función social de indios e indias es distinta, pues desempeñan actividades de acuerdo a sus reglas comunales. Las discusiones de organización colectiva, que incluyen gritos desaforados, aparentemente muestra de desorden, son realizadas por los indios, mientras que las mujeres guardan silencio. Esto no quiere decir que la función de la mujer se limita al trabajo de la tierra, sino que ellas cumplen igual función que los hombres. El silencio de las mujeres en los cabildos se transforma en gritos, injurias, enfrentamientos físicos incontenibles, cuando se enfrentan a un enemigo común. Este carácter es puesto en práctica por las chicheras en su levantamiento:

"En los pueblos de indios las mujeres guardan silencio cuando los hombres celebran reuniones solemnes. En las fiestas familiares, a un 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. La mujer que es callada cuando los hombres intervienen en los cabildos, chillá, vocíferea, es incontenible en la riñas y en los tumultos. (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 trabajo:

"En los pueblos donde he vivido con mi padre, los indios no son erk'es. Aquí parece que no los dejan llegar a ser hombres. Tienen miedo, siempre, como criaturas". (p. 161)

Ellos nacieron, según los mistis, para obedecer y sufrir, para sustentar directamente la riqueza del hacendado. Son quienes no cuentan con ningún espacio para expresar sus tradiciones y cosmovisión. Son el cuello al que deguellan las haciendas, los que cuentan con la vida que el hacendado les da para vivir, con su "increíble" y "divina" bondad:

"En las haciendas grandes los amarran a los pisonayes de los patios o los cuelgan por las manos desde una rama, y los zurran. Hay que zurrarlos. Lloran con sus mujeres y sus criaturas. Lloran no como si les castigaran, sino como si fueran huérfanos. es triste. Y al oírlos, uno también quisiera llorar como ellos; yo lo he hecho, hermano cuando era criatura". (p.160).

Sin la fuerza de trabajo y el sufrimiento desgarrador del indio frente a la imposición blanca, no hubiera sido posible que el Viejo dibujara sus pasos pausados frente a la catedral, ni clavar su frente al Sol con aire insolente; tampoco los hacendados de Pati, Yaca, podrían cruzar la línea del hambre con caballos igualmente heridos por la vanidad y el menosprecio.⁷³

⁷³ Luis Guillermo Lumbreras, renombrado arqueólogo peruano recuerda como era considerado el indio en Ayacucho, y en general en la sierra sur andina, cuando él era niño, en los años 40 y 50:

"Todo el trabajo duro y sucio era de él y correspondía a su naturaleza. Ser indio significaba poder ser pisoteado, estropeado, significaba poder hacer cualquier cosa, incluso dormir a los pies de las personas, cuidar de ellos, morir de frío; el indio no debía tener frío, no tenía por qué tener hambre y, consecuentemente, si no tenía que comer un día o dos, no importaba porque su naturaleza era así. Era algo menos que una persona; no era persona. Ni siquiera sabía hablar castellano... y estaba muy mal que alguien tratase de aprender quechua porque eso iba a malograr su castellano. Además, el indio era sucio, era lo peor, incluso en la comida. Cómo iba a tomar leche, por ejemplo. No le vayan a dar leche porque se enferma.

El indio era como un niño; entonces había que enseñarle y azotarle públicamente para que viera que no podía hacer cualquier cosa...Además, no tenía propiedad porque el indio nunca tuvo propiedad; era por naturaleza un ladrón, un potencial asesino...". Lumbreras, Luis Guillermo. "De

Frente a esta realidad el indio colono suele instalar una perk'a, un muro de silencio hecho de piedra, sostenido por su vida, llena, a pesar de todo, de ternura y fuerza indecibles; un muro que funciona como medio de defensa frente a la presencia de forasteros o desconocidos blancos que traen básicamente experiencias negativas. Esa perk'a es su negativa a la presencia e intromisión de extraños a su mundo, a su intimidad parcialmente resguardada.

El sometimiento gamonal hace de los indios seres mantenidos en el silencio y en la desconfianza. La memoria parece haberles sido arrebatada. Ernesto intenta hablar con ellos y no encuentra respuesta:

"Pero las mujeres me miraban atemorizadas y con desconfianza. Ya no escuchaban ni el lenguaje de los ayllus; les habían hecho perder la memoria; porque yo les hable con las palabras y el tono de los comuneros, y me desconocieron". (p.47)

En la hacienda de Patibamba, Ernesto se sorprende con las condiciones de vida de los indios. No poseen absolutamente nada, ni siquiera sus propias vidas:

" Tenían la misma apariencia que el pongo del Viejo. Un sudor negro chorreaba de sus cabezas a sus cuellos; pero eran aún más sucios, apenas levantados sobre el suelo polovoriento del caserío y de la fábrica, entre las nubes de mosquitos y avispas que volaban entre los restos de caña. Todos llevaban sombreros de lana, apelmazado de grasa por el largo uso." (p. 47)

Arguedas cuenta la experiencia de la concepción que tienen los propios indios de los colonos, pues, para ellos, trabajar en las haciendas significa la peor degradación a la que puede llegar un ser humano:

señores, indios y subversivos", entrevista en *El Zorro de abajo*, Revista de política y cultura, N.3, Lima, noviembre-diciembre, 1986, p. 56

" A un indio que encontré en una chichería de la ciudad capital del departamento, le pregunté si era indio de hacienda, porque tenía un aspecto de gran humildad y sumamente pobre de vestido, tal como un mendigo; 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".⁷⁴

En la hacienda se degrada y aniquila la humanidad del indio. Pero a pesar de esto es capaz de buscar una alternativa para lograr su libertad. La peste se convierte en la unificadora del espíritu indio de las haciendas, la fuerza movilizadora que escapa a la racionalidad occidental; la unión toma un carácter distinto al de las chicheras mestizas, deja de ser sectaria para convertirse en comunal. Es a partir de este momento que la rebelión se manifiesta a una sola voz; se conoce la fuerza total del pueblo explotado que es capaz de cambiar, hasta retar a la autoridad del Padre Linares para llegar, a fuerza de pueblo, a la bendición de Dios a fin de lograr el triunfo de la vida sobre la muerte. Arguedas argumenta al respecto:

" Yo estaba sumamente desolado cuando en los comentarios del libro ... no se descubrían las intenciones de la obra, hasta que uno de ellos lo dijo...Lévanlo. si los indios toman una ciudad, a pesar de que se les trate de impedir el paso con metraladoras y fusiles, por una causa de orden religioso y mágico, ¿ no sería posible que tomaran el mismo valor y aún mucho más si fueran impulsados por una razón de tipo social mucho más violenta".⁷⁵

En la novela encontramos los dos rostros de los indios colonos: el de los humillados y el de los que pueden mover los destinos humanos. Su presencia es importante para explicar la diversidad de papeles que juegan los indios dentro del sistema terrateniente del mundo andino.

⁷⁴ Arguedas, José María. "La narrativa en el Perú contemporáneo", en op. cit. *Recopilación de textos...* p. 415.

⁷⁵ *Ibidem.* p. 416.

El pongo es otro personaje indio que complementa el mensaje sobre la condición del hombre quechua. El pongo⁷⁶ es el indio de hacienda cuyo servicio es gratuito en la casa del terrateniente. Desposeído y maltratado sólo es un objeto, propiedad del hacendado.

El pongo ocupa en la narrativa de Arguedas un lugar preferente. Con base en una narración popular, aparece como protagonista en *El sueño del pongo*; además está presente en *Los ríos profundos* y *Todas las sangres*. En este tipo social, se encuentra una serie de rasgos y peculiaridades que definen la orfandad y marginalidad del mundo indígena.

Arguedas se refiere a los pongos de la siguiente manera:

"En ese libro (*Los ríos profundos*) no hablo únicamente de cómo lloré lágrimas ardientes; con más arrebato hablo de los pongos, de los colonos de hacienda, de su escondida e inmensa fuerza, de la rabia que en la semilla de su corazón arde. Esos piojosos, diariamente flagelados, obligados a lamer tierra con sus lenguas, hombres despreciados por las mismas comunidades..."⁷⁷

El pongo aparece como la exacerbación del sentimiento de orfandad, de fragilidad. En él se agudiza la desprotección. Aparece el ejemplo del huérfano por excelencia de la sociedad peruana:

"Tenía un poncho raído, muy corto. Se inclinó y pidió licencia para irse. Se inclinó como gusano que pidiera ser aplastado". (p. 18)

⁷⁶ El pongo es el grado más humillante que sufre el indígena, esta función la puede ejercer cualquiera de los colonos a gusto y decisión del hacendado (su ejercicio no tiene límites, cumple sin límite los deseos de amo). Su disposición es total a la voluntad del "dueño" y su libertad de expresión está controlada por el patrón. Arguedas escribe un interesante cuento con este tema. Léase *El sueño del pongo*, en *Relatos completos*. Alianza Editorial, Madrid, 1988.

⁷⁷ Hugo Blanco y José María Arguedas/ *Correspondencias*, *Amaru*, 1969, núm. 11, p. 13. Citado por Díaz Ruiz, Ignacio. *Literatura y biografía en José María Arguedas*. UNAM, México, 1991, p. 91.

Arguedas hace un parangón entre la pobreza física y corporal del pongo y sus actitudes; subraya la cortedad de su carácter, su sumisión y su pasividad. Ernesto, como recuerdo, vuelve a retomar esta figura con el mismo tono de tristeza, dolor e impotencia:

"El indio cargó los bultos de mi padre y el mío. Yo lo había examinado atentamente porque suponía que era el pongo. el pantalón, muy ceñido, sólo le abrigaba hasta las rodillas. estaba descalzo; sus piernas desnudas mostraban los músculos en paquetes duros que brillaban...Su figura tenía apariencia frágil; era espigado, no alto. Se veía, por los bordes, la armazón de paja de su montera. No nos miró. Bajo el ala de la montera puede observar su nariz aguileña, sus ojos hundidos, los tendones resaltantes del cuello". (p. 9)

El pongo, con sus ojos hundidos y nariz enérgica, al centro de una figura "chupada", como dijera los indios de Cangallo, lo mismo que limón de emolientero⁷⁸, es el que " No tiene padre ni madre, sólo su sombra"(p. 22).

La orfandad aparece, entonces, no sólo como sinónimo de pobreza, como carencia de bienes materiales; en este caso, adquiere incluso una connotación más profunda: desposeído hasta de su sombra.⁷⁹ Su carácter de pobreza se vincula, igualmente, con el despojo de su pasado, de los vestigios del hombre que dejó en él una cultura, una vida.

El pongo muestra dependencia, sumisión y respeto frente a los "dones" del hacendado y el cura de la hacienda. Reconoce que está al servicio del patrón y que su libertad está bajo la palabra de quien funge como dueño.

⁷⁸ Emolientero: vendedor de bebidas hechas de hierbas en la que el jugo del limón es sustancial en su preparado, El limón sustituye a la imagen del pongo, pues se le extrae todo el sumo y se le bota o deja para las delicias de los cerdos.

⁷⁹ Cfr. Díaz Ruiz, Ignacio. op. cit. p. 93.

El pongo se encuentra limitado en su comunicación verbal, se le ha "enseñado" a callar y obedecer, incluso a no mirar a los ojos de su interlocutor, pues esto es sólo permisible a los mistis o blancos.

La humillación a la que está sometido el pongo es la más rebajadora dentro de la escala social. El es el uno, el individuo, luchando con silencios contra los gritos y prepotencias del hacendado. Es la otra cara de la insolencia, la encarnación del menosprecio.

3.- LOS MESTIZOS.

Como resultado de la interrelación existente entre indios y blancos en la sierra peruana surge el mestizo, personaje que se nutre de ambos grupos tanto cultural como racialmente. Incluso, como sostiene Arguedas "los hombres pertenecientes a la clase denominada "alta", por representar en tales ciudades a la civilización moderna y a causa de su poderío económico, tienen mayores vínculos de lo que se supone con valores característicos surgidos de la mezcla de lo occidental y lo indio: cantan en versos bilingües (quechua-español), bailan huaynos, beben chicha".⁸⁰

La presencia de los mestizos raciales en la novela es clara. Tienen una posición privilegiada con respecto a los indios. Los mestizos desempeñan funciones laborales que los ubican por encima de los indios. En las haciendas desempeñan el papel de capataces o sirvientes y se convierten en intermediarios entre el poder del misti y el sometimiento del indio.

"El mestizo hacía guardia, de pie, junto a una puerta tallada." (p. 9)

⁸⁰ Arguedas, José María. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Siglo XXI, México 1977, p. 4.

" La expresión del mestizo era, en cambio, casi insolente. Vestía de montar". (p. 9)
 "En los extremos de los corredores, dos mestizos de botas y de grande sombreros alones se arrodillaron con fusiles en las manos." (p. 104)

El barrio de Huanupata es el lugar de reunión de los numerosos indios y mestizos. Las chicheras mestizas son quienes a través de la chicha, música y sexo, hacen del lugar el centro de reunión del mundo popular, representado por ambos. Ahí la cultura indígena, sometida y humillada, renace a cada momento. Los indios y mestizos viven intensamente la alegría que les propicia su propia música y danza:

"Varias mestizas atendían al público. Llevaban rebozos de Castilla con ribetes de seda, sombreros de paja blanqueados y cintas anchas de colores vivos. Los indios y cholos las miraban con igual libertad. Y la fama de las chicherías se fundaba muchas veces en la hermosura de las mestizas que servían, en su alegría y condescendencia. No se podía bailar con ellas fácilmente; sus patronas las vigilaban e instruían con su larga y mañosa experiencia. Y muchos forasteros lloraban en las abras de los caminos, porque perdieron su tiempo inútilmente, noche tras noche, bebiendo chicha y cantando hasta el amanecer". (p. 52)

Las mujeres de las chicherías, fuertes y valientes, sienten como suya la cultura indígena. Estas mestizas constituyen la fuerza motora del levantamiento, son las que logran compactar a los pobres de Abancay y tomar la ciudad como muestra del poder de los débiles:

"Varias mujeres pasaron corriendo; todas eran mestizas, vestidas como las mozas y las dueñas de las chicherías". (p. 100)
 "Todas llevaban mantas de Castilla y sombreros de paja". (p. 101)

Su condición de comerciantes les permite vestir de acuerdo a sus posibilidades, claro es, superiores al del indio o pongo, pero de ninguna manera mejor que los mistis.

Las chicheras, junto con los colonos, representan al personaje colectivo de la obra, sin embargo, entre ellas sobresale doña Felipa, la chichera que se pone a la cabeza del motín. Felipa, la mujer de "...cara ancha, toda picada de viruelas; su busto gordo, levantado como una trinchera, se movía era visible, desde lejos, su ritmo de fuelle, a causa de la respiración honda. Hablaba en quechua" (P. 102) se constituye en el personaje heroico de la obra. Su fuerza para conducir la rebelión hasta conseguir su objetivo, recuperar la sal monopolizada por el salinero, y su posterior huida la convierten en la figura mítica. Representa, además, la configuración del líder necesario para encabezar, sin mantenerse al margen o por encima de la colectividad, a mestizos e indios en su lucha por la justicia y el establecimiento de un orden justo. Su carácter de mujer marginada y oprimida le confiere mayor validez a su empresa:

"Del rostro ancho de la chichera, su frente pequeña, de sus ojos apenas visibles, brotaba una fuerza reguladora que envolvía, que detenía y ahuyentaba el temor. Su sombrero reluciente le daba sombra hasta los párpados. Un contraste había entre la frente que permanecía en la sombra y su mandíbula redonda, su boca cerrada y los hoyos negros de viruela se exhibían al sol". (pp. 106-107)

Las divisiones sociales marcadas por la situación económica hacen de los hombres de *Los ríos profundos* parte de un engranaje que mueve la historia, y que a la larga lleva a un desenlace, en el que las clases enfrentan sus proyectos económicos y de organización social.

Otra figura marginal, marcada, diferente, aparece en *Los ríos profundos*: la Opa, término apelativo que proviene del quechua opa y significa: fatuo, tonto, idiota, zongo, bobo, orate, demente, semiloco, ausente, sordo, que padece sordera, que no oye o oye mal, sordomudo que no puede hablar ni

oir, silencioso, que no se oye.⁸¹ La opa tiene una presencia eminentemente sexual y sucia; su aparición causa inquietud a los alumnos y provoca expresiones violentas:

"Ciertas noches iba a ese patio, caminando despacio, una mujer demente, que servía de ayudante en la cocina. Había sido recogida en el pueblo próximo por uno de los padres. No era india, tenía los cabellos claros y su rostro era blanco, aunque estaba cubierto de inmundicia. Era baja y gorda".(p. 58)

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 deseada pese a los insultos y menosprecio. Su muerte a manos de la peste, la purifica y la convierte en santa.

⁸¹Arona, Juan, de. *Diccionario de peruanismo*, París, Deslee de Brouwer, 1938; Jorge A. Lira, *Diccionario K'echua-español*, Kkoskko (Cusco), Universidad Nacional de Tucumán, s.a.; Luis Cordero. *Diccionario quichua -español, español-quichua*, Quito, casa de la Cultura ecuatoriana, 1955; Francisco J. Santamaría, *Diccionario general de americanismo*.

4.- LOS CHOLOS⁸²

El término cholo tiene diferentes acepciones, que dependen de la connotación que reciban y dependiendo del grupo social que haga uso de ese término. Se considerara como cholos a aquellos individuos que mientras aún participan de la cultura indígena absorben al mismo tiempo la cultura occidental "aunque haya que agregar que 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

⁸² La discusión en torno a lo que es el cholo ha llevado a varios estudiosos a explicar el fenómeno, a proponer el estudio del "problema del cholo" como se ha hecho con "el problema del indio" Anibal Quijano describe a los cholos a mediados de los años sesenta 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. Algunas veces silenciosamente y otras violentamente se fueron adueñando de Lima, ciudad considerada como reducto de lo criollo. 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. Franco concluye diciendo "Si lo señalado hasta aquí es cierto, entonces el proceso histórico de los últimos cuarenta años respondió irónicamente al presagio de Valcárcel. Las masas culturalmente indígenas, que como un aluvión descendieron sobre Lima y las principales ciudades desde los 50, sólo pudieron ocuparlas transformando su identidad cultural. Ese fue el precio que debieron pagar por reconvertir las ciudades y someterlas progresivamente al imperio de sus costumbres." Franco, Carlos. "Nación, Estado y clases: condiciones del debate en los 80", en *Socialismo y participación*, Lima, N° 29, marzo, 1985.

rasgos indígenas proceden de la sierra, tienen un estatus socioeconómico bajo y muestran costumbres de tipo indígena".⁸³

Para los criollos o blancos de las ciudades, especialmente Lima, el término cholo se convierte en sinónimo de serrano, de indio, la acepción adquiere una clara denotación de inferioridad, de menosprecio. El ninguneo hacia los migrantes es explicado por Luis Guillermo Lumbreras, quien relata cómo sufrió en carne propia esa incongruencia en un país racista y centralista:

"Es aquí en Lima donde ya percibí otro tipo de relaciones étnicas. Bueno, yo era serrano, ayacuchano, aquí yo era cholo. Pasé de mi condición de familia de hacendados allá, a la de cholo aquí en Lima. Una figura especial que, desde luego mi familia jamás aceptaba pero que a mí me parecía obvia".⁸⁴

En *Los ríos profundos*, los indios, como el padre de Palacitos o los soldados, se hispanizan culturalmente, con el fin de adecuarse al grupo social opresor y ocupar un lugar de consideración por el papel que desempeñan al lado del círculo blanco; estos son los cholos representativos de la obra.

En la novela, el padre de Palacitos pretende que su hijo deje de ser indio, y busca su cambio educándolo en el internado. Su presencia es de antemano imitación del misti, imitación que por no ser considerada natural, llama la atención de quienes lo observan:

"Alto, vestido con traje de mestizo. Usaba corbata y polainas. Visitaba a su hijo todos los meses. Se quedaba con él en la sala de recibo, y le oíamos vociferar encolerizado. Hablaba en castellano, pero cuando se irritaba, perdía la serenidad e insultaba en quechua a su hijo. Palacitos se quejaba, implorando a su padre que lo sacara del internado.

⁸³ Alva Quiñones, José y Silva Tuesta, Marx. "Complejo de cholo: problemática en el proceso de identificación del cholo", en *Cuadernos Médicos-sociales*. Núm. 6-7, Lima 1979. pp. 10-11.

⁸⁴ Lumbreras, Luis Guillermo. op. ci. "De señores..."

-¿ Llévame al Centro Fiscal, papacito -le pedía en quechua.
 -¡No! En Colegio -insistía enérgicamente el cholo". (p. 58)

Por más que se asimile la cultura dominante, las fuertes raíces de la civilización quechua no desaparecen, los individuos siguen manifestándolas.

Los cholos pertenecientes al ejército, racialmente son indígenas e incluso culturalmente conservan las tradiciones de éstos, pero el hecho de pertenecer al órgano misti propicia en ellos un sentimiento de prepotencia que los lleva a contribuir al sometimiento de su propia raza. Experimentan una pérdida parcial de su lengua madre, el quechua:

"-El regimiento está formado por cholos- gritó Romero para hacerse oír.
 -Nuevamente, el mito de la raza. ¡Que se maten hasta el fin de los siglos! Yo soy un espectador infausto.
 -¿ Infausto? ¿ Qué es eso? Pero un cholo puede borraréelo.
 - Puede, claro, puede. Mientras los hijos de los hijos de mis hijos juegan montados sobre ellos". (p. 148)

Hay un episodio importante en *Los ríos profundos* cuando Palacitos reconoce a Prudencio, integrante de la banda de músicos, un indio de su pueblo, y expresa su asombro y alegría: "¡El Prudencio! ¡De mi pueblo! ¡Era indio hermanitos!" (p. 178), exclama Palacitos; Prudencio; ya no es un indio, sino un elemento parte del ejército, de la fuerza blanca, de los mistis. Prudencio, producto de las tensiones socio-culturales, ha perdido su identidad personal original ante los ojos de Palacitos, ya no es él a quien despedieron con cantos de su pueblo, es otro, un cholo.

La chicha juega un papel interesante, pues es el lazo que despierta al indio que guardan interiormente los cholos, la chichería despierta los sentimientos y así vuelven a re-tejer su propia identidad.

"Uno de los soldados pretendió levantarse. No era la indignación lo que se reflejaba en sus ojos, sino el destello que el golpe súbito del ritmo enciende en los bailarines. Quizá fue en su pueblo danzante de jaylli o de tijeras, quería desafiar a algún otro, porque la fuga del jaylli o la danza de tijeras son bailes de competencia. Pero yo creí percibir lo más característico de la danza". (p. 193)

El cholo, pese a volver a sentir lo indio que guarda, tiende a considerarse diferente y a menospreciar su origen. Su condición de servir al misti lo conduce a sobrevalorarse y a considerarse parte del cuerpo poderoso, el que gobierna y da orden a la sociedad y a la vida. Pese al desarraigo que se produce en el cholo, no deja de ser una víctima más del sistema que lo lleva a abandonar su comunidad nativa y a enfrentarse a un mundo aparentemente favorable.

5.- LOS NEGROS

En *Los ríos profundos* también está presente otro componente de la realidad social peruana: el negro. Su presencia en la sierra peruana es minoritaria⁸⁵, pero también es un ser marginal y discriminado. Dentro del desarrollo de la novela, el Hermano Miguel es objeto del fuerte racismo⁸⁶

⁸⁵ La presencia del negro en el Perú se remonta a la época colonial, teniendo relación con el desarrollo de la agricultura de plantación destinada a la exportación de caña de azúcar y algodón, productos enviados hacia Europa, 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. Los negros fueron arrancados de su tierra, tratados como mercancía, no tuvieron más alternativa que adaptarse a sus nuevas condiciones de vida. 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 Chíncha, por lo que la presencia de un negro en la sierra resulta un hecho extraño.

⁸⁶ La cuestión racial es uno de los problemas más sugerentes en el Perú, país de todas las sangres como decía Arguedas. Las diversas tradiciones existentes no han conseguido fusionarse y muchas veces, ni siquiera convivir. Conflictos y rivalidades han terminado produciendo un racismo subterráneo, que se manifiesta en el menosprecio, la desconfianza y las agresividades mutuas, incluso en el interior mismo de las clases populares, por ejemplo en las relaciones cotidianas entre negros e indios. El origen colonial del racismo en el Perú sigue teniendo un gran peso y el carácter de las

impregnado en los blancos y mestizos. Para la mayoría de los jóvenes del colegio, es una persona querida, pero no por eso deja de ser "un negro":

"Vino el Hermano Miguel, después, sin sombrero. Bajó las gradas de madera, lentamente, como si temiera. Sus cabellos parecían haberse enortijado más, en mil nudos pequeños. Su color era cenizo; pero anduvo erguido, con la cabeza levantada, aunque sus ojos miraban bajo, con una humildad que oprimía". (p. 142)

Al igual que el indio, es despreciado e incluso cuestionada su humanidad; el Hermano Miguel es aceptado hasta cierto punto por ser religioso, de lo contrario no se disimularía el desprecio que se siente hacia su raza:

" 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. " Aunque sea negro, tiene hábito".(p. 159)

Su color es materia de objeción, su calidad de clérigo no le salva del menosprecio de Lleras, quien no acepta perderle perdón; sin embargo existen quienes lo respetan, como Ernesto y Palacitos:

"-¡No! -gritó Lleras-. ¡No! ¡Es negro, Padrecito! ¡Es negro! ¡Atatauyal!" (p.142)
"¿Cómo siendo negro, el Hermano pronunciaba con tanta perfección las palabras? ¿Siendo negro?" (p. 144)

El negro "cosa rara en la sierra peruana",⁸⁷ no forma parte del mundo andino; sin embargo con su presencia se logra constituir la imagen total de la

formas de discriminación que justifican y legitimen las desigualdades sociales, no ha dejado de ejercer su dominio en la vida peruana contemporánea.

Alicia Castellanos manifiesta acertadamente 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. Castellanos Guerrero, Alicia. "El indio en el discurso social" en *Memoria*, Cemos, N° 75, marzo, 1995.pp. 15-18.

⁸⁷Rowe, William. op. cit. *Mito e ideología*..p. 94.

sociedad peruana (a excepción de la ausencia de los personajes de la selva y los orientales).

El estudio de los personajes en *Los ríos profundos* es fundamental para delinear el contenido total de la obra. Sin embargo, no es posible considerar válida la presencia de éstos si se les considera lejos de sus acciones, pues son éstas las que dan significado; la indumentaria, la postura, dejan de tener valor si no responden a la conducta y al pensamiento que suponen representar. Son pues los personajes y las acciones los que posibilitan el entretener de la historia considerada como espacio dinámico; sin ellos no sería posible comprender una historia necesariamente sumida en un problema.

El problema es importante, como la misma forma de solucionarlo; es ahí donde los personajes entran en acción y se mueve el cosmos en la luz o la noche, lo mismo que sus estrellas, parte del universo donde juegan a ganar con la vida y con la muerte todos los personajes.

CAPITULO IV
ÑUQAWAN KUSKA: JUNTO CONMIGO

1.- LAS RUTAS DE LA MEMORIA: ENTRE LA SOLEDAD Y EL FORASTERISMO.

Como vemos, la presencia de Ernesto es fundamental en la obra. Sus recuerdos abren el mundo donde él se ubica; sus caminos cobran vida. Es ahí donde su individualidad busca integrarse al colectivo.

MEMORIA

¿Puede el recuerdo ser un viento suave que habita la integridad del hombre y de las cosas? Las piedras del Cuzco parece que bullen, que hierven. ¿Será esa la forma de vida del recuerdo expresada desde su presente? Es claro que todo recuerdo debió ser antes de una existencia, nada se recuerda si antes no se tuvo alguna experiencia.

La tradición popular de narrar una historia nos presenta un carácter constante e ineludible: el recuerdo lleno de elementos mágicos y míticos. El tiempo narrado siempre es el pasado, donde el hombre, centro de atención, funda sus principios. El presente, clavado como un puñal, renueva los días de ayer para explicar el hoy:

"El fluir del discurso ocurre según el movimiento natural de la nostalgia: el pasado se inserta en lo presente y, resplandeciente en la incansable rememoración, va convirtiéndose en una equivalencia del paraíso".⁸⁸

La actitud evocadora de Ernesto se convierte en el punto sustancial, constructor de la novela. El narrador-personaje parece registrarlo todo en la

⁸⁸Gullón, Ricardo. "Los mitos profundos", en *Revista de Occidente*, 1976, Nº 4, p. 60.

memoria: "esperé contemplándolo todo, fijándolo en mi memoria"; "estaba más atento a los recuerdos que a las cosas externas".

Cornejo Polar rescata un aspecto importante de la novela:

"Aunque estrechamente ligadas entre sí, como se ha insinuado, cabría discernir una memoria de Ernesto como narrador y otra de Ernesto como protagonista. La estructura general de *Los ríos profundos* deviene de la primera memoria: el narrador conforma la totalidad del universo novelesco sobre la base del recuerdo que le permite volver a situar en el presente sucesos, objetos y personas del pasado. Es lo propio de toda tarea evocadora. De aquí se desprende el sistema de selección de materiales representables novelescamente, sistema que enfatiza ciertos aspectos de la realidad y olvida o diluye otros. La memoria funciona así como un filtro selectivo".⁸⁹

Cabe manifestar que las memorias referidas por Cornejo Polar son, a nuestro parecer, las bifurcaciones de un sólo destino, una vida. No será posible explicar la memoria de Ernesto como protagonista sin antes reparar en el narrador, que es el reconstructor del pasado; en el que se ubica el protagonista. Por lo tanto la memoria de éste depende de la memoria del narrador.

La memoria del narrador es la que le confiere unidad a la novela, mientras que la memoria del personaje es la que garantiza la identidad de Ernesto, que es un personaje nómada, itinerante, que debe enfrentarse fugazmente a realidades siempre distintas:

" Mi padre decidía irse de un pueblo a otro, cuando las montañas, los caminos, los campos de juego, el lugar donde duermen los pájaros, cuando los detalles del pueblo empezaban a formar parte de la memoria." (p. 30)

⁸⁹ Cornejo Polar. op. cit. *Los universos narrativos...* p. 105.

La memoria se convierte en el foco, en la base desde donde se ordena las múltiples experiencias del pasado; todo se entreteteje y se ordena desde diferentes ángulos. La historia está nutrida de pasajes disímiles en el tiempo y en el espacio. Los temas siempre se unen en un núcleo temático; es como un río que siempre llega al mar gracias a la memoria:

"La voz de los internos, la voz del Padre; la voz de Antero y de Salviria, la canción de las mujeres, de las aves en la alameda de Condembamba, repercutían, se mezclaban en mi memoria". (p. 122)

Cornejo Polar manifiesta que la memoria "es una suerte de retorno a las fuentes de la vida auténtica, de reconquista del paraíso perdido."⁹⁰ Sin embargo, consideramos que el término "reconquista" debe ser antes tomado con cuidado, pues nos induce a pensar en una anterior conquista y, como sabemos, toda conquista supone un triunfo sobre el objeto de conquista, en este caso el mundo indio. Las páginas de *Los ríos profundos* nos presentan a Ernesto, un niño que antes vivió en el seno de un Ayllu, como resultado del maltrato de su madrastra, quien le expulsa del hogar para "hundirlo junto a los indios". El caso es que Ernesto no fue el conquistador, sino el adoptado por voluntad propia, por el mundo indio, que él tomó como suyo; y del cual fue arrancado. De ahí su desarraigo.

La memoria le da coherencia interior a la novela permite además que el pensamiento mágico de Ernesto aflore. Sin embargo, para este personaje solitario y desposeído, la memoria tiene además otras funciones que están ligadas incluso a su propia existencia, por ejemplo, sobrellevar sus conflictos personales de marginalidad e incompreensión en un mundo relativamente ajeno. De ahí que su felicidad sea el pasado, en el Ayllu donde le infundieron la "impagable ternura en que vivo", o junto a su padre que le enseñó los caminos y el rostro de hombres y pueblos.

⁹⁰ Ibidem. p. 103.

Cornejo Polar plantea que la memoria es también la limitación más grave de Ernesto, porque su proyecto existencial mira hacia el pasado, mientras que el mundo avanza hacia el futuro, históricamente, y se transforma, "...el protagonista regresa a las inamovibles fuentes de su experiencia india. Y adviértase que recordar es tener presente lo que ya, definitivamente, no es".⁹¹

Sin embargo, recordemos que estamos frente a una obra literaria, donde las imágenes están en movimiento y tienen proyección histórica, pues no es posible considerar el futuro, sin antes explicarse el presente cuyo antecedente inmediato es el pasado. Por esta razón la "limitación" a la que refiere Cornejo Polar, puede no ser acertada. Las primeras páginas de *Los ríos profundos* nos muestran el encuentro con el Viejo, un personaje que simbólicamente representa al orden establecido en el mundo en conflicto. Posteriormente la memoria reconstruye el pasado aún más lejano, la historia de un pueblo antes hegemónico y luego sometido hasta convivir con las sombras o la orina de los borrachos que desdibujan al Cuzco que fue. ¿Será el pasado, solamente, "el proyecto existencial" de Ernesto? Los pasajes finales de la novela representan una respuesta a esta interrogante. Se debe imaginar un futuro. ¿La rebelión de la chicheras o el levantamiento de los colonos pueden funcionar acaso como alternativas para un pueblo sometido y llevado hasta la miseria? ¿Puede considerarse la partida de Ernesto como alternativa frente a la soledad y el abandono? Creemos que el pasado reconstruido a través de la memoria de Ernesto es clave para interpretar el futuro como parte constitutiva de un proyecto que considera el pasado y el presente con la mirada hacia el futuro, no sólo de Ernesto, sino del mundo indio y del Perú.

⁹¹ Ibidem, p. 109.

Proyecto donde los valores indígenas adquieren carácter universal, válidos para reinterpretar ese mundo quebrantado.

William Rowe analiza acertadamente las implicaciones que tiene el pasado en *Los ríos profundos*. Al centrar su atención en la dinámica de la novela, reconoce las diversas transformaciones que sufre la historia y aclara su desacuerdo con Vargas Llosa que sostiene: "Al comenzar la novela ...la suerte del niño está cerrada. El no cambiará ya y, a lo largo de la historia, será una simple presentacia aturdida por la violencia con que chocan...dos razas, dos culturas, dos clases..."⁹²

Al respecto Rowe manifiesta que "...el conflicto personal de *Los ríos profundos* no es estático sino que sufre transformaciones a lo largo de la narración". Más adelante sostiene que "una de las razones que impiden a Vargas Llosa ver un proceso activo de desarrollo es la perspectiva racionalista que asume frente a la cultura quechua, considerándola primitiva e ilógica. Partiendo de ese punto de vista, interpreta mal la psicología de Ernesto y juzga su actitud hacia el pasado (su estadía en la comunidad), hacia la naturaleza y el mundo mítico-religioso como autogestiones de su fantasía".⁹³

Vargas Llosa responde a su posición social, de clase. En un país tan marcadamente multicultural difícilmente se pueden dejar a un lado las determinaciones culturales del medio social al que se pertenece. Indudablemente, Vargas Llosa, un arequipeño absorbido por la urbe y el pensamiento occidental "racionalista", lejos del mundo andino al que juzga, puede humanamente no acertar en sus observaciones.

⁹² Vargas Llosa, Mario. *Nueva Novela latinoamericana*, pp. 45-46. Citado por William Rowe, en *Mito e Ideología... op. cit.*, p. 69.

⁹³ Rowe. William, *ibidem*.

La suerte está abierta para el cambio o retroceso, pues es imposible predisponer la historia, cuyo río o ríos profundos suelen arrastrar con sus aguas la humanidad del hombre andino.

Según Vargas Llosa, el pasado cumple para Ernesto la función de "paraíso perdido" o "inocencia perdida". En realidad el pasado no es únicamente idealizado, en él Ernesto tiene también experiencias negativas. El rescate del pasado representa la oposición de un orden social y cultural que se encuentra sometido (el indígena), y que, sin embargo se encuentra en desarrollo. Por lo tanto, la afirmación respecto a que Ernesto "vive alimentado por una realidad caduca"⁹⁴ es errónea.

Las asociaciones que hace Ernesto con los elementos del mundo andino parecen estar ligadas por un hilo invisible, o por una energía que las atrapa y las une (cosmovisión indígena), como si estuvieran todos bajo las alas de una gallina, siempre calientes, a punto de reventar y convertirse en oro.

Los recuerdos de Ernesto son motivados por olores, objetos, sonidos, rostros, cuya presencia le despiertan la nostalgia por el pasado: "El cantor olfa a sudor, a suciedad de telas de lana; pero yo estaba acostumbrado a este tipo de emanaciones humanas; no sólo no me molestaban, sino que despertaban en mí recuerdos amados". (p. 191)

Por otro lado, la relación de Ernesto con su padre guarda recuerdos dulces y otros amargos, como sus continuas separaciones, a los que se suman la ausencia de la madre y el maltrato de la madrastra. El " hijito, el sol que

⁹⁴ Vargas Llosa, Mario. op. cit., pp. 45-46.

alumbra. Helo aquí, señor" (p. 40) conserva en el lugar de las cosas más preciadas de su memoria, el cariño del padre, sus facciones, sus triunfos y derrotas como parte constitutiva de su propia vida.

Ernesto manifiesta una profunda identificación con su padre. Ambos vuelven la vista hacia atrás, ambos evocan:

"A mi padre le gustaba oír huaynos; no sabía cantar, bailaba mal, pero recordaba a qué pueblo, a qué comunidad, a qué valle pertenecía tal o cual canto(...) los arpista indios tocaban con los ojos cerrados. La voz del arpa parecía brotar de la oscuridad que hay dentro de la caja, y el charango formaba un torbellino que grababa en la memoria la letra y la música de los cantos". (p. 28).

La imagen de la "niñez quemada entre el fuego y el amor" alude pues a una situación doble, ambigua, indefinida. Por un lado, su infancia dulce entre los indios, por otro, los malestares de su niñez huérfana.

La identidad de Ernesto con la comunidad indígena se refuerza con la orfandad y soledad que ambos padecen al formar parte de un mundo aplastado: "Cuando se es niño y se oye llorar así, llorar a la gente grande, en tumulto, como una noche sin salida ahoga el corazón; lo ahoga, lo aprime para siempre" (p. 155). El sufrimiento colectivo es parte del sufrimiento de Ernesto que guarda y vive desde su memoria la vida india.

La evocación no descarta la pobreza, la mugre y la insalubridad, que son aspectos que también complementan su infancia. La niñez de Ernesto es cruda; sin embargo los momentos más grandes son los de la felicidad. La amabilidad, protección y aceptación de los indios, su identificación con la naturaleza, resumen la alegría de un niño capaz de volcar su edad a la forma de vida de un pueblo.

El presente es interrumpido por el pasado. Las evocaciones toman rumbo reconstructivo y fluyen libremente en la conciencia:

"Yo sabía que la voz de la campana llegaba a cinco leguas de distancia. Creí que estallaría en la plaza. Pero surgía lentamente, a intervalos suficientes; y el canto se acrecentaba, atravesaba, los elementos; y todo se convertía en esa música cuzqueña, que abría las puertas de la memoria". (p.16)

La reconstrucción del mundo pasado es intenso y constante, como el sonido de la campana María Angola:

"Lo recordaba, lo recordaba y revivía en los instantes de gran soledad; pero lo que sentía durante aquellas noches de internado, era espanto, no como si hubiera vuelto a caer en el valle triste y aislado de los Molinos, sino en un abismo de hiel, cada vez más hondo y extenso, donde no podía llegar la voz humana". (p. 67)

Los recuerdos son, pues, para Ernesto la base primordial para reconstruir su relación con la naturaleza: "Entonces, mientras temblaba su vergüenza, vino a mi memoria la imagen de Apu k'arwarasu. Y le hablaré a él como se encomendaban los escoleros de mi aldea nativa" (p. 88.) A la memoria no se le escapa ningún detalle, todos sus elementos, a veces disímiles, asisten a la reconstrucción del mundo pretérito: "Había que evocar la corriente del Apurímac, los bosques de caña brava que se levantaban a sus orillas y baten sus penachos; las gaviotas que chillan con júbilo sobre la luz de las aguas". (p. 222)

El mundo y los personajes se disuelven en una sola historia, la de Ernesto que como agua de río va mojando los espacios del pasado, va recordando como si quisiera despertar filigranamente los detalles que guarda el recuerdo:

"Prendí mi memoria de la imagen del puente del Pachachaca, de la imagen de la opa, feliz en lo alto de la torre, con el rebozo de doña

Felipa a su costado, para no lanzarme contra la pared, segado por el sufrimiento. Y recordé enseguida a Prudencio, y al soldado a quien acompañé en la calle, porque iba cantando entre lágrimas una canción de mi pueblo". (p. 203)

La música se torna en elemento importante en las evocaciones de Ernesto; parecería que el ritmo del huayno fluyera internamente y sacudiera los sueños:

"...Durante la noche, como un estribillo tenaz, escuché en sueños un huayno antiguo, oído en la infancia, y que yo había olvidado hacía ya mucho tiempo". (p. 93).

Las remembranzas se manifiestan, como mencionamos anteriormente, no sólo a través de la música, las canciones, los objetos, sino también de los personajes:

"¿De dónde es, de dónde?", me pregunté sobresaltado. Quizá lo había visto y oído en alguna aldea, en mi infancia, bajando de la montaña o cruzando las grandes y peladas plazas. Su rostro, la expresión de sus ojos que me atenaceaban, su voz tan aguda, esa barba rubia, quizá la bufanda, no era sólo de él, parecían surgir de mí, de mi memoria. Se fueron". (pp. 176-177).

La valoración del pasado no se convierte en "fracaso", como manifiesta Cornejo Polar, pues es primordial para Ernesto. Y como el mismo pasado quechua tiene un pasado victorioso, alegre, pero obviamente es dura y acongojante su realidad. Ese presente que se instala en el pasado constituye la piedra con que se construirá el futuro.

FORASTERISMO

En la sierra central de Perú hay diversas canciones remiten al tema del forasterismo; el huayno "Adiós pueblo de Ayacucho" representa el sentir de los forasteros, que marcados por el camino, recuerdan sus días en la tierra madre; reconstruyen en la memoria el mundo y sus cosas, la noches y los días, entonces mayupi chaywacha hina, qaqapi qoracha hina qapipakuykuspa (como las algas de los ríos, como las hierbas de los cerros agarrándose fuertemente) intenta negar la lejanía; como dijera las letras de un compositor popular serrano: *"tengo un dolor siento un martirio, mi corazón está sangrando, por donde voy hay un recuerdo y los vestigios de huberte amado, entre la vida y entre el follaje está tu voz, está tu nombre"*. Se considera al terruño como el espacio vital de la existencia; el hilo que los une, se llama distancia. El forastero recuerda su tierra, lleva consigo la forma y el sabor de sus alimentos, sus palabras, los nombres, sus amaneceres y atardeceres; toda su edad se convierte entonces en un recuerdo y en una presencia ideal e insustituible.

El tema del forasterismo no aparece por primera vez en *Los ríos profundos*; lo encontramos en las obras iniciales de Arguedas, en los cuentos de *Agua*, concretamente en el primero *Warma kuyay*.

En la obra de Arguedas el forasterismo, como sostiene Gladys C. Marin, tiene dos significaciones: "se es forastero por no pertenecer a un mundo determinado y se es forastero porque se le ha arrancado lo que es suyo. La experiencia del forasterismo no la tienen los indios asidos a sus comunidades, costumbres y tradiciones. La historia milenaria que los arraiga a la tierra hace que los indios no puedan nunca ser forasteros: la música, la danza, el canto, las fiestas, las sierras, los ríos, los animales, su lengua los

libera de ser extraños en un mundo que no les ha dado cabida".⁹⁵ Esta negación de espacio dentro de su propia tierra como habitantes originarios del continente y el despojo de sus riquezas traen como consecuencia para el hombre andino el forasterismo: ser un extraño en su propio mundo.

En el caso de Ernesto y su padre, el motivo es la falta de estabilidad a causa del oficio de abogado itinerante del segundo. Con él, Ernesto emprende largo y arduo viaje a la Ciudad del Cuzco y antes ha llegado a recorrer más de doscientos pueblos.

La imposibilidad de encontrar una residencia fija, en un espacio en que las vidas se juntan, hace que la separación presente a Ernesto y a su padre como seres errantes, porque "Mi padre no pudo encontrar nunca dónde fijar su residencia; fue abogado de provincias, inestable y errante." (p.27).

Como sostiene Antonio Urello: "Ernesto es un peregrino que ha cruzado "el Perú de los Andes de oriente a occidente, de sur a norte", en camino al centro espiritual del pueblo indio, mientras su padre le contaba sus recuerdos de la ciudad imperial. Ernesto sabía que su peregrinación lo llevaría a ese Edén, donde se enraízan sus orígenes".⁹⁶ Dado su forasterismo, Ernesto, al igual que el pueblo indio, necesita asirse de algo que le de la seguridad de que esa tierra es suya, que la grandeza perdida puede ser recuperada: ese algo es su pasado histórico.

⁹⁵ Marín, Gladys C. *La experiencia americana de José María Arguedas*. Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1973. p. 213.

⁹⁶ Urello, Antonio, op. Cit. *José María Arguedas, El nuevo rostro...* p. 129

Ernesto, al igual que su memoria, es un caminante que no pudo arraigarse a ningún lugar. El constante peregrinaje de su padre propició que Ernesto creciera en esos viajes.

La situación de forastero (s) es permanente. Ernesto no es el único, sino que existen otros que por circunstancias diferentes comparten esta característica, la chichería es el espacio donde estos personajes se encuentran.

Para Ernesto el viaje, el traslado, la falta de arraigo, provienen del padre, que es un en un paría, en un individuo sin pueblo ni localidad específica; su pueblo es el mundo colectivo. De ahí, en parte, la extraordinaria fijación que tiene por lugares precisos descritos por su padre, los que serían restaurados a través de la música y la palabra.

Por otro lado, el rechazo de algunas comunidades hacia los forasteros es permanente. En el largo peregrinar por la sierra peruana, Ernesto y su padre descubren ese carácter, que aparece como el rostro defensivo de un pueblo herido por la desconfianza mutua: "Cierta vez llegamos a un pueblo cuyos vecinos principales odian a los forasteros". (p. 29)

Las comunidades indígenas desconfían de las leyes y de quienes se aprovechan de ellas. En la primera novela de Arguedas, *Yawar fiesta*, este problema es abordado ampliamente. En dicha novela los indios pierden sus tierras; los mistis se apoderan de ellas con el amparo de leyes creadas para favorecerlos y para fortalecer el sistema hacendatario. Por lo tanto, para los indígenas, el padre el Ernesto, pese a ser un abogado independiente y con cierta indigenización, no escapa a la desconfianza, en una realidad marcada por el enfrentamiento social, racial y cultural:

"En un pueblo quisieron matarnos de hambre; apostaron un celador en cada esquina de nuestra casa para amenazar a los litigantes que iban al estudio de mi padre; odiaban a los forasteros como a las bandas de langostas". (p. 30)

En otro pasaje, el padre de Ernesto pronuncia una palabras que parecen dichas por el propio narrador-protagonista: "Es necesario afincarse, no seguir andando así, como un Judío Errante..."(p. 42).La necesidad de afincarse en un lugar específico se plantea como posibilidad necesaria; sin embargo a través de la novela, el tema del forasterismo queda abierto. El papel de Abancay es pasajero, la vida continúa y los recuerdos quedan. Una y otra vez, el recuerdo reconstructor resuena en la mente de Ernesto:

-¡no le vendas al foráneo! -pidió en voz alta el "Añuco".
 -¡No le vendas a ése! -dijo otro.
 -¡No le vendas! -exclamó con voz de mando, Lleras.
 -No le vendas he dicho.
 (...)
 -¡Pretensión del forastero!
 -¡El sonso!
 Empezaron a gritar los abanquinos.
 -Este juego no es para cualquier forastero". (p.76-77)

El protagonista explicita su adhesión al mundo indio. sin embargo, el exilio, que genera soledad, estimula la búsqueda de lo perdido, de ese mundo antes propio, ya vivido. Busca afanosamente reincorporarse al mundo indio que le dio techo, alimento e incluso la misma vida. Estamos de acuerdo con Cornejo Polar cuando manifiesta : " Ahora no se trata sólo de incorporarse a un mundo, se trata, más bien, de reasumir un mundo ya conocido y vivido por dentro, un mundo alguna vez propio. Es un proceso de recuperación, de reconocimiento, e implica la salvación de la propia imagen del personaje. La recuperación del mundo es, ahora, la recuperación de sí mismo".⁹⁷

⁹⁷ Cornejo Polar. A.op. cit. p.102.

Patibamba y el Pachachaca son los caminos que conectan a Ernesto con lo que siente suyo: la naturaleza y su gente, dos caminos que ante los ojos de Ernesto conducen a la libertad o la más terrible opresión. En ellos están la naturaleza y el hombre unidos por la tierra y desunidos por el blanco.

Los caminos le permiten el acceso a un mundo abierto en notoria oposición al cerco del internado, donde reina la soledad. La permanente alusión al río cobra intensidad al identificarse con el largo e interminable caminar de Ernesto y de los hombres arrancados de su tierra por la miseria y la opresión. El vuelo de los pájaros también cobra esa significación:

"En los pueblos, a cierta hora, las aves se dirigen visiblemente a lugares ya conocidos. A los pedregales, a las huertas, a los arbustos que crecen en la orilla de las aguadas. Y según el tiempo, su vuelo es distinto. La gente del lugar no observa estos detalles, pero los viajeros, la gente que ha de irse, no los olvida". (p. 29)

La naturaleza funciona como hogar y parte constitutiva de una familia que le protege de la orfandad, que sin embargo, en algunos momentos sufre como los propios hombres:

"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, quizá por todos ellos, desde el Cuzco. A nadie había visto más humillado que a este pongo del Viejo. A cada golpe la campana entristecía más y se hundía en todas las cosas". (p. 19).

La procedencia forastera de Ernesto se constituye en otro elemento de marginalidad y rechazo (a veces también de originalidad). Su calidad de fortastero lo estigmatiza, lo señala y lo lleva, a veces, a ser menospreciado y excluido de la comunidad infantil. Es considerado como un personaje extraño debido a su origen distinto: "Será una lucha original -dijo- Hay que verla. Un zancudo de alambre contra un forastero melancólico". (p. 84).

Frente a la comunidad indígena, Ernesto, el forastero, es tomado igualmente como extraño, como ajeno al mundo al que pretende reincorporarse; por eso su lucha para su reincorporación es siempre dura y consecuente.

No es para menos que los indios tomen actitudes de rechazo o tímida aceptación hacia Ernesto. La historia de los pueblos indios nos remite a antecedentes donde los forasteros, los verdaderos, han invadido y rebajado su mundo. Los muros del Sacsayhuaman o del Machu Picchu, vestigios de un mundo diferente, tienen también un pasado implícito (la presencia española y la masacre contra los quechuas). La situación de los indios frente a quienes los humillan no es, lógicamente, de bienvenida. Los indígenas de *Los ríos profundos* mantienen un espacio casi impenetrable entre sus semejantes, es una lucha multiforme, pasiva y violenta, donde el arma del silencio también puede combatir por mantener, por lo menos, el espacio cultural y de confianza que todavía les corresponden. Los indios colonos son una clara muestra del forasterismo indígena: lejos de su tierra, sin su cultura, sin su palabra, viviendo en una cárcel llamada hacienda, donde domina la voluntad del hacendado.

Su calidad de forastero no le ahorra otros adjetivos que lo diferencian. Ernesto no sólo es forastero, sino que por eso mismo es un "loco" un "sonso", un "disvariado". "Supe que Antero dijo que yo era un forastero algo tocado" (p. 209).

Ese "disvariado", ese loco que más tarde emprenderá "vuelo" en busca del padre, hace finalmente de la memoria una compañera fija, en ningún momento traicionera. Parecería que el hogar personal del pasado

estaría en la mente de Ernesto, y aunque la distancia aparece como un verdugo, el recuerdo lo mata y la da vida.

Otro huayno de la región resume el espíritu del forastero cuando manifiesta:

"Oro no vale
plata no vale
bayeta⁹⁸ color de mi alma
en la tormenta o en el sosiego
corazón
juntos iremos".

A su partida del Abancay dolido, Ernesto lleva con él los recuerdos, y con ellos al pueblo, los pueblos y su gente.

SOLEDAD

La soledad es una compañera que se apodera del personaje, lo absorbe ayudada por las circunstancias de forasterismo, de orfandad y marginalidad. Su presencia es insalvable, quema o hierve en la piel del alma (¿así se siente a la soledad?). La vasta geografía andina mostrada en *Los ríos profundos* se establece como una maraña que crece no sólo en la mirada horizontal de la naturaleza, sino en el sentimiento vertical de la soledad que encuentra tierra y hecha raíz principalmente en los forasteros como Ernesto o desposeídos como los indios. ¿Soledad?; pueden los diccionarios encajonar su contenido semántico en cien palabras, sin embargo, soledad no se refiere únicamente a la carencia material, individual de compañía, sino, que es, ante todo inherente al ser humano: es una soledad no sólo personal, sino cósmica, humana.

⁹⁸ Bayeta: tejido indio teñido con sangre de cochinilla.

Ernesto, ahora adolescente, se encuentra dentro de un contexto mucho más complejo, donde aparecen angustias antes desconocidas: él es "ajeno al sistema del colegio, que no comprende, aislado de los blancos y de los costeños, pero también de los colonos que ni siquiera le hablan, Ernesto deambula absolutamente solo por Abancay. Hasta en el estrato de los mestizos, marginados como él, se siente fuera de lugar": "No podía acomodarme. ¿Junto a quién, en dónde?"⁹⁹

La mayor soledad del adolescente empieza en el internado de Abancay. Inmerso en un mundo opresivo, violento, donde choca con otras soledades igualmente violentas. Ir al barrio de las chicheras, recorrer los caminos, buscar afanosamente el encuentro con los indios permite a Ernesto romper con su soledad individual y sentirse uno más entre la colectividad. Sólo así es posible arrancar esa soledad establecida como un territorio palpable sólo con los sentidos del alma.

La soledad, tema de importancia en *Los ríos profundos*, será la condición más grave de Ernesto. Sin duda estamos frente a un caso complejo, pues la soledad como el forasterismo, el exilio como el dolor de los indios, son igualmente partes constitutivas de la individualidad personal y social de Ernesto; no es posible desligarlos y mucho menos excluirlos. La vida, en el transcurrir de la novela, aparece como el río, como los ríos de cuya existencia saben los árboles, las piedras, los pájaros. Sin embargo, la soledad que se filtra como una aguja ante el abandono, la explotación, es la misma soledad que genera búsqueda de compañía, de consuelo.

⁹⁹ op. cit., p.133.

Una canción popular del departamento de Ayacucho nos da cuenta de la soledad, comparable con la soledad de Ernesto:

¿Intillay killallay
maypiñatak' kanki?
¿mayni kanaykikaman
kaypi wak'achkani?
¿maypi kanaykikamam
kaypi llakichkani?

¿Mi sol, mi Luna
a dónde ya estás?
¿mientras en qué lugar estás
aquí estoy llorando?
Mientras en qué lugar estás
aquí estoy sufriendo?¹⁰⁰

En este sentido, a falta de padres, la necesidad de protección, la búsqueda de afecto, el desamparo, y la soledad se convierten en una obsesión de los protagonistas. Esta vivencia de orfandad obliga al personaje a requerir afanosa y reiteradamente imágenes paternas y maternas en la comunidad indígena; circunstancia que lleva a Arguedas a buscar en los indios una familia, una protección.

Abancay se convierte en una soledad que aprisiona. La salvación de Ernesto se encuentra en las enseñanzas de los indios: el amor y el respeto a la naturaleza. Por ellos aprende a hablar con los animales, las plantas, los ríos, las montañas, los objetos. Pero lo más valioso es que, esencialmente, realiza un proceso de asimilación de su cultura y sus valores. Su soledad y su marginalidad disminuyen al vincularse con la naturaleza, restableciendo la unidad entre ésta y el hombre.

Esos momentos de pérdida de orfandad y marginalidad establecen una carga de indigenización emotiva, no necesariamente inconsciente, que le lleva a confundirse entre las mestizas alzadas. Lamentablemente el personaje se encuentra marcado por sus rasgos físicos que actúan como barrera con ese mundo al cual quiere pertenecer.

¹⁰⁰ Huayno anónimo de de la zona sur andina del Perú.

Por otro lado, el colegio, que se convierte en hogar sustituto, es un microcosmos donde las razas y las culturas convergen y violentan sus existencias. El enfrentamiento bipolar (indios y mistis) desaparece; ahora mistis, indios, mestizos y negros conforman el espacio, esa pequeña patria donde la soledad busca ser expulsada con padres o hermanos postizos. (Alocado río que se desborda como Ilok'lla, río cargado de piedras, invisible herida que busca ser curada). Ernesto llega a sentir la más terrible soledad en el colegio, donde a pesar de haber muchos no hay nadie: "el gran dormitorio era más temible y desolado que el valle profundo de Los Molinos donde una vez quedé abandonado cuando perseguía a mi padre" .(p. 66)

Sin duda, es en el colegio en donde se agudizan los problemas de Ernesto. Sin embargo, cabe aclarar que Ernesto no es la imagen del pesimismo, sino que de acuerdo al contexto literario, abre sus sentimientos sin tapujos, pese al peligro de ser ganado por el dolor (Ernesto sufre pero también goza con la alegría de los indios):

"Lo recordaba, lo recordaba y revivía en sus instantes de gran soledad; pero lo que sentía durante aquellas noches del internado, era espanto, no como si hubiera vuelto a caer en el valle triste y aislado de Los molinos, sino en un abismo de hiel cada vez más hondo y extenso, donde no podía llegar ninguna voz, ningún aliento del rumoroso mundo".(p. 67)

Es allí, en el internado, que Ernesto revela los aspectos más importantes de su vida. La falta de una madre, la ausencia del padre y el alejamiento de los indios acrecentan su orfandad y con ella la soledad inconmensurable.

Como mencionamos anteriormente, ante la falta de las figuras más queridas, Ernesto vuelca su orfandad en la naturaleza, que aparece como imagen protectora, que sustituye a la imagen materna del indio; la naturaleza lo cuida y lo protege: "Yo no sabía si amaba más al puente o al río. Pero ambos despejaban mi alma, la inundaban de fortaleza y de heroicos sueños. Se borraban de mi mente todas las imagenes plañideras, las dudas y los malos recuerdos" . (p. 68)

Ernesto dialoga con el río, establece una íntima comunicación con él: "...mirar el río y hablarle, darle mis encargos". (p. 160) Los ríos y montañas le brindan la protección que necesita, y le permiten recuperar las fuerzas para soportar su estancia en ese mundo ajeno de Abancay.

También desea ser ave y emprender el vuelo por los lugares donde fue feliz, en la infancia:

"Y luego, convertirme en halcón para volar sobre los pueblos en que fui feliz hasta la cumbre de los techos; seguir la corriente de los pequeños ríos que dan agua a los caseríos; detenerme unos instantes sobre los árboles y piedras conocidas que son señas o linderos de los campos sembrados, y llamar después desde el fondo del cielo". (p.170).

Finalmente, soledad y forasterismo tienen un hilo conductor: la memoria. La soledad, como los ríos, cambia sus aguas, pero no deja de correr. La soledad y el forasterismo marcan la existencia de Ernesto; sin embargo, el que estos elementos formen parte sustancial de su persona no quiere decir que sea un personaje incapaz de mostrar evolución; su riqueza radica en que es profundamente humano: ríe, llora, recuerda, añora, siente rabia, temor...

2.- LO INDIVIDUAL Y LO TRANSINDIVIDUAL.

Si bien es cierto que a partir de la memoria y conciencia de Ernesto se construye la historia novelesca, esto no quiere decir que la visión de la obra se quede en el plano individual. La relación entre lo individual y lo social es dialéctica, lo uno no puede existir sin lo otro, ambos se imbrican: lo individual se hermana con lo social, y ambos responden al dinamismo del proceso histórico que los genera y que ellos generan. El narrador-protagonista busca conjuntar sus reflexiones sociales con sus motivaciones de orden psicológico o personal:

"La literatura atestigua así sobre la realidad social y económica, por refracción, registrando las repercusiones de los acontecimientos históricos y de los grandes problemas sociales a un nivel individual: es la única manera de que el testimonio literario sea viviente y no cristalice en un esquema muerto".¹⁰¹

En la novela encontramos dos niveles de expresión: el primero referido por la voz individual de Ernesto y el segundo expresado por la colectividad, es decir el pueblo. Aunque la narración es dirigida por la conciencia de Ernesto, éste no se ubica por encima de la colectividad, sino que responde a su motivación, que también tiene voz propia a pesar de la existencia de la conciencia unificadora del narrador-protagonista.

La mirada panorámica y profunda de Ernesto, aunada a su particular sensibilidad, contribuye a mostrar una clara visión sobre el sentir (expresado a través de su palabra y su música) del pueblo oprimido. Además

¹⁰¹Vargas Llosa, Mario "Tres notas sobre Arguedas", en Laforgue, Jorge (ed.), *Nueva novela hispanoamericana*, T.1, Buenos Aires, Paidós, 1972, p. 54.

se identifica profundamente con la causa de los oprimidos, vive y siente los padecimientos de la colectividad: "Mientras repartían la sal sentí que mi cuerpo se empapaba de sudor frío". (p. 109) La marcha histórica de la novela muestra intervalos rítmicos de avance, el clímax que lleva hasta el agotamiento y nuevamente se inicia la renovación. " Mi corazón palpitaba con gran fatiga..."(p.119) dice Ernesto, debido a la excitación que produce para él unirse a la fuerza y la voz colectivas.

El pasado personal de Ernesto está unido al pasado colectivo. El sufrimiento personal se retrata en el sufrimiento general de los oprimidos. Este hecho es el hilo que une individuo y colectividad, en una unidad indivisible:

"Yo tenía catorce años; había pasado mi niñez en una casa ajena, vigilado siempre por crueles personas. El señor de la casa, el padre, que tenía ojos de párpados enrojecidos y cejas espesas; le placía hacer sufrir a los que dependían de él, sirvientes y animales. 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 todos ellos, desde el Cuzco". (p.20)

Ernesto descubre, a temprana edad, que el sufrimiento, el abandono y la soledad que experimenta en carne propia no le son exclusivos, que son inherentes a la gran mayoría serrana, vejada y desposeída (indios y mestizos).

Entonces, en *Los ríos profundos* la conciencia observadora muestra, por un lado, las relaciones del "yo" con el mundo que lo rodea, un mundo cargado de crueldad e injusticia, y a veces también de inocencia y magia; y por otro lado, su pertenencia al colectivo donde las experiencias individuales pasan al plano supraindividual; es decir el proceso de transindividualización del personaje, mediante el cual se convierte en voz colectiva.

Ernesto ingresa a "un mundo cargado de monstruos de fuego (p.43), donde su lucha por asirse a la colectividad se sostiene con violencia, los hervores del contexto se hunden en el "yawar mayu" de una historia plagada de "chiririnkas". ¿Qué monstruo podría contra un individuo protegido por el K'arwarasu? Ni siquiera el fuego de los infiernos, ni la madición de Linares, ni la imagen de los condenados que padecen en la oscuridad con sus cadenas tintineantes hacen de él sangre de pulga, ni alimento del tifus.

Este combate, aparentemente individual, se establece en un espacio que compromete a la totalidad del cosmos, debido a que como sostiene Cornejo Polar, *Los ríos profundos* tiene "como supuesto una concepción de universo entendido como totalidad coherente, compacta, absolutamente integrada. El contraste entre esa concepción y la realidad de un mundo desintegrado y conflictivo es el núcleo de la novela."¹⁰²

La identificación de Ernesto con la colectividad tiene su referente en la concepción andina de la sociedad como sujeto colectivo.¹⁰³ Como manifiesta Martin Lienhard:

"Ernesto, con su cosmovisión hispano-quechua aparece en una lectura "andina" como un sujeto colectivo, representante de los

¹⁰² Cornejo Polar, Antonio, op. cit., p. 100.

¹⁰³ Para ampliar la idea de sujeto colectivo de la sociedad andina vale una comparación con los trabajos pictográficos y artesanales de la zona, los cuales responden al ideal con que fue construida la novela. Las tablas de Sarua, las pinturas de carácter religioso de las comunidades quechuas (especialmente las de la zona central del Perú); los tejidos en telar o los mismos mates burilados guardan simétrica relación entre los personajes representados. El personaje principal tiene vinculación directa con el resto de los personajes representados, el rostro es el mismo, la visión de los colores une a hombres y mujeres, la masa se compacta y es la multitud quien narra la historia. El arte indígena tiene esa inclinación de decir algo teniendo en cuenta el todo. La autoría desaparece y surge lo que los blancos llaman "el anonimato", para los indígenas se llama Ñuqanchik (nosotros).

nuevos sectores cultos de origen andino. Bajo este ángulo, la novela anuncia una transformación social cuyo éxito depende de la alianza entre los colonos de la hacienda del último capítulo, los mestizos urbanos (las chicheras de los capítulos centrales) y los sectores apenas mencionados, únicos capaces de entender la realidad total del país y de indicar las soluciones políticas necesarias".¹⁰⁴

De ahí que la respuesta a la explotación y a la desigualdad social no se encuentra únicamente en los indios, sino en la alianza de los sectores marginados. Sin ello, no será posible plantear una alternativa de transformación que convenga a las mayorías. El pasaje donde las chicheras distribuyen la sal puede ser uno de los ejemplos donde se plantea la manera de distribuir los bienes materiales, monopolizados por los sectores hegemónicos (entre ellos los comerciantes que se apropian de los productos con la finalidad de lucro):

"-Para los pobres de Patibamba tres costales -dijo, como para sacudirme.
Hasta ese momento se había repartido ya la mayor parte de los sacos de sal, y el patio se vela despejado". (p. 106)

Felipa, principal dirigente del motín, tiene plena conciencia de que no sólo las chicheras y mestizos son oprimidos; los colonos, "gusanos" de la sociedad andina, lo son aún más; por tanto el reparto de la "pequeña" riqueza confiscada debe incluirlos.

La visión de Ernesto acerca de la realidad es clave para la reconstrucción de la sociedad (andina) como un todo integral, a pesar de las marcadas contradicciones existentes. Esta visión se manifiesta a través de la cosmovisión indígena quechua, llevando a un nivel universal la realidad inmediata.

¹⁰⁴ Lienhard, Martin. *La voz y su huella. Conflicto étnico-social en América Latina*. Casa de las Américas, La Habana, 1990, p. 202

La capacidad de integración y movilización de las chicheras, y posteriormente de los colonos, no surge espontáneamente, como una fuerza fugaz, sino que se desencadena a través de las fuerzas anímicas contenidas en el pasado histórico indígena. El encuentro de Ernesto con ese pasado se da mediante un proceso de integración a la colectividad.

Ernesto deja de ser tal al integrarse al personaje-masa, del cual nos habló Vallejo en *Los Heraldos negros* (1918). El levantamiento de las chicheras es un cuadro donde lo individual se compacta en un sujeto plural.

"Cerca de Huanupata muchos hombres y mujeres se sumaron a la comisión. La gente salía de las casas para vernos, corrían por las calles transversales para mirarnos desde las esquinas. Así llegamos a la carretera, al ancho camino polvoriento de la hacienda. Era ya un pueblo el que iba tras de las mulas, avanzando a paso de danza. Las chicheras seguían cantando con el rostro sonriente". (pp. 107-108)

El levantamiento se convierte en una fiesta popular donde la alegría del pueblo inunda las calles de Abancay y el barrio de Huanupata. Las chicheras no están solas, a ellas se unen indios y mestizos; muestran su capacidad de compactar a quienes se identifican con la causa y tienen conciencia de la realidad.

"Así, la tropa se convirtió en una enorme comparsa que cruzaba a carrera por las calles. La voz del coro apagó todos los insultos y dio un ritmo especial, casi de ataque, a los que marchábamos a Patibamba. Las mulas tomaron el ritmo de la danza y trotaron con más alegría. Enloquecidas de entusiasmo, las mujeres cantaban cada vez más alto y más vivo..." (p. 107)

La rebelión cobra fuerza, se levanta como incendio que amenaza con llevarse entre sus llamas a la hacienda. Ernesto arde con él hasta desvanecerse, no por repugnancia, miedo y desilusión, como dijera Sara

Castro¹⁰⁵, sino por el desgaste de energía que supone toda subversión encaminada a la eliminación de los privilegios de los poderosos, que finalmente es trabajo a favor de la masa desposeída.

La celebración de los acontecimientos en el barrio de Huanupata no se hace esperar. Indios y mestizos confirman su compromiso con el movimiento; la alegría es también una fuerza que se alimenta no sólo con gritos, sino con bailes que dibujan voces unísonas al ritmo de huaynos sonoros y corazonados. ¿De dónde habían venido tantos mestizos e indios al barrio de las chicherías? Indudablemente desde los rincones donde la miseria teje alas de libertad y justicia. Este hecho nos recuerda un pasaje de *Todas las sangres* donde la tierra enciende sus temblores de avance y se oyen los tamboreos de las piedras en el interior de la mama pacha, es también el avance del hombre hacia el mismo hombre:

"Impusieron el canto en la chichería. Desde el interior empezaron a corearlo. Luego bailaron todos con esa melodía. Zapateaban a compás. Los descalzos, los de ojotas y los de zapatos golpeaban el suelo brutalmente. Los talones de los descalzos sonaban hondo; el cuero de las ojotas palmeaba el suelo duro y los datos martilleaban. Parecía que molían las palabras del huayno". (p. 113)

Ernesto llega a la chichería con el afán de unirse a los festejos, pero no es admitido como parte del grupo, posiblemente porque sus rasgos mistis marcan distancias; sin embargo, recordemos que la euforia desatada no repara en personalidades, sino que es la expresión del todo colectivo.

El desarrollo de la sublevación genera temor entre los mistis. Temen que se rebelen indios y mestizos, lo cual genera la intervención del ejército,

¹⁰⁵ Véase. Castro Klarén, Sara. *El mundo mágico de José María Arguedas*. Instituto de Estudios peruanos. Lima 1973. p. 98

pero ni la intervención de éste, ni la del padre Linares pueden impedir que los ríos desborden sus aguas hasta llenar de temblores a los mistis cristianos.

A pesar de que los soldados quitan la sal a las mujeres y logran rescatar sus armas, el llanto es pasajero, mientras que el atrevimiento perdura y se convierte en una posibilidad latente. La figura de doña Felipa trasciende el plano individual, se convierte en la portadora del deseo colectivo de transformación de la realidad que no le es favorable. La Chichera se convierte en mito¹⁰⁶ (tema que ampliaremos más adelante) por su inmortalidad, por sus características excepcionales ajenas al hombre común, por su invencibilidad, por su trascendencia histórica sin límite temporal. Su posible retorno consecuentemente es para los blancos una utopía, un supuesto irrealizable, mientras que para el indio, un retiro temporal. En el imaginario indígena lo que existe es la continuidad de una historia donde la posibilidad no es utopía, sino algo que llegará a ser y que sólo es de esperar.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Dentro de las explicaciones más valoradas en torno a lo que se define como mito se encuentra la de Mircea Eliade: "El mito relata una historia sagrada que tuvo lugar en el comienzo del tiempo. Pero más que relatar una historia equivale a revelar un misterio, pues sus personajes no son hombres, sino dioses o héroes civilizadores. Y la función de los mitos es fijar los modelos ejemplares de los ritos y actividades humanas, pues no se llega a "ser un verdadero hombre, salvo conformándose a la enseñanza de los mitos, salvo imitando a los dioses" y "en la medida en que imita a los dioses" el hombre religioso vive el tiempo de origen, el tiempo mítico. Se sale de la duración profana, para enlazar con el tiempo inmóvil, con la eternidad". (En *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, 1967. p.106). Para Arguedas 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". Arguedas, José María. "¿Qué es el folklore?", p. 10. Citado en *En El zorro...* op. cit. p. 342.

¹⁰⁷ El concepto utopía no existe como tal en el mundo andino ya que dentro de la cosmovisión indígena la realización del cambio y el logro de una sociedad igualitaria y justa llegará indudablemente, sólo hay que esperar. Para Flores Galindo "la utopía andina son los proyectos (en plural) que pretendían enfrentar esta realidad (*la explotación, el sometimiento, la miseria y la muerte*). Intentos de navegar contra la corriente para doblegar tanto a la dependencia como a la

La novela no llega al punto climático con el motín de las chicheras, sino que se alimenta de otro acontecer donde el personaje colectivo descubre su rostro, ahora para vencer a un enemigo invisible (sólo hasta cierto punto, porque para el pensamiento mágico-religioso de los indios, la peste tiene rostro y cuerpo). Desde Ninabamba (campo de fuego) se expande el tifus por todo el universo de la narración. La amenaza llega a indios, mestizos y blancos. Los piojos son los conductores de este mal contagioso, nacido en el seno de la extrema miseria. Los piojos son otro ejército que amenaza a todos, pero se incuba en las cabezas de los indios. Los blancos temen por sus vidas, como seguramente temen la fuerza de los "débiles".

La imagen de sumisión de los colonos deja de ser tal; la peste los unifica y engrandece a tal punto que son capaces de tomar la ciudad y con ella la iglesia, casi exclusividad de los mistis. Ni el ejército es capaz de detener su avance. La exigencia de una misa para bien de los pobres es también exigencia a la Iglesia y a Dios de cumplir con su papel de acuerdo a como lo manifiestan en sus prédicas. El temor abre sus deseos de unificación y su capacidad de realizarla. Al "Santo padre de Abancay" sólo le resta officiar la misa, ante la oposición de los vecinos que movilizan la fuerza policial para evitar que los colonos infesten la ciudad con sus piojos. La fuerza comunal se sobrepone, es así como pobres y piojos llegan a la iglesia, y pobres y piojos reciben bendición. Frente a un mal generado por la miseria, la existencia de piojos se explica como un mal originado por los ricos, que quema hasta la muerte el cuerpo de los pobres.

fragmentación. Buscar una alternativa en el encuentro entre la memoria y lo imaginario: la vuelta a la sociedad incaica y el regreso del Inca. Encontrar en la reedificación del pasado, la solución a los problemas de identidad". (Cursivas y subrayado nuestro) Flores Galindo, Alberto. *Buscando un inca: Identidad y utopía en los Andes*. Casa de las Américas, La Habana, 1986. p. 14.

El colono sometido, calmado, llevado hasta el trato vegetal, se traduce ahora en un pueblo en marcha y mucho más, al lado de las chicheras. La esperanza renace. Los colonos son capaces de abatir a los blancos, señores de Abancay, y obligar al tayta cura a decir misa, ahora incluso aparecen como la fuerza que vencerá a la peste.

El sentido del episodio y de la novela en general responde a un orden mágico, en este caso al de la unión de los hombres frente a la peste y al destierro de ésta por la fuerza común. Arguedas explica la significación del episodio, y por ende de la novela, con las siguientes palabras:

"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?...Esta fue la tesis de la novela y me desesperaba cuando los críticos comentaban el libro y no veían esto...Hasta que felizmente en dos comentarios apareció claramente la exposición de esta tesis".¹⁰⁸

La construcción imaginaria de la escena novelesca por parte del lector lleva a establecer puntos que explican la fuerza mágica que rodea el ambiente. El hecho mismo de escuchar los rezos e imprecaciones a la peste contribuye a establecer un clima violento, donde la fuerza sobrenatural se hace presente:

"Oí, de repente, otros gritos, mientras concluía la oración me acerqué a la puerta. La abrí y salí al corredor: Desde allí escuché mejor las voces.
-¡Fuera peste ¡Way jiebre! ¡Waaay...!
-¡Ripuy, ripuy! ¡Kañask'aykin! ¡Waaay...!
Lejos de la plaza, desde las calles, apostrofaban a la peste, la amenzaban.
Las mujeres empezaron a cantar. Improvisaban la letra con la melodía funeraria de los entlerros..."(p. 252)

¹⁰⁸ Arguedas, José María. *Primer Encuentro de Narradores peruanos*. Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1969, p. 239.

Ernesto escucha desde el interior del internado los rezos y cantos de los colonos, confía en que "la peste estaría, en ese instante, aterida por la oración de los indios, por los cantos y la onda final de los harawis, que habrían penetrado a las rocas, que habrían alcanzado hasta la raíz más pequeña de los árboles". (p. 247)

Para el pensamiento mágico asumido por Ernesto, el pueblo es como un toro encadenado que lucha por salir de las entrañas del cerro donde está; de antemano las cadenas remiten a la falta de libertad por voluntad de los blancos yana conciencias (de conciencia negra), y el toro, al cuerpo del pueblo sometido dentro de su propio mundo. Por eso, cuando los colonos se levantan, "Ernesto, desde el internado, vislumbra la salvación del pueblo quechua encadenado".¹⁰⁹

" Los colonos subían, verdaderamente como una mancha de carneros; de miles de carneros..." (p. 248). Esta imagen nos muestra que los colonos han dejado atrás su soledad, han recuperado la memoria colectiva que les había sido arrebatada; ahora es posible vencer a las fuerzas sociales contrarias. Así, la 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".¹¹⁰

Cabe aquí discutir el problema en torno a los objetivos y motivaciones de los dos pasajes sociales de *Los ríos profundos*. El problema gira en torno a la

¹⁰⁹ Urello, Antonio. op. cit. *José María Arguedas: El nuevo*. p. 148.

¹¹⁰ Dorfman, Ariel. op. cit. *Imaginación y violencia*... p. 224.

relación del mito con el movimiento social, relación que ha sido cuestionada por algunos estudiosos. Entre ellos se encuentra William Rowe, quien plantea su desacuerdo con la función del mito como única fuerza movilizadora:

“El mito es esencial en la cultura quechua pero también puede ser un obstáculo. Se oculta esa contradicción al tornar la motivación de los colonos en un mito, como si un mito fuera el origen de su acción y, de no existir, estuvieran impedidos de hacer nada. En consecuencia impide que evaluemos críticamente el aspecto mítico”.¹¹¹

De antemano, recordemos que estamos frente a una novela cuyo principio fundamental es expresar el pensamiento indígena y su postura frente a la historia. Entendemos que la caracterización elaborada por los antrólogos en torno a que el mito es propio de las sociedades “arcaicas”, donde domina la irracionalidad, no responde al planteamiento de Arguedas quien propone como alternativa, y con validez, al pensamiento indígena que posee su propia racionalidad y su propia lógica.

En ese sentido el origen de la cultura quechua es mítico¹¹², como mítica es la explicación del universo andino. A nuestro parecer la fuerza movilizadora del mito en las sociedades andinas es fundamental; esto no quiere decir que esas sociedades no sean capaces de plantear programas políticos de acción, sino que, como planteaba Mariátegui, las ideas míticas impulsan a los hombres a actuar, pero en el transcurso del proceso histórico esas ideas van tomando forma de propuestas políticas.

El levantamiento de los colonos es mítico, si entendemos que expresa la condensación de la realidad pasada y presente en la memoria de los herederos de una tradición milenaria. La movilización cobra sustancia

¹¹¹ Rowe, William. op. cit. *Mito e ideología*...p. 20.

¹¹² Léasc. Inca Garcilaso de la Vega. *Comentarios reales*. pp. 19-27.

comunal y en su trayectoria épica se enfrentan al mal de la peste. No se conoce el final, como tampoco se conoce la captura de Felipa. La posibilidad queda abierta.

Consideramos que el conocimiento mítico es esencial en el sentido de que es una expresión de la participación del hombre y del grupo en el universo. El mito guarda relación directa con la "ideología", entendida como proyecto sociopolítico o concepción del mundo y no como falsa conciencia. Los planteamientos mágico religiosos finalmente son la representación colectiva del hombre.

Por lo tanto, no es posible concebir al mito como un simple impulso irracional, ni tampoco una forma de representación colectiva carente de importancia, propia de las sociedades arcaicas o tradicionales y ajena 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 controlarlas; reviviendo periódicamente el mito a través de las ceremonias religiosas, entra en contacto con la potencia sagrada que está en el origen del mundo".¹¹³

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 le es adverso.

¹¹³ Sironneau, Jean Pierre. "El retorno del mito y lo imaginario socio político", en *Le retour du mythe*. Universidad de Grenoble, 1981.

Respecto a lo planteado por Rowe líneas arriba, queda pues aclarado que la idea de Arguedas no es que las movilizaciones del plural tengan en el mito su único impulso, sino que éstas tienen, además, su raíz en la misma realidad socio-económica.

La espera del retorno de Felipa (acompañada por los chunchos), la figura mítica de la obra, tiene su referente en las ideas milenaristas¹¹⁴ de los indígenas andinos, sustentadas en la idea de la inversión de órdenes; es decir que llegará el momento en que la situación de pobreza y miseria padecida por los indios terminará y serán los mistis los que ocupen su lugar, como ocurre en *El sueño del pongo*.¹¹⁵ A excepción de que esta inversión se llevará a cabo en la tierra, en plena vida y no después de la muerte.

Este fenómeno también se encuentra en el mito andino de "la primera humanidad", al que Arguedas se mostró muy afecto. En dicho mito se hace referencia a una inversión histórica de las relaciones de poder. Se ubica en la época anterior a la Conquista, cuando los hombres no estaban divididos en castas y "Téete Mañuco" es el nombre dado al Dios cristiano:

"Extinguida la primera humanidad, Téete Mañuco 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

¹¹⁴ Utilizamos el término "milenarismo" para caracterizar el pensamiento quechua andino que pese a no ser un concepto propio, creemos enmarca el carácter del retorno del tiempo de la libertad y la igualdad del hombre, dejando claro que el pensamiento occidental y el pensamiento quechua tiene su propia racionalidad e igual validez.

¹¹⁵ Cuento de José María Arguedas, tomado de la tradición oral andina, en el que un pongo sueña que a su muerte es embarrado de excremento, por un ángel viejo y feo, y el misti embarrado con miel, por el ángel más joven y bello, obedeciendo la orden de San José. Ante la sorpresa del misti, el santo ordena que se lamieran los cuerpos uno al otro.

y hacen trabajar por la fuerza y hasta azotándolos, a quienes en este mundo fueron mistis".¹¹⁶

En la cosmovisión indígena, la inversión de órdenes tiene como finalidad restablecer el orden social y la justicia bajo los principios éticos de la comunidad andina. Los intereses individuales quedan anulados frente a este postulado, pues lo que interesa más es el bien común. Los sectores marginados podrán decidir entonces su propio futuro, considerando que su unión es imprescindible para establecer una sociedad más justa e igualitaria.

En *Los ríos profundos*, el personaje plural culmina la trayectoria épica del pueblo oprimido encarnado en las chicheras y los colonos, concordando con la idea de colectividad del mundo andino. Ellos finalmente demuestran que son capaces de retomar su concepción mágica, plantear su fuerza colectiva y establecer la posibilidad de un cambio social, diferente al opresivo cuya "k'echa" (diarrea o excremento) tienen que empujar con la vida.

La imagen del cuerpo desarticulado de Inkarrí representa la desarticulación de una sociedad en manos de sus opresores. La unión de sus miembros supone la unión de los marginados y el levantamiento esperado para la construcción del nuevo Perú.

¹¹⁶ Arguedas, José María. "Mitos quechuas post-hispánicos", en Ossio Juan (Comp.). *Ideología Mesianica del mundo andino*. Edición de Ignacio Prado Pastor, Lima, 1973. p. 383

CAPITULO V
SEXO, MITO Y RELIGIOSIDAD

1.- LO SAGRADO K'ECHA , LO MIEL PROFANO.

En *Los ríos profundos* encontramos imágenes grotescas que pertenecen al mundo del carnaval y que se diferencian de las imágenes de la vida cotidiana oficial. Estas imágenes, ambivalentes y contradictorias ante los ojos de la oficialidad, aparecen como imágenes deformes, monstruosas y horribles. Recordemos que estamos frente a un mundo en "guerra" (indio y misti), donde los valores se confrontan y generan espacios y tiempos extraoficiales.

Cuando hablamos de las imágenes carnavalescas en *Los ríos profundos*, referimos a pasajes relativamente dispersos en la conformación total de la obra, pues es el carácter oficial de los mundos en conflicto lo que predomina; sin embargo la extraoficialidad se abre paso para expresar los atrevimientos y las disconformidades del hombre.

Lo sagrado k'echa y lo miel profano nos inducen a pensar en la inversión de términos y actitudes. La sacralización del excremento (k'echa) y la profanación de lo puro oficial, bajo la imagen de la miel que tomamos representativamente, entran en acción en un espacio dominado por la moral oficial. Así, el excremento diarreico se sacraliza, se corona, mientras que el oficial se destrona, en un vaivén de deseos y arrepentimientos. Como sostiene Mijail Bajtin:

"Las imágenes del excremento y la orina son ambivalentes, como todas las imágenes de lo "inferior" material y corporal: rebajan y degradan por un lado, y dan luz y renuevan por el otro; son a la vez benditas y humillantes, la muerte u el nacimiento, el alumbramiento y la agonía indisolublemente entrelazados".¹¹⁷

¹¹⁷ Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la edad media. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza Universidad, México, 1991. p. 136

La idea anterior la asociamos con la imagen del vientre de la Opa, que engulle sexualmente a los que la poseen, pero también los regenera y les da vida, aplacando los deseos que ahogan el espíritu y cuerpo de los internos. K'échas, Akatank'as (diarréicos; los que empujan el excremento) ...es el modo de identificar a los internos "sucios" que "enmielan" su alma y su cuerpo cuando acuden al llamado ardiente, sexual de la Opa babienta, Marcelina, en el cuerpo de la noche.

La relación de los internos construye una imagen que simbólicamente representa al Perú después de la Guerra con Chile, en la cual pierde parte de su territorio rico en guano y salitre. Justamente, al referirse al excremento y al vincular esta idea con los estudiantes, se acentúa la relación que tiene el hombre serrano con la costa. Es el serrano, básicamente el indio, quien es tornado como trabajador de las islas en las que se reúne el excremento de las aves guaneras para su exportación. Es pues el excremento el que luego de abonar la tierra permite una gran cosecha de la que el hombre se alimentará. Los indígenas son los akatank'as, los que empujan el excremento, los que con su fuerza construyen el país, los que se convierten en escarabajos, los que limpian hasta dejar brillando las rocas, esos cerros de mierda en medio del gran mar. Akatank'as o k'échas está indirectamente vinculado con la intención de decir "indio de mierda", escarabajo de mierda. ¡Mierda! o simplemente caquita, casi invaluable en medio de la gran cacaza que es el país. Es aquí donde los "escarabajos" luchan por ser únicos, por ser escarabajos ilustrados, escarabajos mandones, angelicales, parroquiales, pacíficos, violentos, o simplemente ser algo más que una diarrea (K'écha). El color, los rasgos físicos, la forma de proceder funcionan como entes diferenciadores de los internos; sin embargo es el excremento histórico que los absorbe.

Ariel Dorfman establece una correlación entre el internado y la sociedad peruana que, a nuestro parecer, ilustra lo planteado anteriormente: "las alianzas, treguas y luchas entre ellos, pueden entenderse como una parábola acerca de las divisiones regionales, económicas y culturales que enfrenta toda nación americana..."¹¹⁸, muy especialmente la peruana.

Los muchachos comparten el abandono, en algunos casos la marginación, la soledad y la violencia que marcan la historia. El ambiente del internado genera entre ellos una relación de identificación, no exactamente amical, pero si existen lazos de solidaridad que propician que "la distancia que los separa se aminora ("están en pie de igualdad"). Las formas de comunicación verbal cambian completamente, se tutean, emplean diminutivos, incluso sobrenombres a veces, usan epítetos injuriosos que adquieren un sentido afectuoso; pueden llegar a burlarse una de la otra (si no existieran esas relaciones amistosas sólo un tercero podría ser objeto de esas burlas), palmotearse en la espalda e incluso en el vientre, no necesitan pulir el lenguaje ni evitar todos los tabúes, por lo cual se dicen palabras y expresiones inconvenientes".¹¹⁹

De ahí que los elogios a veces sean injuriosos y las injurias elogiosas:

"-Peluquita, no seas triste
-Peluquita, traeré a mi abuela para que te consuele.
-Agú, "Peluquita" -le decían. (p. 64.)

"- ¡Fuera akatank'as! ¡Mirando esa brujería de Candela! ¡Fuera zorrinos!" (p. 77.)

"-¡Zorrinos, zorrinos! ¡Pobres k'echas! (meones) ." (p. 78)

¹¹⁸ Dorfman, Ariel. op. cit., *Imaginación y...* p. 214.

¹¹⁹ Bajtin, Mijail. op. cit. p. 21.

Los estudiantes son igualmente zorrinos, no necesariamente porque tengan algún parecido con el pestilente animal, sino porque indirectamente se alude al excremento de éste, que huele hasta provocar ciertas ansias de vomitar.

En este cosmos con diversas aristas, Ernesto funciona como el elemento unificador. El narrador-personaje se encuentra en el tránsito de la niñez a la adolescencia, evidenciando las implicaciones de ambigüedad de esa edad transitoria, donde el niño y el hombre se debaten en una contienda dolorosa donde se mezclan valores oficiales y extraoficiales. Ernesto, además de la ambivalencia racial y social, experimenta la indefinición cronológica, que le lleva a ser sólo testigo de los actos sexuales, por ser menor de edad y por considerarse que la profanación del cuerpo de la Opa Marcelina está destinada a los mayores.

El internado, que aparece como un presidio, como una muralla, configurará un microcosmos profundamente contradictorio, donde el descubrimiento del sexo crea inestabilidad entre los jóvenes, quienes se someten a las exigencias del cuerpo. Lo "pecaminoso" rompe las reglas de un centro educativo religioso, trayendo consigo el arrepentimiento posterior.

Ernesto asiste a los duros momentos del tránsito de la infancia a la madurez y es testigo de la iniciación sexual de muchos. *El warachikuy*, que en quechua significa poner el pantalón de hombre maduro, se presenta parcialmente para Ernesto y en forma completa para el Peluca, Chauca, Añuco, Lleras, Rondinel, el Chipro...quienes, como los menores, asisten a la prueba de valor y destreza en los combates lúdicos entre "Peruanos" y "Chilenos", motivados por Linares. Sin embargo, los menores como Ernesto, Palacitos y Antero, no se sienten preparados para tal acontecimiento. El *Warachikuy* ceremonial prehispánico de iniciación a la vida madura es incompleto en *Los*

rios profundos; a nuestro parecer es el resultado de la adaptación parcial del rito quechua que marca el paso de una edad a otra en el mundo juvenil del internado.¹²⁰

Ernesto se enfrenta al sexo y a la mujer con claros antecedentes biográficos. Arguedas confesó: "A través de mi infancia, sólo aprendí a temer o a adorar a la mujer".¹²¹ La conducta del autor se vincula con la de Ernesto:

"-Yo he sentido, desde pequeño, cierta aversión a la sexualidad. Algo así como don Bruno en sus momentos de arrepentimiento. Aquel personaje poderoso e inmensamente malvado que presento en el cuento "Agua" fue sacado de la vida real. Era hermanastro mío. No solamente era el amo del pueblo, señor de la pistola al cinto, sino también terriblemente mujeriego y sexualmente perverso. Yo era un niño de siete años y este hombre, en más de una oportunidad, tuvo la maldad de obligarme a que lo acompañara en sus andanzas amorosas y a que presenciase sus "hazañas". recuerdo todo esto con gran nitidez. Quizás esta vivencias me hayan ayudado a perfilar ciertos rasgos (el misticismo, el remordimiento quemante) de don Bruno".¹²²

En su paso por el internado, Ernesto es testigo de cómo la manifestación sexual de los jóvenes implica una múltiple profanación de valores y cuerpos donde la violencia tiene dos rostros: el goce y el dolor.

Como sostiene Mircea Eliade: "las uniones sexuales entre los humanos, cuando no son rituales, se desarrollan en Tiempo profano"¹²³, y es esa la actitud

¹²⁰ El Warachikuy, es una ceremonia ritual de iniciación sexual que para tal fin requiere que el iniciado cumpla una edad determinada (adolescencia) y demuestre capacidad física, destreza y valos para enfrentar al enemigo o a las exigencias del trabajo. Sólo así podrá el iniciado ser considerado Runa (hombre maduro) y apto para el ejercicio sexual y la garantía de la fuerza de trabajo que conlleva a la unidad familiar y comunal.

¹²¹ En entrevista de Escajadillos G. Tomás, "Conversando con Arguedas", en op. cit. *Recopilación de textos...* p. 28.

¹²² *Ibid.*, p. 25.

¹²³ Mircea Eliade, op. cit. *Lo sagrado...* pp 178 - 89.

de los internos. Arguedas plantea el descenso al núcleo central de la vida; la matriz femenina, trabajando con elementos míticos, no necesariamente explícitos en la novela, como el origen de la sociedad quechua a través de Manco Capac y Mama Ocllo, quienes salieron del lago Titicaca para buscar la tierra donde debían fundar el imperio incaico; su búsqueda les lleva a hundir la vara de oro en el Cuzco, vara que está vinculada con la idea de falo clavado en el vientre de la tierra, otro centro sexual de origen, aparte del lago, que se comporta como una boca abierta y que, como dijera Mijail Bajtin, representa lo bajo corporal topográfico. Así, en el internado los iniciados se sumergen en la vía femenina que supone muerte y regeneración, alejados de la moral católica, que tiene como modelo el ritual del casamiento ante Dios, para que sean posibles las uniones sexuales.

Para los internos, la idea de lo "alto" y "bajo" corporal está representado por la idea de noche y día: día con la presencia del Sol que alumbra desde lo alto y con él, el retorno de la "tranquilidad", mientras que la noche representa lo bajo, donde el sol se ausenta y se abre la boca de la noche, que los absorbe y los lleva incontinentemente a las prácticas sexuales. La muerte es planteada a través del descenso del Sol al seno de la noche. La resurrección del astro está vinculada con la idea de la llegada del día.

El goce y el placer de los internos mayores se apodera de un espacio y un tiempo (el patio y la noche) donde se crea un mundo "deliberadamente no oficial...(exterior al control religioso del colegio), un segundo mundo y una segunda vida ...esto crea una especie de dualidad del mundo".¹²⁴

Durante el día los encuentros encarnizados entre "peruanos" y "chilenos" somete a los internos a una pelea sin igual. Mayores y menores no

¹²⁴ Bajtin, Mijail. op. cit. p. 11

tenían la misma posibilidad. Fuertes y débiles se entrelazan y pelean, aunque posteriormente anden rengueando por los rincones del internado; sólo que por cuestiones de "revancha histórica", los peruanos están destinados a vencer siempre a los "chilenos", apoyados por las proclamas del padre Linares, quien elige a los más fuertes para integrar el "ejército peruano". Sólo el Añuco se pasaba de chileno a peruano, cuando le convenía o cuando decide hacerse conocer y establecer un marco de respeto a su persona; debido a su brutalidad es expulsado de las guerras y del bando peruano "por traicionero y vendepatria"(p. 57) . La reinterpretación de la guerra conduce a los internos a poner en práctica las increpaciones, los insultos y los pugilatos aparte de los golpes brutales.

El Añuco "se lanzaba como una pequeña fiera, gruñía, mordía, arañaba y daba golpes contundentes y decisivos. "¡Fuera, sarnas! ¡Tengo mal de rabia!", (p.57). La metamorfosis carnavalesca del personaje le lleva a reconocerse como perro de guerra que reconoce, además, a sus adversarios como sarnas, infectados por los mordiscos del animal, que llenan sus cuerpos de roña, volviéndoles asquerosos y sin remedio. El Añuco "... gritaba con los ojos brillantes, que causaban desconcierto; se lanzaba a luchar de verdad, y sus adversarios hufan". (p. 57) . La operación justicia no se hace esperar, ahora todos castigan al Añuco por malo y por "vendepatria": "...Pero muchas veces, cuando el Añuco caía entre algún grupo de alumnos que lo odiaban especialmente, era golpeado sin piedad. Gritaba como un cerdo al que degüellan, pedía auxilio y sus chillidos se oían hasta el centro del pueblo. Exageraba sus dolores, gemía durante varios días. Y los odios no cesaban, se complicaban y se extendían", (p.57) . Nuevamente el Añuco se metamorfosea en cerdo que penetra con sus gritos al internado y al pueblo.

La noche cíclica nuevamente se hace presente y la "guerra" continúa: ahora el centro de atención es la opa Marcelina. La confrontación es desigual, los menores son relegados a mirar el acto. El deseo sexual es inmensamente exagerado, los rostros cambian y la violencia cobra un sabor semental. Ninguno de los mayores participantes quiere perder su lugar, el forcejeo establece un orden y la fila de los ansiosos es tan apretada que la excitación acalora sus cuerpos y el gemido de "las patas de tarántura" invade el patio:

"Jamás peleaban con mayor encarnizamiento; llegaban a patear a sus compinches cuando habían caído al suelo; les clavaban el taco del zapato en la cabeza, en las partes más dolorosas. Los menores no nos acercábamos mucho a ellos. Oíamos los asquerosos juramentos de los mayores; veíamos como se perseguían en la oscuridad, como huían algunos de los contenedores, mientras el vencedor los amenazaba y ordenaba a gritos que en las próximas noches un lugar en el rincón de los pequeños. La lucha no cesaba hasta que tocaban la campana que anunciaba a la hora de ir a los dormitorios; o cuando alguno de los Padres llamaba a voces desde la puerta del comedor, porque había escuchado los insultos y el vocerío". (p. 59)

La campana establece el punto de finalización de la profanación de la Opa. Los observadores reparan en la actitud del Añuco y el Lleras, quienes gozan de la acción de los internos sobre el cuerpo meloso de Marcelina:

"-¡A ver criaturas! ¡A la fila! ¡A la fila! -gritaba el Añuco, mientras Lleras reía a carcajadas. Se refería a nosotros, los menores, que nos alejábamos a los rincones del patio. Los grandes permanecían callados en su formación, o se lanzaban en tumulto contra Lleras; el corría hacia el comedor, y el grupo de sus perseguidores se detenía". (pp. 59-60)

Ernesto se reconoce como parte de los participantes en la contienda sexual: "Pero yo también, muchas tardes, fui al patio interior tras los grandes, y me contaminé, mirándolos. Eran como los duendes, semejantes a los monstruos que aparecen en las pesadillas agitando sus brazos y sus patas velludas", (p58)..., que en el desarrollo del acto se dulcifican y amarran en un congreso de bellas tarántulas haciendo el amor.

La iniciación a la sexualidad se torna aún más violenta cuando es utilizada para humillar a los menores: Palacitos, noble y sensible, cuya conciencia pertenece a lo sagrado, es obligado por Lleras a poseer a la opa Marcelina :

“-¡ No! ¡No puedo! ¡No puedo hermanito!
Lleras había desnudado a la demente, levantándole el traje hasta el cuello, exigía que el humilde Palacios se echara sobre ella. La demente quería, y mugía, llamando con ambas manos al muchacho.
Se formó un tropel . Corrimos todos. la oscuridad no era tan grande. Era una noche sin nubes y muy estrellada. Vimos a Palacios cerca de la puerta, dentro de la pared de madera; en el suelo se veía también el cuerpo de la demente. Lleras estaba frente a la puerta”.(p. 61)

Este acontecimiento genera un sentimiento de apoyo de los internos hacia Palacitos; Romero reta a Lleras, aunque nunca lo enfrenta, marca la solidaridad de clase y cultura existente: Palacios y Romero pertenecen al grupo oprimido.

Por otro lado, para los cánones hispano-católicos dominantes en el internado como Institución religiosa, el sexo se convierte en el mal por antonomasia. Se convierte en pecado que hay que expiar para evitar la condenación. La presencia de la opa Marcelina es fundamental para explicar la obsesión sexual que no deja en paz a los muchachos. ¿Cuál es el significado metafórico de esta mujer, que finalmente sirve de paliativo en un mundo desolado? Nos permitimos responder esta interrogante con palabras de Bajtin, quien manifiesta que dentro de los cánones cristianos, ella como mujer, representaría “la encarnación del pecado, la tentación de la carne...”.¹²⁵

La Opa escapa a los parámetros estéticos occidentales, es horrible y deforme. Es un cuerpo que no tiene cabida dentro de la estética de la belleza creada por la mirada occidental:

¹²⁵ Ibidem p. 215

"Ciertas noches iba a ese patio, caminando despacio, una mujer demente, que servía de ayudante en la cocina. Había sido recogida en un pueblo próximo por uno de los Padres. No era india; tenía los cabellos claros y su rostro era blanco, aunque estaba cubierto de inmundicia. Era baja y gorda. De noche cuando iba al patio de recreo, caminaba rozando las paredes silenciosamente. La descubrían ya muy cerca de la pared de madera de los excusados, o cuando empujaba una de las puertas. Causaba desconcierto y terror".
(pp. 58-59)

La imagen grotesca del cuerpo de la Opa babienta, de antemano anticanónica, absorbe la mente de los "inocentes" y se convierte en una obsesión irremediable. La búsqueda de otras mujeres de forma "aceptable" no es llamativa; es la Opa de cuerpo redondo, la única que puede calmar la ansiedad de los internos, especialmente del Peluca. Su imagen inaceptable para el mundo oficial católico jamás alcanzaría el perdón y mucho menos la canonización. Sin embargo, Ernesto la eleva a categoría de virgen, de santa que calma a los k'echas (meones). La muerte la purifica y la redime.

El Peluca se convierte en centro de los comentarios sarcásticos y burlones de sus compañeros, mas la atracción que ejerce sobre él la Opa es incontrolable e incomprensible:

"-¡Mueres, Peluca!
-¡ Por la inmunda chola!
-¡ Por la demente!
-¡ Asno como tú!
-¡ Tan doncella que es!
-¡ La doncella! ¡Tráiganle la doncellita al pobrecito! ¡Al Peluquita!".
(pp.65-66)

La Opa, además, no sólo es deforme y babienta, sino que es una loca feliz que apunta con el dedo a la gente de la plaza de Abancay riendo a carcajadas. Para lo popular la locura representa la parodia del espíritu oficial tan unitaleral y formal. En la Opa se reúnen los problemas sociales e históricos que representa a la nación peruana hundida en la incomunicación e incomprensión entre sus miembros.

La Opa está ligada a lo bajo material y corporal :” es la encarnación de lo bajo, a la vez rebajador y regenerador. Ella es así también ambivalente. La mujer rebaja, relaciona a la tierra, corporaliza, da la muerte; pero es antes que nada el principio de la vida, el vientre”.¹²⁶

Por contradictorio que parezca, la Opa se convierte en símbolo del despertar sexual, de los impulsos incontrolables de los muchachos, es el deseo: “que abominan, que los aterroriza, los frustra, retuerce sus almas, y sin embargo, cuando silenciosamente los agobia la conciencia se convierte en un impulso que no conoce ataduras, no permite reposo y cuya exigente voz debe ser obedecida de inmediato, aun cuando sea la opa el objeto de tal satisfacción”.¹²⁷

El Peluca, retraído y poco brillante, se transforma en un muchacho audaz que triunfaba sobre los otros en la contienda por ingresar al vientre de la Opa: “Decían que entonces se portaba con una astucia que enloquecía a los demás. Y luego huía al patio de honor, cerca de los Padres. Muchas veces, ciegos de ira, los otros internos pretendían separarlo de la demente, con terribles golpes; pero decían que la demente lo abrazaba con invencible fuerza”. (p. 65)

Los profanadores sienten un profundo temor a lo que su mundo autoritario establece como sagrado y prohibido (tabú). Sin embargo lo prohibido les atrae, rompen los hilos que los atan para poseer a la Opa y después de borrar la culpabilidad sueltan la risa, revelando un nuevo mundo, como un nuevo tiempo.

¹²⁶ Ibidem. p. 215.

¹²⁷ Castro Klarén, Sara. *El mundo mágico de José María Arguedas*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1973. p. 120.

Los remordimientos retuercen las conciencias de los internos, que buscan afanosamente lograr la liberación de dos maneras:

1.- La liberación a través de la autoflagelación en la capilla y la misa, ligada al pensamiento católico occidental. (El Chauca se flagela en la capilla y el resto asiste a rezar a la misa).

2.- La liberación a través de la música y la participación mágica de la naturaleza, relacionada al pensamiento indígena. (Ernesto se va al Pachachaca, lo contempla, se reencuentra con la naturaleza, es nuevamente libre y se purifica).

Ernesto, fiel a su concepción indígena, no comparte totalmente los preceptos católicos. Como sostiene Cornejo Polar "... la estrategia católica no sólo no detiene el mal sino que, al contrario, por lo menos en el caso de Ernesto, de alguna manera lo suscita".¹²⁸

En un importante pasaje de la novela, los estudiantes ven salir a la Opa del cuarto de Linares y es con la Opa, con quien el padre Augusto es visto cerca del río, como aparece en el capítulo IX "Cal y Canto" (p. 166-167). La "limpieza" de los religiosos es de dudar, por lo que Ernesto reconoce el "infierno" en los ojos de Linares cuando éste le acusa de haberse acostado con la Opa. Por otro lado, implícitamente reconocemos la indiferencia de los curas frente a las prácticas sexuales de los internos.

La situación de los mayores es inversa a la de los menores. El goce se enaltece y se corona en un momento fugaz, posteriormente llega el

¹²⁸ Cornejo Polar, Antonio. op. cit. *Los Universos narrativos*. p. 118.

arrepentimiento. La culpa y el temor los invade, hasta el temblor incontrolable de llevar al Chauca a flagelarse, para salvar su alma "limpia" a la hora del sexo, e inmunda y desesperante después:

"Una noche, vi levantarse a Chauca. Descalzo y medio desnudo salió al corredor. Un foco rojo, opaco, alumbraba brumosamente el dormitorio. Chauca era rubio y delgado. Abrió con gran cuidado la puerta, y se fue. Llevaba una correa de caucho en la mano. Al poco rato volvió. Tenía los ojos llenos de lágrimas y temblaban sus manos. Besó la correa de caucho, y se acostó muy despacio... A la mañana siguiente despertó muy alegre; cantando un hermoso carnaval de su pueblo fue a lavarse a la pila del patio... Ni una sombra había en su alma; estaba jubiloso, brillaba luz en sus pupilas..." (p. 67)

Para Ernesto y Palacitos, su vida en el colegio significa un enfrentamiento cultural que deja en ellos un sabor a violencia. Sin embargo dentro de este microcosmos hallan retazos de felicidad y alegría cuando se unen con sus semejantes, cuando todos sonríen o padecen por algo común, pero cuando se aíslan o los aíslan, es cuando cunde la soledad y el abandono. Además, la educación religiosa es alienante, principalmente para Palacitos, el único indígena, el más humilde y uno de los más pequeños, el que lee penosamente y no entiende bien el castellano.

Si bien la noche es ganada por las prácticas sexuales, queda un espacio para la liberación de las almas. Algunos de los internos, encabezados por el músico Romero, se reúnen en un rincón para cantar, para ponerse en contacto con la naturaleza y ser felices por un instante.

Lo prohibido, sin embargo, es lo que se impone. Ahora no sólo profanan el cuerpo de la Opa o luchan contra la historia, donde vencen los peruanos, sino que los rincones de la noche del colegio religioso encuentran al Lleras y el Añuco fumando, profanando una vez más los principios religiosos.

El sexo, fuente de vida y materia de arrepentimiento, también incluye a los que no participan de la "sexualidad colectiva" o no sienten atracción por la Opa, pues no pueden evitar las manifestaciones de su sexualidad. Romero y otros muchachos mayores, respetados y admirados por los menores, recurren a la masturbación. Peluca, el constantemente acosado en sus momentos de desesperación por la ausencia de la Opa, revela lo que era sospechado.

"¡Yo te he visto, k'anra! -le dijo-. Te he visto aquí, en el suelo, junto a los cajones, refregándote sólo, como un condenado. ¡Casi te saltaban los ojos, chanchol!"(p.66) El personaje se metamorfosea, la imagen de charcho y su relación con el "condenado" de la cosmovisión indígena aparecen como entes rebajadores, el acto de la masturbación los condena y los considera como los expulsados del mundo. Ahora nadie escapa a la necesidad de un cuerpo femenino, en el que indirectamente está la imagen de la Opa:

"-Y tú ¡Anticristo! - le dijo a Montesinos-. ¡Tú también, en el mismo sitio! ¡Te restregabas contra la pared!, ¡perro!
Y fue señalando a todos y acusándolos del mismo crimen .
A Romero le habló de forma especial.

- Tú, a medianoche, en tu cama; acezando como animal como animal de rabia. ¡Aullando despacito! ¡Sólo el Lleras y yo somos cristianos valientes! ¡Te vas a condenar, k'anra! ¡Todos, todos ustedes van a revolcarse en el infierno!". (p. 66)

El sexo es el punto de satisfacción personal y grupal: unos con la Opa, otros con la pared, con el piso, con la cama y los que restan, con los ojos como el "loco" o algo tocado Ernesto. Los internos comparten el arrepentimiento y la culpa, por lo que "rezaban casi en voz alta en sus camas, cuando creían que todos dormíamos." (p. 67)

El único interno que manifiesta abiertamente estar oficialmente en contra de la religión católica es Valle, que no habla quechua, incluso niega la existencia de Dios. Es un personaje que problematiza la unidad religiosa. En la novela su

presencia es limitada: es, pues, un marginado por su prepotencia verbal y sus aires de grandeza, que lógicamente rompe la homogeneidad de los k'echas:

"Era el único lector del Colegio. Escondía novelas y otros libros bajo el colchón de su cama. Los padres lo vigilaban porque declaró ser ateo y prestaba libros a los internos. "Dios no existe -decía al entrar a la capilla- Mi Dios soy yo." (p. 87)

Ante los escolares del internado aparece como un ser atrevido que rompe con la norma de "respeto", que pretende ser el admirado de las niñas del pueblo y confiesa que su verdadero amor es una mujer casada (acto censurado por la iglesia y los vecinos).

Antero es otro de los k'echas que destaca por su peculiar rostro y por ser él quien lleva al colegio el zumbayllu, el trompo mágico que llena de alegría y magia el alma de los muchachos y que incluso es capaz de convertir al Añuco "en ángel". El Markask'a no participa de las experiencias sexuales que se desarrollan en el colegio; él se enamora de Salvina, una jovencita de catorce años, que representa la inocencia, la imagen opuesta a la Opa. Ernesto y Antero la comparan con el zumbayllu: sus ojos tienen el color de éste cuando baila, cuando está en pleno canto.

Las prácticas de guerra, el despertar sexual de los internos, la presencia de la Opa y la religiosidad transgredida, remiten a la construcción de dos mundos: el oficial y el extraoficial. El mal y la violencia triunfan desde el primer punto de vista, sin embargo éstos se invierten cuando el segundo mundo, el extraoficial, entra en actividad, en una rueda dinámica donde la vida y la muerte están relacionadas con el día y la noche, con lo bajo corporal, centro de vida y nacimiento.

2.- AKATANK'AS Y YAWAR MAYU

Los sucesos sociales de *Los ríos profundos* involucran también a los internos del colegio de Abancay, quienes no se encuentran aislados de su entorno social. En la violencia vivida dentro del mundo aparentemente cerrado del colegio, las relaciones y experiencias juveniles, se trastocan con la emergencia de las chicheras y su motín. ¿Cómo viven y cómo sienten los muchachos el *yawar mayu*, símbolo de la fuerza pujante a la vez que trágica de la cultura de las sociedades andinas, que con su fuerza inunda la ciudad? Ese río de sangre, formado a través de una historia cargada de violencia y muerte. Sangre del pueblo indígena sometido para que los mistis puedan construir su riqueza y poder.

En el colegio, ante la movilización "los antagonismos sociales se convierten en un conflicto de afinidades personales".¹²⁹ Es decir, cada uno de los jóvenes se identifica y apoya a cualquiera de los bandos enfrentados, respondiendo a su condición de clase. Es importante mencionar aquí la influencia ejercida por el Padre Linares, director del colegio, porque él es el nexo directo entre los hacendados, las autoridades y el movimiento social; en el colegio se convierte en una suerte de mediador que indudablemente influye en las mentalidades de los internos.

Los gritos de las mujeres en la calle saca de su cotidianidad a la ciudad y a los internos, que salen a la calle y se sorprenden al ver al nutrido grupo de mujeres "todas eran mestizas, vestidas como las mozas y las dueñas de la chicherfas" (p.100) De pronto el internado se desborda hacia el exterior. El Padre Linares "salió de su oficina, se dirigió al zaguán y observó la calle,

¹²⁹ Rowe, William. Op.cit. *Mito e ideología...*p.177.

mirando a uno y otro lado: Volvió en seguida; entró precipitadamente a la Dirección. Creíamos percibir que tenía miedo". (p. 100) Miedo de que los opresores, a los que apoya incondicionalmente, se vean amenazados por la movilización. A partir de este instante Linares se dedica a los asuntos de la ciudad: como mediador tratará de detener a las mujeres en nombre de Dios, pero la fuerza de éstas ya es incontenible.

Los internos encuentran en el motín la oportunidad para lanzarse a la calle:

"Lleras y Romero saltaron a la calle y siguieron adelante, hasta la plaza. Todos los seguimos. El portero empezó a gritar en quechua: -¡Se escapan, Padrecitos! ¡Auxilio!". (p.102)

Sin embargo, Ernesto es el personaje que asume una posición claramente definida con respecto a las mujeres amotinadas. Su soledad y melancolía se torna en fuerza y empuje al sentirse parte de la colectividad. Al igual que ellas, siente en su cuerpo todo el resentimiento hacia los opresores y siente "deseos de pelear, de avanzar contra alguien" (p. 99). Se une a las chicheras en su recorrido por las calles de Abancay en compañía de Antero, con el que comparte la creencia en los poderes de la naturaleza y la magia del zumbayllu; sin embargo, a partir de ese momento se marcan las diferencias de clase que existen entre ambos.

Ernesto se une a los gritos de las chicheras: "¡Kunanmi suakuna wañunk'aku! (¡Hoy van a morir ladrones!)" (p.102), ante la sorpresa del Markask'a que le pregunta: "-Oye, Ernesto, ¿qué te pasa?...¿A quién odias?". La respuesta llega de una de las mujeres: "-A los salineros ladrones, pues". (p.102) Ernesto y Antero avanzan juntos hasta la última esquina antes del estanco de sal, donde Candela reacciona y trata de arrastrar a Ernesto hacia afuera:

" -¡Vámonos! -me dijo-. Es feo ir entre tanta chola.
 -¡Vámonos! Ya es bastante para mataperradas.
 -¡No! -le dije-, veamos el final. ¡El final Markask'a!". (p. 102)

Antero, siendo hijo de un terrateniente, se entristece con el sufrimiento de los indios en la hacienda de su padre, pero termina por asumir su papel como futuro hacendado, por lo que es inconcebible para un misti avanzar al lado de las cholos.

Ernesto, en cambio, claramente identificado con las chicheras y colonos llega hasta Patibamba. El reparto de la sal que efectúan las chicheras entre mestizos y colonos tiene un sentido muy importante para él: los oprimidos han hecho justicia con sus propias manos. Admira y defiende a Felipa y sus seguidoras.

Ante el impulso de la movilización social en el colegio se definen las alianzas entre los internos. Ernesto, Romero, Palacitos (venido de un ayllu de indios) son los que mayormente se identifican con los mestizos e indígenas; Antero y Valle se adhieren a los terratenientes. Pero es en las figuras de Ernesto y Antero donde se expresa con claridad el antagonismo existente entre mistis e indios.

Linares y los internos se sorprenden ante la actitud de Ernesto; le dicen "Te vieron correr tras las mulas. Parecías loco...". El Padre Director reprime violentamente al adolescente en la capilla del colegio. Considera un deber sagrado hacerlo, Ernesto ha violado las leyes de la iglesia al unirse a las chicheras:

"Es mi deber sagrado. Has seguido a la indiada, confundida por el demonio. ¿Qué han hecho? Cuéntale a Dios, junto a su altar." (p. 120)

La causa de Dios se identifica con la de los hombres poderosos: los hacendados, las autoridades y la iglesia. Ernesto no sólo ha desafiado las reglas del colegio, sino a Dios mismo. Linares lo conduce a la hacienda para escuchar el sermón dirigido a los colonos, con claras muestras de apaciguamiento y en apoyo a los hacendados. Ernesto descubre la doble personalidad de Linares: su comportamiento es uno con los colonos y las cholas, y otro con los hacendados y los internos. En el personaje-narrador, lo social cobra mayor fuerza que los sentimientos individuales.

Ernesto se convierte en el centro de atención en el internado: ha sido el único que ha participado en el motín, los otros habían corrido al escuchar el primer disparo. Los internos lo cuestionan acerca del castigo que Linares le impuso, se preguntan por qué "Ya no era un santo; parecía un vengativo...? ¿Qué te dijo? Amenazó que te sacaría sangre ¿Qué te hicieron las cholas? (p.112)

Después del motín, el internado y Abancay ya no vuelven a ser los mismos. Pareciera que la violencia social también ha penetrado la naturaleza claustral del internado. Un incidente pone aún en mayor tensión a los internos:

"-¡Ha empujado al Hermano! -exclamó Palacios. ¡ Lo ha tumbado, hermanito! Porque le marcó un fálul, él lo agarró del hombro, y le dijo: "¡Negro, negro e merda!" El hermano, no se cómo, se levantó, le dio un puñete y sangre chispeó toda su cara. ¡Qué sucederá! ¡Qué habrá! ¡Lloverá ceniza! ¡Quizá la helada mañana mate a las plantitas! ¡El cielo va a vengarse, hermanitos! Palacios se abrazó a Romero, y sólo entonces, se puso a llorar desesperadamente". (p. 134)

El Lleras, nuevamente ha hecho acto de presencia con su violencia exacerbada, su prepotencia y racismo. El padre Miguel, el único negro del internado y tal vez de Abancay, ha sido la víctima. Una víctima que responde

a la agresión dando un puñetazo a Lleras. Dentro del colegio el incidente significa la salida de Lleras, del Padre Miguel y del Añuco, personaje que ha cambiado su proceder, se acerca a los internos ya sin agresividad: contagiado por la magia del zumbayllu que Ernesto le regala; accede además a pedir perdón al Padre Miguel, cosa que Lleras considera humillante por ser éste un negro.

Palacitos, con su sensibilidad y apego al pensamiento mágico de los indígenas, ve en ese hecho una premonición que traerá males para todo Abancay. Propone a sus compañeros que pongan fin a duelos y disputas.

Después del motín los externos no acuden al colegio por el temor que les infunde la continuación de la movilización de las chicheras. Las calles de la ciudad quedan vacías, las tiendas de comercio están cerradas. ¿Qué pasa con Abancay, en estos días? se pregunta Ernesto. Los internos se despeñigan, algunos salen, otros permanecen leyendo o escribiendo con una pasmosa tranquilidad. Romero se decide a tocar su rondín:

"Empezó con los primeros ritmos, la entrada de un carnaval que él prefería: " Apurímac Mayu..." Como los verdaderos maestros del rondín, se metía muy adentro de la boca el instrumento y lanzaba con los labios, desde le fondo, a bocanadas, el acompañamiento, el ritmo era lento; luego corría el rondín y tocaba la melodía altísima..." p. 139

Lo que todos sospechaban sucedía. Los gendarmes han iniciado la búsqueda de las chicheras, les han quitado los rifles, sólo doña Felipa conserva dos máuseres. La gente de Huanupata es perseguida y las chicherías amenazadas con que se les tirarán sus puertas.

Los internos se alarman ante la noticia de que el ejército, venido de Cuzco, va a entrar a la ciudad:

"-Padrecito, ¿qué dice que la tropa va a entrar a Abancay por Huanupata, fusilando a las chicheras? -preguntó el Peluca; se atrevió a hablar.
-¿Qué imbécil criminal ha dicho eso? El ejército viene a restablecer el orden. Los comerciantes están abriendo sus tiendas". (p. 140)

El Padre Linares justifica cada decisión tomada por los mistis porque para él son las adecuadas y no hay por qué cuestionarlas. Trata de infundir confianza y alegría a los alumnos pero no lo logra. Los presagios de sucesos terribles sigue presente en el pensamiento de la gente del pueblo, cholos e indígenas, y también en el de los muchachos, especialmente de Palacitos y Ernesto:

" Algún mal grande se había desencadenado para el Internado y para Abancay; se cumplía quizá un presagio antiguo, o habrían rozado sobre el pequeño espacio de la hacienda Patibamba que la ciudad ocupaba, los últimos mantos de luz débil y pestilente del cometa que apareció en el cielo, hacia sólo veinte años. "Era azul la luz y se arrastraba muy cerca del suelo, como la neblina de las madrugadas, así transparente", contaban los viejos. "Abancay, dicen, ha caído en maldición", había gritado el portero estrujándose las manos". "A cualquiera pueden matarlo..." (p. 141)

La llegada del ejército para "apaciguar" a las cholas se convierte en tema de discusión de los internos. Nos interesa citar el fragmento a pesar de su amplitud, ya que muestra el grado de inmersión en la problemática social que tienen los internos y sus afinidades sociales:

"-Contra las cholas, ¿un regimiento? -dijo Valle.
-Las chicheras son pero que los hombres, más que soldados -contestó el Chipro.
-¡El mito de la raza! Las cholas mueren igual que los indios si las ametrallan. Valle hablaba siempre así; no se podía saber si quería ofender a quien le escuchaba o a la persona de quien hablaba, aun a las cosas.
-¿No oíste al portero? Doña Felipa no ha entregado los fusiles.
-Dos máuseres -dijo- ¡Gran artillería para luchar contra un regimiento!
Repicaron las campanas.
-El regimiento está formado por cholos -gritó Romero para hacerse oír.
-Nuevamente el mito de la raza. ¡Que se maten hasta el fin de los siglos! Yo soy un espectador infausto.

-¿Infausto? ¿Qué es eso? Pero un cholo puede borrártelo.
 -Puede, claro. Mientras los hijos de los hijos de mis hijos juegan...montados sobre ellos.
 -¿Y si te hacen unas cosquillitas? -le preguntó Chipro.
 -Tendría que reirme.
 -¡Ay lágrimas, lagrimitas! Exclamó socarronamente el Chipro".
 (p.148)

La raza es muy importante: para la sociedad serrana, ser cholo o indio significa tener una fuerza más allá de lo que ofrecen las armas. El arma mayor es su raza. Una raza sometida a la explotación y degradación que ha sabido sobrevivir a todas las muertes deseadas. Para Chipro las chicheras tienen mayor fuerza que la de cualquier hombre o soldado, con armas o sin ellas, pueden vencer. Valle, allegado al pensamiento occidental, identificado con los mistis, sostiene que los cholos no podrán hacer nada mientras se encuentren sometidos a los de su clase. Romero interviene diciendo que los soldados son cholos, por lo que tal vez no enfrentarían a su misma raza. "El mito de la raza", como dice Valle, marca las relaciones entre los habitantes del Perú.

La plática de los muchachos es acompañada por el repicar de las campanas que recibe la intervención del regimiento. El padre Linares informa a los internos que el coronel del ejército "es ahora prefecto. Mañana habrá clases. No hagan caso a las predicciones de los cholos. Están aterrorizados". El poder civil cede su función a los militares, que terminarán con las predicciones de los cholos.

Ernesto manifiesta al Padre Linares su preocupación por doña Felipa:

"-¡Padrecito! -le dije-. ¿Y doña Felipa?
 -La prenderán esta noche -me contestó con violencia.
 -Tiene fusles, Padre.
 -Por eso mismo. Si se defiende la matarán.
 -¡Se defenderá, padre!
 Dios no lo quiera. La acribillarán. Es culpable..."

-Yo, Padre, la he conocido...Yo le puedo pedir las armas...Le puedo decir...

-¿Qué, hijo? Tú las has seguido como un perro. ¡Ven; sube!". (p. 149)

El Padre Director, ante la tardanza de soluciones, espera la intervención de las fuerza del orden a fin de que castiguen a la culpable. Si muere la chichera será "lo razonable". El se convierte en el portavoz de la versión oficial de los acontecimientos.

Los gritos de la calle llegan al internado: "¡Mueran las chicheras! ¡Mueran!". La gente pudiente de Abancay cree ya tener en sus manos el triunfo, cuentan con el apoyo del órgano represivo del Estado que está a su servicio, festejan la entrada del ejército. "Cuando unos festejan otros se esconden" dice el Padre Linares.

Sin embargo, a pesar de que las chicheras son apresadas, el temor no desaparece, las mujeres han demostrado no tener miedo, ni un momento de debilidad; si no pueden enfrentar al coronel con armas lo hacen con palabras. La posibilidad de un levantamiento conjunto de cholos e indios sume en la intranquilidad al Abancay poderoso y a Huanupata, cada uno identificado con su causa.

En esos momentos de tensión, Ernesto añora la presencia de su padre, pero su afinidad con las chicheras le hace sentir que no está sólo, que no es él contra el mundo. Sus palabras, pronunciadas al unísono del carnaval que interpreta Romero, a pesar de estar expresadas en primera persona, concentran la seguridad de la no derrota de todo un pueblo sojuzgado, que es ahora encabezado por las chicheras: "Qué quiere vencerme el mundo entero! ¡Qué quieren 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..." (p. 153)

"Varios moscardones cruzaron el corredor, de un extremo al otro. Mis ojos se perdieron del vuelo lento de esos insectos que absorben en su cuerpo negro, inmune, el fuego" (p. 156) dice Ernesto; tal vez sería señal de malos augurios o del enfrentamiento de doña Felipa con la tropa.

Como hemos mencionado, la relación que más se ve afectada por la emergencia de la movilización social y el cuestionamiento del orden vigente, es la de Ernesto y Markask'a. El primero desea fervientemente la salvación de doña Felipa y su regreso para ajustar cuentas pendientes: "-Sí, Markask'a! -grité- ¡Que venga doña Felipa! Un hombre que está llorando, porque desde antiguo le zurren en su cara, sin causa, puede enfurecer más que un toro que oye dinamitazos, que siente el pico del cóndor en su cogote. ¡Vamos a la calle Markask'a! ¡Vamos a Huanupata!"(p.161) Ernesto es consciente de la violencia que se puede desatar ante el odio acumulado por años de sometimiento injusto. Como decía Arguedas "el odio no es perturbador sino fuego que impulsa".

Antero se sorprende de la postura de Ernesto y le dice: "Qué diría Salvinia al saber que imploras al Pachachaca para que traiga a los chunchos a que incendien el valle? ¡Que muramos todos los cristianos y animales!" (p.163). El enfrentamiento no queda sólo en el nivel de las relaciones entre dos adolescentes que comparten el cortejo de dos señoritas de la ciudad, sino que muestra el enfrentamiento ideológico de dos clases, dos culturas. Antero asume definitivamente su rol dentro de la sociedad serrana:

" -Yo hermano, si los indios se levantaran, los iría matando, fácil -dijo.

-¡No te entiendo, Antero! -le conteste, espantado-. ¿Y lo qué has dicho que llorabas?
 -Lloraba. ¿Quién no? Pero a los indios hay que sujetarlos bien. Tú no puedes entender, porque no eres dueño. ¡Vamos a Condebamba, mejor!". (pp.161-162)

¿Cómo es posible que el niño que trajo el zumbayllu al colegio, que inyectó de alegría la soledad de los muchachos con el poder de la magia, fuera capaz de expresarse de esa manera? Ernesto se sorprende, pero descubre la otra parte de la personalidad de su amigo, ahora formando parte de los poderosos:

"-¿Por quién crees que está el Pachachaca?
 -¿Hablas de nosotros? ¿De ti y de mí, y de Salvinia y de Alcira?
 -No, Candela, hablo de los colonos y de los chunchos y de doña Felipa, contra ustedes y los guardias". (p. 162)

El "ustedes" está marcando la polaridad existente, Markask'a ya no forma parte del "nosotros" de Ernesto. El camino que parecía común a ambos se bifurca:

"-Tú anda a la alameda Candela.
 -¿Por qué me dices Candela?
 -¿No te decimos Candela?
 -Tú no. Me dices Markask'a, desde que te regalé el zumbayllu, delante de Lleras.
 -¡Anda a Condebamba, Antero! Yo puedo llegar todavía al río.
 -¿Al río?
 -Le hablaré de ti, de Salvinia, de doña Felipa. Le diré que tú puedes disparar contra los colonos; que como tu padre, vas a azotarlos, colgándolos de los pisonayes de tu hacienda". (p.162)

Con la llegada del ejército limeño, Antero establece relaciones amistosas con Gerardo, el hijo del comandante: su nueva personalidad está bien definida. Se siente más cercano al comportamiento de los costeños, que son parámetro de superioridad para los terratenientes serranos. El respeto y el amor ideal que sentía por Salvinia ha terminado, ahora para él las jóvenes ya no son señoritas sino mujeres.

Las premoniciones de muerte se cumplen con la llegada de la peste que avanza incontinentemente por las haciendas y llega al internado. Su primera víctima es la Opa Marcelina. Ernesto se entera a través de otros de los acontecimientos que están conmocionando a las haciendas que rodean a Abancay.

La tífus propicia la disgregación de los internos que huyen ante el temor del contagio. Palacitos, por fin, es llevado por su padre. Antes de partir se acerca a Ernesto, que está separado del resto por haber estado junto a la Opa en el momento de su muerte. Le obsequia una moneda para su partida o un entierro digno en caso de que se presente la muerte. Finalmente, Palacitos y Ernesto comparten un lazo difícil de romper: la identidad de clase y cultura, la raza queda en un segundo plano. Palacios es indio, Ernesto no lo es racialmente, pero cultural y socialmente se siente identificado con los indígenas y los cholos, que durante siglos han sido oprimidos. El conoce ese mundo, ha sido parte de él.

El yawar mayu ya no se detiene, la peste inunda con su fiebre y llega la hora de partir, ¿a dónde? Atrás queda el recuerdo: los caminos, las piedras del Cuzco derramando sangre. Ernesto emprende viaje. Parecería iniciar otro peregrinaje por los pueblos, tal vez buscando a don Maywa o a su padre o buscando su lugar dentro del mundo indio.

3.- EL K'ARWARASU Y EL OTRO DIOS.

La visión mágico-religiosa es fundamental en *Los ríos profundos*, porque nos permite comprender el sentido interior de la novela, que innegablemente proviene de la cultura quechua. Este hecho produce efectos especiales en el lenguaje (a través de las interferencias del quechua y la utilización del español como código comunicativo) y en la lectura de la realidad novelesca (el sentir del sector oprimido).

Como manifestamos en apartados anteriores, la naturaleza juega un papel fundamental. A través de su carácter omnipresente se expresa la concepción que de ella tiene el hombre indígena. La naturaleza es la que brinda los dones para que la vida sea posible en la tierra, el hombre tiene que respetarla. El indígena se considera como parte constitutiva de la misma; idea contraria al pensamiento occidental que considera al hombre como centro del universo. La naturaleza no sólo es una atmósfera donde se tejen los hilos de la historia, sino que está directamente asociada al desarrollo de las acciones, como fuerza activa dentro de la sociedad y el cosmos.

Ernesto, lejos del ayllu indio, se convierte en el portador y emisor de la cosmovisión indígena. En un ámbito dominado por el pensamiento cristiano occidental, el narrador-personaje se empeña en mantener vivos los recuerdos del "ayer", que le hicieron asumir como suyo el pensamiento indígena.

Acerca de la naturaleza en *Los ríos profundos* Vargas Llosa 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".¹³⁰ Es decir, los atributos de lo humano son transferidos a la naturaleza. Sin embargo consideramos que no es que la naturaleza sea humanizada, sino que para el pensamiento indígena no existe frontera entre ambos, de pues tanto naturaleza como hombre constituyen la unidad del cosmos indígena, por lo que permite establecer comparaciones entre los elementos de la naturaleza donde está el hombre. Cada elemento de la naturaleza tiene vida propia, y de algún modo armonizan la totalidad del cosmos siendo parte de él.

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".¹³¹

Vargas Llosa, califica de ilógica la interpretación de la realidad de los indígenas, negando que las culturas tradicionales puedan tener su propia lógica de organización, de acuerdo a sus medios y posibilidades dentro de una sociedad "nacional" que les niega la más mínima oportunidad de autonomía; también califica la cosmovisión quechua de "irracional". Suponiendo que la causa de esto es la miseria, por lo tanto los explotadores, que viven de la riqueza usurpada, sí poseen una interpretación racionalista, acabando con la naturaleza, destruyendo montañas y árboles, secando los ríos y explotando al hombre. Para Arguedas la cosmovisión indígena tiene su

¹³⁰ Vargas Llosa, Mario. *op. cit. Nueva novela latinoamericana...* p. 49.

¹³¹ *Ibidem.* p. 51.

propia racionalidad, es ésta que responde a su organización social y política que no invalida la participación de la naturaleza. Como sostiene William Rowe:

"Naturalmente los indios no cuentan con los beneficios de la técnica de la ciencia moderna, pero eso no significa que carezcan de una cultura coherente. Una de las premisas básicas de las novelas de Arguedas es que los indios han mantenido una cultura independiente y alternativa al lado de la cultura de occidente. Para Ernesto el comportamiento de la clase terrateniente y los sacerdotes que los sirven es irracional y la cosmovisión indígena se ofrece como la posibilidad de un mundo más racional".¹³²

El pensamiento comunal indígena, entonces, posee una forma diferente de racionalidad que se enfrenta a la "racionalidad" blanca, la cual se ha impuesto como la única válida. Un interesante pasaje de la novela nos muestra a niños mestizos matando loros, amarrándolos en un hilo hasta extenderse por todo lo ancho de la calle en un desfile donde los animales son mostrados como trofeos válidos sólo para arrojarlos a los animales o dejarlos podrir como lo hace el Viejo con los frutos: eso mismo es irracional para Ernesto y los indígenas. Haciendo un repaso por la primera novela de Arguedas ("Yawar Fiesta"), recordemos la distribución inicial del pueblo de Puquio, que a la llegada de los mistis se altera, se desestabiliza, se desorganiza, pues contrariamente al ordenamiento indígena, el pueblo cambia de parecer; ahora, los mistis que se apoderaron de las tierras indias han construido una inmensa avenida cortando el cuerpo del pueblo, esa avenida, ante los ojos indios se parece a un amaru, una serpiente que corta la unidad india y cuya cabeza es la plaza donde se concentran los blancos y mestizos, donde se teje el veneno para, a patadas, a golpes de riata, "disparar" al indio. Esto también es ilógico para los indios como es lógico para los intereses blancos. Indudablemente estamos frente a dos mundos

¹³² Rowe, William. op. cit. *Mito e ideología*...p. 72.

enfrentados, donde un fuerte pisa el cuerpo del débil quien ingeniosamente, inteligentemente guarda de maneras múltiples la cultura, la lengua, la cosmovisión que los une, siendo ésta una de sus formas de resistencia.

Hombre y naturaleza se proyectan concreta, dinámica y mutuamente, no es posible desintegrarlos. Ernesto considera que su relación con la naturaleza es una forma de defensa contra los males de la sociedad. Sin embargo, la naturaleza no vive dentro de todos los hombres, no es posible que viva en los blancos, cuando los árboles mueren ante sus ojos como el cedrón que inclinaba su cuerpo en el patio del Viejo, como queriendo abrazar al hombre que se parece a él. Otro ejemplo lo tenemos en los oficiales que componen el ejército, quienes pertenecen y representan una realidad totalmente ajena, extraña, con otro lenguaje, con otro cielo, con otro rostro.

La explicación que da Arguedas acerca de la concepción que tiene el niño indígena acerca de la naturaleza contribuye a comprender la manera cómo es asumida por Ernesto en *Los ríos profundos*:

"Así como las montañas y los ríos tienen poder sobre los seres vivos y ellos mismos son seres vivos, todo lo que hay en el mundo está animado a la manera del ser humano. Nada es inerte. Las piedras tienen *encanto*, lloran si no pueden desplazarse por las noches, están vinculadas por odios y amores con los insectos que habitan sobre ellas o debajo de ellas o que, simplemente, se posan sobre su superficie. Los árboles y arbustos ríen o se quejan, sufren cuando se les rompe una rama o se les arranca una flor, pero gozan si un picaflor baila sobre su corola".¹³³

En el desarrollo de la novela la alusión a los elementos de la naturaleza es constante, pero son las piedras (tema ya tocado), la montaña y el río los que tienen mayor carga de poderes mágicos. Los ríos, además de

¹³³ Arguedas, José María. *Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta*. Consejo Nacional de Menores, Lima, 1966. pp. 7-8.

implicar liberación y fuerza para Ernesto, son concebidos como seres sensibles, con una alta capacidad mágica. La interrelación entre el hombre y el río, con la naturaleza en general, supone respeto mutuo: Markask'a y Ernesto aparecen como personajes conocedores del río y sus poderes que cambian y crecen; ellos también sienten el curso de sus aguas (relacionadas con del devenir histórico-social):

“-¡ Te seguiré Markask'a! El río me conoce.
-Si entras a él, no. Si desafías su corriente, no. Querrá romperte los huesos en las piedras. Otra cosa es que le hables con humildad desde la orilla o que lo mires desde el puente”. (p. 163)

Los ríos son seres proteicos que cumplen la función purificadora, idea asumida con gran fuerza por Ernesto: limpian a los k'anras (sucios), wiswis (grasientos), "pecadores", y asume también la función punitiva, de castigo a los que violan las leyes naturales, a los que explotan y vejan al mismo hombre; funcionan además como consuelo del hombre, borrando sus tristezas y desesperanzas. Ernesto, en sus horas de mayor desconuelo, baja al Pachachaca, vuelve liberado y con nuevas fuerzas para continuar esa lucha constante que es la vida.

El río que corre como sangre por las venas de la naturaleza, es vital en la concepción indígena. Cuando tocamos el tema de las piedras abordamos pasajeramente la importancia del río y su vinculación directa e indirecta con el mundo, con el "allpa", la tierra madre. Gracias al río, a la tierra, al sol, la vida crece y sale por los ojos de las plantas, el fruto se convierte en ojo. La cebada o el trigo, otra de las formas expresivas de la naturaleza, se destinan ahora al hombre y a la vida. El río como cualquier otro elemento cumple una función cíclica de nacimiento, crecimiento, reproducción y muerte.

Como sostiene Cornejo Polar: "... el arcoíris, el río apuesta a favor de la eternidad, la eternidad dinámica del pensamiento quechua, la única real

en el fondo, que entiende la muerte como impulso para la resurrección y que encuentra en la metamorfosis de la semilla, enterrada como los hombres muertos, el modelo de la ininterrumpida, de la eterna vitalidad universal".¹³⁴

Además del río, la montaña, símbolo fundamental de la cosmovisión indígena, forma parte de los dioses tutelares de Ernesto. "Para los indígenas Los Wamanis (montañas) son el segundo dios (el primer Dios es Inkarrí...El hizo todo cuanto existe en la tierra). Ellos protegen al ser humano. De ellos brota el agua que hace posible la vida.¹³⁵ La montaña es un Dios defensor al que acude Ernesto cuando el temor se apodera de su ser, platica con él, le pide ayuda para enfrentar los problemas que surgen en su vida:

"Entonces mientras temblaba de vergüenza, vino a mi memoria como un relámpago, la imagen del Apu K'arwarasu. Y le hablé de 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". (p. 87)

Un testimonio recogido por Arguedas en una población monolingüe quechua nos da elementos para comprender la forma cómo se sincretiza el pensamiento mítico-religioso de los indígenas, el mismo que creemos válido para explicar la relación y las funciones existentes entre el k'arwarasu y el otro Dios. Por su importancia citamos parte del testimonio:

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

¹³⁴ Cornejo Polar, A. op. cit. *Los universos*. p.113.

¹³⁵ Arguedas, José María y Ortiz Rescañere, Oscar. "La posesión de la tierra, los mitos poshispánicos y la visión del universo en la población monolingüe quechua", en *Ideología mesiánica del mundo andino*. Antología de Juan M. Osio. Edición de Ignacio Prado Pastor. Lima 1973. p. 228.

dioses y, cada vez que pronunciaba su nombre se quitaba el sombrero, pero aun así, siendo el mayor de los dioses manan *nietekunchu* (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*).¹³⁶

Notemos que en el texto existe una contradicción cuando se reconoce al "señor Jesucristo" como el mayor de los dioses, pero no es el único; más abajo menciona que él no es dios...y que los *wamanis* son quienes realmente dan protección y vida a través de sus venas: los ríos repartidos sin distinción a *mistis* e indios. La idea de que el Dios católico está al servicio de los blancos se confirma en la novela. Es claro, además, que después de siglos de evangelización, la religión católica haya logrando influir en el pensamiento indígena, aunque la esencia del pensamiento quechua permanece.

El pensamiento mítico-religioso indígena, panteísta, se opone a la religión monoteísta de los *mistis*. Sin embargo, si para los indígenas sus dioses forman parte de la naturaleza, existe la creencia en el retorno de *Inkarri*, que representa el poder subyugado por parte de los conquistadores. Aunque no puede ser considerado como dios sino hasta que recupere su poder, es una figura que se confronta con la cultura blanca y su Dios dominante:

"*Inkarri* no recibe culto. Es un dios latente. No tiene poder. Cuando se haya reconstituido, él hará el juicio final. El juzgará. Entonces volverá a ser dios, supremo dios; recuperará su poder. En *Inkarri* están potencialmente sincretizados los atributos del Inka, como hijo del sol, y los del dios católico que ha de juzgar a los vivos y a los muertos".¹³⁷

¹³⁶ *Ibidem*, p. 229.

¹³⁷ *Ibidem*.

El mito del inkarrí¹³⁸ representa el pensamiento milenarista indígena. Cuando él se reconstituya, entonces la justicia humana volverá sobre el mundo. Ángel Rama, en su *Transculturación narrativa en América Latina*,¹³⁹ manifiesta, como dijéramos anteriormente, que el mito del Inkarrí ya no funciona ni menos cobra vigencia en la vida cotidiana. Pareciera que la concepción indígena estuviera condenada a morir bajo las sombras del capitalismo moderno, cosa que para lamentación de los incrédulos no es válida. Para demostrar lo contrario copiamos una canción compuesta por Carlos Falconí Aramburú en 1990, como muestra de otras tantas existentes con similar versión.

¹³⁸ La versión original del mito la citamos a continuación:

(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 Aqnu . En la pamapa de Qellqata está hirviendo, el vino, la chicha y el aguardiente.

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

Dicen que Quyllata 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 caber 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 tejana 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 ples.

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

¹³⁹ Rama Angel. pp. cit. *Transculturación...*p. 171.

TIERRA QUE DUELE

Huamanga tierra que duele grandiosa en la desgracia la libertad es tu gloria tus himnos hacen la historia	Huamanga tierra que duele grandiosa en la desgracia la libertad es tu gloria tus himnos hacen la historia
taytachas rikchapakuchkan chakinsi paskarikuchkan sunqunsi rawray rawrachkan ñawinsi kawsaypaq kachkan	Dios se está despertando su pies se están desatando su corazón está ardiendo sus ojos están listos para vivir
Yaqañas qatarimunqa manañas waqay kanqachu llakitas paywan tanqasun intilla lluksimunampaq	Ya pronto va a levantarse ya no habrá llanto con él empujaremos las tristezas hasta que salga el Sol
Lamarpis umallan kachkan Huantapis sunqullan rawran cuerpullan quñaña kaptin manañas suwa canqachu takllata qapiykullaspas allpata wachachillanqa	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.

Ahora bien, ¿qué relación existe entre ésta canción que representa una forma de presentación del Inkarrí y nuestra novela en discusión? La literatura arguediana, cuya base la encontramos en la oralidad del pueblo quechua, no puede ni intenta escapar a la influencia mítica del Ande. Implícita o explícitamente la idea del retorno está latente, por ejemplo en la chichera Felipa, quien al parecer se prepara para volver a establecer el orden común, donde la sal representa metafóricamente el objeto de reparto igualitario de las riquezas naturales entre los hombres.

Otro mito presente en la obra es el del condenado, que tiene que ver con la idea del infierno y el cielo, inexistentes en la cosmogonía indígena: "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".¹⁴⁰ Entonces la idea de otra vida, donde sea posible dejar de sufrir o padecer castigo por haber obrado mal en este mundo, está ausente del pensamiento religioso indígena. Sin embargo, la religión oficial acude a este precepto con el fin de infundir temor, por ejemplo en los colonos. Palacitos, el único indio del internado, por las noches cuenta a sus compañeros el sufrimiento de los condenados; entre ellos seguramente se encontraría Lleras por su violencia y por faltarle al respeto a un ser noble como el padre Miguel. Véamos la versión que da el niño del mito:

"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 acorrara en una tienda o en una cancha de paredes altas, puede quemarlos, rodeáolos, rodeándolos, con fuego de chamizo o con querosén. Pero hay que ser un santo para acorralar a un condenado. Arden como cerdos, gritando, pidiendo auxilio, tiritando; hasta las piedras, dice se rajan cuando les atraviesa el gruñido de los condenados que arden. Y si oyen tocar quena en ese instante, así llameando, bailan triste." (p.173)

El enfrentamiento entre la cosmovisión indígena y la religión católica es claro y violento: el indio lucha por mantener vivo lo que forma parte de su cultura, el blanco lucha por imponer sus postulados, generalmente vinculados, en el mundo novelesco, con la justificación del poder de unos cuantos sobre la mayoría.

"Doña Felipa: tu rebozo lo tiene la opa del Colegio; bailando, bailando, ha subido a la cuesta con tu castilla sobre el pecho. Y ya no ha ido de noche al patio oscuro...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!" . (p. 170)

El k'arwarasu y el otro dios se enfrentan. Doña Felipa se torna invencible y eterna, el apu la protege (como protege a todos los indios y

¹⁴⁰ Arguedas, José María. op.cit. "La posesión de la tierra, los mitos..."p.230.

mestizos, por los que existe), con él se protege de la religión de Linares. Por su parte, Ernesto invierte los valores del otro Dios cuando enfrenta a Linares, quien lo acusa de haber tenido relaciones sexuales con la opa Marcelina. Ernesto responde amenazándolo con los poderes del río e identificándolo como la imagen misma del infierno: "El infierno existe. Allí estaba, castañeando junto a mí, como un fuelle de herrero".(p.230)

Dentro de la obra es claro el papel social y político que le corresponde al Padre Director como representante de Dios en la tierra. Su influencia se siente fuertemente en Abancay, por eso cuando Ernesto y su padre llegan se sorprenden ante un espectáculo inaudito:

"El día que llegamos repicaban las campanas. Eran las cuatro de la tarde. Todas las mujeres y la mayor parte de los hombres estaban arrodillados en las calles. La mujer dijo que en ese instante operaban en el Colegio al padre Linares, santo predicador de Abancay y Director del Colegio. Me ordenó que desmontara y que me arrodillara junto a él. Estuvimos cerca de media hora rezando en la acera". (p. 39)

Linares avala y sacraliza el orden establecido, puesto que éste responde a la voluntad de Dios:

"Elogiaba a los hacendatíos; 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. Luego bajaba suavemente la voz y narraba algún pasaje del calvario." (p. 50)

El tono de su discurso cambia notablemente cuando se dirige a los colonos de la hacienda:

" Todos padecemos, hermanos. Pero unos más que otros. Ustedes sufren por los hijos, por el padre y el hermano; el patrón padece por todos ustedes; yo por todo Abancay y Dios, nuestro padre, por la gente que sufre en el mundo entero". (p. 124)

Para el Padre Linares, máximo representante de Dios en Abancay, toda subversión del orden es, en el fondo, un rebeldía contra Dios. Veamos de qué manera se dirige a las chicheras cuando inician su rebelión:

"...Oímos entonces las palabras del Padre. Habló en quechua.
-No hija. No ofendas a Dios. Las autoridades no tienen la culpa. Yo te lo digo en nombre de Dios." (p.102)

La chichera Felipa responde cuestionando esta postura, que a su parecer no es como se predica.

"-¿ Y quién ha vendido la sal para las vacas de las haciendas? ¿ Las vacas son antes que la gente, Padrecito Linares?..." (p. 103)

La doble personalidad del "Santo padre" es percibida por Ernesto al comparar su actitud ante indios y blancos; sin duda su mensaje envuelve a los sometidos en una cadena de palabras cargadas de amenazas "sutiles" que infunden temor y resignación:

"El padre hablaba esta vez de otro modo, no como lo hizo en el tabladillo de la hacienda, frente al patio barroso que pisaban los colonos de Patibamba. Quizá era una idea, un presentimiento mío. El quechua en que habló a los indios me causaba amargura. "¿Tiene varios espíritus?"... (p.135)

La promesa que ofrece la religión católica de que el cielo es para los que sufren, no aparece con frecuencia en la mente de Ernesto. Más bien él 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". (p. 222)

La idea de salvación en otra vida para los que padecen en ésta, viene de boca de los sacerdotes, que la utilizan para evitar levantamientos de los oprimidos. Por otro lado, es importante rescatar la utilización del pensamiento indígena para amenazar a los mismos y someterlos al orden imperante:

" 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, subiéndolo como asno maldito de los barrancos a las cordilleras". (p.125)

Por otro lado los hacendados como "buenos cristianos", hacen un lavado de las almas indígenas. Esta actividad religiosa tiene dos propósitos: estimular la creencia religiosa y obtener información de los indígenas mediante la confesión y así conocer sus expectativas, que lógicamente son siempre conducidas a beneficio del hacendado:

"Todos los años van padres franciscanos a predicar a esas haciendas...hablan en quechua, alivian a los indios, los hacen cantar himnos tristes. Los colonos andan de rodillas en la capilla de las haciendas; gimiendo, gimiendo, ponen la boca al suelo y lloran día y noche". (p. 160)

Mediante las misas se reitera la orfandad y el sometimiento de los indios. La iglesia, claramente aliada al hacendado, somete no sólo al dolor espiritual sino a la miseria y al hambre. Dios, al igual que los hacendados, es un ser inalcanzable para los colonos, los más degradados de la sociedad:

"Ellos no tienen espanto a la muerte. La reciben entre himnos fúnebres, aunque nadie le hace caso a la muerte de un indio. Se visten de luto en las comunidades, pero los colonos ya ni eso saben; pululan en tierra ajena como gusanos; lloran como criaturas; como cristianos reciben órdenes de los mayordomos, que representan a Dios, que es el patrón, hijo de Dios, inalcanzable como El.". (p. 233)

Ernesto no puede escapar a la influencia del catolicismo, sin embargo, prevalecen en él, con mayor fuerza, los elementos mágico-religiosos de la cultura indígena:

"Deseaba ver el pueblo, ir a Patibamba y bajar al Pachachaca. Quizá en el camino encontraría la fiebre, subiendo la cuesta, vendría disfrazada de vieja, a pie o a caballo. Ya yo lo sabía. Estaba en disposición de acabar con ella. La bajaría del caballo lanzándole una piedra en la que hubiera escupido en cruz; y si venía a pie, la agarraría por la manta larga que lleva flotante al viento. Rezando el Yayayku, apretaría su garganta del gusano y la timbaría sin soltarla. Rezando siempre, la arrastraría hasta el puente; la lanzaría después, desde la cruz, a la corriente del Pachachaca. El espíritu purificado de doña Marcelina me auxiliaría". (p. 244)

El Padre Linares es considerado como el representante de Dios en la tierra, aunque en realidad funciona como el representante de los hacendados. A la llegada del ejército a Abancay, oficia una misa hablada en español; el quechua sólo es para los indios y la iglesia de la ciudad sólo es para la gente "cristiana", por lo que nunca se expresa en lengua india. En la misa "elogió al coronel prefecto, exaltó su generosidad, el tino, la rectitud del jefe del regimiento. Dijo que, sabiamente, había castigado a cada culpable conforme a su condición y que había impuesto la paz en la ciudad". (p. 175)

El pueblo en general es calificado de "populacho", que intenta atemorizar a la gente "decente" de Abancay: " El populacho está levantando un fantasma para atemorizar a los cristianos ... Y esa es una farsa ridícula" (p. 175), manifiesta Linares.

Finalmente, existe un choque o fusión entre el K'arwarasu y el otro Dios en la mente de Ernesto, pero este se decide por la cosmovisión indígena. Los símbolos más representativos del catolicismo son indianizados.

La María Angola, campana mayor de la catedral del Cuzco, es un símbolo religioso que sufre transformaciones diversas; Ernesto le atribuye características del pensamiento mágico indio; así toda una serie de figuras andinas vienen a su mente al escuchar el sonido de la María Angola que fue construida con el oro inca por campaneros españoles.¹⁴¹

"En los grandes lagos, especialmente en los que tienen islas y bosques de totora, hay campanas que tocan a la medianoche. 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 la altura. Pensé que esas campanas debían ser illas, reflejos de la "María Angola", que convertiría 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". (p. 17)

La catedral es desacralizada por Ernesto. La relaciona con fenómenos naturales y la vincula con las manos indígenas que la construyeron. Esta catedral es inmensa frente a los pequeños árboles que crecen a su alrededor. Su tamaño diminuto se debe a la falta de luz por crecer bajo la sombra de la catedral, a lo que se suma la falta de agua y cuidado. Los árboles diminutos, corren la suerte de los indios sometidos a la sombra de una mole.

Otro símbolo religioso importante de la novela es el que se refiere a la contraposición del Pongo y el Viejo, como "Cristo" y "Anticristo" respectivamente. El pongo, en tanto "Cristo de nuevo crucificado" se convierte en un símbolo que representa a los indios explotados y especialmente a los colonos considerados como gusanos. El pongo es la imagen del dolor de la humanidad, que la tradición judeo-cristiana ha querido ejemplificar y simbolizar en la figura de Jesucristo. Al mismo tiempo, el examen de los sentimientos que despierta en Ernesto la humillación del pongo nos permite comprender cuán hondamente cala en él

¹⁴¹ Véase Escadillo, Tomás. "Tópicos y símbolos religiosos en el primer capítulo de Los ríos profundos." *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Nº 9 año IV, 1 semestre. Lima, 1979. pp. 57-68.

el dolor se los indios sojuzgados; cuán profundamente hace suyo el padecimiento del indio y se identifica con él:

"El rostro del Crucificado era casi negro, desencajado, como el del pongo. Durante las procesiones, con sus brazos extendidos, las heridas profundas, y sus cabellos caídos a un lado, como una mancha negra, a la luz de la plaza, con la catedral, las montañas o las calles ondulantes, detrás avanzaría ahondando las aflicciones de los sufrientes, mostrándose como el que más padece, sin cesar." (p. 24)

Así la sociedad como la naturaleza está enfrentada a principios diferentes. Dos dioses, dos religiones, dos fuerzas que se rechazan y conviven, donde es innegable la superioridad de uno frente a otro.

CAPITULO VI
TULLPA: HOGUERA

1.- JILGUERO, JILGUERO MAÑOSO.

En *Los ríos profundos*, las múltiples canciones populares, en sus diferentes géneros (jarawi, jaylli, huayno¹⁴² y carnaval), se vinculan directamente con la estructura y significación de la novela. las citas largas de los cantos en versión bilingüe son tan determinantes para el desarrollo de la narración que si no existieran "desaparecería ipso facto, la propia diégesis narrativa, basada en los cantos y su percepción por el auditorio de la chichería".¹⁴³ Arguedas parte de la siguiente idea: el hombre andino está hecho de música, por lo tanto no se puede hablar de los Andes sin incluir su otra sangre, que también es un don de la naturaleza: "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". (P. 172)

Jilgueroy jilgueroy,
mañoso
abaschallaytas suwanki

jilgueroy;
sarachallaytas suwanki
jilgueroy.
Abachallayta suwaspas

jilgueroy,
Abaschallayta suwaspas

jilguero,
sonk'ochallayta suwanki,
jilgueroy.

¡Oh! Mi jilguero, jilguero,
mañoso
Tú robas en mis campos de
habas

jilguero.
Tú robas en mis campos de maíz.
jilguero,
Simulando robar en mi campo de
habas,

jilguero
Simulando robar en mi campo de
habas,

jilguero,
mi pequeño corazón robaste,
jilguero.

El jilguero al que hacemos referencia en el título de este apartado y huayno con el que iniciamos este análisis, no es en verdad el ave de ese

¹⁴² Género musical más representativo de la sierra andina del Perú.

¹⁴³ Lienhard, Martin. op. cit. *La voz...* p. 195.

nombre, es el hombre que se apodera del trabajo ajeno, el que en un vuelo de mirada se apodera del terreno sembrado de vida, de sustento. Las habas, como el trigo, el maíz o cualquier otro producto, son también hijos de la tierra, que puebla los campos y llena de vida y música el mundo andino. Las habas son también los hombres vistos como la fuerza de un pueblo en continua lucha por la supervivencia.

Por otro lado, el jilguero representa el amor concentrado en el cuerpo de una ave o del mismo hombre, que siendo parte de un mundo enfrentado, es capaz de "robar" el amor de otro, el de los indios, y dejar una estela de sufrimientos. El amor no es necesariamente una mujer, también puede ser la misma tierra, el fruto, la vida. Así la música, además de ser una manifestación artística, cumple funciones sociales, en las que el testimonio de la forma de existencia alimentada de amor, tiene también una fuerza violenta que hace del amor dos mitades diferentes en permanente lucha. La música no puede, pues estar separada del acontecer social y sus peripecias. Este es el tema central de nuestro análisis.

Una revisión bibliográfica sobre el tema, nos alerta acerca de la no percepción de la imagen rítmica de la novela y de su relación con el cosmos de *Los ríos profundos*. Recordemos que Arguedas en su novela considera al mundo en movimiento rítmico, musical, que Ernesto conjuga desde el inicio de la novela la naturaleza con canciones que "bullen" en su alma y finaliza igualmente con otra canción. Esta afirmación nos lleva a considerar que la novela fue construida bajo diferentes ritmos musicales que marcan los acentos del discurso narrativo.

Esta cultura musical surge, al igual que el hombre, integrada a la naturaleza: al sonido de los ríos, del viento en la alturas, al canto de los

pájaros, en la inmensidad de los Andes; y surge ligada al trabajo, a las festividades y a las celebraciones rituales de las comunidades campesinas. Por lo tanto, al igual que el pensamiento mágico religioso, la música se encuentra asociada al contexto socio-económico de los indígenas. Siendo el trabajo indígena comunal, la música expresa a ese ser colectivo, que con ella llora, ríe, ama o se impulsa para luchar.

La música y la danza, entrelazadas al pensamiento mágico y a la vida social, han jugado un papel fundamental para la preservación de los valores culturales indígenas. Sin la presencia de esos dos elementos la novela en estudio, como el mismo ser andino, no podría ser apreciada en su totalidad. Música y danza transmiten vida y movimiento, dan cuerpo y razón de ser a la obra y al mismo hombre.

En la primera y segunda partes de la novela nos enteramos de los viajes de Ernesto por el interior del Perú, que muestran a través de descripciones impresionantes, la imagen de la naturaleza. El ritmo de éstas descripciones muestran un desarrollo pausado, como los pasos del caballo o la mula que viaja por los cerros a ritmo lento. Ese caminar del caballo está conformado por pisadas, como por acentos rítmicos; de esta manera, los pasos del caballo se musicalizan y se convierten en canciones que retratan momentos de despedida o encuentros con el hombre y su entorno.

Ernesto, a través de la estancia en el ayllu indio, de sus viajes y del gusto que su padre le trasmite por la música, va guardando en su memoria los diferentes géneros musicales, la armonía de sus canciones, sus mensajes; canta y siente profundamente esos cantos, se convierte en un experto conocedor de las músicas regionales, de sus significados y como el mismo indio, considera a la música como la materia de que está hecho: "Tuya, Tuya!

Mientras oía su canto, que es seguramente, la materia de que estoy hecho" (p.158). Ernesto, recorre más de doscientos pueblos, por lo que su experiencia lo convierte en un conocedor de la música, fauna y flora del mundo andino.

El constante peregrinar de Ernesto fortifica su personalidad y genera modos mil de imaginación, donde cada espacio geográfico es también una forma de canto y vida identificables; por eso Ernesto guarda en su memoria los huaynos de los pueblos conocidos, evoca a su gente, su modo de ser y sentir. Así en Huancapi, lugar montañoso, la música se expresa de manera singular:

Killinchu yau	Oye, cernícalo
Wamanchu yau	oye, gavián
Urpiykitam k'echosk'ayki	voy a quitarte a tu paloma
yanaykitam k'echosk'ayki	a tu amada voy a quitarte.
k'echosk'aykim	He de arrebátartela,
k'echosk'aykim	me la he de llevar, me la
apasnk'ami apasak'ami	he de llevar
apasa'kmi apasak'mi	
¡killincha!	¡oh cernícalo!
¡wamancha!	¡oh gavián! (p.33)

La canción revela el actuar del hombre en el mundo andino; el canto es también parte de una lucha constante, las personas no temen enfrentarse y retar al cernícalo o gavián como elementos metafóricos entendidos bajo la forma comunal de vida cada vez más grande y conflictiva. Una advertencia de lo posible mientras dure la unión de sus miembros.

El andar de Ernesto por los parajes andinos supone adentrarse en las entrañas de la naturaleza y del hombre, desde su vida anterior en el Ayllu de Puquio y al encuentro posterior con las piedras del Cuzco, donde cada piedra habla y se asocia a canciones que reconstruyen el pasado de múltiples

maneras. Por eso las piedras que hierven, que sangran, también guardan una música interna, silenciosa, cuyo ritmo está marcado por la disposición curvilínea de las mismas, música que es posible escucharla en quechua, con el espíritu indio.

Los rituales indígenas consideran a la canción como una expresión totalmente necesaria, de tal manera que ésta no puede estar ausente en ninguno. Por ejemplo, Ernesto recuerda el momento de su partida de la comunidad indígena y evoca el *Harahui*, canto lírico que manifiesta esperanza y dolor, con el que se invoca la protección de los cerros, el agua de la montaña, del halcón, para el viajero y a la vez buenos augurios para que éste pueda retornar a su comunidad. Su ritmo marcado por el dolor representa al andar pausado del viajero:

"¡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 házlo volver.
Inmensa nieve, padre de la nieve,
no lo hieras en el cantino..." (p. 48)

El amor de Ernesto por la música es parte de su sensibilidad por la creación artística, pero aunque en él esa cualidad está más acentuada y cultivada, tampoco le es exclusiva, sino que por el contrario existen otros que de igual modo sienten el arte y lo cultivan. Un ejemplo encontramos en el Papacha Oblitas, quien canta y ejecuta el arpa hasta envolver a la gente en un mensaje siempre conmovedor.

Para Ernesto la música 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, 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".(p. 31).

Para Ernesto la música posee poderes mágicos, los seres privilegiados pueden transmitir sonidos musicales. En disertación que ofrece Arguedas (Capítulo VI) en torno a la palabra zumbayllu, se establece que música y luz son una sola cosa, puesto que las dos desafían el tiempo quechua, su idioma nativo. Las palabras música y luz tienen la misma raíz: yllu e illa. Esta voz representa el sonido que producen las vibraciones de objetos pequeños y ligeros tales como las alas de los insectos (illa); 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. Ambos son un movimiento a través del tiempo o del espacio. Dentro de la concepción mágica del universo indígena, música y luz se convierten en una especie de emisor de mensajes que llegan a lo profundo del hombre, tocándole las fibras de la sensibilidad, produciendo alegría, nostalgia, violencia para combatir. El zumbayllu posee esas cualidades:

"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..."(p.77)

En el internado la música, al igual que el zumbayllu, propicia que los internos recobren la inocencia y la alegría en un mundo donde prevalecen la violencia y el temor por las "culpas" cometidas. Por ejemplo: la ofensa de un

alumno al hermano Miguel genera en el Colegio un clima de culpabilidad y de incertidumbre ante la posibilidad de un castigo divino; la música en este caso, calma el temor y abre una puerta de reflexión y purificación.

Ernesto, al escuchar las melodías interpretadas por Romero, el músico del colegio que con cada parte de su cuerpo siente el ritmo y trasmite la fuerza de la naturaleza, vuelve a sentirse en contacto con las montañas que le devuelven la felicidad:

"Romero alzaba la cara, como para que la música alcanzará las cumbres heladas, donde sería removida por los vientos ; mientras nosotros sentíamos que a través de la música el mundo se nos acercaba de nuevo, otra vez feliz". (p. 135)

La música también es mensajera. Este carácter se manifiesta en el momento en que Ernesto pide a Romero que toque una melodía para mandar, por su conducto, un mensaje a su padre: "Tocó el carnaval. Iría la música 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.147-148). La música se convierte en un puente entre Ernesto y su padre; sólo así se podían unir los extremos de la distancia.

Dados los poderes que posee la música, es importante la presencia del músico, el privilegiado que hace surgir los sonidos que llenan el alma del hombre andino. 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 wasillaykipt
uywakullawayña
pelochaykiwan

Apankora, apankora
llévame ya de una vez;
en tu hogar de tinieblas
críame, críame por piedad.
con tus cabellos,

yana wañuy pelochaykiwan	con tus tus cabellos que son la
kuyaykullawayña	muerte acaríciame, acaríciame. (p.96)

Este huayno, como todos los que aparecen en la novela, son presentados en versión bilingüe: nos remiten "a la presencia, no por subterránea menos incisiva, de un sistema de signos quechua que compite con el origen criollo".¹⁴⁴

Sin embargo, consideramos que además de competir, se reconoce al quechua como la fuente de comunicación; el español es el lazo del que se vale el autor para llevar al lector al espacio musical quechua; indudablemente es en esta lengua en la que se escucha con mayor vitalidad, sea cualquiera de los géneros.

Lienhard sostiene que "la obra global de Arguedas (narraciones poemas, ensayos) aparece, observada desde una cierta distancia, como estructuralmente "bilingüe"...el punto de partida del bilingüismo literario arguediano se encuentra quizás en la cultura oral de los mistis y mestizos de las ciudades y pueblos del sur andino, cuya expresión más característica son los waynos bilingües con acompañamiento de guitarras"¹⁴⁵

Lo cierto es que las canciones presentadas en su obra no siempre son bilingües, por ejemplo en *Los ríos profundos*. En esta novela la versión presentada está en las dos lenguas (quechua y castellano). Se nota con claridad que las canciones son exclusivamente quechuas con su respectiva traducción que no guarda el ritmo musical quechua, y que en ningún momento estas canciones son interpretadas con acompañamiento de

¹⁴⁴ Ibidem. p. 95

¹⁴⁵ Ibidem. p. 200-201.

guitarras, sino con arpa y violín, parte de la expresión musical indígena. Las guitarras que no aparecen en la novela, son básicamente instrumentos de manifestación musical de los mestizos quienes se expresan en ambas lenguas y prefieren la guitarra antes que el arpa y el violín como signo de diferenciación. Nos gustaría ahondar en este tema, sin embargo consideramos que en la novela en estudio no encontramos tales indicios.

Volviendo a nuestro tema, el huayno aleja la tristeza y soledad de Ernesto, tornándose en un elemento vital al recordarle el mundo indio del cual formó parte, por lo que acude a las chicherías a escucharlo y en busca de los hombres que lo salvaron de la orfandad absoluta:

"Iba a las chicherías por oír la música, y a recordar. Acompañando en voz baja la melodía de las canciones, me recordaba de los campos y las piedras, de las plazas y los templos, de los pequeños ríos donde fui feliz". (p.51).

En las chicherías los forasteros se reúnen y a través de la música recuperan el alma de sus pueblos. Allí reviven viejas canciones y llegan otras nuevas de pueblos lejanos; muchos interpretan la misma canción de modos diferentes tratando de imponer la verdadera melodía. Ernesto, testigo y partícipe de estos "atipanakuy" (suerte de concurso), revela su interés al encontrar en la música la expresión de un sentir colectivo y personal.

En un encuentro con un viajero del sur del Perú (Ayacucho, Huancavelica, Cuzco) el forastero nos manifestó que el huayno no es triste, pero que cuando se está lejos aparece con un hálito de tristeza:

" El huayno no es triste papacito, pero cuando estamos lejos, el huayno sale triste. El huayno se prende como leño en la boca y desde adentro sale quemando, hasta se siente ese chaz chaz desde las cuerdas del arpa que llevamos dentro. No es triste, pero cuando lo recuerdo hasta me hace bailar entre lágrimas pensando en lo que

dejo. ¡Carago! el huayno no es triste, pero me hace llorar cuando canto serenito o con alquito de caña para matar el frío".¹⁴⁶

La naturaleza y el contexto social aparecen como indicadores del tipo de canción a interpretar, ya sea triste o alegre. "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" (p.50). Así la naturaleza se une a la música a fin de darle carácter a cada región; los lugares fértiles producen música alegre; la de la puna es fría y triste, y donde hay anismos insondables y ríos profundos es de gran dulzura.

En el siguiente huayno, que es uno de los que escucha Ernesto en la chichería, se desarrolla una comparación entre una mujer abandonada y ciertos elementos de la naturaleza:

¡Ay siwa 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	"¡Ay picafflor!, 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, picafflor dorado, toda mi tristeza, flor del campo herida, flor de los ríos que bandonaste". (p.52)
K'awaykamuway siwar k'enti, k'ori raphra, llakisk'ayta purun wayta kirisk'aykita mayupata wayta sak'esk'aykita.	

Nos percatamos que flor y mujer tienen existencia independiente entre sí, pero se advierte un proceso de fusión entre ambas, por lo que la mujer es

¹⁴⁶ Testimonio recogido en la Plaza de Armas de Huamanga, Ayacucho en 1992.

mujer y flor a la vez y viceversa. Es decir, ambas conservan sus particularidades, pero en determinado momento forman parte de un sólo ser. Mujer y flor se colocan en el mismo nivel de significación, ninguna está sobre la otra, es decir se nota un trato de igual a igual con la naturaleza. Viene a colación citar un comentario de Arguedas sobre la descripción de una paloma, donde manifiesta que la unión del hombre con la naturaleza es un rasgo tradicional de la poesía 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".¹⁴⁷

Las canciones interpretadas por el Papachaca Oblitas y don Jesús pertenecen al momento de mayor tensión en el barrio de las chicheras, cuando el ejército ha llegado a la ciudad de Abancay en busca de las rebeldes. Como el huayno anteriormente citado, el siguiente muestra la relación fraternal que existe entre el hombre y la naturaleza:

Utari pampapi	En la pampa de Utari,
murú pillpintucha	mariposa manchada,
amarak' wak'aychu	no llores todavía,
k'ausak' rak'mi kani	aún estoy vivo,
kutipamus'aykim	he de volver a ti,
vueltapamus'aykim	he de volver.
Nok'a wañuptiyña	Cuando yo me muera,
nok'a ripuptiyña	cuando yo desaparezca
lutuyta apaspa	te vestirás de luto,
wak' ayta yachanki	aprenderás a llorar" (p.181)

Como manifestamos anteriormente, la música andina expresa un sentimiento colectivo que emana de la naturaleza y que responde a un determinado orden social. Por lo tanto, la separación de la naturaleza y del hombre significa el alejamiento del seno del Ayllu, donde el personaje

¹⁴⁷ 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.

distante del terruño añora volver aunque sea para ser enterrado, para ser devuelto a la tierra de origen y ser sembrado como semilla seca en el vientre de la mama pacha y luego volver.

El hombre deja sus signos de vida, el forastero absorbido por el ojo de la distancia no puede morir, su resistencia es total, su vida como la de la Saywa, árbol de la existencia, se aferra a la tierra; sus raíces son las del mismo pueblo, esa es su edad, su extensión medida hasta donde los ojos se pierden en la horizontalidad de la tierra y se levanta verticalmente hasta donde nace el rayo de Sol, abrigo del mundo:

<p>"Kausak' rak' mi kani alconchas nisunki luceros nisunki kutimusak' ral' mi vueltamusak' rak' mi Amarak' wak' aychu muru pillpintucha, saywacha churusk' as manaras tuñinchu tapurikamullay"</p>	<p>"Aún, estoy vivo, el halcón te hablará de mí, la estrella de los cielos te hablará de mí, he de regresar todavía, todavía he de volver" No es tiempo de llorar mariposa manchada. La saywa que elevé en la cumbre no se ha derrumbado pregúntale por mí". (p.187-188)</p>
--	--

"Río Paraisancos" es otro de los huaynos bellos de la novela, claro ejemplo de la riqueza poética que guarda la canción indígena. Este huayno permite identificar las características esenciales de este género.

<p>"Paraisancos mayu rio caudaloso aniam pallk' ankichu kutimunaykama vueltamunaykama</p>	<p>"Río Paraisancos, caudaloso río, no has de bifucarte hasta que yo regrese, hasta que yo vuelva.</p>
<p>pillk' ark' optikik' a ramarkóoptikik' a challwacha sak' esk' aykim pipas challwayk' ospa usuchipuwannan</p>	<p>Porque si te bifurcas, si te extiendes en ramas, en los pecetillos que yo he criado alguien se cebaría y desperdiciados, morirían en playas"</p>
<p>Kutimuk' kaptiyña</p>	<p>Cuando sea el viajero que vuelva a ti</p>

Kikiy, challwaykuspay	te bifurcarás, te extenderás en ramas
palk'anki ramanki	Entonces yo mismo, a los pececillos,
uywakunallaypak'	los criaré, los cuidaré.
Yaku faltaptimpas	y si les faltara el agua que tú les das,
ak'o faltaptimpas	si les faltara arena
ñok'acha uywakusak'i	yo los criaré
warma wek'eywampas,	con mis lágrimas puras,
ñawi ruruywampas".	con las niñas de mis ojos".

(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.

La primera estrofa constituye un pedido a la continuidad de unión del río que representa el cauce-vida de los pueblos. Un pedido cuyo límite de unidad está marcado por el retorno del que se fue.

La segunda estrofa es la condicionante. La unidad debe mantenerse, en caso contrario sería la muerte la triunfadora, la muerte que es igual a soledad y disgregación de sus miembros continuadores, representados en los pececillos que son los hijos del río "caudaloso".

La tercera y última estrofa es la conclusión o "cierre", guarda la promesa del retorno con la seguridad de que la bifurcación o separación ya no será mortal sino esperanzadora, porque existe alguien que cuidará a los pececillos-hombres. La bifurcación es la partida en sustitución del otro, donde se indica la condición de migrante no del río exactamente, sino de los hombres-río, hacia la costa que aparece como alternativa por la existencia de fuentes de trabajo, como la explotación del guano y el salitre, que no mata la convicción del regreso. El retorno supone, pues, la seguridad de la unión y la continuidad del pueblo indio.

El papel del río Paraisancos es el de protector, el dador de vida, mientras que el del viajero es el de la continuación del tiempo, el del protector y fuente de esperanza de las nuevas generaciones.

Implícitamente es una alusión al Inkarrí que busca la continuidad de la unión de sus miembros, es la promesa de la vuelta a la reconstitución de la sociedad indígena subyugada.

Ese sentimiento colectivo expresado por los huaynos, al igual que otros géneros andinos, adquiere dos significados para Ernesto: producen tristeza y nostalgia, sobre todo por su condición de forastero, pero no sumen al hombre en la resignación, sino que lo impulsa también a luchar. El tema de los dos huaynos anteriormente citados se refiere a la nostalgia que produce la separación del lugar donde se nace que es posible conservando en la memoria los cantos y paisajes de la tierra. Don Jesús dice a Ernesto que el segundo Huayno "Río Paraisancos" fue compuesto por su primo, que había emigrado hacia la costa. Para Ernesto el dolor de la separación no puede estar al margen del deseo de luchar contra el mundo misti, hostil en extremo 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".
(pp. 183-184)

Las mestizas que atienden la chichería conocen la música y el canto; estas mujeres alegres adquieren una imagen vigorosa en el momento del motín, su canto se manifiesta como expresión de rebeldía contra el opresor. Su canto con ritmo carnavalesco opaca las ofensas, infunde valor, refleja la emoción del momento. La gente humilde canta y baila música alegre, cambian las letras de los huaynos para insultar al salinero acaparador, así

como a los soldados que se atrevieron a disparar contra las mujeres (la música es utilizada como un arma de defensa verbal y estímulo popular).

"Entonces, una de las mestizas empezó a cantar una danza de carnaval; el grupo la coreó con la voz más alta". La imagen de la serpiente, amaru, continua con la imagen distributiva de los personajes del carnaval. El temor no existe, sólo la seguridad de conseguir su objetivo: recuperar la sal que ha sido acaparada por el salinero. La música da a la marcha colectiva características festivas, como si fuera una comparsa que marcha en un desfile de carnaval. Todos cantan al unísono, su 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". (p. 107)

El siguiente huayno es el entonado por la voz del pueblo en marcha:

"Patibamballay patisachachay sonk'ururuykik'a k'orimantas kask'a sonk'ururuykik'a k'ollk'emantas kask'a ¡K'ocha mayullay k'ocha remanso! challwachallaykik'a k'orimantas kask'a patuchallaykik'a k'ollk'emantas kask'a".	"¡Oh árbol de Pati de Patibamba! Nadie sabía que tu corazón era de oro Nadie sabía que tu pecho era de plata. ¡Oh mi remanso, mi remanso de río! Nadie sabía que tus peces eran de oro, nadie sabía que tus patitos eran de plata". (p. 107)
---	---

El reconocimiento de que la mayor riqueza, es el hombre se hace evidente; el árbol de Patibamba, el árbol-hombre del lugar donde se encuentran los más pobres de Abancay : los colonos, quienes originan la riqueza (el oro o la plata). Sin embargo, esa riqueza no sólo es monetaria, sino es riqueza humana donde los sentimientos de "remanso" son altos, diferentes a los que infunden los hacendados sobre ellos. El valor de las

chicheras levantadas invierte la jerarquía de los hacendados; ellas pasan al primer plano, a representar el poder plural de los explotados, los que para los hacendados ya no tienen continuación porque no sabían que los patitos de Patibamba eran de plata, cuya fuerza de supervivencia es garantía del futuro. La aparente agua tranquila se convierte en el vientre que genera los hijos de plata y de oro.

En la chichería, propiedad de Doña Felipa, se reúnen indios y mestizos para festejar con su música el motín de las mujeres; la confluencia de los oprimidos convierte a la reunión en una gran fiesta, donde todos cantan y danzan al ritmo del huayno, se expresan con tanta fuerza que "parecía que molían las palabras del huayno" (p. 157), y el sonido se expande hacia el exterior. El huayno interpretado hace claras alusiones satíricas a las figuras del soldado y el salinero, por lo que su canto se torna subversivo:

"Soldaduchapa riflínk'a	"El rifle del soldadito
tok'romantas kask'a	había sido de huesos de cactus,
chaysi chaysi	por eso, por eso,
yank'a yanka tok'yan	trueno inutilmente.
Manas manas wayk'ey,	No, no, hermano,
riflinchu tok'ro	no es el rifle,
alma rurullansi	es el alma del soldadito
tok'ro tok'ro kask'a	de leña inservible.
Salineropa revolverchanqa	el revólver del salinero
llama akawansi	Estaba cargado
armask'a kask'a	con excremento de llama,
polvorañantak'	y en vez de pólvora
mula salinerok'	y en vez de pólvora
asnay asnay supin".	pedo de mula salinera"
	(p. 113-114)

Esta canción imbuida de la cosmovisión carnavalesca guarda una risa festiva dirigida contra los soldados que se sienten superiores; la burla a estos personajes está llena de alegría y alboroso, al mismo tiempo que es sarcástica y burlona. A través de la eliminación de reglas y tabúes, las chicheras establecen un espacio extraoficial donde se destruye y se rebaja el poder del

soldado, coronándose así la imagen de la chichera, en la que la victoria sobre el miedo que infunden el poder y la fuerzas opresoras y limitadoras, queda al margen.

El rifle de soldadito es rebajado a la calidad de hueso de cactus, a espina que no mata. El soldadito ya no tiene siquiera el tamaño natural, sino que es chiquitito, frente a la grandeza de la chichera. El soldadito (revólver del salinero) es un alma, un muerto en vida, una presencia no física sino fantasmal que se convierte en lugar de depósito de excremento de llama, en el vientre generador de vida en vez de muerte que se reduce gozosamente a pedo de mula salinera.

Cuando doña Felipa huye, dejando en el puente del Pachachaca colgadas las tripas de una de sus mulas, las mujeres siguen cantando para evitar que la chichera sea aprehendida:

<p>"Huayruru", ama baleaychu; chakapatapi chakaykuy; "huayruru", ama sipiychu chakapatapi suyaykuy tiaykuy; ama manchaychu".</p>	<p>"No dispares; huayruru sobre el puente sé puente; no mates, huayruru; sobre el puente espera, sientate, no te asustes". (p. 157)</p>
--	---

Los gendarmes llevados a condición de Huayruros (especie de lentejas manchadas) son llamados a tener valor y esperar supuestamente un enfrentamiento abierto; sin embargo, éste constituye una trampa para detenerlos.

Ernesto recuerda que "Durante mucho tiempo, por las noches, en Abancay y en los caseríos próximos, coros de mujeres cantaban el mismo jarahui: "no dispares,"huayruru"...pero le agregaron otra estrofa:

<p>"Fusil warkusk'atas tarinku</p>	<p>Encontraron colgados los fusiles</p>
------------------------------------	---

mana piyta sipisk'anta	que a nadie mataron.
Mula yawarllas chakapatapi	Sólo la sangre de la mulas desde
	el puente
sutuspa autusiask'a	goteando goteaba
sutuspa sutusiask'a"	goteando goteaba"

(p. 158)

La sangre de la mula se convierte en amenaza que sobre el puente podría llegar hasta el río y convertir sus aguas en "Yawar mayu" (río de sangre). Las gotas mantienen latente el regreso de Felipa, acaso con los chunchos que acabarán con los opresores.

La música de indios y mestizos (con fuerte arraigo en las tradiciones indígenas) se convierte en un medio de expresión que relata los acontecimientos históricos y expresa el sentir popular; es decir da a conocer la visión no oficial de los hechos.

En las chicherías también se dan cita los soldados cholos, arrancados de sus tierras y en proceos de desarraigo y alienación. Los directamente aludidos por las chicheras por medio de la canción, se funden en el ambiente popular que apoya a Felipa:

"Huayruro", "Huayruros". Dicen que en el "huayruro", "huayruro"

"mana atínchu	no puede,
mana atínchu,	no puede,
maytak' atínchu	¡cómo ha de poder!
Imanallautas atinman	Por qué ha de poder,
¡way! atinman	¡huay! qué ha de poder
manchak' wayruru	el espantado wayruru
Doña Felipa makinwan	con la mano de doña Felipa
Doña Felipa kalpanwan.	con la fuerza de doña Felipa
"Huayruroy", "huayruro".	"Huayruro", "huayruro",
maytas atiwak'	qué has de poder,
maytas chinkanki	a dónde has de huir.
Doña Felipa Mulallan	De doña Felipa la mula,
chunchul mulallan	las tripas de la mula,
chinkachiyta chinkachin	deperder, te perdieron
"Huayruroy" "huayruoy"	"Huayruro", "huayruro". (p. 193)

La derrota "oficial" de los soldados dentro del espacio extraoficial es proclamada musicalmente; para la colectividad, Felipa ha sido la vencedora.

"Los soldados sudaban. El rostro del cabo pareció enfriarse; a pesar de su embotamiento, vi que en sus ojos bullía un sentimiento confuso. Uno de los soldados pretendió levantarse. No era la indignación lo que se reflejaba en sus ojos, sino el destello que el golpe súbito del ritmo enciende en los bailarines Quizá fue en su pueblo danzante de Jaylli o de danza de tijeras".(p. 197) La música, a pesar de las claras alusiones a los soldados y de alabanza a la grandeza de doña Felipa, despierta en sus cuerpos la raíz indígena.

Danza y música llevan el climax al ambiente de la chichería; su sonido es tan alto que llega a los oídos del guardi,a que para el jolgorio y lleva detenidos al Papacha Oblitas y al soldado, a pesar de la resistencia que oponen las chicheras "que se le predieron de los pies y los brazos" (p. 196) Nuevamente se muestra cómo el canto y la danza colectivos son considerados subversivos.

Como mencionamos al inicio, la música es inherente a todos los aspectos de la vida del indígena; no puede faltar en las invocaciones que realizan los colonos para desterrar a la peste. Aquí el tono es solemne, con 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	Mi madre María ha de matarte
Taytay Jesús kañachisunki	mi padre Jesús ha de quemarte.
¡Ay, way, fiebre!	¡Ay, huay fiebre!
¡Ay, way, jiebre!	¡Ay, huay, fiebre! (p.252)

La fuerza mágica de la música "dirigido a los mundos y materias desconocidos"(253) donde se encuentra el origen de la muerte, es capaz de invertir su sentido. La vida triunfante se erigiría así sobre el polvo de los piojos.

Hombre y música son indisociables, el hombre está hecho de música como el mismo cuerpo de Ernesto, las chicheras o los indios de Patibamba. *Los ríos profundos* es otra manifestación de la música, su integridad es también un cuerpo vibrante, rítmico, que desemboca por todos los rincones del alma. La novela es pues un río desbordado de música, un río que es además venas de un cuerpo gigante que es la tierra igualmente musical, indígena, no misti.

2.- SOLDADOS Y MUJERES: LA NOVELA COMO METAFORA.

Como hemos mencionado en apartados anteriores la presencia de las chicheras y su rebelión, es fundamental para explicar el cuestionamiento del orden misti y el planteamiento de una propuesta alternativa de organización de la sociedad andina. Las chicheras dan vida al barrio de Huanupata, barrio donde se forman remolinos de moscas negras, donde se encuentran los indios y mestizos para mostrarnos cómo se vive y se siente la cultura popular. Es el universo donde se gesta la movilización colectiva.

Las chicheras representan al grupo de mestizos arraigados a su cultura materna, indígena y que, al igual que los indios, son explotados y marginados. La imagen de la mujer callada y resignada se contrapone con la valentía y coraje que muestran las chicheras. "La mujer que es callada cuando los hombres intervienen en los cabildos, chilla, vocifera, es incontenible en las riñas y en los tumultos" (p.105). La mujer ahora se levanta; su voz pasea por toda la ciudad y el orden es vigilado por la cabecilla y por cada quien ocupando un lugar dentro de la colectividad subvertida.

El acaparamiento de la sal destinada por los comerciantes a las vacas, antes que a mestizos e indios, enciende la llama del levantamiento. Las mujeres subvierten el orden oficial y crean otro al margen.

La imagen de las mujeres "débiles" enfrentándose a un enemigo fuerte y armado, Arguedas nos la ejemplifica con la actitud de los cernícalos contra las aves mayores que dominan el espacio e imponen sus leyes en el mundo de las aves:

"Cuando los cóndores y gavilanes pasan cerca, los cernícalos los atacan, se lanzan sobre las aves enormes y les clavan sus garras en el lomo. El cóndor es inerme ante el cernícalo, no puede defenderse, vuela agitando las alas, y el cernícalo se prende de él, cuando logra alcanzarlo. A veces, los gavilanes se quejan y chillan, cruzan la quebrada perseguidos por grupos de pequeños cernícalos". (p. 35).

El poder de los cóndores o gavilanes, en el mundo de los hombres, está representado por los hacendados y comerciantes que, además, no enfrentan solos al enemigo "débil", cuentan con dos guardianes: la Iglesia y el ejército. Sin embargo, esta fortaleza es mellada por el cernícalo o killinchu, el cernícalo de vuelo rápido, cernícalo de pico certero y profundo, el killinchu-mujer de la chichería, que rompe el silencio y reta las maldiciones del cura Linares y la fuerza de los gendarmes y soldados, cuyas balas no matan, porque sólo son "pedo de mula salinera". Las chicheras son, pues, el entramado mítico donde la mujer cumple el papel modificador de lo estable.

Las mujeres se apoderan de las calles de Abancay, cargando atados voluminosos de piedra, como lo hace el killinchu con el cuerpo del cóndor o gavilán, para exigir justicia; la masa de mujeres se compacta y avanza:

"- ¡Manam! ¡kunankamallan suark'aku! ...deca (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!" (p. 102)

La intervención de Linares no calma el enojo, fermentado como la chicha embriagadora. El cuerpo compacto sabe escuchar; escuchan en silencio al Padre Director, pero el enfrentamiento de razones es claro. Las mujeres saben que su reclamo es justo, el problema de la sal reafirma la existencia de ladrones de la riqueza que pertenece a la colectividad, hecho negado por el representante de la Iglesia:

"...No, hija. No ofendas a Dios. Las autoridades no tienen la culpa. Yo te digo en nombre de Dios.

-¿Y quién ha vendido la sal para las vacas de las haciendas? ¿Las vacas son antes que la gente. Padrecito Linares?" (p. 103)

Indudablemente la razón de las chicheras se sobrepone ante cualquier justificación. Linares, representante de Dios en la tierra, es abordado con energía y puesto en tela de juicio:

"-¡No me retes hija! ¡Obedece! a dios!
- Dios castiga a los ladrones, Padrecito Linares -dijo a voces la chichera, y se inclinó ante el Padre. El padre dijo algo y la mujer lanzó un grito:
-¡maldita no padrecito! ¿Maldición a los ladrones!" (p. 103)

Linares fracasa en su intento de pacificar a las chicheras, quienes avanzan inconteniblemente hasta la salinera para recuperar el producto que les ha sido ocultado y negado:

"Las mujeres mayores, que eran también las más gordas, como las dueñas de las chicherías, formaron una especie de primera fila, a la izquierda y derecha de la cabecilla. Avanzaron hacia la esquina. Se oyeron unos tlos.
- ¡Nada, nada! ¡Avanzo, avanzo! -gritó la cabecilla
-¡Avanzo, avanzo! -repitió la multitud de las mujeres" (p. 103)

La imagen distributiva de las mujeres forma la imagen de una serpiente, cuyo grito le da un ritmo ondulante a su avance; esta serpiente ahora compacta es incontenible, es otra forma de reconstrucción de un cuerpo dividido, acaso la imagen del Inkarrí, que ha reconstruido su cuerpo al unirse la colectividad sojuzgada.

Se construye una fiesta a lo largo del camino; el carnaval de Patibamba, entonado por todas, ignora distinción entre actores y espectadores. Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven impulsados por un objetivo común, constituyendo un mundo dual: oficialidad y extraoficialidad. El carnaval absorbe a todos, es imposible

escapar a sus leyes, es una suerte de liberación transitoria donde se eliminan las jerarquías, privilegios, reglas y tabúes y se opone a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación; la contienda entre los vecinos insultones y la comparsa es desigual. El verbo cobra valores diferentes a lo cotidiano y es la fiesta-rebelión la que gana en voz de las mujeres gordas que se apoderan de la ciudad. En otras condiciones la oficialidad contribuye "a consagrar, sancionar y glorificar el régimen vigente. La fiesta oficial, incluso a pesar suyo a veces, tendía a consagrar la estabilidad, la inmutabilidad y la perennidad de las reglas que regían el mundo, jerarquías, valores, normas y tabúes religiosos, políticos y morales corrientes".¹⁴⁸

Los gendarmes no pueden disparar ante la multitud, disparan al aire y, finalmente, sus armas son arrebatadas por las chicheras; esa multitud de mujeres se arma sólo con piedras y gritos, pero no teme medir sus fuerzas con las fuerzas del orden: "Las piedras empezaron sonar al caer sobre los postes, contra las rejas y las puertas de la salinera. Se deshacían vidrios. Ya no dispararon más". (p. 104)

El dolor y la muerte no pueden detener la marcha. La herida de bala en el hombro de una de las chicheras es sólo uno de los dolores en el cuerpo marginado y sometido a la voluntad de los poderosos. Nada las detiene. El cuerpo serpentínico rompe con las barreras del silencio y estalla en gritos que compiten con las balas y los juegos artificiales de los hacendados y vecinos a la llegada de los soldados.

Las chicheras se opoderan de la sal "-Kachi, kachi! ¡Arto!" (p. 104), fuente de riqueza del comerciante; otro misti que chupa como piojo el cuerpo del pueblo desposeído:

¹⁴⁸ Bajtin, Mijail. Op.cit. *La cultura popular...*p. 15.

"-¡Padrecito Linares, ahistá sal! -hablaba en castellano-. ¡Ahistá sal!
¡Ahistá sal! ¡Este sí ladrón! ¡Este sí maldecido!" (p. 105)

El reparto de la sal es dirigido por Felipa, la mujer que se convierte en la imagen de la fortaleza, la que dirige los pasos de la colectividad sin separarse. El producto se destina a los que más necesitan. Felipa, como buena representante de la colectividad, no se olvida de los pobrecitos de Patibamba: "para los pobres de Patibamba tres costales"(p. 106) dice a las mujeres que llenaban los costales; las palabras de la chichera mayor despiertan la conciencia de solidaridad que debe existir entre los oprimidos. "Levantaron con gran dificultad los costales llenos. Tuvieron que sacar buena cantidad de sal de los sacos y los volvieron a coser. Pesaban mucho para que las mujeres pudieran alzarlos hasta el lomo de las mulas"(p.106). Sin embargo, terminan su tarea; ante la debilidad aparente cuentan con un arma mayor que es el ingenio.

El reparto de la sal es un acontecimiento significativo porque muestra como alternativa la alianza entre los sectores oprimidos, mediante la cual se logrará reivindicar su condición e establecer la justicia históricamente negada a los pobres.

Los insultos de la gente privilegiada son sólo viento que pasa, murmullo que muere ante el coro entrelazado de las voces, que parecen estar abrazadas por un brazo inmenso, como por una pua en el cuerpo de un zumbayllu que suelta sus illas al ritmo de los pasos retumbantes de un pueblo unido. Pueblo rico en pobreza, representado por los colonos, sirvientes, cargadores, prostitutas, chicheras, cuyos rostros se confunden y se vuelven uno.

¿Qué pasa con los hombre mientras las mujeres se enfrentan a los gendarmes? No existe evidencia de una organización total del pueblo para el levantamiento. Los hombres son detenidos en los cañaverales, sólo les resta un festejo posterior, cuando las mujeres han puesto en entredicho el poder los mistis y de los soldados. A pesar de que las chicheras pierden la sal confiscada, el movimiento se extiende y cobra un valor mítico en la figura de doña Felipa: "su marginalidad, su fuga, le confieren una dimensión heróica".¹⁴⁹

Sin restar importancia a la invasión de los colonos, el motín de las chicheras adquiere trascendencia mayor al despertar la posibilidad de la rebelión no sólo en la conciencia de Ernesto, sino también en la de los indios y mestizos de Abancay, formando una solidaridad de clase explotada.

La identificación con la causa de las chicheras concentra en Huanúpata a indios y mestizos, que festejan con música y chicha el triunfo, hasta ahora parcial. El sólo hecho de que una mujer chichera haya puesto en entredicho el poder de las fuerzas del orden, es ya una desmostración de lo que se puede lograr cuando se enfrenta sin temor a los opresores.

El enfrentamiento con la oficialidad, con el orden impuesto, continúa en las chicherías, ahora es con cantos que insultan y rebajan a los gendarmes y al salinero:

"Y empezó a cantar un huayno cómico que yo conocía; pero la letra improvisada por él en ese instante, era un insulto a los gendarmes y al salinero. Todos los del grupo formaron un coro. Alternaban cada estrofa con largas carcajadas. El cholo cantaba la estrofa lentamente, pronunciando cada palabra con especial cuidado e intensidad, y luego la repetía el coro. Se miraban y volvían a reírse".(p. 113).

¹⁴⁹ Ortega, Julio. Op. Cit. *Critica de la identidad...*p. 157.

La cultura popular extraoficial tiene un territorio propio: la chichería y las calles de Abancay, tomadas por la fuerza y convertidas en escenario de reclamo y fiesta.

Felipa se ha convertido en el mayor enemigo para las fuerzas del orden. El que haya cuestionado la autoridad y el poder de los mistis, es un "delito" que tiene que pagar. La persecución no se hace esperar. Las tropas del ejército llegan a Abancay, trastornan al pueblo, especialmente al barrio de Huanupata, donde se encuentran los que han apoyado a las chicheras, el clima de violencia y tensión invaden a la pequeña ciudad. La presencia "nacional" a través de su cuerpo armado no hace sino agudizar el conflicto existente:

"Dicen que viene un coronel que estuvo en Huanta y que quitéo a los indios en el panteón. Los hombres se están yendo. En Huanupata están temblando... Los gendarmes también tienen miedo. El coronel los puede fusilar por lo que se hicieron vencer con las chicheras... Algunos, dicen, están corriendo, cuesta abajo, a esconderse en el Pachachaka... ¡Cristianos, Abancay ha caído en maldición...! Entonces, a cualquiera ya pueden matarlo..." (p. 140)

La presencia del ejército genera dos actitudes encontradas en la sociedad en conflicto: El temor a lo conocido invade a Huanupata; para indios y mestizos el ejército tiene un sólo significado: muerte; los mistis y la gente importante festejan la entrada de la fuerza armada, lanzan cohetes en honor de la tropa y se alegran por la aprehensión de las cholas. La autoridad civil cede sus derechos al representante militar, el coronel asume el cargo de prefecto, la violencia se impone como medio de resolución de los conflictos sociales.

El Padre Linares, aliado de la causa misti, ofrece una misa en honor de los recién llegados, poniendo de manifiesto su admiración y respeto por ellos, y enfatizando las culpas de las chicheras:

"Las que han huido por el espanto a sus culpas, volverán -dijo- Quizá ya no reciba más pena que la vergüenza y las fatigas que han sufrido. Se ha hecho escarmiento sin derramar sangre. Sólo ellas, en su barbarie, inmolaron a un animal generoso y pretendieron cerrar con las entrañas de la víctima el paso del puente". (P. 175)

Las chicheras presas subvierten el lenguaje oficial al defenderse de los gendarmes con groserías y obscenidades, quienes las "han zurrado... en la cárcel... las fuetean en el trasero, delante de sus maridos. Como no tienen calzón les ven todo. Muchas han insultado al coronel, en quechua y en castellano. Ya ustedes saben que nadie en el mundo insulta como ella. Les han metido excremento en la boca ¡Ha sido peor, dicen! Insultos contra vergazos es la pelea..." (p. 155)

Imaginar la cárcel donde los gendarmes fuetean a las cholas mientras éstas se defienden con insultos construye un panorama violento, matizado con acepciones que rebajan a los "Huayruros" a calidad de "pedo de mula" pestilente y contaminante para el mundo extraoficial (pueblo).

El excremento que les meten a las bocas representa la mayor degradación a su humanidad y para la voz alegre y fuerte de sus reclamos, un insulto rebajador; pero igualmente, este excremento, relacionado con lo bajo corporal y su función renovadora, cumple el papel de muerte y vida en la boca y cuerpo de las chicheras, quienes tragan la verga (sexo) de los soldados que, en estado de ebriedad, no tardan en confesar haber embarazado a dos o más abanquinas. La muerte y la degradación se invierte, es la vida que se gesta.

Los "vergazos" de antemano tienen dos acepciones: el látigo de cuero de vaca o la parte genital masculina con la que "castigan" a las chicheras "putas".

Por otro lado, el representante del ejército es también considerado como "mierda" por la colectividad oprimida, la mierda que las chicheras se tragan, la mierda que llega del centro del mundo (Cuzco); una mierda mayor que "le hará parir al coronelcito" (p. 155), la mierda de la costa que por ser "coronelcito" es, para Valle, la "peor" mierda del mundo.

La huida de Felipa sólo deja un rastro: una mula muerta, cuyas tripas se extienden a lo ancho del Pachachaca. Las tripas que representan el hilo que marca la iniciación del mito del retorno de Felipa, al lado de los chunchos, para completar la victoria sobre los opresores; representan además el tiempo referencial de un antes y un después del levantamiento, como también el conducto que engullirá a los perseguidores en el misterio del camino.

El canto de la mujeres, que constituye un llamado a la reflexión de los "Huayruros", representa el alejamiento de la rebelde, mientras las tripas detienen el avance y la posible captura. El Pachachaca vierte a la vez su melodía y se convierte en protector musical de Felipa.

El Jarahui interpretado por las mujeres expresa dos sentimientos: el deseo del bien y el deseo del mal. La significación parece repartida entre los gendarmes y la Felipa; así pues, el bien será para la Felipa en su alejamiento, mientras que el mal será destinado a los gendarmes, para que no la encuentren:

"Huayruru", ama baleaychu;
chakapatapi chakaykuy;

"huayruo", ama sipiychu
chakapatapi suyaykuy
tiaykuy; ama manchaychu.

No dispares; huayruo
sobre el puente sé
puente;
no mates, huayruo;
sobre el puente espera,
sientate, no te asustes.
(p. 157)

Un halo de misterio termina por rodear la figura de doña Felipa. Los gendarmes recorren decenas de pueblos y reciben versiones contradictorias sobre el paradero de la cabecilla. No la encuentran. La ubicuidad de la rebelde se convierte en símbolo de su poder y en una suerte de indicio de su regreso victorioso.

Por otro lado, los maridos de las chicheras también son víctimas del "castigo", "los han sacado a puntapiés de la cárcel y les han hecho barrer la calle...Eran diez. Dos de doña Felipa. Les pusieron un rabo de trapos y les hicieron barrer la calzada. Les daban de puntapiés, mientras avanzaban. Al final de la cuadra los soltaron. Reventaron cohetes mientras escapaban. Todo lo han hecho por consejos del alcaide". (p. 159)

El ejército está constituido por soldados indios que ocupan el nivel más bajo de la jerarquía militar y sufren un proceso alienador al asumir valores y comportamientos de los oficiales blancos. Su actitud con los de su clase es de menosprecio y abuso del poder.

"No hay para ejército, ¡caray! Nosotros, yo, patrón, jefe. la mujer aquí, llorando, llorando; pero echa no más. Rico ¡caray! abanquina. Llorando bonito, caray." (p. 161)

Sin embargo, a pesar de formar parte del ejército, no dejan de sufrir el menosprecio y la marginación por parte de la cúpula militar, generalmente costeña.

Los soldados desgajados de su mundo, obligados a ser enemigos de los suyos, forman una clara antítesis con las chicheras, que orgullosas y agresivas, arraigadas fuertemente en su tradición, son capaces de optar por la rebeldía.

Los soldados asisten a las chicherías. Ellos no están como sus superiores en las villas de los hacendados ni en los mejores lugares que éstos les ofrecen. Las chicherías serán, pues, otro espacio donde se encuentren soldados y mujeres. Allí los soldados son vencidos en el Atipanakuy verbal.

El combate es con cantos e insultos que los soldados no pueden rebatir, pese a encontrarse entre quechuahablantes marginados igual que ellos. Se olvidan de su función militar y forman parte del espacio igualitario, sin los más ni los menos, en un ambiente que otra vez se torna festivo.

"Los soldados hablaban en quechua, contaban historias soeces y graciosas, hacían juego de palabras y se reían. Las mozas festejaban".
(p. 165)

Pero también hacen alarde de sus vejaciones, que los separan de su propia gente:

"-¡Yu patroncito!- decía lloriqueando un soldado. Mezclaba su castellano bárbaro con el quechua rukana-. Yo ...jefe, Aguila wamanchallay, patu rialchallay!. ¡Cuatro ya, judidu, sigoro preñada, ya de mi, en pueblo extraño! ¡Yo ...! ¡Runapa llak'tampi ñuk'achally...!" (p.169)

El Picante servido en la chichería es parte de la alegría general y el triunfo parcial de Felipa. El picante que "quemaba como el mismo diablo" representa, pues, la renovación del cuerpo, la vida misma triunfante sobre la muerte. La boca que engulle al cuerpo derrotado dentro de otra gran boca que es la chichería, que concentra el olor a festejo, a chicha de pueblo, donde

el cuerpo se renueva, todo temor se libera y el lenguaje se abre con expresiones libres "extraoficiales y grotescas".

La danza es otro de los medios que vinculan al soldado con su raíz. Al escuchar el jaylli, siente la vibración de la música y se enciende como impulsado por una fuerza extraña que hace que dance, pese a estar embullido por la chicha que lo mantiene tambaleante:

"El soldado giraba en el aire, caía con las piernas abiertas, y volvía a saltar; zapateaba luego, con pasos complicados, cambiando las piernas; se apoyaba en un pie y zapateaba con el otro, levantándolo hasta la altura de las rodillas..." (p. 194).

El canto improvisado por los parroquianos (clara muestra de la capacidad creativa del pueblo indio para enfrentar al adversario) rebaja a "jefes" o "papachas" que ahora son sólo objetos de plomo o excrementos de vaca.

El tiempo y lugar festivos son rotos con la presencia de un guardia civil que detiene al Papacha Oblitas y con él, a la música.

"Cuando todos, de pie, contemplábamos al soldado, un huayruro, un guardia civil, hizo callar la música y cesar la danza.
-¡Fuera! -gritó desde la puerta.
No debió verlo entrar nadie. Lo probable es que oyera el canto desde la calle y entrara.
- Yo sé quechua, soy de pausa. Llevo presos al arpista y al soldado - dijo". (p. 195)

La valentía de las chicheras es nuevamente puesta a prueba:

"-¡jajayllas balitas! -gritó la chichera grande, y se abrazó más firmemente a las piernas del guardia. Don Jesús siguió cantando el himno, como si estuviera en el interior de la iglesia o entre los escombros de una aldea que fuera arrasada por alguna creciente".
(P. 196)

El encuentro entre mujeres y soldados culmina con la salida del regimiento. El retorno de Felipa queda, pues, abierto, es un mito más, producto de una rebelión, en el siempre convulsionado territorio andino.

3.- ZUMBAYLLU, EL OTRO DANZAQ.

En Septiembre de 1991 la música calentaba, el sudor confundía la frente del danzaq con los cristales que colgaban de su traje. ¡Papacha, qari, carago- dijo, mientras el otro "Ayrampo" se disponía a danzar en su réplica. ¡Taki onqoy, todavía, aquí, yo, taki onqoy, temblando temblando. El violinista empezó con ritmo acelerado y los espectadores apostaban un giro novedoso, como venido de agua o de roca, desde su adentro, a ritmo de corazón casi o "poquisimo" cansado. Yo, Taki onqoy -dijo el Ayrampo al finalizar. ¡Yo takicha papacito, caray!

La imagen de la danza y las palabras del Ayrampo, representante de Pampas (Apurímac) en la fiesta de Maynay (Huanta), nos llevó a pensar en el antecedente de la danza de tijeras que ejecuta el soldado en la chichería y el *Tankayllu*, danzante legendario de Huamanga, que Ernesto evoca con dulzura y ánimo en *Los ríos profundos*. Ese antecedente lo encontramos en el *Taki Onqoy* que recordaba Ayrampo. ¿Taki Onqoy? ¡Claro, Taki onqoy! Acevera Pikicha (pulguita), y baila esta vez no con tijeras, sino con un vaso lleno de chicha de qora (bebida prepara con maíz), pero con pies de danzaq. Estaba ébrio, pero podía aún retar desde el ruedo a un mano a mano al Ayrampu.

La danza del Ayrampu o del Pikicha, lo mismo que la de los danzantes de *Los ríos profundos*, tiene, pues, su antecedente en el movimiento nativista del Taki Ongoy¹⁵⁰ condenado, perseguido (por los extirpadores de idolatrías) y finalmente derrotado (en apariencia porque su influencia siguió

¹⁵⁰ El Taki Ongoy (S. XVI-1563). Se desarrolló a partir de los repartimientos de Atun Soras, Atun Lucanas y Chorecovos, Ayacucho. Extendiéndose posteriormente a Arequipa, Cuzco, llegando hasta la capital del Virreinato, Lima; Chuquisaca y La Paz, Bolivia. Juan Choche fue el "profeta" más importante del movimiento.

varios años después). Luis Millones le dedica algunos estudios importantes. El manifiesta a nuestro parecer el carácter sustancial de este movimiento:

"La rápida difusión del movimiento estuvo alentada por la simplicidad de su táctica mística. Para prepararse al retorno de sus dioses, los nativos danzaban sin descanso hasta caer en el trance, durante el cual, entre temblores y espasmos, renegaban de su catolicismo; al volver en sí declaraban solemnemente estar poseídos por algunas de sus "guacas" las que, desprendiéndose de las montañas, nubes o fuentes -santuarios habituales-, usaban en adelante el cuerpo de los hombres para manifestarse (la cima de un cerro, etc.), donde con el cuerpo pintado de rojo, recibía las ofrendas de los creyentes".¹⁵¹

La traducción literal a *Taki Ongoy* es casi imposible de realizar, aunque existen autores como Mercedes López-Baralt que lo han significado como "enfermedad de la danza"¹⁵², otros como "canto frenético", "canto enfermo". Dejamos esta discusión, pues lo sustancial del movimiento no se encuentra en su traducción, sino en sus preceptos culturales. Se partía del rechazo a la aculturación indígena mediante la no adopción de la religión, vestimenta, lengua y, en general, las costumbres españolas; A cambio se prometía la restauración del antiguo orden, la vuelta de los dioses indígenas y el fin del dios extranjero. Es claro que para mediados del siglo XVI la evangelización ya había ejercido influencia sobre el imaginario colectivo y los indígenas vinculados al movimiento no escaparon a esa influencia, que se ve reflejada en la utilización de nombres de santos católicos para designar a los líderes del movimiento (las mujeres que junto con Juan Chocne, lidereaban el movimiento se hacían llamar Santa María y María Magdalena). Para nuestro interés particular, es necesario poner énfasis en la utilización de la danza como expresión del movimiento. Como menciona Millones, los indígenas

¹⁵¹ Millones, Luis. "Un movimiento nativista del siglo XVI: El Taki Ongoy". en Ossio, Juan (Antología). *Ideología mesiánica ...op. cit.* pp. 87-88.

¹⁵² López-Baralt, Mercedes. *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino*. Editorial Playor, Madrid, 1987. p. 16.

danzaban sin descanso hasta caer en el trance que les permitía ponerse en contacto con sus dioses. Para los conquistadores, obviamente esta manifestación es tomada como subversiva, y en realidad lo era, porque se convirtió en expresión de la inconformidad, propició la unificación de los sometidos, permitiéndoles la preservación de su cultura. Como sostiene Martin Lienhard:

"...la cultura andina tradicional, basada más que nada en la celebración de los momentos cruciales del ciclo agrícola, se convierte en contracultura cuya peligrosidad los colonizadores no dejan de advertir. Las constituciones sinodales del arzobispado en Lima exigen, en efecto, la supresión de las danzas y takis antiguos, que se consideraban como manifestaciones de "lujuria" y de "idolatría". Si el Carnaval, en Europa, desempeñaba la función de válvula de escape del descontento popular, la de los ritos andinos bajo la Colonia no parece haber sido distinta..."¹⁵³

Del Taki Ongoy sobrevivió la danza, adquiriendo otras connotaciones que incluye la parodia de la figura del arrogante español, pero cuya esencia indígena es conservada. Más adelante ahondaremos en este tema. Las danzas que parodian al español surgen en todos los países conquistados; en Perú tenemos como ejemplos: la danza de Tijeras, la danza de los Corcobas (en Ayacucho y Huancayo, Apurímac), la de los "viejitos" (en Ayacucho). Lienhard expresa respecto al danzante que "Como otros personajes rituales, el danzante pudo haber sido una representación paródica del arrogante español; su función actual, sin embargo...es netamente indígena, ligada al trabajo de la tierra",¹⁵⁴ Contrariamente a lo que opina Lienhard, un ligero recorrido por los pueblos "de adentro", por ejemplo la comunidad de Muyurina (ubicado a 10 kilómetros de la ciudad de Ayacucho), nos da una clara muestra que las danzas son y siguen siendo parodia al español. Estas

¹⁵³ Lienhard, Martín, op. cit. *Cultura popular andina*...p. 127.

¹⁵⁴ Ibidem. p.131.

danzas continúan con vigor, creemos que, como dijera Pikicha¹⁵⁵: "el indio vive, carago, no muere, no es sonso, no es muerto, es danza también".

La indumentaria utilizada por los danzantes de tijeras expresa su procedencia española, desde sus mismos modelos al "estilo conquistador", hasta los espejos colgados como muestra de posesión de los más "raros objetos" traídos por el extranjero o enviados por el Rey y las tijeras: dos hojas de hierro separadas y unidas por los dedos al ritmo de la danza, desprendiendo de ellas un sonido metálico, con ruido similar al de las cadenas arrastradas por los condenados a los que hace referencia Palacitos. La vestimenta es española, pero la danza con que realiza la parodia, es india, lo mismo que el cuerpo que la baila. El lenguaje del cuerpo envuelve a los espectadores en la magia, en las fuerzas de la naturaleza, en el misterio de las "Huacas".¹⁵⁶

La presencia del danzante de tijeras no es exclusiva de *Los ríos profundos*. Arguedas utiliza la figura del *danzaq* en varias de sus obras como símbolo de presencia, de pervivencia del indígena; el danzante, además, muestra el grado de subordinación en que se encuentra la cultura popular

¹⁵⁵ Pikicha (pulguita) indígena de la comunidad de Pampas, Apurímac. Perú.

¹⁵⁶ Martín Lienhard hace una bella y exacta descripción de las danzas de tijeras en los pueblos indígenas, para contar con mayores elementos al respecto creemos importante rescatar su trabajo: "El encuentro, debajo de una ramada de eucalipto o en una plaza, de dos o más danzantes desemboca en una competición múltiple. Cada bailarín acompañado por sus músicos (arpa y violín) y protegidos por sus wamani, desafía al otro en el terreno de la agilidad, la gracia, la resistencia física. Se suceden pasos -y músicas- viriles, casi guerreros, líricos, grotescos, eróticos, etc. La competición toma la forma de un diálogo bailado y musical, en el cual la respuesta debe ser más "fuerte" que la pregunta. La actitud del danzaq -sobre todo del más aplaudido, del probable vencedor- es a veces de franca provocación frente a su competido, como cuando danza "en sus mismas narices del otro". La competición dialógica involucra también a los músicos que se desafían a su vez, arpa contra arpa y violín contra violín. Los danzantes se enfrentan igualmente en el nivel de sus capacidades mágicas y acrobáticas, y su temeridad alcanza niveles críticos, cuando uno, después de un volantín en la punta de la iglesia y tras haber sacrificado "trago" a sus protectores, baja en la sogá hasta el centro de la plaza". En *Ibidem*. p. 131.

quechua en relación con la occidental. En el cuento "La agonía de Rasu Niti" se narra, justamente, la agonía de un danzante de tijeras y el renacimiento de sus poderes mágicos en un joven danzaq. La perspectiva de la narración es totalmente indígena; los elementos mágicos, sobrenaturales aparecen como inherentes al cosmos indígena. La cultura quechua se manifiesta abiertamente, sin la imposición de los elementos occidentales.

En *Los ríos profundos*, el danzante de tijeras, vive en la memoria de Ernesto; sin embargo su presencia está asociada al zumbayllu, tronpo mágico, que con sus movimientos y poderes nos reconstruye la imagen del danzaq. En un ambiente mestizo, lejos de la comunidad, el danzante vive en la figura del soldado, que pudo haber sido danzaq en su comunidad, que baila en la chichería, la característica ritual de la danza ejecutada en el ambiente de la comunidad o pueblos donde predomina la presencia indígena, se convierte en expresión popular abierta al entrar en contacto con la nueva realidad. En el ambiente de la chichería, donde la cultura popular indígena tiene clara presencia, la danza conserva su carácter subversivo por que es capaz de unificar y hacer estallar la rabia de los indios y mestizos que se encuentran ahí.

Para la cosmovisión indígena el danzante de tijeras, al igual que el zumbayllu, es un illa, un ser privilegiado que concentra la fuerza mágica de la naturaleza:

"La terminación quechua yllu es una onomatopeya. Yllu representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; la música que surge del movimiento de objetos leves. Esta voz tiene semejanza con otra más vasta: illa. Illa nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna: illa es un niño de dos cabezas o un becerro que nace decapitado; o un peñasco gigante, todo negro y lúcido, cuya superficie apareciera cruzada por una vena ancha de roca blanca, de opaca luz; es también illa una mazorca cuyas hileras de maíz se entrecruzan o forman remolinos; son illas los toros míticos

que habitan en 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 en 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". (p. 72)

Dentro del pensamiento mágico religioso del indígena existen seres con características sobrenaturales, no por escapar a lo natural, sino por poseer poderes que la misma naturaleza les otorga. El fisioformismo o el antropomorfismo son posibles, pues hombre, animal y naturaleza son uno solo. Un hombre puede concentrar la energía o las características únicas de ciertos animales gracias a "ser privilegiados". Es la naturaleza quien se expresa a través de los danzantes que suelen manifestarse como "tankayllu", "ciempiés," "felinos".

En el caso del tankayllu, su sobrenaturaleza radica en el fuerte zumbido de sus alas, su fuerza y velocidad, la miel que guarda en la cola. Estas características hacen del tankayllu un ser sobrenatural. "Pero los indios no consideran al Tankayllu una criatura de Dios como todos los insectos comunes; temen que sea un réprobo", (p. 73) un ser endemoniado con fuerzas infernales. Indudablemente, el cristianismo encontró en la sobrenaturalidad de los "privilegiados", manifestaciones paganas que cuestionan la creencia en un dios todopoderoso, por lo que optaron por prohibirlas.

Así como existen hombres y animales con poderes mágicos, hay ciertos objetos que producen sonidos musicales y guardan la magia de la naturaleza. La fuerza atribuida a Pinkluyllu y al wak'rapuku, radica en que la música que vierten estos instrumentos agita los ánimos y levanta a los indios contra los toros para medirse "de igual a igual". También su música produce tal fuerza en los indios que danzan sin descanso:

"La voz del pinkuyllu o del wak'rapuku los ofusca, los exalta, desata sus fuerzas; desafían a la muerte mientras lo oyen. Van contra los toros salvajes, cantando, maldiciendo; abren los caminos extensos de los túneles en las rocas; danzan sin descanso, sin percibir el cambio de la luz ni del tiempo". (p. 75)

El danzante de tijeras es también un ser privilegiado, asociado a fuerzas sobrenaturales, lo mismo que el tankayllu; el danzante realiza proezas infernales, "tragaba trozos de acero, se atravesaba el cuerpo con agujas y garfios; caminaba al rededor de los atrios con tres barretas entre los dientes". Ni el dolor ni el temor existen... Estas hazañas traídas de la vida real al plano novelesco, no son únicas; recordamos pasajes interesantes en la comunidad de Puquio (Ayacucho), cuando los danzaq pasaron la prueba de danzar sobre vidrio molido y no salir heridos en el contundente y bello 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 brillosas, mientras el arpa o el violín construían un ritmo casi delirante.

Como mencionamos, en la novela en estudio la danza de tijeras es ejecutada por un soldado, cholo, seguramente danzaq en su comunidad, obligado a formar parte del ejército; sin embargo esto no evita que aflore su identidad y salte, impulsado por una fuerza incapaz de detener, a danzar en la chichería en un momento de festejo popular:

"El soldado giraba en el aire, caía con las piernas abiertas, y volvía a saltar; zapateaba luego, con pasos complicados, combinando las piernas; se apoyaba en un pie y zapateaba con el otro, levantándolo hasta la altura de las rodillas. El maestro Oblitas agitaba, al parecer, el ritmo de la danza; no miraba al bailarín; pero yo sabía que así, con la cabeza agachada, no sólo lo seguía sino que seprendía de él, que sus manos eran guiadas por los saltos del soldado, por el movimiento de su cuerpo; que ambos estaban impulsados por la misma fuerza".(p. 194)

La comunión entre el músico y el bailarín llega a un punto mayor. Ernesto reconoce lo más característico de la danza de tijeras, por su fuerza y vitalidad. La condición de soldado del bailarín parece perder importancia, el baile y el festejo por parte de las chicheras y la danza apoyada por la letra de la música, propician el desahogo y compenetración total. La chichería es el microcosmos donde el poder plural se sobrepone al individual.

Sin embargo, la comunión existente se rompe cuando abruptamente interviene un sargento y lleva presos al Papacha Oblitas y al soldado. El conocimiento de la lengua y la situación de servilismo del cholo militar encuentra en la manifestación dancística y musical, un motivo de subversión al orden. Una condena que históricamente marcó la expresión cultural indígena:

“Había visto a los bailarines de tijeras saltar como demonios en los atrios de las iglesias; manejar sus piernas como si fueran felinos; levantarse en el aire; atravesar a paso menudo, a paso de ciempiés, los corredores de las lajas de las aldeas; en la madrugada a 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 riños: 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 saltar y rescatar al Papacha Oblitas”. (p.197)

El ritual de los danzantes tiene una característica peculiar. Existe la solemnidad y lo grotesco, lo serio y lo cómico. A esto responde también la danza del soldado, pues en esta ocasión el danzante no tiene tijeras, pero mantiene el ritmo de la danza a través de la expresión armónica “bestial” de su cuerpo. Su indumentaria, no vinculada al modelo original, sustituye a la del español, pero no deja de representar al poder de los mistis.

Por otro lado, es importante referirnos al instrumento lúdico-mágico de *Los ríos profundos*: el zumbayllu, que representa para Ernesto la vuelta al contacto con la naturaleza, emisor de mensajes, protector de las chicheras:

“Miré el rostro de Antero. Ningún niño contemplaba un juguete de ese modo. ¿Qué semejanza había, qué corriente, entre el mundo de los valles profundos y el cuerpo de ese pequeño juguete inmóvil, casi proteico, que escarbaba cantando la arena en la que el sol parecía disuelto?” (p. 77)

Simbólicamente, la presencia del danzante de lijeras la encontramos en el zumbayllu; ambos cumplen la función unificadora de la cosmovisión indígena. El zumbayllu vive, es música y puede comunicar. La actitud mágica del trompo es igual a la del danzante, pues es también un ser viviente que danza y comunica la fuerza natural del mundo al que pertenece:

“-Si lo hago bailar, y soplo su canto hacia la dirección de Chalhuanca, ¿llegaría hasta los oídos de mi padre? -pregunté al Markask'a.
-¡Llega hermano! 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 encordelado! Tú le hablas primero en uno de sus ojos, le das tu encargo, le orientas al 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!” (p. 130)

La danza del zumbayllu “Era como un coro de grandes tankayllus fijos en un sitio, prisioneros sobre el polvo. Y causaba alegría repetir esta palabra, tan semejante al nombre de los dulces insectos que desaparecían cantando en la luz”. (p. 76) Esta alegría que se apodera del internado cobra en el zumbayllu-hombre, soldado danzante, alegría diferente frente a las chicheras. El regocijo del internado es resultado del descubrimiento de la

expresión del poder de la naturaleza concentrada en un trompo que les protege contra el rencor y la melancolía, mientras que la alegría de la chichería se asocia al recocijo colectivo, donde la danza no sólo es festejo y reencuentro con los poderes del cosmos indio, sino la encarnación de la fuerza de la naturaleza en la unificación de las mujeres.

El trompo como el danzaq, se ubica también en la confrontación existente entre los mundos en conflicto. Para el indio constituyen la expresión viva de los poderes mágicos de la naturaleza, mientras que para el misti son elementos venidos del infierno a los que es necesario quitarles piso.

El danzante, como la sociedad, se mueve en un ritmo frenético de competencia con "los otros" que lo prohíben; es su propia vida la que compite con los postulados blancos; es una forma "endemoniada" de defensa de sus valores culturales.

Arguedas no postula una sociedad estática, sino una sociedad dinámica que se mueve a veces en remolino, como el polvo que levantan las chicheras a su paso por las calles de Abancay o como el girar del zumbayllu cargado de fuerza de la tierra que da vida.

3.- EL COSMOS EN UNA "PUA".

En *Los ríos profundos* no se hace alusión directa al momento histórico¹⁵⁷; sin embargo no deja de existir la relación entre el mundo social retratado en la novela y el devenir de la sociedad peruana. La inmersión novelesca en la vida individual, como hemos visto en apartados anteriores, no deja de lado el panorama social que necesariamente influye en la construcción de nuestra novela en estudio. El interés de Arguedas va más allá de una interpretación temporal, le interesa comprender la problemática del país para que en el futuro sea transformado. Ahora bien, ¿cómo se manifiesta el cosmos que gira indeteniblemente con el impulso de la corriente social?

Partamos del hecho que los acontecimientos tienen como punto central de acción a la pequeña ciudad de Abancay, situada en el Departamento de Apurímac, en la sierra sur andina, región marcada por el abandono y la marginación. Ernesto nos presenta a Abancay como "un pueblo levantado en la tierra ajena de una hacienda" (p.39), Patibamba, y además, "todo el valle de sur a norte, de una cima, a la otra, pertenece a las haciendas" (p.44). A partir de esta descripción podemos adentrarnos en la realidad social del lugar y del Perú serrano.

A pesar de la persistencia de la dualidad mistis-indios, *Los ríos profundos* nos dan la visión general del choque entre regiones, clases, razas y culturas, que nos muestran un Perú en constante ebullición. En esa gran mezcla de factores, encontramos que el enfrentamiento entre los diferentes

¹⁵⁷ Entre 1945-1948 se vive en el Perú una breve experiencia democrática con el gobierno de Bustamante y Rivero. Entre 1948-1956, sube al poder el general Odría, claro representante de la oligarquía peruana.

componentes de la sociedad peruana no sólo responde a un enfrentamiento de clases marcado únicamente por la posesión o no de los medios de producción: lo cultural juega también un papel determinante. Arguedas explica el problema de la siguiente manera:

"Las clases sociales tienen también un fundamento cultural especialmente grave en el Perú andino; cuando ellas luchan, y lo hacen bárbaramente, la lucha no sólo es impulsada por el interés económico; otras fuerzas espirituales y violentas enardecen a los bandos; los agitan con implacable, con incesante e ineludible exigencia".¹⁵⁸

En Abancay la propiedad de la tierra concentrada en los hacendados ha propiciado la ausencia de la pequeña propiedad y de la propiedad comunal. Los indígenas se han convertido en colonos, la clase social más pauperizada y explotada. La lucha legal por la tierra prácticamente ha desaparecido. El padre de Ernesto decide abandonar el lugar por ese motivo:

"Durante días estuvo lamentando las fealdades del pueblo, su silencio, su pobreza, su clima ardiente, la falta de movimiento judicial. No había pequeños propietarios en la provincia; los pleitos eran de carácter penal, querellas miserables que jamás concluían; toda la tierra pertenecía a las haciendas; la propia ciudad, Abancay, no podía crecer porque estaba rodeado por la hacienda Patibamba, y el patrón no vendía tierras a los pobres ni a los ricos y los grandes señores sólo tenían algunas causas antiguas que se ventilaba desde hacía decenas de años." (p. 40)

Abancay, prácticamente estrangulada por la hacienda, nos muestra la realidad de una ciudad pequeña, pero al fin ciudad, en la cual ya no sólo existe el enfrentamiento indios-mistis, sino también la emergencia de los mestizos. La ciudad no escapa a la sectorización marcada por el status socioeconómico. La disposición de los barrios responde a esa situación. Para Ernesto sólo "un barrio alegre había en la ciudad: Huanupata" (p.51). En ese

¹⁵⁸ Arguedas, José María. "La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú", en op. cit. *Recopilación*, p. 398)

barrio viven "las vendedoras de la plaza del mercado, los peones y cargadores que trabajan en menesteres ciudadanos, los gendarmes, los empleados de las pocas tiendas de comercio...y aún mestizas que vivían en la prostitución"(p.51); ahí se encuentran los niveles más bajos de la organización urbana . También ahí encontramos "los tambos", lugares donde se alojan los forasteros. De ahí que Huanupata se caracterice por ser el centro donde la cultura popular se manifiesta libremente. Las chicherías se convierten en la mayor atracción para los mestizos e indígenas libres y para los forasteros; pueden sentir intensamente el sentimiento que su música les produce, los recuerdos y sus tradiciones:

"Los sábados y domingos tocaban arpa y violín en las de mayor clientela, bailaban huaynos y marineras, decían que en esas jaranas podían encontrarse mujeres fáciles y aún mestizas que vivían en la prostitución". (p.51)

En Huanupata "morro del basural", tal vez antiguo basural del ayllu, "la gente criaba muchos cerdos... Las moscas hervían felices, persiguiéndose, zumbando sobre la cabeza de los traseúntes"(51), el fuerte olor "a chicha y guarapo" (52) y la suciedad provoca que el barrio se convierta en exclusividad de los mestizos e indios, difícilmente un blanco lo podía resistir, así como las mestizas que no "habían salido nunca de esas cuevas llenas de moscas..." (52) podían trasladarse al otro lado de la realidad.

El mundo misti de Abancay ejerce dominio sobre los otros sectores sin que su presencia sea necesaria, su poder flota en el ambiente. Como los indios y mestizos, Ernesto prácticamente no tiene relación con ese mundo. Los hacendados hacen acto de presencia en el Colegio para visitar al Padre Director, los internos los reconocen por el nombre de sus haciendas:

"-¡El dueño de Auquibamba!-decían los internos.
-¡El dueño de Pati!
-¡El dueño de Yaca!

Y parecía que nombraban a las grandes estrellas". (p. 49)

En Abancay existen otros barrios los cuales son habitados por "las autoridades departamentales, los comerciantes, algunos terratenientes y unas cuantas familias antiguas empobrecidas" (p. 54) es decir el sector que ostenta el poder económico de la ciudad; a diferencia del barrio de indios y mestizos, en los barrios mistis la mayoría de las casas "tenían grandes huertas de árboles frutales. La sombra de los árboles llegaba hasta las calles. Muchas huertas estaban descuidadas, abandonadas; sus muros derruidos, en muchos sitios hasta los cimientos" (p. 54), además hay "manzanas enteras sin construcción, campos en que crecían matas de espinos".(p. 54) Lo que brilla es la soledad y el abandono, la ausencia de la alegría popular.

Abancay existe para bienestar de las haciendas, es el centro político, religioso y militar de la zona. Por lo tanto no puede hacer falta el cuartel militar y la cárcel que "quedaba cerca de la plaza, a media cuadra" (p. 202). Ambas "instituciones" servirán para aplacar cualquier posible intento de "desestabilizar" la inquietante "tranquilidad" de la ciudad. Sin embargo, cuando las cosas se tornan más graves que de costumbre, se acude al organismo militar del Cuzco o, en su defecto, directamente al ejército limeño, cuya fuerza será utilizada para borrar cualquier rasgo de insurrección.

La presencia de los costeños trastoca completamente a los serranos, especialmente a los mistis, que se sienten protegidos y halagados con la llegada de los forasteros. Sin embargo, la presencia de un costeño "en lo denso de los pueblos andinos, donde todos hablamos quechua, es singular, siempre diferentes a todos" (p. 201). Con la llegada del ejército "nacional" se pone en evidencia la fuerte contradicción existente entre sierra y costa. Como se expresa en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*:

"Nuestro mundo estaba dividido entonces, como ahora, en dos partes; la tierra en que no llueve y es cálida, el mundo de abajo, cerca del mar, donde los valles yungas encajonados entre los cerros escarpados, secos de color 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, abismo y llanos pequeños o desiguales que el hombre hace producir a fuerza de golpes y canciones; ...hacer, felicidad y sangre, son las montañas y precipicios de más profundidad que existen. ¿ Suceden ahora, en este tiempo, historias mejor entendidas arriba y abajo?"¹⁵⁹

La presencia de los costeños refuerza la violencia estructural existente en la sierra andina y en el Perú en general. Sólo que ahora se recrudece por el enfrentamiento de dos culturas opuestas. Los costeños se sienten superiores y desprecian todo lo serrano: la lengua, la música, lo indígena. Para los indios y mestizos el ejército sólo sirve para matar.

Las autoridades de Abancay, que por lo general vienen de la costa, los hacendados, las pocas familias adineradas y las venidas a menos halagan y enaltecen a los costeños. Con la llegada de éstos, las personas pertenecientes a ese sector privilegiado, lucen sus joyas y mejores vestimentas, que corresponden a su status social:

"No pasaron Salvinia ni Alcira. En el aire había perfume. Elegantes señoras y caballeros paseaban; grupos de oficiales y señoritas que caminaban lentamente, en las filas. Los oficiales las rodeaban y acompañaban. Las joyas con que se habían adornado las señoras, brillaban. Algunos aretes eran largos, pendían de las orejas de las jóvenes, prodigiosamente..." (p. 202)

Los mestizos difícilmente pueden adentrarse a ese ambiente. Ernesto expresa su hondo pesar al comprobar que las señoritas de Abancay son inalcanzables para él y que ellas prefieren a los costeños hasta el punto que lloran su ausencia:

¹⁵⁹ Arguedas José María, op. cit. *El zorro de arriba...* p. 57.

"Yo no las conocía...¿Cómo? si estaban a tan inalcanzable altura; aquí sobre la tierra, caminando, oyendo el vals, pero a una distancia que yo sentía extremada, temeraria...¿ O era necesario llevar uniforme y un fute lustrado, o nadar como Gerardo, gallardamente y con cierto aire de displicencia, para vivir cerca de ellas y tomarles las manos? No, yo no alcanzaría a corromperme a ese extremo". (p. 202)

La salida del ejército costeño da tranquilidad a los mestizos e indígenas, pero para los mistis significa volver a la monotonía:

"La ciudad, según la impresión de los externos, quedó vacía. Los oficiales ya no deslumbraban a los transeúntes en las calles, en las cantinas, en los salones y en las villas de las haciendas". (p.209)

La existencia de Abancay se encuentra directamente entrelazada con lo que sucede en la hacienda de Patibamba, que ocupa grandes extensiones de tierra en las cuales los indígenas son explotados y sometidos a la servidumbre. Conociendo Patibamba nos adentramos en el mundo interno del hacendado:

"El parque de Patibamba estaba mejor cuidado y era más grande que la Plaza de Armas de Abancay. Árboles frondosos daban sombra a los bancos de piedra. Rosales y lirios orillaban las aceras empedradas del parque. La casa tenía arquería blanca, un corredor silencioso con piso de losetas brillantes y grandes ventanas de rejas torneadas..."(p. 44)

Toda esta inmensa riqueza de la casa y su extensión sería suficiente para que un gran número de indios pudiera seguir reproduciendo su sistema de vida apegado a la idea de colectividad. "El patrón y la familia vivían como perdidos en la inmensa villa. Yo fui muchas veces a mirar desde las rejas; siempre esta silencioso y vacío el parque y los corredores".(p. 44)

El contraste entre la villa del hacendado y el caserío donde viven los indios es marcada o; estos últimos viven en la suciedad y el hacinamiento:

"Un callejón ancho comunicaba la residencia del patrón con la fábrica y el caserío donde viven los indios colonos. A poca distancia de la casa-hacienda el callejón ya estaba cubierto de bagazo. La fábrica se levantaba sobre un patio empedrado. Durante muchos años el bagazo acumulado había formado un montículo ancho y blando, había sido llevado a la callejuela del caserío y se extendía más lejos, cubriendo parte de un cerco de grama". (p.47)

Dentro de la hacienda los mestizos forman parte del órgano represivo del hacendado como capataces, son los encargados de la seguridad y de controlar a los indígenas. "En los extremos de los corredores, dos mestizos de botas y de grandes sombreros alones se arrodillaron con fusiles en las manos. "(p.108)

La caracterización que hace Mariátegui del Perú como una sociedad semifeudal es clara debido a la preminencia de la economía agrícola y a que en el agro predominaban las relaciones de servidumbre. La gran propiedad semifeudal combina elementos de producción capitalista con el servicio gratuito de los indígenas, a los cuales habían sido arrebatadas sus tierras comunales. En una entrevista Mariátegui plantea la situación de la siguiente manera:

"La subsistencia de la feudalidad no debe ser buscada ciertamente en la subsistencia de instituciones y formas políticas o jurídicas del orden feudal. Formalmente el Perú es un Estado republicano y democrático. La feudalidad o semifeudalidad sobrevive en la estructura de nuestra economía agraria. Y por ser el Perú un país agrícola, las condiciones de su economía agraria, en las que aún es visible la herencia colonial, se reflejan de modo decisivo en su práctica e instituciones políticas. No ocurriría, por cierto, lo mismo si la industria, el comercio, la urbe fueran más fuertes que la agricultura"¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Citado por Valderrama, Mario. "Los planteamientos de Haya de la Torre y de José Carlos Mariátegui sobre el problema indígena y el problema nacional." Op. Cit. *Indigenismo, clases sociales...*, p. 194.

Los gamonales serranos justificaban el sometimiento de los indígenas a través de claras alusiones a la inferioridad racial de éstos y a los vicios que ellos mismos propiciaban (alcoholismo, apego a la coca, ignorancia). Estas consideraciones acerca de las condiciones primitivas de los indígenas y su inferioridad legitiman el poder del hacendado como único capaz de regenerar al indio, encomendado para que trabaje gratuitamente y en condiciones infrahumanas; justifica entonces las relaciones de servidumbre, base del latifundio serrano. El gamonalismo, teniendo como pretexto la redención cultural del indígena y con el apoyo del aparato jurídico del Estado, ejerció una abierta opresión sobre los indígenas y dispuso de ellos a su voluntad como fuerza gratuita de trabajo.¹⁶¹

En *Los ríos profundos*, Ernesto compara la situación de los indios de los ayllus, donde sigue predominando la propiedad colectiva y por lo tanto la prevalencia de su lengua y su cosmovisión ligada a la naturaleza, con la de los colonos de las haciendas, que prácticamente han sido rebajados a condiciones inhumanas: darían su lengua al perro si el hacendado se los pidiera, como en "El pongo", cuento de Arguedas. Los indígenas que han escapado del colonato sienten desprecio por los colonos. Fuera del ámbito novelesco, nos encontramos con la siguiente declaración de los hacendados justificando la existencia de los colonos a través de la supuesta superioridad de éstos sobre los comuneros:

"Comparado, Señor Presidente, al indio de los ayllus y al colono se verá la superioridad de éste sobre aquél, económica, intelectual y moralmente considerados. El colono sabe que la ley debe ser la expresión, la garantía del derecho y que bien aplicada es el brazo protector de la patria ante la que son iguales el hacendado y el pastor".¹⁶²

¹⁶¹ Vease, Valderrama Marlaño. "Viejas y nuevas fracciones dominantes frente al problema indígena", *Ibidem*. p. 71

¹⁶² *Ibidem*. p.72.

Sin embargo, los indígenas no aceptan sumisamente su condición de explotación y luchan por recuperar las tierras acaparadas por los hacendados. Son numerosas las rebeliones en la zona andina; algunas adquieren carácter milenarista, como la famosa insurrección de Atusparia en la sierra norte, productoras de "memoriales" indígenas que reivindican ante todo, la abolición de la contribución personal.

En el período cercano a *Los ríos profundos* nos encontramos con los siguientes datos:

Una revisión periodística en diarios de Lima durante los años 1956-1964 ha permitido ubicar cuatrocientos trece movimientos en todo el período teniendo como principal objetivo la tierra¹⁶³.

El cosmos de *Los ríos profundos* retrata el problema económico, político y social de los Andes, a partir de los viajes de Ernesto y su paso por el Cuzco, hasta su permanencia temporal en Abancay. A partir de la memoria y el subyacente pensamiento mágico quechua, Arguedas nos plantea el problema de la tierra y el problema social que aqueja básicamente a los indios; es pues el eco a la voz de Mariátegui, quien anteriormente tocó el tema como problema fundamental del indio. A nuestro parecer Arguedas, profundo conocedor de esa realidad, destapa ante los ojos de los no quechuahablantes, las contradicciones y constantes enfrentamientos existentes dentro de la sociedad serrana y, además, proyecta una alternativa mestiza como fuerza motora del Perú, sin dejar de lado al mundo indio, sustento material y espiritual del Ande.

¹⁶³ Flores Galindo Alberto. Op. cit. *Buscando un inca...* p. 340

CONCLUSION O KACHARPARI¹⁶⁴

Llevar a cabo esta tesis sobre "La danza del supay candela o la estética de la violencia en *Los ríos profundos* de José María Arguedas" no ha sido una tarea fácil. En cierto modo la lectura que hacemos, difiere de lo realizado en otros trabajos. Una lectura que tome en cuenta el pensamiento del mundo quechua, sin dejar de lado el occidental (español), presenta la dificultad de cómo fundamentar el análisis ante la carencia de fuentes que compartan este mismo enfoque (con excepción de los trabajos de Antonio Cornejo Polar, Willian Rowe y sobre todo Martín Lienhard, quien rescata dicho mundo en un análisis de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*). Lo que nos ayudó inmensamente ha sido el aporte verbal de personas del mundo indio y mestizo de la zona andina del Perú.

El análisis que planteamos no está agotado, sino que por el contrario, abre otras posibilidades. Creemos que realizar estudios desde la visión quechua (sin dejar de lado la occidental) conduciría a profundizar el conocimiento sobre la cultura india y mestiza peruanas, partiendo de los ejes temáticos de la narrativa arguediana, que mostrarían el camino seguido por la sociedad y por Arguedas como autor. Por ejemplo, si en las novelas arguedianas se hace un estudio sobre la migración quechua hacia las ciudades, encontraremos un proceso de adaptación e interinfluencia entre

¹⁶⁴ Kacharpari: Adiós donde el viento dibuja su último vaivén de suspiro. Adiós. Partida, alejamiento total o parcial. Bandera de adiós. Punto donde el "viajero" suelta su "última" mirada al hombre, al lugar o a los elementos que fueron su compañía. Fin de una actividad. Punto donde el tiempo se corta en dos: el pasado y el futuro. Irse o volver. Volver significa igualmente partir (al recuerdo, a la reconstrucción de un camino para reorientar u orientarse mejor en el tiempo y en el espacio teniendo como meta el futuro). Kacharpari es el inicio de otra actividad, un desgarramiento donde el adiós significa también el retorno, es pues el filo mismo donde se concluye y se inicia algo.

las culturas encontradas, por lo que una interpretación india a este fenómeno sería importante. Otro tema que enriquecería el estudio de la narrativa arguediana es la música quechua (Huayno, Qarawi, Qachua, Ayataki, etc.) en su transición al mestizaje (del arpa a la guitarra), cuya base cultural quechua permea las manifestaciones musicales de un gran sector del Perú. Otro tema que creemos importante es la interpretación de la narrativa arguediana partiendo de los símbolos quechuas en el proceso de construcción novelesca y su consecuente explicación metafórica de la vida, la muerte, el amor, la violencia. Es interesante, también, el estudio de la funcionalidad del mito y la utopía a través del desarrollo de la obra total de José María Arguedas que aportaría mayores elementos de juicio para su mejor interpretación.

Una de nuestras primeras conclusiones es que en *Los ríos profundos*, como en otras de sus obras, Arguedas plantea que no todos los hombres piensan y actúan de igual manera, y que tampoco están obligados a hacerlo y menos aún cuando pertenecen a culturas, diferentes que, pese a sus particularidades, tienen racionalidades igualmente válidas. Por lo tanto la oposición entre ser occidental-racional-moderno e indio-irracional-arcaico debe ser superada.

Con sus rupturas rítmicas y sus giros temáticos el discurso novelesco de *Los ríos...*, muestra la violencia de los mundos en conflicto. Parecería que Abancay fuera demasiado pequeña para tanta violencia e injusticia. La novela muestra la condición de explotación de indios y mestizos. En esta ruptura, la lengua española es utilizada como la cáscara dentro de la cual vive el pensamiento quechua, con la cual posibilita que

los lectores no conocedores del "runa simi"(quechua) puedan acercarse y comprender la cosmovisión india.

La violencia, planteada como forma de vida, tiene diversos niveles de expresión. A continuación Qantu¹⁶⁵ y Qoripaqcha¹⁶⁶, personajes recreados por nosotros, manifiestan lo que consideramos sintetiza los puntos centrales a los que nos ha conducido esta investigación:

Qantu: No estoy contento, *Los ríos profundos* me mueve el alma. Me preocupa el futuro; ando pensado, hasta soñé que el yawar mayu (río de sangre) me arrastraba junto a piedras, árboles y todo cuanto encontraba a su paso; el yawar mayu estaba furioso, pude escuchar su voz, su rujido de bestia a la hora de la rabia. Ahí estaba yo en medio. Desde las riberas muchos hombres que no conozco me insultaban, me apedreaban y me hundían más en el peligro, sentí que mi vida se iba en pedazos, en cada pedrada, en cada látigo del río. No sé cómo desperté; de repente ví que una tarántula inmensa peleaba con miradas, con movimientos, con suspiros y con gritos, peleaba con el huaylis, con ese mensajero del diablo que caga fuego y apaga vidas. Tengo miedo, ¿acaso vivir es sólo esto?...violencia, violencia hasta en los sueños.

Qoripaqcha: Espera espera, ¡suscha! No vayas tan de prisa. La violencia es como un lunar que llevamos desde que nacemos; la vida es como ese yawar mayu que soñaste y también como la pelea de la tarántula y el waylis. Las miradas de desprecio, de indiferencia, de insulto o las

¹⁶⁵ Qantu: Planta representativa del Perú. En muchas canciones quechuas el qantu aparece como personaje indio.

¹⁶⁶ Qoripaqcha: Cascada de oro. Catarata dorada donde la energía expresada a través de la caída y el ronco "latir" de sus aguas, se transforma en voz de un mundo al que da vida. Sus aguas repartidas como venas en la tierra son los ríos profundos del mundo andino.

diferentes posturas del indio o del hacendado en *Los ríos...* también son violencia.

Qantu: Pero existen ríos cristalinos.

Qoripaqcha: Se comportan de acuerdo a su caudal, invaden tierras, riegan los campos o dan de beber al ganado; eso es vida, pero a veces ese río cristalino cae en las cataratas, le llega el mal tiempo y se carga de rabia; en algún lugar del camino se une con otros ríos y deja de ser manso. El río es, pues, la casa de challwas (peces), es el tiempo, la vida misma del indio, las venas de la tierra; por ahí corre la esperanza, el futuro. Pero también hay peces de ríos lejanos que llegan hasta las aguas serranas y que matan a los pececitos, y eso no debe ser.

Qantu. ¿Y los que me insultaban?

Qoripaqcha: Han de ser los supays, los que violentan la vida de los otros en nombre de su razón. La verdad, eso también es violencia. Pero dejemos esto. En la vida la violencia siempre está presente. Siempre hay algo que deja de ser lo que fue. El hombre nace y llora; ese primer gemido es muestra del ingreso a un mundo abierto, un mundo que luego se comporta como vientre en fecundación, una gran barriga que suelta a sus hijos hacia la otra vida; vivir es morir un poco con los días. La muerte es sólo irse del vientre de la vida hacia el vientre de la muerte, de ahí volvemos a nacer a veces como árboles, como pumas, etc.. Somos eternos, cambiantes, cada vez mejor, pese a todo. Por eso cuando llega la peste a Patibamba, los afectados se van a morir, con algo de tristeza pero sin temor.

Qantu: Pero en fin ¿cómo es la violencia?, ¿la puedo ver o sólo se siente?.

Qoripaqcha: Se ve y se siente. La violencia, hijo, tiene muchos rostros. Existen aquellos que con sólo mirar matan. La mirada del Viejo al dirigirse al Pongo en *Los ríos profundos* es igualmente violenta como el silencio del

Pongo, que dice sin decir el grado servil al que ha sido sometido y rebajado. La violencia está en todas partes, hasta en la sombra que corta la luz, hasta en el viento que pasa arrancando hojarascas al molle, al eucalipto, y construyendo con su paso una música dulce, una canción a veces alegre y a veces triste, una canción que en la voz de los andinos puede llamarse Harawi, Qachua, Huayno, pero nunca ópera, porque eso no es de indios.

Qantu: ¿La violencia puede ser bella?

Qoripaqcha: En la vida de *Los ríos profundos* la violencia tiene estética, una armonía, un ordenamiento, aunque para muchos eso es irreconocible, creen que la violencia siempre está ligada al mal. Dicen que violencia es dañar a alguien o a algo, pero no siempre es así. La violencia tiene grados de expresión de acuerdo a la intensidad. Hay violencias que dañan y otras que construyen, Arguedas buscó construir mostrando lo que pasa en Patibamba. Los colonos se levantan por causas míticas y religiosas, pero también existe la posibilidad de mejorar sus vidas a través de la unión. Cuando la lluvia procrea en la tierra y luego hace crecer a sus hijitos, el mismo hecho de procrear es dulce; pero violento, natural pero violento. La violencia de los blancos contra los indios no puede ser natural. Hay cosas a las que no se les llama violentas porque son cotidianas. En *Los ríos profundos* la violencia es cotidiana, por eso parece no serlo.

La plática anterior nos conduce a otra conclusión que atañe al problema de la integración nacional que, según Arguedas y la novela estudiada, no se dará con base en la homogeneización, sino partiendo del reconocimiento de la convivencia de diversos grupos sociales que en la novela aparecen violentados (indios, mistis, mestizos, cholos, negros). Es necesario vencer las diferencias económicas, políticas y sociales a través de

la reivindicación del oprimido, y el reconocimiento de la validez de la cultura indígena, base y sustento del Perú. Arguedas expresa esta concepción en su "¿Último diario?" incluido en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*:

"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. Despidan en mi un tiempo del Perú cuyas raíces estarán siempre chupando jugo de la tierra para alimentar a los que viven en nuestra patria, en la que cualquier hombre no engrilletado y embutecido por el egoísmo puede vivir, feliz, todas las patrias" (p. 245-246).

Por último, *Los ríos profundos* es una novela cuyo valor literario es innegable. Tuvo y tiene el propósito de interpretar la realidad peruana y guarda relación con el contexto histórico, social, cultural y económico de Perú de la década de los cincuenta. Pero conserva su vitalidad debido a que muchos problemas de la vida social peruana no han sido superados, entre ellos la existencia de una nación realmente integrada y la situación marginal que ocupan quienes sustentan al país, claro, ahora bajo otras condiciones sociohistóricas.

México D.F. , septiembre de 1996.

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Arguedas José María. *Los ríos profundos*. Pról. Mario Vargas Llosa. La Habana, Casa de las Américas, 1965. (Col. de literatura Latinoamericana).

_____. *Los ríos profundos*. Mario Vargas Llosa (ed), Cronología de Mildred Merino de Zela. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

_____. *Agua y otros cuentos indígenas*. Washington Delgado (ed.), Lima, Carlos Milla Bartres, 1974. (Biblioteca de autores peruanos, 6).

_____. *Amormundo*. Buenos Aires, Calicanto, 1977.

_____. *Amormundo y todos los cuentos*. Lima, Francisco Moncloa, 1967.

_____. *Cuentos olvidados y notas críticas a la obra de José María Arguedas*. José Luis Ruillón (ed.). Lima, Imágenes y letras, 1973.

_____. *Diamantes y pedernales*. Agua. Lima, Juan Mejía Baca y P.L.Villanueva, 1954.

_____. *El forastero y otros cuentos*. Montevideo, Sandino, 1972.

_____. *El sexto*. Pról. Mario Vargas Llosa. Barcelona, Laia, 1974.

_____. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. 2a. ed., Buenos Aires, Losada, 1972. (Biblioteca Clásica y Contemporánea, 391).

_____. *La agonía de Rasu Ñiti*. Lima, taller de Artes Gráficas Icaro, 1962.

_____. *Todas las sangres*. Buenos Aires, Losada, 1970. (Bibliotecas Clásica Contemporánea, 365).

_____. *Canto kechua, con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*. Lima, ediciones del Club del Libro peruano, 1938.

_____. "Epílogo"(cartas) *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. 3a. ed. Buenos Aires, Losada, 1971, pp.273-280.

_____. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica, Madrid, 1990.

_____. "Intervención de J.M.A." *Primer encuentro de narradores peruanos, Arequipa 1965*. Lima, Casa de la Cultura, 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., Buenos Aires, Losada, 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*. Lima. Edit. Horizonte, 1984.

_____. "Yo soy hechura de mi madrastra", en *La cultura en México*, Núm. 928, 19 dic. 1979, pp. XIV-XVI.

_____. *Formación de una cultura indoamericana*. Selec. y prólogo de Angel Rama. México, Siglo XXI, 1975.

_____. *Señores e indios, acerca de la cultura quechua*. Lima, Mosca Azul E. Horizonte, 1976.

_____. *Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta*. Lima, Consejo Nacional de Menores, 1966

_____. *Dioses y hombres del Huarochirí*. Lima, De. Museo Nacional de Historia e Instituto de estudios Peruanos. 1966

_____. "Mitos quechuas post-hispánicos" en *Anuru*, Lima, Julio-septiembre de 1967, N° 3: 14-18.

_____. Arguedas, José María y Ortíz 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*. Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1967. Pp. 309-315.

_____. "El torito de la piel brillante", en *La mujer peruana*, Lima, julio de 1957.

_____. "Isicha Puytu" en *Idea*, año VII, N° 35-36, noviembre de 1957, julio de 1958.

_____. "El negociante de harinas", en *La tribuna*, Lima 29 de mayo de 1960. "Las danzas incas en el Perú".

_____. "El lagarto", en *Idea*, Lima, 1962, N° 53.

_____. "El joven que subió al cielo" en *FACI*, Lima 1965, .

_____. *El sueño del Pongo*, Chile, edit. Universitaria, 1969.

_____. "Warmá Kuyay" (amor de niño), en *Signo*, Lima, 1933.

_____. "Inevitable comentario a una ideas de Julio Cortázar", en *Cdsil*, 1° de junio de 1969. (se refiere a lo expresado por J.C. en *Life* de 7 de abril de 1969).

SOBRE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

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.

Borel, Jean Paul. "Arguedas o la literatura imposible" *Caravelle*, Francia, 1984, núm. 42, pp. 77-91. 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.

Bueno Chávez, Raúl. "Relato oral y visión del mundo andino: "El lagarto" y otros cuentos de Lucanamarca", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*. N° 20, Lima, 1984. pp. 9-28.

_____. "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.

Castro Klarén, Sara. *El mundo mágico de José María Arguedas*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 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.

Couthard, G.R. "Un problema de estilo", Juan Larco(ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Casa de las Américas, La Habana, 1976. pp. 11-122.

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*, no. 48, UNAM, México, 1994.

Dessau, Adalbert. "Icaza y Arguedas, exploradores del laberinto de los andes", Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Casa de las Américas pp. 227-234.

Dessau, Adalbert. "Jorge Icaza y José María Arguedas. Problemas conceptuales y artísticos del indigenismo". *Anuario Indigenista*, vol. XXX, dic. 1970, pp. 183-190.

Díaz Ruiz, Ignacio. *Literatura y biografía en José María Arguedas*. UNAM, México, 1991.

Dorfman, Ariel. "Puentes y padres en el infierno: *Los Ríos Profundos*", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 12, 2º Semestre 1980, pp. 91-137.

Escajadillo, Tomás G., "Las señales de un tránsito a la universalidad", Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Casas de las Américas, La Habana, 1976. pp. 73-110.

_____. "Meditación preliminar acerca de José María Arguedas y el indigenismo". En *Revista peruana de Cultura*, n.13-14. dic. 1970, pp. 82-126.

_____. "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. "El sexto o el hábito de la libertad", Juan Larco(ed.), *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.

_____. "Arguedas o la utopía de la lengua", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Nº 20, Lima, 1984. pp. 350-352.

_____. "La utopía de la lengua en el primer Arguedas", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Nº 12, Lima, 1980.

Favre, Henri. "José María Arguedas y yo: ¿un breve encuentro o una cita frustrada?", en *Cuadernos Americanos*, UNAM, no. 56, México, marzo-abril, 1996.

Febres, Eleodoro J. "Los ríos profundos de Arguedas: estructura e intensidad", en *La Torre*, n. 93-94, jul-dic. 1976. pp. 161-178.

González, Galo Francisco. *Amor y erotismo en la narrativa de José María Arguedas*. Editorial Pliegos, Madrid, 1990.

Jiménez, Reynaldo. "Realidad y mitificación: el narrador niño en *Los ríos profundos*", en *Texto Crítico*, n.14, jul-sep 1979, pp.104-116.

Kundera, Milan. *El arte de la novela*, México, Editorial Vuelta, 1987.

Lévano, César. *Arguedas, un sentimiento trágico de la vida*. Lima, Gráfica Labor, 1969.

Lienhard, Martin. *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima, Latinoamericana Editores, 1981.

_____. "La última novela de Arguedas. Imagen de un lector futuro" (*El zorro de arriba...*). *Revista de crítica Literaria Latinoamericana*, n. 12, 2º semestre 1980, pp. 177-196.

_____. "La función de danzantes de tijeras en tres textos de José María Arguedas", en *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, n. 122, ene-marzo, 1983, pp. 140-157.

_____. "Tradición oral y novela ('los zorros' en la última novela de José María Arguedas)". *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.

Marín, Gladys C. *La experiencia americana de José María Arguedas*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1973.

Matta de Rodríguez, Paulina. "El cause político y su utilería artística", Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. Casa de las Américas, La Habana, 1976. pp. 185-196.

Merino de Zela, Mildred. "Vida y obra de José María Arguedas". *Revista peruana de cultura*, n. 13-14, dic. 1970, pp. 127-145.

Millones, Luis. "Reflexiones en torno al romance en la sociedad indígena: seis relatos de amor", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Nº 14, Lima, 1981. pp. 7-28.

Montoya, Rodrigo. "Yawar fiesta: una lectura antropológica". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n. 12, 2º semestre 1980, pp. 55-68.

Morales, Leonidas. "José María Arguedas: el lenguaje como perfección humana". *Estudios Filológicos*, Universidad Austral de Valdivia, n. 7, 1971.

Moretic, Yerko. "Tras las huellas del indigenismo literario en el Perú", Juan Larco (de.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. Casa de las Américas, La Habana, 1976. pp. 31-44.

Muñoz, Silverio. "El juego como propedéutica social en *Los escoleros*". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n.12, 2º semestre 1980, pp. 41-53.

_____. "Yawar fiesta: el mito de la salvación por la cultura", en *Texto Crítico*, n. 14, jul. sept. 1979, pp.71-103.

Murra, John V. "José María Arguedas: dos imágenes", en *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, n. 122, ene-marzo 1983, pp. 43-54.

Ortega, Julio. "Arguedas: la ambigüedad racial". *Mundo nuevo*, n.-14 agosto-1967, pp. 71-73.

Paoli, Roberto. "Los ríos profundos: la memoria y lo imaginario", en *Revista Iberoamericana*, vol. XLVIII, n. 118-119, ene-jun. 1982, pp. 177-190.

Pantigoso, Edgardo J. *La rebelión contra el indigenismo y la afirmación del pueblo en el mundo de José María Arguedas*. Lima, Juan Mejía Baca, 1981.

Rama, Angel. "Los ríos profundos, ópera de pobres", en *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, n. 122, ene-marzo 1983, pp. 11-41.

_____. "Recuperación del pensamiento mítico en José María Arguedas". *Latinoamérica*, n. 9, 1976, pp. 247-274.

_____. (ed.). *Señores e indios, acerca de la cultura quechua*. Buenos Aires, Arca/ Calicanto, 1976.

_____. *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI, México, 1982.

Ratto, Luis Alberto. "Arguedas o el creador visceral". Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. Casa de las Américas, La Habana, 1976. pp. 311-313.

Rivera, María del Carmen P.de. *Aproximación a la obra de José María Arguedas*. Santo Domingo, Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 1975.

Rodríguez-Luis, Julio. *Hermenéutica y praxis del indigenismo, la novela indigenista de Clorinda Matto a José María Arguedas*. México, FCE, 1980.

Rowe, William. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1979.

Rufinelli, Jorge. "Arguedas y Rulfo: dos narrativas que se encuentran", en *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, n. 122, ene-marzo 1983, pp. 171-179.

Spina, Vicent. *El modo épico en José María Arguedas*, Madrid, Editorial Pliegos, 1986.

Vargas Llosa, Mario. "El Sexto de José María Arguedas: la condición marginal", Prólogo a *El sexto*. Barcelona, Laia, 1974. pp.7-21.

_____. "Ensoñación y magia en *Los ríos profundos*", Prólogo a *Los ríos profundos*, Caracas, Ayacucho, 1978, pp. IX-XIV.

_____. "Entre la ideología y la arcadia". *Revista Iberoamericana*, vol. XLVII, n. 116-117, jul-dic. 1981, pp.33-46.

_____. "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, marzo 1978, pp. 1-10.

_____. (pról.), *Los ríos profundos*. La Habana, Casa de las Américas, 1966.

_____. "Arguedas, entre la ideología y la arcadia", Prólogo a *Todas las sangres*, Alianza Editorial/Losada, Madrid, 1982.

_____. "Tres notas sobre Arguedas", en *Nueva novela hispanoamericana*, Paidós, Buenos Aires, 1972.

Westphalen, Yolanda. "Interpretación de 'Agua' de José María Arguedas", en *Letras*, año XXXIX, 1967, pp. 78-79.

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

Bajtín, Mijail M. *La poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

_____. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. México, Alianza Universidad. 1993.

Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. 2a edic. Mexico, Siglo XXI Editores, 1985.

- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. 6a. edición, México, Siglo XXI Editores, 1983.
 _____ et.al. *Análisis estructural del relato*. Premia, México, 1985.
- Bataille, George. *La literatura y el mal*, 4a edición, Madrid. Edit. Taurus. 1981.
- Benjamín, Walter. *Para una crítica de la violencia*, 3a. ed., México, Premia Editora, 1982.
- Beristáin, Helene. *Análisis estructural del relato literario, teoría y práctica*, México, UNAM, 1982.
- Cornejo Polar, Antonio. "Los sistemas literarios como categorías históricas...", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*. N° 29, Lima, 1989. Pp. 19-25.
- _____. "Literatura peruana y tradición indígena", en *Literaturas Andinas*, Instituto de Estudios Cultura y Sociedad en los Andes, Jauja, Perú, segundo semestre, 1988. Año I, no. 1.
- _____. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1982.
- _____. *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.
- Cotler, Julio. "Perú: Estado oligárquico y reformismo militar", en *América Latina: historia de medio siglo*. Instituto de Investigaciones Sociales. UNAM. Siglo XXI, México, 1982.
- 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.
- Dorfman, Ariel. *Imaginación y violencia en América*, 2a. ed., Barcelona, Anagrama, 1972.

Flores, Angel. *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.

Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Goldman, Lucien. "Creación literaria, visión del mundo y vida social", *Estética y marxismo*. Adolfo Sánchez Vázquez (ed.), Ediciones Era, México, 1988.

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. Año I, no. 2.

López-Baralt, Mercedes. *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino*. Editorial Playor, Madrid, 1987.

Maldonado-Denis, Manuel. *La violencia en la obra de García Márquez*, Puerto Rico, Edición Sur América, 1977.

Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos sobre la interpretación de la realidad peruana*. México, Era, 1979. (serie popular,69).

Meléndez, Concha. *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*, 2a. ed. Río Piedras, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1961.

Morson, Gary Saul (Comp.). *Bajtín. Ensayos y diálogos sobre su obra*. UNAM, México, 1993.

Nolte Maldonado, Rosa María J. *Quellkay. Arte y vida de Sarhua. Comunidades campesinas Andinas*. Terra Nova/Imagen Editores, Lima, 1991.

Núñez, Estuardo. *La imagen del mundo en la literatura peruana*. México, FCE, 1971.

Ortega Julio. *La imaginación crítica: ensayos sobre la modernidad en el Perú*. Lima, Ediciones Peisa, 1974.

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*, N° 29, Lima, 1989. pp. 26-38.

Pérus, Françoise. *Historia y crítica literaria*. Cuba. Ediciones casa de las Américas 1982.

Roa Bastos, Augusto. "Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual",

Rosental, M.M. y Laudin, P.F. *Diccionario de Filosofía*. Akal Editor, Madrid, 1975.

Todorov, Tzvetan y Oswald Ducrot. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XI Editores, México, 1991.

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,

_____. " El gran arte de la parodia", en *Revista de la Universidad de México* núm. 431, dic. 1896.

Vega, Inca Garcilaso de la. *Comentarios reales*. Ediciones Nuevo Mundo. (S.D.)

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, no. 1.

Wise, David. "Indigenismo de izquierda y de derecha: dos planteamientos de los años 1920". en *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, n. 111, enero-marzo 1983, pp. 159-169.

Yurkievich, Saul. *La violencia estremeceadora de lo real*, Edit. Culturas, Francia, 1988.