

**LO ETNOLITERARIO EN LA NOVELA LOS RIOS PROFUNDOS DE JOSE  
MARIA ARGUEDAS**

**GIOVANNI IZQUIERDO GARCIA**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
VICERRECTORIA DE INVESTIGACIONES Y POSTGRADOS  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES  
MAESTRIA EN ETNOLITERATURA  
SAN JUAN DE PASTO  
2009**

**LO ETNOLITERARIO EN LA NOVELA LOS RIOS PROFUNDOS DE JOSE  
MARIA ARGUEDAS**

**GIOVANNI IZQUIERDO GARCIA**

**Tesis de grado presentado como requisito parcial para optar al título de  
Maestro en Etnoliteratura**

**Asesor  
Dr. ISAIAS PEÑA**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
VICERRECTORIA DE INVESTIGACIONES Y POSTGRADOS  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES  
MAESTRIA EN ETNOLITERATURA  
SAN JUAN DE PASTO  
2009**

## **NOTA DE RESPONSABILIDAD**

“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo de grado, son responsabilidad del autor”

Artículo 1 del acuerdo N° 324 de octubre 11 de 1966, emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

**Nota de aceptación:**

---

---

---

---

---

---

---

**Presidente de tesis**

---

**Jurado**

---

**Jurado**

**San Juan de Pasto, Enero de 2010**

## **DEDICATORIA**

*A mi abuelito Alejandro por ser mi inspiración y por enseñarme a valorar el pensamiento amerindio.*

*A mis padres Laura y Néstor por su motivación y apoyo constantes.*

*A mis hijos María Alejandra e Illari por ser el motor de mi existencia.*

*A mi compañera Andrea por su paciencia, comprensión y soporte emocional.*

ERNESTO GIOVANNI

## **AGRADECIMIENTOS**

*El autor agradece a:*

*La Universidad de Nariño, por brindarme la oportunidad de cumplir una meta propuesta en el camino de mi vida profesional.*

*Personal docente y administrativo del Programa Maestría en Etnoliteratura por ampliar, enriquecer mi visión del mundo y permitirme creer en la construcción de otros mundos posibles.*

*Dr. Isaías Peña, Asesor del Trabajo de Grado, por su incondicionalidad y valioso aporte, a pesar de la distancia.*

*Magíster Jairo Rodríguez Rosales, Magíster Jorge Verdugo y Magíster Vicente Santander, Jurados, quienes contribuyeron con sus recomendaciones a la consolidación del trabajo.*

## CONTENIDO

	<b>Pág.</b>
<b>INTRODUCCION</b>	<b>8</b>
<b>1. LO ETNOLITERARIO</b>	<b>10</b>
1.2 LA RUTA DEL INDIGENISMO	28
1.3 RESEÑA DE LOS RIOS PROFUNDOS	35
1.4 LOS ESTUDIOS CRÍTICOS Y LOS RÍOS PROFUNDOS	44
1.4.1 La Narrativa de Transculturación.	44
1.4.2 La Utopía Andina.	53
1.4.3 Literaturas Heterogéneas.	58
<b>2. LA FICCIÓN Y LA AVENTURA ANDINA</b>	<b>64</b>
2.1 LA INCESANTE LUCHA	64
2.2 EL DEMONIO FELIZ	67
2.3 LA ALTERNANCIA	72
2.4 NATURA Y MAGIA	73
2.5 LA MÚSICA	<b>78</b>
<b>3. SÍMBOLOS MÁGICO-RELIGIOSOS</b>	<b>83</b>
3.1 RUMI LA PIEDRA.	86
3.2 MAYU-EL RIO	88
3.3 POK'CHA LA CASCADA	93
3.4 APU DIOS CERRO	94
3.5 SACHA EL ÁRBOL	95
3.6 LAS CHIRRINKAS	98
3.7 WAYTA LA FLOR	99
3.8 LA MARÍA ANGOLA	102
3.9 EL ZUMBAYLLU	103
<b>4. LOS RÍOS PROFUNDOS – POSIBILIDAD DE DIÁLOGO INTERCULTURAL</b>	<b>105</b>
4.1 LA CHAKANA	105
4.2 ERNESTO Y EL MERO ESTAR	113
CONCLUSIONES	118
BIBLIOGRAFIA	119

## RESUMEN

EL PRESENTE TRABAJO DE GRADO ES EL INFORME DE LA INVESTIGACION: LO ETNOLITERARIO EN LA NOVELA LOS RIOS PROFUNDOS DE JOSE MARIA ARGUEDAS, EL CUAL SE ENFOCO, COMO SU TITULO LO SUGIERE, EN EL ESTUDIO DE LA PRESENCIA ETNOLITERARIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA MENCIONADA NOVELA, ESTO ES, EL CONJUNTO DE IMAGINARIOS SOCIALES DEL MUNDO ANDINO NOTABLEMENTE INVOLUCRADOS EN LA CONFIGURACIÓN BICULTURAL DE LA OBRA.

EL TRABAJO IMPLICA UNA LECTURA DE INTERPRETACIÓN, EL CUAL TIENE MUY EN CUENTA TRES DE LAS MÀS RELEVANTES TENDENCIAS CRÍTICAS FRENTE A LA PRODUCCION LITERARIA DE JOSÈ MARIA ARGUEDAS: LA TRANSCULTURACIÓN NARRATIVA DE ANGEL RAMA, LA UTOPIA ANDINA DE MARIO VARGAS LLOSA, Y LAS LITERATURAS HETEROGENEAS DE ANTONIO CORNEJO POLAR. LA CORRESPONDIENTE LECTURA DE LOS RIOS PROFUNDOS ES ABORDADA DESDE TRES EJES HERMENEUTICOS. EN EL PRIMERO SE EXPLICAN LOS PRINCIPALES MECANISMOS DE LOS CUALES SE VALIÒ JOSE MARIA ARGUEDAS PARA INTEGRAR LA FICCIÓN Y LA AVENTURA ANDINA. COMO LO SON: LA ELABORACIÓN DE UNA LENGUA, EL COMPLEJO PROCESO TRADUCTIVO, LA CONCEPCIÓN DE LA NATURALEZA Y EL ESENCIAL ROL DE LA MUSICA EN LA ORGANIZACIÓN DEL DISCURSO. EN EL SEGUNDO SE RECONOCEN ALGUNOS ELEMENTOS FUNDAMENTALES DE LA SIMBOLOGIA MAGICO-POÉTICA GENERADA EN EL PENSAMIENTO MÍTICO DE LA CULTURA QUECHUA Y SE ESTABLECE UNA RED DE RELACIONES ENTRE ÈSTOS Y LA HIEROFANÍA ANALIZADA POR MIRCEA ELIADE.

FINALMENTE SE PRETENDE PRESENTAR LA OBRA ARGUEDASIANA COMO UNA CLARA POSIBILIDAD PARA ENTABLAR UN DIALOGO (O POLILOGO) INTERCULTURAL QUE URGE EN TIEMPOS DE GLOBALIZACIÓN Y SUPRACULTURALIDAD. IGUALMENTE EN ESTE CAPITULO SE INTERPRETA EL DESPLAZAMIENTO DE ERNESTO HACIA UN MERO ESTAR AQUÍ-ACTITUD QUE ASUME EL RUNA ANDINO FRENTE A LA VIDA, COMO UNA REDENCIÓN DE LA ABRUMADORA EXPERIENCIA DE VIVIR ENTRE DOS COSMOVISIONES OPUESTAS. EL INTENTO ESTA CIMENTADO EN LOS ESFUERZOS DE JOSEF ESTERMANN Y RODOLFO KUSCH PARA CUESTIONAR A LA FILOSOFIA, PARADIGMA DEL PENSAMIENTO OCCIDENTAL, DE FUENTE HELENICA Y BRINDAR OTRAS POSIBILIDADES, OTRAS "FILOSOFIAS" PARA APREHENDER NUESTRA REALIDAD AMERICANA.

## ABSTRACT

THIS THESIS IS THE REPORT OF THE RESEARCH: ETHNIC-LITERARY PRESENCE IN THE NOVEL LOS RIOS PROFUNDOS BY JOSE MARIA ARGUEDAS, WHICH, AS IT IS SUGGESTED BY THE TITLE, IT IS FOCUSED ON THE ETHNIC-LITERARY PRESENCE IN THE WRITING OF THE NOVEL, THIS IS THE SET OF ANDEAN WORLD SOCIAL ARCHETYPES REMARKABLY INVOLVED IN THE BICULTURAL CONFIGURATION OF THE WORK. THE THESIS IMPLIES AN INTERPRETATIVE READING THAT TAKES NOTICE OF THREE OF THE MOST RELEVANT CRITICAL TENDENCIES ABOUT JOSE MARIA ARGUEDAS LITERARY WORK: NARRATIVE TRANSCULTURATION BY ANGEL RAMA, THE ANDEAN UTOPIA BY MARIO VARGAS LLOSA AND THE HETEROGENEOUS LITERATURES BY ANTONIO CORNEJO POLAR.

THE CORRESPONDING READING OF LOS RIOS PROFUNDOS IS DEVELOPED FROM THREE HERMENEUTICAL AXES. FIRST, THE MAIN MECHANISMS, WHICH ARGUEDAS USED TO INTEGRATE FICTION WITH THE ANDEAN ADVENTURE. SUCH AS A LANGUAGE INVENTION, THE COMPLEX TRANSLATION PROCEDURE, THE NATURE UNDERSTANDING AND THE ESSENTIAL ROLE OF MUSIC IN THE DISCOURSE ORGANIZATION.

SECONDLY, SOME MAGIC-POETIC SIMBOLOGY ELEMENTS ARE RECOGNIZED, SIMBOLOGY GENERATED IN THE MYTHIC WAY OF THINKING OF THE QUECHUA CULTURE AND IT IS SET UP A MESH OF RELATIONSHIPS BETWEEN THESE AND THE HIEROPHANY ANALYZED BY MIRCEA ELIADE.

FINALLY, IT IS ATTEMPTED TO PRESENT ARGUEDAS WORK AS A CLEAR POSSIBILITY TO ENTER INTO AN INTERCULTURAL DIALOGUE (OR POLILOQUE) THAT IT IS URGENT IN THIS TIME OF GLOBALIZATION AND SUPRACULTURALITY. IN THE SAME WAY, IN THIS CHAPTER, ERNESTO'S MOVING TO "A MERO ESTAR AQUI" ASSUMED ATTITUDE BY THE ANDEAN RUNA ,FACED TO LIFE, AS A REDEMPTION OF THE OVERWHELMING EXPERIENCE OF LIVING BETWEEN TWO OPPOSITE COSMOLOGIES. THE ATTEMPT IS BASED ON JOSEF ESTERMANN AND RODOLFO KUSCH EFFORTS FOR QUESTIONING PHILOSOPHY, THE WEST PARADIGM, WITH HELENIC SOURCE AND OFFERING OTHER POSSIBILITIES, OTHER "PHILOSOPHIES" FOR APREHENDING OUR AMERICAN REALITY .

## INTRODUCCIÓN

Desde comienzos de la conquista la escritura se consolidó como el mayor instrumento de poder y la imposición de la misma ayudó a silenciar la riqueza contenida en la oralidad de las comunidades autóctonas, la escritura, al igual que en otras zonas, en el área andina se presenta como “propiedad” del nuevo grupo hegemónico. Grupo que al volverse criollo, ejerce la autoridad sobre los textos, géneros, condiciones de elaboración y de difusión hasta ahora, el canon.

La literatura hegemónica, europea tiene como producción emblemática y signo de la modernidad a la novela. La literatura denominada “cultura” empieza a marginar las producciones literarias de los grupos marginales debido a que la lengua es el medio mediante el cual se perpetúa la estructura jerárquica del poder y además con ello son establecidos conceptos de verdad, orden y realidad.

Ahora bien la literatura latinoamericana para poder encontrar sus propias formas se concentró en su realidad y en su expresión la literatura latinoamericana se ha configurado desde la mitad del siglo anterior como un referente obligado de la literatura universal.

A partir de la mitad del siglo XX los escritores latinoamericanos empezaron a realizar una síntesis con los aportes multicolores, con las tensiones, con los entrecruces, que resultaron de los encuentros conflictivos. La complejidad propia de la realidad sociocultural de Latinoamérica brinda material para experimentar en la creación desde los bordes, las fronteras, los intersticios, los procesos de hibridación.

Este gran esfuerzo le dio universalidad a esta literatura, en cuanto que partía de la región, la comarca para tratar asuntos de constante preocupación para cualquier ser humano en cualquier rincón del planeta.

La literatura del área andina al ser una totalidad contradictoria, está marcada por una fuerte voluntad de totalización que se debe negociar en términos de contradictoriedad, ya que dentro de ella específicamente del Perú – coexisten formaciones culturales múltiples y diversas. La diversidad – heterogeneidad – es el único elemento globalizante que dar armonía al conjunto.

El presente trabajo, por consiguiente, va a tomar como muestra la mejor novela del Peruano José María Arguedas, representante digno de una literatura de doble filiación.

Este esfuerzo académico pretende mostrar “Lo etnoliterario en la novela Los ríos profundos de José María Arguedas”, en tanto que este autor escribe desde una calidad bilingüe (castellano – quechua), se acerca a componentes muy profundos de la tradición oral y la cultura popular.

El trabajo está organizado en tres ejes explicativos: en el primero se reconocen los mecanismos que emplea Arguedas para integrar la ficción y la aventura andina en la articulación de un texto del canon literario occidental: la novela. Previamente se recorre a manera de itinerario, algunas obras del peruano, señalando rasgos etnoliterarios inmersas en ellas. Este apartado también va a exponer los tres enfoques más relevantes en el devenir crítico sobre la obra arguediana: el adelantado por el uruguayo Ángel Rama (transculturación, pensar mítico, iluminaciones), por el peruano Mario Vargas Llosa (utopía arcaica, realidad ficticia) y por Antonio Cornejo Polar (heterogeneidad, noción de sujeto, sujeto migrante).

En el segundo eje: será explicado el papel de algunos símbolos constituidos a partir del imaginario andino, para hallar redes de sentido con la hierofanía propuesta por Mircea Eliade.

El tercer eje: se dedica a plantear un debate sobre la posibilidad o no de un diálogo intercultural entre los dos mundos que hacen de Ernesto, el protagonista, un ser “entre amor y fuego”.

Para brindar soporte al debate se tienden sobre la mesa las cartas de la baraja conceptual de Rodolfo Kusch, Josef Estermann.

## LA FUENTE

### 3. LO ETNOLITERARIO

“Los Ríos Profundos” es catalogado como la mejor novela de Arguedas, además de ser la producción que lo dio a conocer alrededor del mundo. Fue publicada en 1958, por vez primera.

Penetrar en los ríos profundos es sumergirse en aguas llenas de encanto, es caminar los callejones cuzqueños para sentir la roca viva, respirar el aire que atraviesan las tuyas y exaltarse con la voz de la María Angola, es divisar los precipicios donde el Kilincha y el Waman embisten, escuchar el canto de los Wak'rapucus, deleitarse con los alegres acordes del huayno y emocionarse con un Jarahui de despedida.

Es recorrer puentes de cal y canto, mientras se admira el naciente cauce que gira con el viento. Es soñar con las hazañas de un trompo mágico, disfrutar con la vibración de los insectos voladores, es invocar el Karwarasu para vencer el temor a la muerte. Es enviar un mensaje de amor con un colibrí como mensajero. Es deslumbrarnos con los colores y movimientos del danzak' de tijeras. Es en última instancia colmarse de valor para enfrentar a los monstruos que habitan en el fondo de los lagos de altura y en las faldas cubiertas de sombras de las montañas.

La etnoliteratura, entre otras cosas, se ha encargado de revalorar las pequeñas historias, los relatos contenidos en la oralidad que son pieza clave en la conformación polifónica de la literatura latinoamericana. En una época donde han perdido vigencia los grandes relatos de la modernidad, cobran relevancia los esfuerzos de la etnoliteratura para hacer visible, lo que el poder hegemónico de la “ciudad letrada” ha tratado de marginar.

La etnoliteratura, en los últimos años, ha sido conceptualizada desde distintos ángulos. De acuerdo con Hugo Niño:

«En el contexto indoamericano se han venido empleando las categorías “etnopoésía” por parte de Hubert Fichte: Etnopoésía, 1987; “etnoficción” por parte de Martín Lienhard; La voz y su huella, 1992, y “etnoliteratura” por parte nuestra: Etnoliteratura,

conocimiento y valores, 1989. Aún antes ya en 1975 empleamos la noción de etnoliteratura: palabras e imágenes, revista de la Universidad Nacional de Colombia. n.14. Etnoliteratura es hoy un término extendido. (...) recientemente ha comenzado a elaborarse una tendencia crítica: la “etnocrítica”, que asume de paso un reconocimiento de parentesco con la sociocrítica. Su representante es Arnold Krupat: *Etnocriticism*, 1992. Desde África a su vez, Yoro Fall propone la denominación de “oralitura”, como oposición a literatura e historia. Oralitura se asocia a un concepto fundado en una forma específica de comunicación. Para Fall, la oralitura constituye una estética igual a la literatura, pero con mayor riqueza: *Historiografía, sociedades y conciencia histórica en África*, 1992»<sup>1</sup>.

Surge, en hora buena el “etnotexto” con su potencialidad para vulnerar los cánones, dejar sin sentido la oposición entre una literatura primitiva y una moderna. El etnotexto se consolidará como una propuesta para autointerpretarse, reconstruir identidades y conciencias que conlleva un poder dialogante, cuando comparte una estética y una ética propias.

Niño caracteriza al etnotexto con los siguientes rasgos:

«Se trata ante todo de un relato; y como relato es una performance en cuya realización se opera una restitución de procesos de conocimiento. (...) su autoridad depende de la comunidad. (...) se aparta de la idea occidental de literatura. (...) Dispone de una estilística que pasa por lo verbal, pero que se configura realmente en su performance. (...) Desborda la idea de las literaturas nacionales. (...) Se trata de un producto altamente intertextualizado y negociado»<sup>2</sup>.

La maestría en etnoliteratura de la Universidad de Nariño ha delimitado el perfil epistemológico de la etnoliteratura al interior de las Ciencias Humanas.

«Lo etnoliterario se perfila como el espacio teórico investigativo que permite acceder a los códigos lingüísticos, estéticos e imaginarios y al mundo de sentido que identifica a capas socioculturales determinadas a través de sus estructuras significantes – mitos, ritos, leyendas, cuentos, consejos, historias, relatos, etc. A través de las

---

<sup>1</sup> NIÑO, Hugo. *El Etnotexto como concepto en El etnotexto: Las voces del asombro*. La Habana. Casa de las Américas. 2008. p. 24

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 24-25

imágenes, signos y símbolos y que definen formas comunicativas integradoras determinando, en esta forma, una especie de identidad cultural de un grupo social: un pueblo, una región, una localidad, un barrio o un grupo humano cualquiera»<sup>3</sup>.

La “narrativa latinoamericana” se ha nutrido de las fuentes de la producción oral de las comunidades nativas, de tal modo que ha enriquecido enormemente sus construcciones formales con los elementos que articulan las cosmovisiones autóctonas, la red de imaginarios sociales que ha sido tejida desde el ancestro.

Igualmente los resultados de la hibridación cultural después de los procesos de conquista, y colonia aportaron los ingredientes esenciales de lo que la academia ha denominado “lo real maravilloso” o “lo real – mágico.

A continuación refiero las maneras como los imaginarios sociales, objeto primordial de la etnoliteratura, se manifiestan.

“Los imaginarios culturales están discriminados en la compleja red de las significaciones sociales y las determinaciones síquicas individuales. Son la expresión de infinitud de la condición humana: crean y recrean permanentemente territorios simbólicos y espacios de representación del mundo circundante, cosmovisiones, mentalidades y formas de comportamiento individual, familiar, social y cósmico.

Lo imaginario es un espacio envolvente de la materialidad empírica y la condición humana en toda su complejidad espiritual, y se expresa a través de:

1. Fuerzas múltiples que atraviesan el enrejado de las formas de la conciencia, de la subconsciencia, y de la inconsciencia.
2. La relación fantástica del hombre con la naturaleza para admirarla, invocarla, recrearla o conjurar “las fuerzas” sobrenaturales.
3. La necesidad de construir referentes imaginarios de tiempos inmemoriales (Mircea Eliade).

---

<sup>3</sup> RODRIGUEZ ROSALES, Héctor. Ciencias Humanas y Etnoliteratura. Introducción a la teoría de los imaginarios sociales. Ed. Universidad de Nariño. 2001. p. 78

4. Elementos culturales referenciales básicos: sígnicos, imágenes y símbolos para la interacción y convivencia comunitaria.
5. Producciones de significaciones y de sentidos del mundo de lo sagrado, de lo profano y de sus relaciones y finalmente mediante las diversas formas comunicativas, estilos y géneros discursivos que definen la vida sociocultural de los pueblos en su devenir histórico”<sup>4</sup>.

En este informe me encargo de estudiar las herramientas que utiliza Arguedas para estructurar, en un molde escriturario moderno: la novela, y en el idioma hegemónico, el castellano, un producto narrativo que aprovecha de la mejor manera los recursos brindados por los depositarios del saber oral.

Este tipo de narrativa como se verá más adelante es denominada por Ángel Rama: “narrativa de transculturación”, por Mario Vargas Llosa “realidad ficticia” y por Antonio Cornejo “narrativa heterogénea”.

Martín Lienhard llama “Prácticas literarias alternativas” a un conjunto de producciones que teniendo como base el substrato oral y la memoria colectiva, su proceso de producción se lleva a cabo en un mundo cultural europeizado. Esta situación clave, es origen de una constante dinámica de conflicto cultural. Es el resultado del contexto colonial surgido de la conquista.

“En el primer siglo de la Colonia, los agentes principales de las práctica literarias alternativas fueron por un lado ciertos misioneros y funcionarios, y por el otro lado miembros de los aristocracias indígenas. Los primeros fungían como transcritores del discurso de los segundos, estos empezaron siendo sus informantes, pero se iban convirtiendo, luego, gracias a la enseñanza de los primeros, en letrados de sus propias tradiciones.

En el siglo XX, en las áreas pobladas por indígenas o mestizos que conservan rasgos culturales antiguos, prehispánicos o no, los agentes principales de las nuevas prácticas literarias alternativas serán a menudo por una parte, los antropólogos – a veces los maestros; por otra los viejos, depositarios del saber oral.

---

<sup>4</sup> Ibid. , p. 88

Cada vez más, sin embargo, los propios intelectuales en el sentido actual surgidos de las colectividades indo-mestizas u orales se encargarán de traducir en escritura el modo de sentir, de pensar y de hablar de su grupo”<sup>5</sup>.

Según Lienhard la recopilación de las tradiciones o narraciones orales se realiza con mayor independencia respecto al sistema. Dice que los informantes no son ya los “caciques y principales” de antaño, sino colectividades anónimas. Cuando el rescate lo realiza un miembro de la sociedad marginada se parece a una literatura escrita en el idioma indígena. Por ejemplo Pongog mosgoyinin (El sueño del Pongo) el famoso cuento que presentó Arguedas, se constituye junto a otros ejemplos, embrión de una narrativa escrita (a partir de la tradición oral) en idioma indígena. En el área andina se arraigó también la práctica alternativa de la poesía escrita en el idioma autóctono, tales como Katatay de Arguedas.

La narrativa de J. M. Arguedas, de Juan Rulfo o de Augusto Roa Bastos son casos de producciones que conservan múltiples rasgos “alternativos”.

“Estos escritores se adueñan de los géneros centrales de la literatura contemporánea, la novela y el cuento, y pueden ser leídos, hasta cierto punto como autores pertenecientes a los sectores hegemónicos (...). Los autores se comportan como escritores – etnógrafos de sus propias colectividades. En la medida en que éstas subsociedades populares dentro de la sociedad conservan unas tradiciones culturales notablemente distintas de las de los sectores hegemónicos, el producto literario puede involucrar unos estratos de significación ajenos a la cultura europeizante; los textos, por lo tanto, aspiran a un público lector bicultural”<sup>6</sup>.

La producción literaria de Arguedas tiene tres momentos destacables en la evolución del desafío que se había planteado.

El primer ciclo compuesto por los relatos recogidos en “Agua”, la aldea y las relaciones son predominadas por la violencia entre dos sectores socioculturales, el indio, el pongo y el misti, el gamonal.

---

<sup>5</sup> LIENHARD, Martín. La voz y su huella. Casa de las Américas. 1990. p.128

<sup>6</sup> LIENHARD. Op. cit., p. 131

La contraposición de los protagonistas de estas historias muestra claramente la explicación dualista del conflicto social del Perú, propia del movimiento indigenista.

“Las más acusada característica de la sociedad que estos cuentos describen es una crueldad que, encubierta o impúdica, comparece en todas las manifestaciones de la vida. Se trata de una sociedad andina feudal, en la que un puñado de mistis – gamonales, comerciantes, de cultura medianamente occidentalizada, ejerce una explotación múltiple sobre la masa india de habla y tradición quechuas. Esta masa se divide en comuneros independientes, como los de Utej-Pampa y comuneros adscritos a tierras patronales en calidad de tributarios o concertados, pastores, mayordomos y sirvientes. Existe una capa de mestizos tan delgada que no sirve de lazo de unión, ni de amortiguador, entre indios y mistis. Estos viven incomunicados, odiándose y desconociéndose y sus únicas relaciones resaltan del abuso y la explotación que los unos infligen sobre los otros.

(...) Si la denuncia de estas inquietudes hubiera sido el logro mayor de Arguedas, sus relatos no habrían sobrevivido a las narraciones indigenistas o costumbrista de sus contemporáneos, donde tales horrores se referían incansablemente. Lo innovador en su caso consistió en que al tiempo que parecía describir la sierra peruana, realizaba una superchería audaz: inventaba una sierra propia. En 1950 dijo que, para escribir con autenticidad sobre el indio debió efectuar “sutiles desordenamientos” en el castellano. Los desordenamientos más atrevidos los llevó a cabo en las cosas, las personas y los asuntos, a la vez que en las palabras”<sup>7</sup>.

Antes de iniciar el análisis de elementos etnoliterarios en *Los Ríos Profundos*, reseñaré algunos de éstos en el cuento *El Ayla* en la primera novela de Arguedas: *Yawar Fiesta* y en la última *El Zorro de arriba y el Zorro de abajo* (Póstuma). Esta reseña me obliga en primer orden a presentar un apartado biográfico de importancia ya que indudablemente para hablar de la obra de Arguedas tenemos que referir su intenso y atormentado curso de vida.

Para la información biográfica de J. M. Arguedas voy a citar literalmente a Vargas Llosa y los datos incluidos en la edición crítica del *Zorro de arriba y el Zorro de abajo* por Eve-Marie Fell.

---

<sup>7</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *La Utopía Arcaica*. Fondo de Cultura Económica. México. 1996. p.86-87

José María Arguedas nació el 18 de enero de 1911 en Andahuaylas, pequeña ciudad del departamento de Apurímac en la sierra sur del Perú. Su padre era el abogado cuzqueño don Víctor Manuel Arguedas Arellano, y su madre doña Victoria Altamirano Navarro de Arguedas.

Constituían una típica familia de Provincia, de clase media de los Andes, que pese a los modestos ingresos del padre, Juez de primera instancia, se hallaba en el vértice de aquella menuda y rígida sociedad gracias a su condición de hispanohablantes (...).

La muerte de su madre fue en 1914. Lo recoge su abuela paterna, con la que vive en Andahuaylas hasta 1917, año en que su padre se casa por segunda vez, con una viuda adinerada, doña Grimanesa Arangoitia viuda de Pacheco, dueña de tierras y matriarca de horca y cuchillo del pueblecito de San Juan de Lucanas, en el departamento de Ayacucho, donde el doctor Arguedas había sido nombrado Juez de primera instancia de la provincia de Lucanas.

La familia se instaló en Puquio, José María y su hermano Aristides, dos años mayor que él, fueron matriculados en una escuela particular. Allí aprendió el niño las primeras letras. Al año siguiente, 1918 los dos hermanos van a continuar el colegio en San Juan de Lucanas, y a vivir en casa de la madrastra. El padre permanece en Puquio, trabajando y los visita los fines de semana. En 1920 don Víctor Manuel Arguedas pierde su puesto de Magistrado por razones políticas y desde entonces debe vivir recorriendo los pueblos de la sierra en busca de trabajo.

José María continúa en San Juan de Lucanas, a merced de su madrastra y de un hermanastro de los que guardará amargo recuerdo, los tres años que pasó, entre sus siete y diez años de edad, en San Juan de Lucanas con doña Grimanesa y uno de sus hijos, el gamonal Pablo Pacheco, diez años, mayor que Arguedas, son seguramente los más importantes de su vida, por la huella que dejaron en su personalidad y porque los sufrimientos, las imágenes, las experiencias y recuerdos de lo que en ellos le ocurrió serán la más obsesionante materia prima de su obra literaria. La madrastra lo relegó a la posición de uno de los sirvientes indios de la casa, rol que abandonaba durante las cortas visitas del padre a San Juan de Lucanas. Cuando éste partía, regresaba a dormir en la cocina, en una batea o sobre un pellejo, a andar desastrado y con la cabeza llena de piojos, a cortar alfalfa en las madrugadas, regar los sembríos en las noches y recibir raciones miserables de comida.

Su idioma constante era el quechua. Su refugio y amparo fueron los indios y las indias de la servidumbre que “vieron en mí exactamente como si fuera uno de ellos, con la diferencia de que por ser blanco a caso necesitaba más consuelo que ellos... y me dieron a manos llenas”.

Su situación se agravó con la llegada del hermanastro Pablo Pacheco, prototipo del gamonal Serrano cruel, prejuicioso, racista abusivo, y despótico, además exhibicionista y sádico. Esto último tuvo repercusiones en la vida de Arguedas, pues afectó de manera irreversible su relación con la mujer y el amor físico.

A mediados de julio de 1921, José María y su hermano mayor, que había regresado de Lima, escapan de San Juan de Lucanas y se refugian, a ocho kilómetros de allí, en la hacienda Viseca, de un pariente, José Manuel Perea Arellano, donde con permiso del padre don Víctor Manuel, permanecerán cerca de dos años. Este periodo significó para José María una inmersión más honda en un mundo de lengua y sensibilidad exclusivamente indias. En esa remota y desolada región vivió feliz y despreocupado, como un niño quechua en relación mágica con el paisaje y compartiendo los ritos y creencias de una antiquísima tradición, abrigado por algunas figuras de la comunidad campesina, como don Felipe Maywa y don Víctor Pusa, a los que recordará toda su vida con gratitud. A partir de 1923 hasta 1926, lleva una vida errante viaja mucho con el padre y su escolarización es caótica.

El y su hermano son enviados internos al colegio San Luis Gonzaga de Ica donde José María estudia los dos primeros años de secundaria. Durante 1928 José María y su padre radican en Huancayo. Empieza a escribir en la publicación estudiantil Antorcha, es asiduo lector de Amauta. Se traslada a Yauyos, estudia 4º y 5º de media como alumno libre. En 1931 Arguedas llega a Lima, emprende en San Marcos estudios de Humanidades. En 1932 luego de la muerte de su padre, consiguió su primer trabajo estable como auxiliar de correos hasta 1937.

En 1935 publica Agua, Los Escoleros, Warma Kuyay. En 1936, con uno amigos funda palabra, revista estudiantil de la facultad de letras de la UNMSM. En estos días frecuente la peña Pancho Fierro. En 1937 queda encarcelado en el Sexto por casi un año. Es simpatizante del P.C.P. En la cárcel prepara su libro Canto Kechua. Es liberado en octubre de 1938, empieza a escribir Yawar fiesta. En febrero de 1939 fue nombrado profesor de Castellano y Geografía en el nuevo colegio Mateo Pumacahua de Sicuani. En Junio se casa con Celia Bustamante colabora con regularidad en la Prensa de Buenos Aires. En 1940 es invitado al Primer Congreso Indigenista Interamericano de Patzcuaro (México). En octubre de 1941, Arguedas regresa a Lima para colaborar en la reforma de los programas de

Educación Secundaria. En Abril de 1942 es nombrado profesor de Castellano en el Colegio Nacional Alfonso Ugarte. En 1944 es nombrado profesor de Castellano en el Colegio Nacional de Nuestra Señora de Guadalupe, sufre por primera vez de una dolencia síquica que no le permite escribir por varios años.

Durante 1946 Arguedas se matricula en el recién creado Instituto de Etnología de San Marcos. En 1947, en Marzo fue nombrado Conservador de Folclore en el Ministerio de Educación, ascenderá cinco años más tarde a jefe de la sección de Folclore. En enero de 1953 fue nombrado Jefe del Instituto de Estudios Etnológicos del Museo de la Cultura, como Secretario del Comité Interamericano de Folklore, funda la revista Folklore Americano. Se publica "cuentos mágico – realistas y canciones de fiestas tradicionales. Folklore del Valle de Mantaro – Provincias de Jauja y Concepción. En 1956 se publica Diamantes y Pedernales. En enero de 1956 es nombrado Director de Cultura por el General Odría, pero no acepta el puesto. Se publica Puquio, una cultura en proceso de cambio. En 1957, es Bachiller en Etnología y se publican evolución de las comunidades indígenas. El Valle del Mantaro y la ciudad de Huancayo, un caso de fusión de culturas no comprometidas por la acción de las instituciones de origen colonial. (Tesis de Bachiller). En 1958, publica los ríos profundos de enero a julio reside en España con una beca de la UNESCO, preparando su tesis doctoral sobre el origen hispánico de las comunidades indígenas. En 1959, empieza a dictar introducción a la etnología en San Marcos seguirá dictando cursos de varios niveles en esta universidad y a partir de 1962 cursos de quechua en la Universidad Agraria. En 1961, publica El Sexto. En 1963, presenta su tesis doctoral, en julio. En agosto es nombrado Director de la Casa de la Cultura del Perú. Funda la revista cultura y pueblo; y el programa Teatro para el pueblo. En noviembre, organiza la mesa redonda sobre el monolingüismo quechua y aymara y la educación en el Perú.

En 1964, publica todas las sangres. En agosto debido a presiones extrañas renuncia al cargo de Director de la Casa de la Cultura. En septiembre es nombrado como Director del Museo Nacional de Historia, funda la revista Historia y Cultura. En 1965, se publica El Sueño del Pongo y Arequipa se celebra el primer encuentro de narradores peruanos. Desde estas fechas comparte su vida con Sybila Arredondo.

El 1966, se publica la traducción Dioses y Hombres de Huarochiri. Versión bilingüe. Durante este año permanece muy angustiado por los recortes en el presupuesto de la cultura y los despidos de empleados que debe ordenar. En abril ocurre la primera tentativa de suicidio, su salud quedará gravemente afectada. En agosto presenta la renuncia al cargo y pide jubilación de funcionario. Tramita un convenio de recopilación de literatura oral entre el Ministerio de Educación y la Universidad Agraria de La Molina. En 1967, publica Amor mundo y todos los

cuentos, es nombrado profesor de Ciencias Sociales de La Molina. En mayo se casa con Sybila Arredondo. En 1968, es nombrado jurado del Premio “Casa de las Américas”, viaja a Cuba. En septiembre pide a la Universidad Agraria una licencia sin sueldo de diez meses, que se prolongará por cortos plazos se publica su tesis doctoral: las comunidades de España y del Perú.

El 28 de noviembre de 1969, se disparó un balazo en la sien, en un baño de la Universidad Nacional Agraria La Molina, en Lima. Fue llevado de urgencia al Hospital del Empleado, sin haber salido del estado de coma, fallecido cuatro días después, en la mañana del 2 de diciembre. Junto a su cuerpo fue encontrada una carta alrededor y a los estudiantes de la Universidad Agraria, que contenía instrucciones para sus funerales. En 1971, se publicó póstumamente su última y truncada novela El Zorro de arriba y el Zorro de abajo.

En el siguiente apartado hablaré sobre algunos elementos literarios a destacar en el cuento El Ayla, en las novelas Yawar Fiesta y en el Zorro de arriba y el Zorro de abajo.

Arguedas publica El Ayla en 1967. En este cuento los personajes indios de un pueblo serrano realizan las ceremonias de una fiesta ancestral ligada a la limpieza de los acueductos. Después de los ritos ejecutados por los sacerdotes o aukis y de la comida ceremonial tiene lugar la danza ayla.

Arguedas en su trabajo como etnólogo asiste a la fiesta de la limpieza de los acueductos en Puquio. Aunque no pudo precisar la antigüedad ni la naturaleza prehispánica de esta danza en “Puquio, una cultura en proceso de cambio”, solucionó el problema, llevando este ritual a la creación del relato.

El rastreo que hace Arguedas de la danza ayla en la obra etnológica, lo lleva a considerar que es una danza con implicaciones erótico-religiosas, exclusiva de solteros y es asociada con la danza Huaylas y con los carnavales del Vilcanota. La determinación del origen del carnaval andino o poqoy, del cual los carnavales del Vilcanota son parte siempre le preocuparon a Arguedas. La búsqueda del origen de la danza Huaylas – danza de la siembra – condujo al peruano a la mitología de Huarochiri. De tal suerte que en el cuento El Ayla Arguedas le concede a la danza una filiación carnavalesca y un antecedente histórico que no posee. Sin embargo el interés por conocer el origen de las danzas del carnaval andino tomó un impulso en los sesenta después de terminar la traducción de Dioses y Hombres de Huarochiri – Arguedas sugiere que la danza hace parte del carnaval andino. En

consecuencia aplicaré las categorías que Mijail Bajtín nos brinda para plantear la carnavalización en el cuento El Ayla.

“Según Bajtín, el más central de los acontecimientos que se representan en tales fiestas, es una coronación seguida de descoronación de un rey paródico de carnaval – mediante la representación de un trastorno ficticio de las relaciones de poder dentro de la sociedad se cuestionaban las jerarquías establecidas y el statu quo y se parodiaban los mecanismos de dominación política. En una atmósfera de franca hilaridad, se imagina y se pone en escena un “mundo al revés”, en el cual los valores elevados (los de la clase dominante) se convierten en objetos de burla, mientras que los de las capas populares alcanzan una provisional vigencia. No existe abismo entre actores y espectadores de la fiesta (estas funciones son intercambiables) y la igualdad y reciprocidad domina las relaciones sociales en los momentos específicos de la celebración.

La celebración de la ambivalencia de la vida y de la muerte deja transparentar un optimismo colectivo invencible: los recién nacidos sustituirán a los muertos, la abundancia seguirá a la escasez, etc. El momento de la descoronación del rey carnavalesco da lugar a actitudes de desenfreno y de desahogo “atrevidos”, que se proyectan tanto en el terreno verbal: procacidad, grosería, insultos cómicos, como en el de los actos: se profana paródicamente a lo sagrado, rebajándolo todo de alguna manera a lo corpóreo”<sup>8</sup>.

Para explicar las relaciones de la carnavalización literaria con el cuento arguediano, requerimos distinguir que es “lo carnavalesco” en la cultura andina.

“Con la colonia y más claramente aún con la llegada de los extirpadores de idolatrías, representantes de la Contrarreforma y de la inquisición, 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.

El arzobispado de Lima exige, en efecto, la supresión de las danzas y takis antiguos que se consideran como manifestaciones de lujuria y de idolatría.

---

<sup>8</sup> LIENHARD, Martín. Cultura Popular Andina y forma novelesca. Latinoamericana Ed. 1981. p. 123-124

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. (...)

Los danzantes de tijeras de Lucanas son el elemento central de la fiesta de San Isidro Labrador, fecha que señala el final de los trabajos colectivos de limpieza de las acequias y el inicio de las siembras. Los danzantes representan a los wamanis los cerros en tanto que divinidades y poderes que dispensan el agua para las chacras. (...) 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 protegido por su wamani, desafía al otro en el terreno de la agilidad, la gracia, la resistencia física. Se suceden pasos y músicas; viriles, casi guerreros, ligeros, grotescos, eróticos, etc. La competencia toma la forma de un diálogo bailado y musical. La actitud del danzante es a veces de franca provocación.

El público participa con sus comentarios chistosos y mordaces que tienden a veces a descalificar a uno de los danzantes o de los músicos<sup>9</sup>.

La zoomorfolización de lo humano, rasgo característico de la carnavalización es descrita de la siguiente manera por Arguedas, etnólogo, refiriéndose al ayla "real".

"Son danzas de solteros, bailes eróticos de iniciación que constituyen un rito propiciatorio de la fecundidad de la tierra. Durante la noche, los jóvenes escalan hasta las cumbres heladas (...) durante el viaje se realizan juegos mágicos: la mujer hará de paloma o venado y el hombre de halcón o puma y cazará, con goce de su víctima a la paloma o al venado"<sup>10</sup>.

Arguedas crea una ficción basado en su labor etnográfica, para articular El Ayla, después de describir como todos los hombres del Ayla se reúnen en la plaza del pueblo para reparar las acequias de regadío y la toma de agua que fueron destruidas por los aguaceros. Vienen todos cantando, llegan a la plaza, se encuentran con las mujeres, se toman de las manos en parejas y como una

---

<sup>9</sup> LIENHARD. Op. cit. p. 127, 130 - 131

<sup>10</sup> ARGUEDAS J.M. Maqta Carnaval de los Jóvenes en Panorama de la Música Nacional 65-66 Lima. Escuela Nacional de Música y Danza. 1966. Citado en Etnohistoria y elaboración literaria en el Ayla. Edmer Calero del Mar.

cadena le dan vuelta a la plaza. Cantan hasta muy entrada la noche. El cuento describe así lo sucedido en el cerro:

“Las muchachas del ayla empezaron a chillar en ese instante y se dispersaron moviendo los brazos. Dos venían hacia el espino; parecía que volaban bajo, luego los hombres gritaron con voz gruesa, como la de un gavilán que toma altura precipitadamente. Y se echaron a correr en línea ondulante. Dos mozos persiguieron, cerca del espino a las muchachas. Ellas veían y chillaban, ellos bufaban, silbaban. Finalmente los hombres lanzaron una especie de zumbido por la boca y las muchachas se quedaron quietas una a poca distancia de la otra. Cuando los hombres cayeron sobre ellas, se echaron a reír fuerte y a insultar:

“Gavilán torcido, gavilán vencido, gavilán tuerto, gavilán ciego, gavilán sin pecho...” Los hombres también gritaban: “paloma tuerta, paloma sin ojos, paloma sin nada”<sup>11</sup>.

De igual modo lo carnavalesco se nota en otro tipo de costumbre, junto a todo el desahogo que es propio de los rituales expuestos, éste es una actitud de desenfreno verbal cómico. Durante la noche de San Juan en las provincias de Huamanga y Andahuaylas dos participantes se enfrentan con insultos, cargados de metáforas sexuales. Por lo tanto se puede concluir que el expresar de manera explícita, esta clase de insultos no solo es distintivo de lo carnavalesco europeo sino una costumbre de mucho tiempo en algunos sectores del Perú.

A continuación relaciono uno de los más importantes rasgos etnoliterarios en *El Zorro de arriba y el Zorro de abajo* (1971), novela en la cual se manifiestan también características de lo carnavalesco citadas anteriormente. Una de ellas es la actuación de los danzantes, sin embargo los danzantes son dos zorros míticos, quienes viajan desde dioses y hombres de Huarochiri, la narración quechua recogida por el extirpador de idolatrías, Francisco de Avila, traducida por Arguedas, dice la leyenda que en un tiempo fabuloso estos zorros se encontraron en el cerro Latauzaco, de Huarochiri, junto al cuerpo dormido de Huatyacuri, hijo del dios Pariacaca. El mundo estaba dividido en dos regiones, de donde provenía cada zorro: la tierra cálida del litoral o yunga donde no llueve, la de abajo, y la de las montañas y abismo de la cultura, la de arriba, o sea la costa y la sierra. Cuando Arguedas convierte a los zorros antiguos en danzantes contemporáneos el autor peruano actualiza la oposición entre oralidad y escritura.

---

<sup>11</sup> El Ayla. 1967. p. 238-239

El único momento en que los zorros dialogan en dioses y hombres de Huarochiri es el siguiente:

“Mientras Hatyacuri allí dormía, vino un zorro de la parte alta y vino otro de la parte de abajo pregunto al otro: -“¿Cómo están los de arriba?” “Lo que debe estar bien, está bien – contestó el zorro -; solo un poderoso que vive en Anchicocha, y que es también un sacro hombre que sabe de la verdad, que hace como si fuera dios, están muy enfermo. Todos los amautas han ido a describir la causa de su enfermedad es ésta: a la parte vergonzosa de la mujer [de Tamtañamca] le entró un grano de maíz mura saltando del tostador. La mujer sacó el grano y se lo dio a comer a un hombre. Como el hombre comió el grano, se hizo culpable; por eso, desde ese tiempo, a los que pecan de ese modo se las tiene en cuenta, y es por causa de esa culpa que una serpiente devora las cuerdas de la bellísima casa en que vive, y un sapo de dos cabezas habita bajo la piedra del batán. Que esto es lo que consume al hombre, nadie lo sospecha. “Así dijo el zorro de arriba, en seguida preguntó al otro: “¿Y los hombres de la zona de abajo están igual?”. El contó otra historia: “Una mujer hija de un sacro y poderoso jefe, está que muere por [tener contacto] con un sexo viril” (...) luego de oír a los dos zorros, Huatyacuri (... etc)”<sup>12</sup>.

Lienhard afirma que la yuxtaposición de lo solemne y lo grotesco, de lo serio y de lo cómico caracteriza el ritual de los danzantes.

En el siguiente párrafo reseño brevemente lo que considero lo etnoliterario en la primera novela de Arguedas: *Yawar Fiesta* (1941). Es un relato basado en una fiesta que el escritor peruano vivenció en Puquio, la fiesta de sangre, una corrida de toros india, en su preparación los comuneros atrapan un cóndor, el cual es conducido hacia el pueblo donde se celebran ceremonias en su honor, es adornado y le ofrecen licor para beber. El día principal se organiza un coso o cosido en la plaza principal al que asiste toda la población; para la comida se deberán coser las patas del cóndor sobre el lomo de un toro, de esta manera serán sueltos en el ruedo. Al sentirse atado y deseando liberarse, el cóndor utilizará su poderoso pico contra el lomo del toro, éste emprenderá un loco y embravecida carrera, luchando por deshacerse del ave. Después de un tiempo prudencial se detiene el animal y se separan los animales.

---

<sup>12</sup> DE AVILA, Francisco. *Dioses y Hombres de Huarochiri*. Museo Nacional de Historia – Instituto de Estudios Peruanos. Lima, 1966. Texto Bilingüe quechua – castellano, traducción de José María Arguedas, estudio bibliográfico de Pierre Duviols. p. 36-37

En el Inkario, el cóndor o Apu Kuntur fue considerado una divinidad especial que unía el hanan pacha con el kay pacha. Con el ritual anterior, el cóndor que es la conexión entre el cielo y la tierra quedará satisfecho al haber consumido sangre y carne fresca.

Es probable que uno de los significados del yawarpunchay sea una toma de revancha contra las vejaciones de la conquista en tanto que el toro es símbolo de lo hispano.

Vargas Llosa exclama que la novela es un alegato contra la modernización del pueblo andino...

“una defensa sutil y vigorosa de lo que hoy se llama multiculturalismo: la evolución separada y autónoma de las culturas y el rechazo de una integración percibida como un proceso de absorción destructivo de la cultura indígena por la de occidente. Esta problemática aparece simbolizada en una anécdota de fuerza y color: los conflictos que provoca en el pueblecito serrano de Puquio la decisión del gobierno central de prohibir – el Yawarpunchay – con capeadores espontáneos, dinamita, borrachera y enjalmas, que tradicionalmente celebran los aylas el 28 de julio, día de la independencia nacional, y de reemplazarla por una corrida ortodoxa, lidiada en coso cerrado por torero profesional (...).

Defender la fiesta sangrienta no es defender la barbarie, aunque esta corrida consista en una exhibición de salvajismo, sino una soberanía cultural que pese a la explotación secular, la ignorancia y el aislamiento en que se encuentran los indígenas de los Andes, sobrevive e incluso se renueva, pero en sus propios términos, aclimatando lo ajeno – como lo ha hecho con la danza de las tijeras y con la lidia del toro – a su propia tradición mágica, colectivista y animista, nítidamente diferenciada de la invasora (española, costeña, cristiana, blanca y occidental)<sup>13</sup>.

La música de los wakawak'ras, un instrumento de viento, una especie de corneta hecha con un cuerno de toro, de sonido áspero, hondo y profundamente triste – es el primer elemento con que inicia la acción en el tercero capítulo. Aquel sonido es el que toca una tonada que presagia morir. Anticipa la acción:

---

<sup>13</sup> VARGAS LLOSA. Op. cit. , p. 135

“-Esos indios se preparan el ánimo desde ahora  
¡Qué feo llora esa cometa!  
-Me hace acordar a las corridas” (p.29)

El indio en unión con la música es el verdadero señor de ese espacio. Expresa un desafío. A los mistis no les gusta, rabian cuando lo oyen, el indio la usa como provocación:

“¡Como don Maywa todavía! Eso si ¿pukllay!  
- Comunero pichk’achuri será. Seguro toro bravo rabiara, oyendo.  
(p.29)

El mejor cornetero, don Maywa, toca en su casa, ubicada en el lugar sagrado – en la plaza junto a la piedra que señala el ayllu, desde allí nace la música que trasciende su mera categoría para entrar en una dimensión mágica:

“En noche clara, o en la oscuridad, el turupukllay llegaba como desde lo alto” (P.29)

La música también empujará al misitu, el toro de vinculación mitológica, nadie puede resistirse a su poder:

“Cuando llegaron a Yallpu, el Raura dio señal con su wakawak’ra. Todos los corneteros tocaron de un golpe. El misitu quiso encabritarse, pero lo hicieron saltar al riachuelo, y lo arrastraron a carrera por el callejón de entrada al pueblo”.

El baile precede inmediatamente a la fiesta. La danza marca el pasaje de la alegría a la afirmación total. La figura central es el danzak’ Tankayllu, sale a bailar por las calles de Puquio, y al igual que la música de don Maywa, expresa el desafío:

“Cuando Tankayllu salía a bailar, se juntaba la gente de los cuatro ayllus y cuando entraba en el girón de Bolívar, tocando sus tijeras, las niñas y los mistis salían a sus balcones (...). Entonces no había K’ayau, ni chaupi, ni K’ollana; el pueblo entero, los indios de todos los barrios se alegraban, llenaban la calle de los mistis, sus ojos brillaban mirando la casa de los vecinos (...).

Los comuneros de los ayllus tenían fiesta; el regocijo era igual para todos los indios de Puquio. Y desafiaban en su adentro a los mistis” (P. 37-38).

La danza es sagrada y se concreta ante lo sagrado, de ahí su valor ritual:

“En la plaza, frente a la puerta principal de la iglesia estaba bailando el Tankayllu. Por la puerta abierta del templo, el altar mayor se veía entero. Habían hecho calle los indios, desde la entrada de la iglesia hasta el sitio donde bailaba el danzak’. El Tankayllu bailaba figuras del atipanakuy; y cada vez que terminaba una se cuadraba mirando el altar mayor, y tocaba sus tijeras, apuntando al fondo de la iglesia”. (P. 146-147).

La corrida es una fiesta congregante aunque su espíritu es esencialmente indígena.

“Aquí, en la sierra, la fiesta, toda clase, de santos y de la patria, es de la indiada (...), pero si hay fiesta, es del pueblo, es de los ayllus”. (P.62).

La fiesta logra reunir a todos los elementos dispares sin anularlos. Como toda fiesta, el turupukllay tiene su propio discurso, su manera de celebrarse:

“¿No haber corrida en la plaza de Pichk’achuri? ¿No haber choclón para que se ocultaran los indios? ¿No haber paseo de enjalmas entre cohetes y música de wakawak’ras; cachimbos y canaretas? ¿No haber dinamitazos para los toros más bravos? ¿Ya no entrarían a la plaza los cholos Pichk’achuri y K’ayau con sus ponchos de capa, a parar firmes a los toros bravos de K’oñani y K’ellk’ata?” (P.43-44)

En la fiesta como en el carnaval, el tiempo se detiene, es un tiempo mítico. Es una ceremonia que actualiza la lucha entre el bien y el mal.

La condición de misitu es de un ser “no natural”, su origen adquiere connotación mítica:

“...decían que había salido de Torkok’ocha, que no tenía ni padre ni madre. Que una noche cuando todos los ancianos eran huahuas, había caído una tormenta sobre la laguna; que todos los rayos habían golpeado el agua, que desde lejos todavía corrían, alumbrando el aire, y se clavaban sobre las islas del Torkok’ocha; que el agua de la laguna había hervido alto, hasta hacer desaparecer las islas chicas, y que el sonido de la lluvia había llegado a todas las estancias de K’oñani; y que el amanecer, con la luz de la aurora, cuando estaba calmando la tormenta, cuando las nubes se estaban yendo del cielo del Torkok’ocha e iban poniéndose blancas con la luz del amanecer, ese rato, dicen, se hizo un remolino en el centro del lago junto a la isla grande, y que de en medio del remolino apareció el misitu, bramando y sacudiendo la cabeza”. (p.85).

Del misitu se dice que corneaba su sombra, que rompía los K’eñwales; araba la tierra con sus cuernos; durante el día rabiaba mirando el sol; durante la noche corría leguas persiguiendo la luna; trepaba a los cerros más altos encontrándose sus huellas en el mismo K’arwarasu, en las nieves eternas de su cumbre.

Otro elemento etnoliterario, del cual hablaré más ampliamente cuando retome los ríos profundos, es el lenguaje inventado de los indios de Yawar fiesta. Arguedas lo llama un “hallazgo estético” y consistió en “encontrar los sutiles desordenamientos que harían del castellano el molde justo, el instrumento adecuado”. La solución “fue crearles un lenguaje sobre el fundamento de las palabras castellanas incorporadas al quechua y el elemental castellano que alcanzan a saber algunos indios en sus propias aldeas”.

Un lenguaje que es ficción, pero una muy bien lograda.

“El lenguaje inventado de los indios de Yawar fiesta, de sintaxis desgarrada, intercalado de quechuísmo, de palabras castellanas que la escritura fonética desfigura, en el que abundan los diminutivos y escasean los artículos, no expresa a un individuo, siempre a una muchedumbre, la que, a la horade comunicarse lo hace con voz plural, como un coro. A diferencia de lo que sucede con otras novelas indigenistas o regionalistas en las que el lenguaje figurado que aparece en boca de los indígenas resulta caricatural y mata la ilusión del lector, en Yawar fiesta es persuasivo – parece auténtico – no porque sea más verdadero, sino porque su

coherencia y su factura formal – sobre todo, la musicalidad y el colorido – le confieren categoría artística”<sup>14</sup>.

## 1.2 LA RUTA DEL INDIGENISMO

Para revisar las disímiles tendencias sobre el indigenismo retomaremos las posiciones de Ángel Rama, Mario Vargas Llosa y Antonio Cornejo:

En primera instancia, Rama periodiza el indigenismo entre 1920 hasta 1950 aproximadamente. Su basamento esencial fue la idealización del indígena, con especial impacto en Perú, Bolivia y Ecuador. Inclusive tuvo ecos en México. Su difusión y expresión, mayores se efectuaron a través de Amauta, la revista dirigida por José Carlos Mariátegui.

De acuerdo con el crítico uruguayo el indio aparecía por cuarta vez en la historia de la América conquistada con pieza maestra de una reclamación:

“...había sido primero la literatura misionera de la conquista, luego la literatura crítica de la burguesía mercantil en el periodo precursor y revolucionario que manejo como instrumento el estilo neoclásico; por tercera vez en el periodo romántico como expresión de la larga lamentación con que se acompañaba su destrucción, retraduciendo para la sociedad blanca su autoctonismo; ahora por cuarta vez, en pleno siglo XX, bajo la forma de una demanda que presentaba un nuevo sector social, procedente de los bajos estratos de la clase media, blanca o mestiza. Inútil subrayar que en ninguna de esas oportunidades habló el indio, sino que hablaron en su nombre, respectivamente, sectores de la sociedad hispánica o criolla o mestiza”<sup>15</sup>.

La siempre mencionada cita de Mariátegui de uno de sus “Siete ensayos”, revela la dirección que tomaría este movimiento:

---

<sup>14</sup> Ibid. , p. 133

<sup>15</sup> RAMA, Ángel. Transculturación narrativa en América Latina. Siglo XXI. Editores, 1982. p.139

“Y la mayor injusticia en que podría incurrir un crítico sería cualquier apresurada condena de la literatura indigenista por su falta de autoctonismo integral o la presencia más o menos acusada en sus obras de elementos de artificio en la interpretación y en la expresión. La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena (...)”<sup>16</sup>.

Rama considera a *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría como el triunfo más alto del movimiento. Sin embargo, después de hacer un balance, pasado el ciclo del movimiento indigenista, el resultado es adverso.

Los esperados frutos que Maríategui pronosticaba en los años veinte, no se cosecharon. Rama expone el motivo:

“(...) se debe al equívoco que puso en juego, al consagrarse a personajes y asuntos que correspondían al funcionamiento de una cultura dominada y reprimida para la cual sin embargo no tuvo percepción valorativa. Lo que ignoraron fue la cultura indígena del presente, viva y auténtica bajo los harapos materiales o la injusticia opresora. Y por la más simple de las razones, porque le parecía inexistente o inferior (...).

El movimiento indigenista vio y explicó a los indios con los recursos propios de la recién surgida cultura mestiza, que en puridad no era sino la hija bastarda de su padre, el eterno conquistador blanco, que en esos momentos estaba consagrada a exigir reconocimiento y legitimación, que le eran negados por su progenitor”<sup>17</sup>.

Para no aparecer reiterativo, dentro del próximo párrafo, desglosaré las principales tendencias del indigenismo explicadas por Vargas Llosa, tendencias que Rama también analizó en su momento.

En segunda instancia, según Vargas Llosa el movimiento indigenista trató de reivindicar al indio y a su tradición cultural, tuvo su fermento en la Revolución Mexicana (1910 – 1920), siguieron el ejemplo de México: artistas, poetas y

---

<sup>16</sup> MARIATEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928). Ed. Universitaria 1955. p.252.

<sup>17</sup> RAMA. *Op. cit.*, p. 144

escritores, volcándose hacia el mundo campesino en busca de motivos de inspiración.

Las tres versiones del indigenismo de vital relevancia en la conformación del propio pensamiento de Arguedas serán detalladas enseguida:

“El 15 de Diciembre de 1926 se crea en el curso el grupo resurgimiento con el objetivo de llevar a cabo una cruzada por el indio, su manifiesto fundacional que apareció en Amauta ( Núm. 5 Lima, Enero de 1927) proclama su propósito de luchar “dentro y fuera del campo jurídico” por indígenas a quienes considera como hermanos menores en desgracia.

La nueva institución defenderá a los indios de los diarios abusos y vejámenes, promoverá su cultura, lengua, música y cantos; creará escuelas rurales y campesinas de alfabetización y obrará porque se implante un régimen de igualdad con los mistis.

Entre los firmantes del manifiesto figuran junto a los arqueólogos Julio C. Tello, Rebeca Carrión y Dora Meyer del Cusco, un historiador: Luis E. Valcarcel y el otro Sociólogo: José Uriel García que junto con José Carlos Mariátegui, serán los exponentes de los postulados teóricos más importantes del indigenismo”<sup>18</sup>.

Para Mariátegui el indigenismo es inseparable del socialismo y solamente el reemplazo de la sociedad feudal y/o capitalista por el colectivismo marxista hará justicia a los descendientes del imperio incaico. Igualmente sostuvo que en “el caleidoscopio de razas de la sociedad peruana, sólo el indio podía ser considerado encarnación de lo nacional”.

En el problema de la tierra, el primero de sus siete ensayos afirma que el problema del indio es “fundamentalmente económico”. Prosigue: “No nos contentaremos con reivindicar el derecho del indio a la educación, a la cultura, al progreso, al amor, y al cielo. Comenzamos por reivindicar su derecho categórico a la tierra. El objetivo primero debe ser la liquidación de la feudalidad en el Perú”.

Para Valcárcel en tempestad en los Andes (1927) “las clases sociales no existen sólo las razas (...) “El mestizaje de las culturas no produce sino deformidades”.

---

<sup>18</sup> VARGAS LLOSA. Op. cit. , p.64

Según Valcárcel los axiomas del indigenismo son:

1. Superioridad de la raza (sangre y cultura) inca sobre la europea;
2. Superioridad de la sierra masculina sobre la costa femenina y
3. Superioridad del cusco autóctono sobre Lima.

Para José Uriel García, en el nuevo indio (1929 – 1930) “Nuestra época ya no puede ser la del resurgimiento de las razas ni del predominio determinante de la sangre en el proceso del pensamiento y, por lo tanto, de la historia. Para Uriel García “el indio no es grupo étnico sino una entidad moral” a la que todo individuo que sienta el llamado de los Andes puede optar.

Vargas Llosa sostiene que Uriel García explica en el capítulo sobre los Apus andinos, la religiosidad del hombre de la sierra en función de la naturaleza.

Explica como el antiquísimo culto a los Apus ha sobrevivido en el vínculo contemporáneo entre el hombre de los Andes y el río, la cumbre, el abismo, el trueno, la lluvia y el rayo del medio en que nació. El culto al sol y la creación durante el incario de dioses como Wiracocha y Pachacutec, crecer, organizarse y asimilar a muchos pueblos dentro de aquella tradición religiosa de identificación con su paisaje y la realidad natural.

Para García, el indigenismo es andinismo, no racismo. Este autor no idealiza al incario, según él de carácter feudal, aristocrático, hasta tiránico y producto de una virilidad dominadora.

García ve en el huayno un punto de encuentro que fusiona dos jerarquías espirituales de nuestros pueblos. Para él, la indianidad comprende a todos los hombres ligados a la tierra por vínculos afectivos sin que sea preciso tener el pigmento bronceo ni el cabello grueso o lacio.

En el nuevo indio se destaca su capacidad para absorber lo ajeno, el poder asimilativo de lo indígena. La tesis central de García asevera que “las formas de expresión de la cultura de los incas perecieron para siempre con la conquista y la única que continuó y continuará infundiéndole vitalidad creadora a la tierra y a los pueblos de América es la indianidad como ligamen emotivo hacia la tierra y como impulso creador del alma de los pueblos”; “El panorama del indio de pura sangre es distinto del que tuvo en su pasado. Junto a ese indio vive el mestizo, la larva del nuevo indio y el mestizo forma el pueblo americano sustantivo”.

En tercera instancia, Antonio Cornejo Polar, para analizar la situación del indigenismo se vale de la noción de “heterogeneidad”.

“Es indispensable destacar en un primer momento, la fractura entre el universo indígena y su representación indigenista (...) esta quiebra señala la existencia de un nuevo caso de literatura heterogénea donde las instancias de producción, realización textual y consumo pertenecen a un universo sociocultural y el referente a otro distinto”<sup>19</sup>.

Nuevo caso porque ya se había presentado previamente esta interpretación para los casos específicos de las crónicas del nuevo mundo y para la literatura correlativa a la emancipación de los países latinoamericanos.

Cornejo sostiene que el indigenismo cuenta en el fondo una sola historia: la de la explotación de los indios, pero que esa historia no podía tener el final que, efectivamente en la realidad tenía: la persistencia o aún el agravamiento de la intolerable condición del indio. Derivándose entonces un violento cambio de código para alcanzar la resolución narrativa:

“Del realismo más o menos naturalista se pasa a una suerte de idealismo alegórico que se instala en el final de la novela para presagiar simbólicamente la rebelión triunfal de los indios”<sup>20</sup>.

Utiliza como ejemplos los finales de Raza de Bronce:

“Una raya amarilla rasgó la negra bóveda hacía el naciente Tórnose lívida primero, luego rosa, y anaranjada después entonces sobre el fondo purpurino se diseñaron los picos de la cordillera; las nieves derramaron el puro albor de su blancura, fulgieron intensas. Y sobre las cumbres cayó lluvia de oro y diamantes. El sol...”<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> CORNEJO POLAR, Antonio. Sobre literatura y cultura latinoamericana. Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación. U. Central de Venezuela. 1982. p. 79 - 80

<sup>20</sup> CORNEJO POLAR, Antonio. Escribir en el aire Latinoamericana Editores CELACP: 2003. p. 178

<sup>21</sup> ARGUEDAS, Alcides. Raza de bronce. Ed. Crítica coordinada por Antonio L. Medina Madrid – Archivos. 1988. p. 347-48

El final de Huasipungo:

“El amanecer entre las chozas desechas, entre los escombros, entre las cenizas, entre los cadáveres tibios aún, surgieron como en los sueños, la gran sementera de brazos flacos como espigas de cebada que al dejarse acariciar por los vientos helados de los páramos de América, murmuraron con voz ululante de taladro:

- Ñucanchic Huasipungo”<sup>22</sup>

El final de Todas las sangres:

“Y él como los otros guardias escucho un sonido de grandes torrentes que sacudía el subsuelo, como si las montañas empezaran a caminar (...) como si un río subterráneo empezara su creciente”<sup>23</sup>

La alegoría premonitoria de la justicia que se avecina de acuerdo con Cornejo, Alcides Arguedas la hace con el amanecer y la luz solar que aniquila las tinieblas, Jorge Icaza con la sementera y las espinas que anuncian la fuerza germinal que nace de la derrota y muerte de los indios, e inclusive José M. Arguedas, con un sesgo mítico, a través de los signos de un cataclismo cósmico que destruirá el viejo orden y forjará uno nuevo y justiciero.

Cornejo coincide también, “El mundo es ancho y ajeno” es la novela del movimiento que problematiza con más profundidad la historia del pueblo indígena y la que reflexiona más abierta y agudamente sobre la difícil articulación entre tradición y modernidad.

Cornejo sostiene que el tropiezo principal de la novela indigenista es que:

“El narrador despliega una sola voz e impone un solo significado al universo de la representación. Los protagonistas por más elocuentes que sean en realidad, nunca dejan oír su palabra verdadera: de una u otra manera son siempre traducidos, a la par que el mundo parece constreñido dentro de una sola estructura referencial”<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> ICAZA, Jorge. Huasipungo. (1934) Buenos Aires Losada, 1977. p. 193.

<sup>23</sup> ARGUEDAS, José María. Todas las sangres. Buenos Aires Losada. 1964. p. 470-71

<sup>24</sup> CORNEJO. Op. cit. , p. 188

## **ARGUEDAS FRENTE AL INDIGENISMO.**

La posición que J.M. Arguedas adoptó acerca de las distintas versiones del movimiento indigenista quedó plasmada en “Razón de ser del Indigenismo en el Perú”, recopilada en Formación de una cultura nacional indoamericana.

Criticó a los hispanistas (Riva Agüero y Víctor A. Belahunde) por reivindicar el pasado imperial incaico y al mestizo aristócrata (Inca Garcilaso) por olvidarse del indio vivo, el que habita el presente en los Andes.

Coincide con muchas de las ideas de Uriel García. A Luís Valcárcel le da el mérito de haber iniciado el estudio sistemático de la cultura actual Peruana.

Al historiador Raúl Porras Barrenechea lo responsabiliza de que el indio sea el causante de todas las limitaciones y defectos del país. Destaca la labor revolucionaria y marxista de José Carlos Mariátegui, aunque reprocha que no dispusiera de información sobre la cultura india, otorgando a su proyecto solamente razones socioeconómicas, ignorando los conflictos socioculturales del Perú.

Arguedas hizo un balance final, señala tres ganancias del movimiento:

1. Demostración que la población india es la más vasta del país y por los siglos se ha mantenido en estado de inferioridad y servidumbre.
2. Resalte de la grandeza del imperio Incaico indiscutible.
3. Demostración que el indio no poseía esa imagen infundida de degenerado que solamente debía funcionar en la servidumbre.

## **EL NEOINDIGENISMO**

En 1958 Arguedas publica Los ríos profundos, una novela cargada de lirismo y excepcionales descripciones de la belleza natural de la sierra andina. A partir de esta obra podemos decir que se abre otro ciclo en la narrativa Arguediana, porque se intenta dar razón de la diversidad o multiculturalidad del Perú, tomando como referente un espacio más amplio: la ciudad de Abancay y sus alrededores. De este modo el autor tratará de insertar el mundo indígena en el conjunto de la sociedad peruana. Esfuerzo que irá creciendo a partir de 1964, cuando se involucra en el sistema de relaciones en el “tercer mundo” y el imperialismo. La finalidad de

Arguedas es intentar conciliar el cambio social, buscando instaurar la justicia y al tiempo lograr que se mantenga la tradición cultural indígena. Aquí está el grado de conflicto de su doble propuesta por un lado transformar y por el otro permanecer.

Ahora bien al ampliarse el espacio del trabajo narrativo, se agrandan y acumulan los conflictos y las contradicciones. La tarea es más que compleja observemos como se entraba la tensión:

“En Los ríos profundos se observa que pese al impulso transformador implícito en la movilización de los colonos, con la que se cierra la novela, el narrador – que es el portador de la cosmovisión quechua – prefiere regresar a las fuentes de su experiencia, el Ayllu donde aprendió a ser indio. En cierto sentido se abandona la proyección histórica para recuperar un pasado que es – precisamente por la acción modificante de la historia – una imagen mítica. En Todas las sangres, el debate entre los distintos proyectos que tratan de hacer suyo el destino del Perú, a partir, nuevamente de la corrosión del orden pasado, culmina con el triunfo del proyecto campesino de Rendón Wilka, pero mientras que el desarrollo novelístico de la confrontación se plasma en términos genéricamente realistas, su desenlace apela abiertamente a la utopía, que es otra forma del mito.

En El zorro de arriba y el zorro de abajo (1971), al menos en su nivel propiamente novelesco, se deja testimonio del trágico incumplimiento de todos los designios anteriores. Ni la tradición indígena sobrevive, ni la sociedad peruana se reorganiza de acuerdo a esos valores: Perú es un hervidero de desconcertados hombres, de fragmentadas culturas, sobre quien pesa el ominoso dominio del capitalismo trasnacional”<sup>25</sup>.

### **1.3 RESEÑA DE LOS RIOS PROFUNDOS**

En el siguiente apartado plantearé los núcleos argumentativos repartidos a lo largo de los once capítulos de la novela, para ubicarnos en el relato antes de iniciar las aproximaciones críticas al estudio de Los ríos profundos:

---

<sup>25</sup> CORNEJO POLAR, Antonio. Sobre literatura y crítica latinoamericana. p.134

## **CAPITULO I. EL VIEJO**

El núcleo argumental en este capítulo es la llegada de Ernesto y su padre al Cuzco. La sorpresa y encantamiento que el niño experimenta al estar en contacto con el muro incaico y la relación mágica que se desprende de ello. Igualmente es relevante el efecto que produce en Ernesto, el escuchar las notas de la María Angola. Indudablemente desde la apertura, los lazos vinculantes con el imaginario andino y el mundo mítico quechua que establece Ernesto nos anuncia su doble filiación cultural.

“Entramos al Cuzco de noche. La estación del ferrocarril y la ancha avenida por la que avanzamos lentamente, a pie, me sorprendieron. El alumbrado eléctrico era más débil que el de algunos pueblos pequeños que conocía (...). El Cuzco de mi padre, el que me había descrito quizás mil veces, no podía ser ese”. (p.3)

“Cuando mi padre señaló el muro, me detuve era oscuro, áspero; atraía con su faz recostada. La pared blanca del segundo piso empezaba en línea recta sobre el muro”. (p.4)

“Toqué las piedras con mis manos, seguí la línea ondulante, imprevisible, como la de los ríos en que juntan los bloques de roca. En la oscura calle, en el silencio, el muro parecía vivo, sobre la palma de mis manos llameaba la juntura de las piedras que había tocado”. (p.6)

“Oí entonces un canto.

- La María Angola, le dije (...)

La tierra debía convertirse en oro en ese instante (...)

La voz de la campana resurgía y me pareció ver frente a mí, la imagen de mis protectores, los alcaldes indios don Maywa y don Víctor Pusa. (...)

En los molles, las águilas, los wamanchas tan temidos por carnívoros, relevaban la cabeza, bebían la luz ahogándose”. (p.10)

## **CAPITULO II. LOS VIAJES**

A raíz de no tener un sitio fijo de trabajo, el padre de Ernesto debe recorrer los pueblos y provincias para conseguir sus clientes. El niño lo acompaña en estas giras. El capítulo se destaca por la elegante descripción de la geografía serrana.

Empezamos a identificar la estrecha relación del niño con la naturaleza con la que sostendrá a lo largo del relato un nexo mágico-religioso.

“Temía a los valles cálidos y sólo pasaban por ellos como viajero; se quedaba a vivir algún tiempo en los pueblos de clima templado: pampas, Huaytará, Coracora, Puquio, Andahuaylas, Yauyos, Cangallo... Siempre junto a un río pequeño, sin bosques, con grandes piedras lúcidas y peces menudos. El arrayán, las lambras, el sauce, el eucalipto, el capulí, la tara son árboles de madera limpia, cuyas ramas y hojas se recortan libremente. El hombre los contempla desde lejos; y quien busca sombra se acerca a ellos y reposa bajo un árbol que canta solo, con una voz profunda, en que los cielos, el agua y la tierra se confunden.” (p.19).

### **CAPITULO III. LA DESPEDIDA**

Una vez el padre de Ernesto decide radicarse en Chalhuanca, Ernesto tendrá que permanecer en Abancay, estudiará en el internado al llegar a Abancay el niño percibe el poder que tienen los clérigos debido a un suceso que viven a su entrada en la ciudad.

El apartarse de su padre, tiene gran impacto sobre Ernesto, porque lo obliga a encarar solo un extraño mundo y a evocar el que siempre lo amparó.

“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. Mi padre se bajó del caballo y preguntó a una mujer por la causa de los repiques y el rezo en las calles. La mujer le 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”. (p. 26-27).

“Y mientras en Chalhuanca, cuando hablara con los nuevos amigos, en su calidad de forastero recién llegado, sentiría mi ausencia, yo exploraría palmo a palmo el gran valle y el pueblo; recibiría la corriente poderosa y triste que golpea a los niños, cuando deben enfrentarse solos a un mundo cargado de monstruos y de fuego, y de grandes ríos que cantan con la música más hermosa al chocar contra las piedras y las islas”. (p.30).

## **CAPITULO IV. LA HACIENDA**

El núcleo argumental de este capítulo reside en la nostalgia que siente Ernesto en su proceso de adaptación al nuevo estilo de vida, evoca el ritual de despedida, cuando salió de la última aldea. Las mujeres le habían cantado un Jarahui de despedida. En este capítulo se empiezan a intercalar en el relato canciones, himnos o huaynos, tema que será analizado más adelante cuando se estudie lo etnoliterario de la novela.

“En esos días de confusión y desasosiego, recordaba el canto de despedida que me medicaron las mujeres, en el último ayllu donde residí, como refugiado, mientras mi padre vagaba perseguido. Huyendo de parientes crueles pedí misericordia a un ayllu que sembraba maíz en la más pequeña y alegre quebrada que he conocido.

Espinosa de flores ardientes y el canto de las torcazas iluminaban los maizales. Los jefes de familia y las señoras mamakunas de la comunidad, me protegieron y me infundieron la impagable ternura en la que vivo” (p.33).

## **CAPITULO V. PUENTE SOBRE EL MUNDO**

El título de este capítulo sirve para plantear el final del estudio, la posibilidad del diálogo intercultural en la obra Arguediana. Aquí mismo conocemos los personajes que habitan el internado de Abancay: El Añuco, Lleras, Romero, Palacios, Antero con quienes Ernesto desarrolla su vida estudiantil y comparte su cosmovisión.

Dos eventos tienen relevancia en el relato, los ataques de índole sexual contra una demente llamada la Opa por parte de los estudiantes y la conexión estrechísima de Ernesto con el río Pachachaca.

“De noche cuando iban al campo 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. Los alumnos se golpeaban para llegar junto a ella (...) formando una corta fila, los menores y los pequeños nos quedábamos detenidos junto a las paredes más próximas temblando de ansiedad sin decirnos una palabra...”(p 41).

“A veces podía llegar al río, tras varias horas de andar. Llegaba a él cuando más abrumado y doliente me sentía. Lo contemplaba de pie sobre el releje del gran puente (...). El río Pachachaca temido, aparece en un recodo listo por la base de un precipicio donde no crecen sino enredaderas de flor azul (...) Parece un río de acero líquido, azul y sonriente a pesar de su solemnidad y su hondura”. (p.50).

## **CAPITULO VI. ZUMBAYLLU**

Toda la narración gira alrededor del objeto mítico, el trompo que funciona como transmisor de mensajes, con clara connotación mágica. Es particular tener como iniciación del capítulo un artículo de índole lingüístico con la comparación de la terminación quechua Ylla con la voz Illu. Aparece aquí el narrador etnólogo que siempre expone en el relato los enunciados referentes a la tradición cultural andina.

“La terminación quechua Ylla es una onomatopeya. Ylla representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música que surge del movimiento de objetos leves. Esta voz tiene semejanza con otra más vasta: illu. Illa nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna (...)”. (p.52).

“Antes que nadie pudiera impedírmelo me lance al suelo y agarré el tiempo. La púa era larga, de madera amarilla. Esa púa y los ojos abiertos con clavo ardiendo, de bordes negros que aún olían a carbón daban al trompo un aspecto irreal. Para mí era un ser nuevo, una aparición en el mundo hostil, un lazo que me unía a ese patio odiado, a ese valle doliente, al colegio”. (p.56)

## **CAPITULO VII. EL MOTIN**

El eje argumental aquí es obviamente la revuelta liderada por doña Felipa, con el fin de distribuir la sal a los comuneros de los Ayllus vecinos. Ernesto testimonia de primera mano toda la asonada y se regocija al presenciar un acto de justicia social.

“Derivaron varias puertas y entraron al patio de la salinera. Yo alcancé allí la primera fila. La cabecilla se había terciado un rifle a la

espalda. Un gran sudor le chorreaba de los cabellos. Subida en el alto poyo del corredor, miraba agudamente a todos.

- Silencio, ordenó.

Una mujer que estaba a su lado tenía una larga mancha de sangre en el costado hacia el hombro izquierdo. También cargaba un rifle.

- ¿Qué es esto mujer? – Dijo ella - ¡Bala de salinero! ¡No sirve!

- Movi6 el brazo violentamente en molinete, y lanzó una risotada.

- ¡Almacén, veinte al almacén! – ordenó en quechua la cabecilla.

Un grupo de cholas entró al depósito de sal. Llamaron al instante desde dentro:

- ¡Kachi, kachi! ¡harto!

Empezaron a arrastrar los sacos de sal hasta el patio.

Ante el asombro y el griterío de las mujeres, sacaron cuarenta costales de sal blanca al patio.

-¡Padrecito Linares! ¡Ven! – Exclamó con un grito prolongado la chichera – Padrecito Linares, ahístá sal! – hablaba en castellano.

- Ahístá sal! ¡Este sí ladrón! ¡Este si maldecido!

La multitud se detuvo como si fuera necesario guardar un instante de silencio para que las palabras de la chichera alcanzaran su destino.

Una vez más volvió a llamar la mujer:

¡Padrecito Linares...!

Luego bajo del poyo por un instante; hizo despejar la puerta del almacén; dio varias órdenes y las mujeres formaron una calle, aplastándose unas a otras.

Y comenzó el reparto.

Presidió ella, desde lo alto del poyo. No hubo desorden. Con cuchillos, las chicheras encargadas abrían los sacos y llenaban las mantas de las mujeres. Luego ellas salían por la tienda...". (p. 75-76).

"En el cielo brillaban nubes metálicas como grandes campos de miel. Mi cabeza parecía navegar en ese mar de melcocha que me apretaba crujiendo, concentrándose. Vencido de sueño llegué junto a una de las columnas de las rejas de acero. Pude ver aún en el jardín de la hacienda, algunas mariposas amarillas revoloteando sobre el césped y las flores; salían de la profunda corola de los grandes lirios y volaban, girando sus delicadas, sus suaves alas, me eché bajo la sombra de la columna y de los árboles y cerré los ojos. Se balanceaba el mundo. Mi corazón sangraba a torrentes. Una sangre dichosa que se derramaba libremente en aquel hermoso día en que la muerte, si llegaba, habría sido transfigurada, convertida en triunfal estrella.

(...) Estaba sumergido en un sopor tenaz e invencible" (p. 79-80).

## CAPITULO VIII. QUEBRADA HONDA

En este capítulo se relatan dos sucesos claves, el primero que muestra como el poder religioso representado por el Padre Linares predica la sumisión y el conformismo a los colonos de Patibamba. Evidencia de la complicidad de la iglesia en la explotación del runa.

El segundo es el ambiente premonitorio que se experimenta por el ingreso inminente de las tropas militares, que llegan en búsqueda de doña Felipa y las chicheras amotinadas.

Además Ernesto presiente la muerte, al asociar un símbolo del mundo andino.

“Cuando el Padre se puso de pie y avanzó hacia el borde del tablادillo, los indios volvieron a lanzar un grito. Se retorcián los dedos; lo contemplaban con los ojos brillantes, conteniendo el llanto. El viento había empezado a agitar la sotana del Padre.

Con su voz delgada, altísima, habló el Padre, en quechua:

-“Yo soy tu hermano, humilde como tú; como tú, tierno y digno de amor, peón de Patibamba, hermanito. Los poderosos no ven las flores pequeñas que bailan a la orilla de los acueductos que riegan la tierra. No las ven pero ellas les dan el sustento. ¿Quién es más fuerte, quién necesita mi amor? Tu, hermanito de Patibamba, hermanito; tú solo estás en mis ojos, en los ojos de Dios nuestro señor. Yo vengo a consolarlos, porque las flores del campo no necesitan consuelo; para ellas el agua, el aire, la tierra les es suficiente. Pero la gente tiene corazón y necesita consuelo. 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 ¡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?

¿Tu acaso, peón de Patibamba, de corazón hermoso como el 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 – grito – el mundo es una cuna de llanto para las pobrecitas criaturas, los indios de Patibamba”. (p.90).

“Algún mal grande se había desencadenado para el internado y para Abancay; se cumplía un presagio antiguo, o habrían rozado sobre el pequeño espacio de la hacienda de Patibamba que la ciudad ocupaba, los últimos mantos de luz débil y pestilente del cometa que apareció en el cielo, hacía solo veinte años.

“Era azul la luz y se arrastraba muy cerca del suelo, como la neblina de las madrugadas, así transparente”, contaban los viejos. Quizá el daño de esa luz empezaba recién a patente. “Abancay dice, ha caído en maldición”, había gritado el portero, estrujándose las manos”. (p.102).

“Por las rendijas de las tablas que cerraban los excusados asomaban sus ramas algunas yerbas endebles. Yo sabía que al otro lado, hacia la pared, había una flor amarilla que alcanzaba el sol que se filtraba por el techo. En ese rincón no podían aplastarla los alumnos. Pensé en ese lobulillo afelpado – ayak’ zapatilla le llaman en quechua (zapatilla de cadáver) – (...) 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. 99-100)

## **CAPITULO IX. CAL Y CANTO**

Hace su entrada el regimiento militar, lo reciben con cohetes, Ernesto se entera del cambio de domicilio de su padre, por consiguiente esta empeñado en enviarle un mensaje utilizando el zumbayllu mágico y la música del rondín de Romerito del mismo modo necesita comunicarse con la líder del motín de la sal, a través del mismo medio.

“Romerito – le dije – podrías tocar ese carnaval del río Apurímac en tu rondín conmigo, allá en el patio de juego?

- Por qué me preguntó.
- Abancay tiene el peso del cielo. Sólo tu rondín y el zumbayllu pueden llegar a las cumbres.

Quiero mandar un mensaje a mi padre. Ahora ya está en Cora Cora. ¿Has visto que las nubes se ponen como melcocha sobre los cañaverales?

Pero el canto y con antero lo empujamos soplando hacia Chalhuanca (...)

- Quiero mandarle un mensaje a mi Padre con el canto del rondín – Que Romero toque Apurímac mayo... Yo imploraré al canto que vaya por las cumbres, en el aire y que llegue a los oídos de mi padre. El sabrá que es mi voz. ¿Llegará Palacitos? ¿Llegará la música hasta Coracora si le ruego en quechua? Tu sabes mejor que yo de estas cosas (...) Tocó el carnaval.

Iría la música por los bosques ralos que bajan al Pachachaca, pasaría el puente escalaría por los abismos. Y ya en lo alto sería más fácil, en la nieve cobraría fuerza, repercutiría, para volar con los vientos, entre las lagunas de las estepas y la paja que en el gran silencio transmite todos los sonidos. (...)

¡Que quiera vencerme el mundo entero! ¡Que quiera vencerme! ¡No podrá!” (p. 111-112)

## **CAPITULO X. YAWAR MAYU**

La visita de Ernesto a las chicherías, hace de este un episodio musicalmente rico. Está colmado de huaynos de distintas zonas, el niño se deleita con la interpretación del maestro Oblitas. Las notas del arpa, el violín y el charango armonizan y hacen vibrar el corazón andino de Ernesto.

“El Papacha Oblitas entusiasmado, repitió la melodía como la hubiera tocado un nativo de Paraisancos. El arpa dulcificaba la canción, no tenía en ella la acerada tristeza que en la voz del hombre. ¿Por qué en los ríos profundos, en estos abismos de rocas, de arbustos y sol, el tono de las canciones era dulce, siendo bravío el torrente poderoso de las aguas, teniendo los precipicios, ese semblante aterrador? Quizá porque en esas rocas, flores pequeñas, tiernísimos juegan con el aire y porque la corriente atronadora del gran río va entre flores y enredaderas donde los pájaros son alegres y dichosos, más que en ninguna otra región del mundo”. (p.138)

## **CAPITULO XI. LOS COLONOS**

El capítulo final adquiere un matiz apocalíptico, cuando una epidemia, el tifus ataca a los colonos sin misericordia.

Este insuceso origina una toma de conciencia que los reúne para avanzar hacia Abancay, a pesar de los esfuerzos del ejército costeño por detener su paso. La acción manifiesta lo que pueden llegar a hacer los comuneros cuando se sacuden de su letargo.

“Ya están llegando – dijo

-¿Quiénes le pregunte?

-Los colonos, pues de quince haciendas. ¿No sabes niño?

Anoche un guardia ha muerto. Una oroya cortó con su sable, dice a golpes cuando los colonos estaban pasando. Ya no faltaban muchos (...) Han querido acorralar a los colonos a la orilla del río; no han podido. Han bajado los indios de esta banda y como hormigas han apretado a los guardias (...) Dice que todos los guardias van a ir ahora con metralla para atajar a los colonos en el camino (...)

“¡Inglesia, inglesia, misa Padrecito!” están gritando, dice los colonos. Ya no hay salvación pues, misa grande dice quieren del Padre grande de Abancay (...) Llegarán no más! ¡Ya estarán llegando!”

( p. 180 – 181)

## LAS ORILLAS

### 1.4 LOS ESTUDIOS CRÍTICOS Y LOS RÍOS PROFUNDOS

Existen tres aproximaciones críticas, personalmente creo, las más destacadas sobre el estudio de la novela Los Ríos Profundos de J. M. Arguedas:

**1.4.1 La Narrativa de Transculturación.** Esta propuesta teórica de Ángel Rama, utiliza un instrumento conceptual: transculturación, término antropológico surgido como concepto contestatario al de aculturación, con el fin de reconocer que en el proceso de síntesis de dos culturas, hay un aporte cultural sustancial de la cultura dominada.

El término transculturación fue acuñado por el etnólogo y antropólogo cubano Fernando Ortiz, al estudiar lo que llama la cubanidad.

Ortiz dice:

“Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz inglesa: aculturación sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación y además significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse neoculturación. Al fin como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto el proceso es una transculturación y este vocablo comprende todas las fases de su parábola”<sup>26</sup>.

Aplicando el concepto sobre las obras literarias, Rama dice que el proceso implica tres momentos: en primer término una parcial desculturación, en segundo término implica incorporaciones que proceden de la cultura externa y en tercero un esfuerzo de recomposición con los elementos supervivientes de la cultura originaria y los que vienen de fuera.

Rama afirma que el concepto debe atender criterios de selectividad y de invención, él lo denomina “plasticidad cultural”.

“La capacidad selectiva no solo se aplica a la cultura extranjera, sino principalmente a la propia, que es donde se producen destrucciones y pérdidas ingentes. (...) que puede deparar el redescubrimiento de valores muy primitivos, casi olvidados dentro del sistema cultural propio, se pone en práctica la tarea selectiva sobre la tradición. Es de hecho una búsqueda de valores resistentes, capaces de enfrentar los deterioros de la transculturación, por lo cual se puede ver también como una tarea inventiva, como una parte de la neoculturación de que habla Fernando Ortiz, trabajando simultáneamente con las dos fuentes culturales puestas en contacto. Habría pues pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones. (...) Estas cuatro operaciones se resuelven dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es la

---

<sup>26</sup> ORTIZ FERNANDO, *Contrapunteo Cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.1978, p. 86

función creadora más alta que se cumple en un proceso transculturante<sup>27</sup>”.

En la obra total de Arguedas, Rama anuncia que se encuentra rasgos muy distintivos de lo que se denomina el “pensar mítico”, propio de las sociedades primitivas y de las tradicionales, pero en riña con otras formas de pensamiento (occidentales).

Levi-Strauss define el pensar mítico así:

“...doble carácter del pensamiento mítico, de coincidir con su objeto – del que forma una imagen homóloga pero sin nunca conseguir fundirse con él, por evolucionar en otro plano. La recurrencia de los temas traduce esta mezcla de impotencia y tenacidad (...) el pensamiento mítico no recorre trayectorias enteras: siempre le queda algo por realizar. Lo mismo que los ritos, los mitos son interminables<sup>28</sup>”.

Rama sostiene que Arguedas parte en su camino de transculturador desde una vocación que busca la reivindicación del pueblo indígena expoliado primero por los españoles de la colonia y luego por los “señores” de la República. Sin embargo Arguedas nota la complejidad de la conformación, con disimiles sectores, de la realidad andina.

En su primer trabajo Agua, según él “escrito con odio”, Arguedas relata la vida de una aldea donde no viven sino dos clases de gentes “que representan dos mundos irreductibles, implacables y esencialmente distintos”. Los indios y los mistis, más adelante visiona la aparición del mestizo. Rama llama a este mestizo “el heredero piadoso”: el que transporta a sus padres (la tradición cultural indígena) desde un universo a otro cumpliendo dentro de sí las trasmutaciones que necesita para supervivir. El ejemplo Rendón Willka en Todas las sangres.

Después de un trabajo etnográfico en el Valle del Mantaro, Arguedas se dio cuenta que si al nivel de la cultura se alcanzó en esta región una eficaz “mestización” podría suceder al interior de la literatura.

---

<sup>27</sup> RAMA. Op. cit. , p. 38-39

<sup>28</sup> LEVI-STRAUSS, Claude. Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido. México, Fondo de Cultura Económica. 1968. p.15

“...La literatura operó para él como el modelo reducido de la transculturación, donde se podía mostrar y probar la eventualidad de su realización de tal modo que si era posible en la literatura también podía ser posible en el resto de la cultura (...)

Su literatura es toda mostración y comprobación de que es posible la fusión de las culturas, pero esas operaciones no sólo se sitúan al nivel de los asuntos. (...) ni solo al nivel de los programas explicativos (...) si no que funcionan en la literatura misma, en el arte literario, en la escritura, en el texto. Solo alcanzándose allí, en el cuerpo mismo de la creación, se podría dar prueba fehaciente de la transculturación<sup>29</sup>”.

En el proceso creativo de la lucha de Arguedas será tenaz, en muchos casos angustiosos pero excepcionales. Vamos a tratar como un blanco se asume como indio, con el fin de socavar desde dentro de la cultura de dominación para que en ella pueda incorporarse la cultura indígena<sup>30</sup>.

Entonces la tarea es, según Arguedas encontrar los “sutiles desordenamientos que harían del castellano, el molde justo, el instrumento adecuado”, para insertar su cosmovisión. Pretenderá transculturar la tradición literaria de la lengua española la cual transporte el legado cultural de los pueblos indígenas. Los esfuerzos se encaminan hacia una forma que para Arguedas es un “equilibrio de contrarios”.

“La forma debe entenderse como sistema literario autónomo donde se dan cita elementos de distintas culturas para convivir armónicamente e integrarse a una estructura autorregulada. Así la creación artística sitúa en el centro de la transculturación, decretándose así misma como un sitio privilegiado en que se prueban sus posibilidades<sup>31</sup>”.

Arguedas siempre observó, a lo largo de su labor investigativa en las regiones donde trabajó, que la cultura indígena tomó prestados muchos elementos propios de la cultura occidental, como los instrumentos musicales e incorporó palabras del castellano a su léxico autóctono. Este hecho, de ninguna manera, hizo que se sustituyeran los cantos o bailes nativos, ni modificó la sintaxis del quechua.

---

<sup>29</sup> RAMA. Op. cit. , p. 202-203

<sup>30</sup> Ibid. , p. 205

<sup>31</sup> Ibid. , p.206

Pero es más complicada la operación, cuando los préstamos son desde la cultura periférica, porque la literatura de centro tenderá a congelarla y mostrarla como folclor.

Arguedas dispuso de la canción y el cuento popular como fuentes del substrato oral. La cultura hegemónica le ofrecía la novela y el cuento. Propiamente de tipo realista, corriente dominante a finales del siglo XIX en Europa. Arguedas se decide por la novela y el cuento, a las que tendrá que aplicarles un tratamiento interno, que será más trabajoso al nivel del lenguaje.

Más adelante ampliaré los procedimientos usados por Arguedas para inventar esa lengua que transportaría el mensaje de los Andes sobre los rieles del castellano, en el capítulo dedicado a los mecanismos que el peruano utiliza para integrar la ficción y la aventura andina.

Rama asegura que la subjetivación generalizada de los relatos y la inserción de un componente lírico que van de la descripción poética a la canción popular son dos instrumentos eficaces para unificar el relato y crear un lenguaje narrativo nuevo.

“El artilingo de una cosmovisión infantil, abre el acceso a una cosmovisión mítica, en ella la realidad es animada por las ideas latentes que sólo pueden manifestarse bajo formas simbólicas”<sup>32</sup>.

La anterior explicación de la presencia de una “inteligencia mítica” puede ejemplificarse con el siguiente enunciado del Capítulo I de la novela.

“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 huayrongo y le escupiera sangre en la frente, porque estos insectos voladores son mensajeros del demonio o de la maldición de los santos”. (p.15).

En la organización del relato y su ilación, Arguedas modifica las pautas características de la novela realista, porque maneja núcleos que se independizan del orden del relato. El pensamiento mítico le brinda al autor una libertad tal, que

---

<sup>32</sup> Ibid., p. 222

muchos aspectos de la realidad se van a desperdigar en forma “aparentemente” ilógica.

Rama le denomina a estas operaciones, en la novela arguediana “iluminaciones” que son “visiones sincrónicas y estructuradas de una captación de lo real donde quedan implicadas todas sus manifestaciones posibles”. De tal suerte que “toda la novela ya está en ese primer capítulo”.

Un aporte que considero original del estudio crítico de Ángel Rama es proponer la lectura de *Los ríos profundos* como “la ópera de los pobres”. Tal si fuera una partitura, la novela se compone de:

“a. Un juego alterno de personajes individuales y corales (...). La individualidad de los estudiantes del colegio, el padre de Ernesto, el director del colegio, el padre negro) (...) pero a ese abanico de personajes, Arguedas agrega conjuntos corales (...) son fundamentalmente tres: Las chicheras que llevan a la cabeza su corifeo: doña Felipa, los colonos y los huayruros con su orquesta acompañante (...)

*b. Secuencias escénicas sucesivas.* El modo de componer narrativo de Arguedas, no sólo evoca el orden sucesivo y lineal que distingue a la tragedia y a la ópera, sino también las formas primitivas de la ilación cinematográfica antes de la revolución cumplida por Griffiths. La división en capítulos es puramente aparente, desde la llegada a Abancay del protagonista, por cuanto ella encubre otra organización mediante escenas que el autor distingue utilizando espacios blancos. Desde el capítulo VI (Zumbayllu) hay una continuidad de desarrollo temporal que enlaza un capítulo con el siguiente a través de una serie de escenas que se ordenan cronológicamente y que en su mayoría se inician con una información que establece día y hora en que los hechos han de ser contados. En ese capítulo VI, luego de la introducción teórica sobre las terminaciones *yllu*, *illa*, tendremos la siguiente serie: 1, “En el mes de mayo trajo Antero el primer *zumbayllu*...”; 2. “Oye, Ernesto, me han dicho que escribes como poeta. Quiero que me hagas una carta – me dijo el ‘Markask’a algunos días después del estreno de los *zumbayllus*”; 3, “Después de la última lección de la mañana...”; 4, “La campanilla que tocaba durante largo rato anunciando la hora de entrar al comedor...”; 5, “A las ocho y media tocaban la campanilla indicando la hora de entrar al dormitorio”; 6, “Al día siguiente me levanté muy temprano”. El capítulo siguiente, VII “El motín” empalma con el mismo sistema, a

continuación: 1, “Esa mañana, a la hora del recreo...”; 2, “A las doce, cuando los externos...”; 3, “Tarde, al declinar el sol...” (...)

c. Pluralidad de formas expresivas para las voces humanas (...) la tesitura general estará dada por la dicción oral de las múltiples voces de los personajes, todas las cuales están incorporadas a la voz de Ernesto que narra y describe (...)

Es evidente el uso de recitativos en algunos monólogos de Ernesto, en las efusiones líricas que promueve el espectáculo de la naturaleza, en los exorcismos mágicos con que procura comunicarse a la distancia, en las imprecaciones contra los enemigos de los indios<sup>33</sup>.

Finalmente un grandioso acierto del estudio de Rama sobre Los ríos profundos son los niveles de las concepciones míticas. Propone tres:

El primer nivel hace referencia a los mitos consolidados que son conocidos gracias al narrador secundario. Son recolectados de fuentes sociales externas a la obra; cita como ejemplo el mito de K'arwarasu en el Capítulo VI.

El segundo nivel está representado por las concepciones míticas de los personajes, especialmente los estudiantes menores del colegio de Abancay, cita el ejemplo cuando Ernesto y Romerito discuten como hacer llegar el mensaje tocando el rondín, uno afirmando que debe ser sobre otro cielo que el pesado de Abancay y otro que puede transmitirse por el agua y por la sangre, agregando que hay que sacarle la lata de la marca de fábrica para que la música fluya.

Y el tercer nivel, el de la estructura significativa de la novela, el del autor o el de su medio social. Es la relación de Arguedas con el socialismo y es sintetizada por Rama así:

“Efectivamente hay una concepción mítica que modela los materiales narrativos, que selecciona de un modo y no de otro, que articula los sucesos y les confiere significación. Esta concepción mítica poco tiene que ver con la de los indios o con la de Ernesto y sus compañeros del colegio de Abancay; maneja otra zona conocida de la realidad y otras doctrinas interpretativas, pero similarmente las aplica a la zona desconocida donde actúan fuerzas compulsoras,

---

<sup>33</sup> Ibid. , p. 259, 261, 62, 63

exorcizándolas y apropiándose las mediante un conocimiento. Es la transposición mítica del socialismo que hizo Arguedas y en cierto modo, el grupo intelectual que efectúa la primera incorporación del pensamiento marxista a la vida nacional”<sup>34</sup>.

Ahora bien, vamos a tomar una posición frente al uso de la transculturación como concepto “indispensable” según Ortiz y Rama para comprender la historia de América en general.

Entendiendo cultura como un accionar y un pensar de un grupo social determinado, en un espacio – tiempo específico que desemboca en una cosmovisión del mundo diremos que una cultura no es la que migra sino los individuos. En el choque de culturas que se vive con la conquista, los europeos ordenan la destrucción de las prácticas productivas, organización política, creencias religiosas y mitos.

Michael Horswell emplea el término “sojuzgadas” a las culturas que cayeron bajo el poder y dominación de otra. Las culturas indígenas resistieron esta arremetida hasta donde las circunstancias lo permitieron. El etnocidio fue un hecho irrefutable.

En este sentido, términos como transculturación disfrazan o enmascaran el terrible insuceso padecido por las comunidades indígenas. El concepto transculturación excluye elementos cargados de violencia como el saqueo y la violación.

La extirpación de idolatrías, es decir la destrucción de la religión y las prácticas rituales andinas para dar cabida al poder del rey, era requerida en el proyecto de dominación colonial.

Según Manuel Burga, la única opción que tuvieron las comunidades frente a esta erradicación cultural fue “morir andinos o cambiar para sobrevivir”<sup>35</sup>

Teniendo en cuenta el carácter violento del proceso podemos hablar de una transculturación “forzada” porque necesitó la eliminación en caso de no ser adoptados las formas culturales coloniales, y una transculturación “asumida” si dichas formas fueron incorporadas voluntariamente.

---

<sup>34</sup> Ibid. , p. 300

<sup>35</sup> BURGA, Manuel. Nacimiento de una utopía. Lima Instituto de Apoyo Agrario. 1988. p.368

En este último caso Burga los llama “indios aculturados” a quienes adoptaron la cultura de dominio para conservar privilegios dentro del régimen colonial.

Es interesante el hecho que el término transculturación coadyuva el proceso modernizador. Aníbal Quijano concibe la modernidad como un concepto ideológico construido en los albores del Renacimiento por la cultura occidental y que lo impuso desde el encuentro entre Europa y América, es decir la modernidad se constituye como tal con el “descubrimiento de América”. Quijano sostiene que la modernidad envuelve el poder a escala global.

En esa expansión, las culturas “otras” son forzadas a adoptar prácticas culturales dominantes, además la administración del poder se apropió del cúmulo de conocimientos que pasaron a integrar su acervo cultural. Todas las creencias, fundamentos, prácticas que se diferenciaban de los cánones occidentales eran perseguidas. Una vez se autodenominaron: La Civilización, todas las demás formas culturales son calificadas como arcaicas. Gracias al proyecto modernizador, se suponía que todas las culturas debían seguir el camino hacia una etapa última el ahora desconfiable progreso.

En “Culturas Híbridas”, Néstor García Canclini aseveró que la oligarquía progresista de América Latina “no ha podido cumplir las operaciones de la modernidad europea”<sup>36</sup>

Craso error fue “Medir nuestra modernidad con imágenes optimizadas de cómo sucedió ese proceso en los países centrales”<sup>37</sup> García Canclini presenta hechos que evidencian el plan de la civilización occidental de configurar las sociedades latinoamericanas de acuerdo con su discurso hegemónico.

El problema con la transculturación es que es usada en el proyecto modernizador. Una vez transculturada, una comunidad, puede dar paso para que la academia afirme que es imposible identificar sus valores por el hecho de estar transculturadas. Ya que las formas culturales de las comunidades autóctonas siguen vigentes, Rama dice que:

“La única manera que el hombre de América Latina no sea invocado en vano, es cuando la acumulación cultural interna sea

---

<sup>36</sup> GARCIA CANCLINI, Néstor. Culturas Híbridas. Estrategia para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Suramericana. p. 65

<sup>37</sup> Ibid. , p. 68

capaz de proveer no solo de materia prima sino de cosmovisión, una lengua, una técnica para producir las obras literarias.

(...) la llamada literatura latinoamericana debe aprovecharse de los valores culturales de las culturas internas para alcanzar el nivel de refinamiento de la literatura Universal; por tanto los escritores transculturadores modernizan la literatura latinoamericana gracias al empleo de mitos, del habla regional y estructuras literarias tradicionales”<sup>38</sup>

El riesgo del proceso transculturador es generar homogenización al descomponer los elementos constitutivos de una forma cultural y marginar los discursos contrarios al hegemónico.

**1.4.2 La Utopía Andina.** La segunda propuesta crítica que busca explicar Los ríos profundos es la utopía andina. El crítico literario peruano Alberto Flores Galindo la define así:

“Son los proyectos que pretendían enfrentar esta realidad. Intentos de navegar contra la corriente para doblegar tanto a la dependencia como a la fragmentación. Busca una alternativa en el encuentro entre la memoria y lo imaginado: la vuelta de la sociedad incaica y el regreso del Inca. Encuentran en la reedificación del pasado, la solución a los problemas de identidad”<sup>39</sup>

Para Flores la totalidad de la obra de Arguedas es manifestación de la utopía andina, donde resuelve los conflictos personales. Los ríos profundos representarían la esperanza, como el mito de Inkarrí.

“Inkarrí es un híbrido de la palabra quechua inka y la española rey, y el mito, en la versión más extendida, se refiere a él como a un dios primero, y a veces segundo, o desviado o instrumento de un supremo dios, capaz de tener al sol y a los vientos, fundador de cuanto existe, y sobre todo del Cusco, para lo cual lanzó una barreta de oro desde la cumbre de una montaña que fue apresado por el rey español, martirizado y decapitado. Su cabeza fue llevada a la antigua capital del Incario. Pero ella no ha desaparecido. Esta

---

<sup>38</sup> RAMA, Ángel, “José María Arguedas transculturador”, en JM Arguedas, Señores e indios, Arca/Calicanto, Buenos Aires, 1976, p.20,40,54

<sup>39</sup> FLORES GALINDO, Alberto. Buscando un Inca: Identidad y Utopía en los Andes. La Habana: Casa de las Américas. 1986. p. 18

viva, enterrada y discretamente a partir de ese cráneo el cuerpo de Inkarrí se va reconstruyendo dentro de la tierra. Cuando su ser entero se haya rehecho, Inkarrí volverá al mundo y tendrá lugar el juicio final”<sup>40</sup>

El habitante del Ande, ha tenido siempre intención de restaurar una sociedad que le ofrezca un orden socioeconómico y cultural propio, con el cual poder identificarse. Una sociedad que le garantice la vida y el sustento y su correspondiente referente son las culturas indígenas prehispánicas.

Flores extrae el término utopía de la obra de Tomás Moro de 1.516 donde se cuenta “La existencia de un lugar imaginario, creado por la mente que resolvía los problemas sociales de la Europa de su tiempo”<sup>41</sup>.

Para trasvasar al mundo andino, el término utopía, Flores presenta los avatares de la cultura andina con la mismas características sociales de la civilización occidental, lo presenta como un mundo que no era “homogéneo” ni “cohesionado” y soporta su tesis usando algunos elementos de la cosmovisión andina como el mencionado mito de Inkarrí; el Pachacuti (“Vuelta de Pacha”): un cataclismo cósmico en el que un cierto orden vuelve o regresa a un desorden cósmico, para de nuevo originar un orden distinto. La ciclicidad del tiempo andino; y el Taqui On kuy:

“Se trata de un verdadero levantamiento religioso” la rebelión de las “huacas” contra el Dios y las creencias de los conquistadores, un retorno al culto prehispánico. Las huacas (recintos o dioses indígenas) han resucitado y van a destruir los templos y a los santos cristianos que los habían invadido y deshecho, y castigaron con enfermedades y epidemias a los indios que aceptaron el bautismo lo que, en el futuro, deberán andar de cabeza y con los pies en alto o se transformaran en animales.

La resurrección de los dioses indígenas pondrá fin al dominio de los europeos, quienes serán también liquidados por plagas. En el imperio restaurado solo serán admitidos los indios fieles al culto de las huacas. (...) los fieles debían seguir instrucciones muy estrictas: no podían comer ni vestirse como los españoles ni entrar en iglesias ni llevar nombres cristianos. (...) los fieles bailaban sin descanso hasta caer en trance y entre temblores y espasmos, repudiaban el

---

<sup>40</sup> VARGAS LLOSA. Op. cit., p. 162

<sup>41</sup> FLORES. Op. cit., p. 23

catolicismo. (...) Los seguidores del Taki Onkoy buscaban los restos de los santuarios indígenas, derribados por los misioneros y una vez hallados hacían los mismos sacrificios que antaño”<sup>42</sup>

Al tiempo Flores expone como condicionantes de la sociedad, el quedar fragmentada, dependiente y buscando su identidad después de un proceso de conquista y colonización. Según Flores Galindo, el género utópico se caracteriza por ser una construcción imaginaria, la tendencia a representar la sociedad como totalidad y plantear la idea con acontecimientos cotidianos.

La cultura andina conformo una sociedad vigente hasta hoy a pesar de la caída de su organización estatal, Flores sostiene que el pasado andino: “Es un acontecimiento histórico ya existido. Tiene un nombre: el Tahuantinsuyo unos gobernantes: los Incas. Una capital: el Cusco”<sup>43</sup> de tal suerte que la supuesta utopía andina tuvo un referente concreto, fue real; por consiguiente no debería nombrarse como utopía a un discurso que no es imaginario.

El riesgo de llamar utopía al conjunto de aspiraciones de las comunidades andinas es el de desacreditar un proyecto. Es aplicarle al discurso la categoría de imposibilidad, para fortalecer el orden del discurso hegemónico. Dentro de este marco teórico, Mario Vargas Llosa analiza *Los ríos profundos* como una utopía arcaica. El determina que la novela es expresión de una utopía que en su origen es occidental, y que en el Perú es una ficción. Asegura que la utopía andina es una elaboración renacentista del Inca Garcilaso de la Vega y es una enfebrecida creación literaria de Arguedas.

Vargas Llosa afirma que:

“La literatura expresa una verdad que no es histórica, ni sociológica, ni etiológica y que no se determina por su semejanza con un modelo preexistente. Es una escurridiza verdad hecha de mentiras, modificaciones profundas de la realidad, desacatos subjetivos del mundo, correcciones de lo real que fingen ser su representación.

Discreta hecatombe, contrabando audaz, una ficción lograda destruye la realidad real y la suplanta por otra, ficticia, cuyos elementos han sido nombrados, ordenados y movidos de tal modo que traicionan esencialmente lo que pretenden recrear”<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> VARGAS LLOSA Op cit. , p. 247 - 48

<sup>43</sup> FLORES. Op. cit. , p. 49

<sup>44</sup> VARGAS LLOSA Op cit. , p. 84-85

La realidad ficticia según Vargas Llosa presenta unos rasgos característicos: la violencia, que “esta magnificada por el hecho de que, quien relata y protagoniza las historias, la víctima o testigo de la crueldad es un niño”<sup>45</sup>.

Los seres marginales son en la realidad ficticia, el centro del mundo, “el eje en torno al cual se articulan las historias.”<sup>46</sup>

El sexo reviste formas terribles en la realidad ficticia, de acuerdo con el escritor y político peruano, el sexo es:

“Un impulso gobernado por oscuras fuerzas a las que es difícil desobedecer y que precipitan al que cede a ellas en un pozo de inmundicia física y moral”<sup>47</sup>

Podemos notarlo cuando uno de los estudiantes: Chauca es presa de sus bajos instintos:

“¿La opa ha de venir?. No hay casi nadie en el patio hermanito  
¡Yo espero! ¡Alguna vez seré yo!  
Pobrecito Chauca – le dije. Esta noche no se qué sucederá.  
Ya vendrás Lleras y nos expulsará de aquí.  
-¡Gritare! Le amenazaré con pedir auxilio si no me deja.  
¡Hoy será o nunca! – La impaciencia ahogaba su respiración.  
-No te metas con Lleras – le dije – Anda a Huanupata. Dicen que allí hay otras cholas mejores. ¡Esta tiene que ser! Creo que estoy endemoniado.  
¡Me estoy condenando creo! ¿Por qué me aloca esa opa babienta?  
(...) Yo todavía soy muchacho; estoy en mis dieciséis años.  
A esa edad dicen que el demonio entra con facilidad en el alma.  
¿Dónde donde estará mi ángel de la guardia? Yo creo que si la tumbo una sola vez quedare tranquilo, que me curara el asco...”

En la utopía arcaica, Vargas Llosa explica el conflicto de Ernesto, debido a su doble filiación, un niño entre dos mundos, difícilmente conciliables:

“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 enraíza en dos mundos hostiles. Hijo de blancos, criado entre 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

---

<sup>45</sup> Ibid. , p. 90

<sup>46</sup> Ibid. , p. 91

<sup>47</sup> Ibid. , p. 93

para evocar la trágica oposición de dos mundos que se desconocen, se rechazan y ni siquiera en su propia persona coexisten sin dolor.

Al comenzar la novela, a la sombra de esas piedras cusqueñas en las que, al igual que en Ernesto (y en José María Arguedas), ásperamente se tocan lo indio y lo español, la suerte del niño está sellada. El no cambiará ya y, a lo largo de toda la historia, será una presencia aturdida por la violencia con que chocan a cada instante, en mil formas sutiles o arteras, dos razas, dos culturas, en el grave escenario de los andes. Subjetivamente identificado con los indios que lo criaron (“Me criaron los indios; otros más hombres que estos”) y que para él representan el paraíso perdido, pero lejos de ellos por su posición social que, objetivamente, lo hace solidario de esos blancos de Abancay que lo indignan y entristecen por su actitud injusta, torpe o simplemente ciega hacia los indios, el mundo de los hombres es para Ernesto una contradicción imposible. No es raro que los sentimientos que le inspire sean el desconcierto y, a veces, un horror tan profundo que llega a no sentirse entre sus prójimos en este mundo, a imaginar que procede de una especie distinta de la humana, a preguntarse si el canto de la calandria es “la materia de la que estoy hecho, la difusa región de donde me arrancaron para lanzarme entre los hombres” Hay que vivir, sin embargo, y Ernesto, que no puede escapar a su condición, debe buscar la manera de soportarla. Para ello, tiene dos armas: la primera es el refugio interior, la ensoñación. La segunda, una desesperada voluntad de comunicarse con lo que queda del mundo, excluidos los hombres: la naturaleza. Estas dos actitudes conforman la personalidad de Ernesto y se proyectan curiosamente en la estructura del libro”<sup>48</sup>

Valiéndose de lo que él denomina “realidad ficticia”, Vargas Llosa acusa a Arguedas de haber escrito una ficción. Obviamente, toda obra literaria es una ficción. Es una redundancia tratar de demostrarlo. Como Cornejo Polar sostiene:

“No se trata de averiguar el grado de fidelidad de la representación verbal con respecto a sus referentes de realidad, pues de ser así la última palabra debería esperarse de las ciencias sociales, o emerger de una disputa impresionista acerca de “como es realmente la realidad”, sino fundamentalmente de iluminar la índole, filiación y significado de esa imagen hermenéutica del mundo que todo texto formula, incluso al margen de la intencionalidad de su autor”<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Ibid. , p. 179 – 180

<sup>49</sup> CORNEJO POLAR. Op cit. , p. 11

**1.4.3 Literaturas Heterogéneas.** Antes que nada vamos a decir que Los ríos profundos según Tomas Escajadillo, marca la transición de Arguedas hacia el “neo indigenismo”, donde como se había expuesto en el apartado sobre el movimiento indigenista, se prioriza la indagación por las “instancias” profundas del hombre y de la cultura que produce y lo modela, a cuyo objeto, pues se trata del universo quechua, se acude a la magia con que ese hombre se relaciona con el mundo y lo comprende”<sup>50</sup>.

Entonces para comprender la composición básica de esta novela neoindigenista Cornejo dice que es clave la situación expresada por los párrafos finales del cuento “Warma Kuyay”.

Teniendo en cuenta la oposición “sierra-costa”:

“El narrador se distancia del protagonista, pese al uso de la primera persona, y tiene que testimoniar no solo sobre un tiempo pasado, que es lo propio de toda evocación, sino también sobre un espacio lejano, no un espacio neutro, simplemente un espacio “otro”.

El narrador, situado en la costa, toma para sí la voz del protagonista, situado en la sierra:

(...) Implica lo anterior que la recuperación del mundo y de si mismo se concibe en términos de desplazamiento hacia el pasado. Es una suerte de retorno a las fuentes de la vida auténtica.<sup>51</sup>

En la narración, la memoria se constituye como “un arma contra la soledad y el dolor”<sup>52</sup> La memoria se constituye en una herramienta que concentra todas las experiencias vividas por Ernesto pero evita que se desintegren o fragmenten, la memoria ayuda a brindarle unidad a la novela e identidad a Ernesto.

Cornejo opone espacios cerrados como el internado de Abancay, a los espacios abiertos: los ríos, los caminos, que son los que permiten a Ernesto liberarse de la hermeticidad que lo agobia.

---

<sup>50</sup> CORNEJO POLAR. Antonio. Los Universos Narrativos de J.M. Arguedas. Buenos Aires: Losada. 1973 p. 101

<sup>51</sup> Ibid., p. 103

<sup>52</sup> Ibid., p. 108

En Los ríos profundos son dos, los momentos en los cuales, se ve reflejado el poder de la masa sublevada; el primero el movimiento popular de las chicheras que obtienen un triunfo, que aunque fugaz, es trascendente.

Cornejo afirma que el “motín se convierte en símbolo de la ruptura de una de las más sutiles formas de dominación, la que se ampara en la religiosidad del pueblo” y a la vez muestra “la escondida fuerza de los humildes”.

El segundo es la gran avanzada de los colonos, enfermos con la peste, hacia la iglesia de Abancay, pueden superar la represión armada y obligar al padre a decir para ellos la misa.

Arguedas afirmó que el sentido último del final de la novela estaba vinculado con el comentario que hizo de ese episodio Cesar Lévano:

“¿Acaso sería forzar demasiado la exégesis si se viera en este episodio de unos ex hombres vueltos a la vida por obra de la fe una como anticipación de lo que serán capaz los indios, en este caso los siervos de las haciendas, cuando adquieren ese grado mínimo de conciencia y esperanza que se requiere para desafiar las balas y apoderarse de una ciudad?”<sup>53</sup>

Ahora bien, pasemos en este párrafo a explicar porque Los ríos profundos se configuran como una novela que hace parte de las literaturas heterogéneas.

Para Cornejo Polar:

“La movilización de la producción, el texto resultante, su referente y el sistema de distribución y consumo dentro de un mismo orden sociocultural determina el surgimiento de literaturas homogéneas (...) Caracteriza a las literaturas heterogéneas, en cambio la duplicidad o pluralidad de los signos socioculturales de su proceso productivo: se trata, en síntesis, de un proceso que tiene por lo menos, un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto”.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Ibid. , p. 149

<sup>54</sup> CORNEJO POLAR, Antonio. Sobre Literatura y Crítica Latinoamericanas. p. 72-3

El primer ejemplo dentro de las literaturas heterogéneas es el de las crónicas del nuevo mundo, ya que siguiendo a Cornejo, la producción, el texto y su consumo pertenece a un universo y el referente a otro distinto y hasta opuestos.

“Escritas acerca de las indias, las crónicas se realizan cuando logran cautivar al lector metropolitano. (...) En el otro extremo del proceso de producción de las crónicas esta el referente: eje nuevo mundo que se presenta como realidad incontrastable y enigmática”<sup>55</sup>

Entonces en plano formal de la crónica; al ser imposible para el referente tener su propio modo de expresión, el resultado es la tergiversación de la realidad.

En el mismo caso se presenta con la literatura que se produjo en la época de la emancipación de los países latinoamericanos. Dice Cornejo: “El referente (los hechos de la emancipación) y el tema (relativo al ideario independentista) se formalizan bajo normas estéticas que curiosamente repiten los dictados metropolitanos.”<sup>56</sup>

En este orden de ideas, Cornejo asegura que la obra de Arguedas representa un caso especial del “indigenismo” al cual le atribuye la propiedad de nunca poder ser literatura homogénea, pues no solo representa los intereses del campesinado indígena, sino que asimila ciertas formas literarias correspondientes a la cultura andina (el mito, la canción, la cuentística folclórica) Arguedas revela la naturaleza del mundo que representa y al tiempo revela el conflicto que vive, la desintegración del mundo y la cultura indígena.

En “Escribir en el aire”, Cornejo Polar actualiza el estudio de las literaturas del área Andina, insertándose en el campo disciplinar de los estudios culturales. Uno de los aportes más interesantes, derivado de la teorización sobre el subalterno, es la utilización de las categorías de análisis: sujeto migrante y construcción del sujeto colectivo.

La aplicación de estas herramientas crítico teóricas, la ejerce sobre el autor y el protagonista de Los ríos profundos.

---

<sup>55</sup> Ibid. , p. 75

<sup>56</sup> Ibid.

Todo nace de la experiencia migrante de Arguedas cuando se traslada a la capital. Al respecto Cornejo Polar sostiene:

“Sin duda el sentimiento de desarraigo tiene el paradójico efecto de preservar, con intensidad creciente, la memoria del tiempo y el espacio que quedaron atrás, convirtiéndolos en algo así como un segundo horizonte vital que constantemente se infiltra, y hasta modela las experiencias posteriores. Así, mientras que el mestizo tratara de articular su doble ancestro en una coherencia inestable y precaria, el migrante, en cambio aunque también mestizo en una amplia proporción, se instalaría en dos mundos de cierta manera antagónicos por sus violencias: el ayer y el allá, de un lado, y el hoy y el aquí, de otro, aunque ambas posiciones están inevitablemente teñidas la una por la otra en permanente pero cambiante fluctuación. De esta suerte, el migrante habla desde dos o más locus y – mas comprometedoramente aun – duplica o (multiplica) la índole misma de su condición de sujeto. Es probable entonces que las configuraciones de sujetos, discursos y representaciones plurales en la obra de Arguedas tenga más de una relación con su condición de migrante”<sup>57</sup>

El sujeto es una categoría, para Cornejo, en constante construcción, redefinición e intercambio. El crítico peruano ejemplifica esta construcción a través de un fragmento del primer capítulo de *Los ríos profundos*, donde Ernesto se deslumbra ante los viejos muros incaicos (este fragmento también servirá para relacionar la simbología de la piedra en el compartimiento dedicado al sentido de los símbolos, en la novela, mas adelante).

“Eran más grandes y extrañas de cuanto había imaginado las piedras del muro incaico (...) me acorde. Entonces de las canciones quechuas que repiten un frase patética constante “yawar mayu”, río de sangre; “yawar unu”, agua sangrienta; “puki'tik yawar k'ocha”, lago de sangre que hierve; “yawar wek'e” lagrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse “yawar rumi” piedra de sangre o “puk'tik yawar rumi”, piedra de sangre hirviente?. Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en verano, que tienen una sima así, hacia el centro del caudal que es la zona temible, la más poderosa. Los indios llaman yawar mayu a esos ríos turbios, porque muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre (...) -¡Puk'tik yawar rumi! Exclame frente al muro, en voz alta. (p.6)

---

<sup>57</sup> CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire*. p. 192

”Se trata de la construcción de un sujeto plural que asume experiencias distintas situadas en tiempos discontinuos y que remiten a culturas diversas. De aquí que puede ser imaginado como un operador de varios lenguajes: el español oral del adolescente deslumbrado y el del narrador experimentado que lo recrea en una escritura novelesca, el quechua de las canciones tradicionales que remite a un tiempo anterior – y con toda evidencia – a un sujeto otro, a la vez anónimo y colectivo, que genéricamente identificamos con el pueblo quechua. ¿Quién habla entonces en este texto? Creo que la única respuesta tendría que formular su índole múltiple, dispersa, entreverada, capaz entonces de abrir una amplia gama polifónica que incluye el sutil tejido de dos idiomas. El sujeto fuerte y centrado, en cierto modo autoritario, en nada dispuesto a fisurar su identidad, que más bien parece querer preservarla como garantía de su propia existencia, entra en crisis y también, como es claro, su sólido discurso monológico”.<sup>58</sup>

Al sumergirse en la cita previa podemos vislumbrar claramente una alusión a la teoría dialógica de Bajtin, donde la variedad de voces (polifonía) que corean el texto ayudan a derrumbar la monología del mismo. Monología que se emparenta con la homogeneidad, la unicidad, la totalidad.

Antonio Cornejo propone leer la utopía arguediana no en términos de síntesis conciliante sino de:

“Pluralidad múltiple, inclusive contradictoria, que no abdica frente al turbador anhelo de ser muchos seres, vivir muchas vidas, hablar muchos lenguajes, habitar muchos mundos. Después de todo en Los ríos profundos el discurso semeja ser un espacio disputado por varias voces a través de un diálogo que no siempre es dialéctico (según lo advirtió Bajtin varias veces) puesto que bien puede prescindir de la síntesis superadora y acogerse al coexistir, intervencional pero no totalizador, en un espacio que en si mismo carece de límites o ser solo un abierto, inestable y poroso borde. Quiero decir que desde esta perspectiva pierde sentido la problemática de la “integración nacional”, o en la nación como cuerpo social uniformemente homogénea y adquiere en cambio la opción de imaginarla en términos de convivencia justa y articulada entre lo plural y distinto”<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Ibid. , p. 197

<sup>59</sup> Ibid. , p. 199

Cornejo intenta desmitificar al sujeto monolítico, unidimensional y siempre orgulloso de su coherencia consigo mismo, al discurso armonioso de una voz única a la que sólo responden sus ecos y quiere reivindicar su profunda heterogeneidad.

De acuerdo con Mabel Moraña:

“Cornejo potencia una noción de “sujeto complejo, disperso, múltiple” a partir de la cual podemos interpretar el campo cultural y los procesos representacionales sin apelar a las narrativas que le dan base al occidentalismo teórico.

(...) El sujeto latinoamericano permanece desde esa perspectiva, como un paradigma de alteridad no redimida por la modernidad, es decir, como confirmación de la identidad “positiva” del occidente colonizador, que a partir de 1492 no dejaría nunca de redescubrir la barbarie americana reafirmando en cada instancia, la localización privilegiada de la mirada que se dirige desde afuera y desde arriba a los procesos y a los protagonistas culturales de las antiguas colonias.

(...) De modo que el primer movimiento en la construcción de un sujeto emancipado debe ser el desafío a la razón ( ilustrada, etnocéntrica, colonialista ) que interpela al otro desde una identidad que sólo se concibe como reproducción al infinito de una imagen fija universal, atemporal, dogmática, hegemónica.”<sup>60</sup>

Este nuevo sujeto latinoamericano busca consolidarse como “posoccidental”

---

<sup>60</sup> MORAÑA, Mabel. *Crítica impura Iberoamericana*, Madrid, 2004, p 281

## EL TORRENTE PODEROSO

### 4. LA FICCIÓN Y LA AVENTURA ANDINA

En este capítulo expondré los diferentes mecanismos de que se valió Arguedas para construir su novela; entre otros: la elaboración de la lengua, la traducción, sus dos narradores, la relación animista con la naturaleza y la música como original encadenamiento del relato.

#### 2.1 LA INCESANTE LUCHA

La oralidad vive en oposición a la escritura, como ya sabemos, la civilización oral, que es la periférica se opone a la de centro. Hoy por hoy, lo oral es del pueblo, cuando alguien se refiere a la oralidad, esta refiriéndose al pueblo, dueño de ella.

Según Lienhard: “La práctica de la traducción de lo oral a lo escrito es por lo tanto un acercamiento al “pueblo”. La manera de hacerlo preliminarmente es a través del “descenso” vertical del escritor, la inmersión de este en el pueblo. Este descenso “tiende hacia donde la vida se puede convertir en escritura”.

Ineludiblemente el primer problema que Arguedas enfrentó para configurar su escritura era el de la lengua que deberían usar sus personajes indios. Para ello primero que todo se esforzó en crear una lengua artificial cambio un equivalente de la síntesis quechua con el ingreso gradual de términos quechuas al español, del mismo modo rearticuló un discurso intelectual, un imaginario y una sensibilidad que evidenciara las herramientas de pensamiento del indígena. Según Rama, para Arguedas.

“Como raigalmente para la mayoría de los poetas, la palabra era la cosa, no meramente su significado representado en un sentido (...) Arguedas estuvo íntimamente vinculado a las comunidades ágrafas, donde la palabra, como privilegiado instrumento de elaboración cultural, se emplea con la reverencia y laconismo de un valor superior, reconociéndosele capacidad encantatoria, poder sobrenatural, alcance sacralizador”<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> RAMA. Op cit. , p. 235

Cuando Arguedas escribió por vez primera Agua y demás relatos, el producto resultante fue destruido porque no expresaba su verdadero ser interno.

“Escribí el primer relato en el castellano más correcto y “literario” de que podía disponer. Leí después el cuento a alguien de mis amigos escritores de la capital y lo elogiaron. Pero yo detestaba cada vez más aquellas páginas. No ¡No eran así ni el hombre, ni el pueblo, ni el paisaje que yo quería describir casi podría decir denunciar! Bajo un falso lenguaje se mostraba un mundo como inventado, sin medula y sin sangre: un típico mundo “literario” en que la palabra ha consumido a la obra”<sup>62</sup>.

Arguedas sentía la imperiosa necesidad de plasmar las aldeas, pueblos y campos donde había vivenciado ese íntimo contacto con la naturaleza, donde, según él, “me criaron e hicieron mi corazón semejante al suyo”. Entonces manifiesta el dilema que tiene para determinar en qué lengua escribir:

“Cuando empecé a escribir, relatando la vida de mi pueblo, sentí en forma angustiante que el castellano no me servía bien. No me servía ni para hablar del cielo y de la lluvia de mi tierra, ni mucho menos para hablar de la ternura que sentíamos por el agua de nuestras acequias, por los árboles de nuestras quebradas, ni menos aun para decir con toda la exigencia del alma, de nuestros odios y nuestros amores de hombre porque habiéndose producido en mi interior la victoria de lo indio, como raza y como paisaje, mi sed y mi dicha lo decían hondo en quechua”<sup>63</sup>.

Un hispanohablante promedio siempre va a percibir a la lengua invertida por Arguedas en Agua o Yawar Fiesta como un español rudimentario por la eliminación de artículos, usar gerundios en forma abundante, omisión de reflexivos, mala conjugación de verbos o localización sintáctica no habitual pero no debemos olvidar que:

“El paso del quechua al castellano no implica una simple traducción lingüística, sino la transición de un sistema cultural a otro, no solo diferente, sino históricamente opuesto: de un sistema predominante mágico-religioso y oral, a otro dominado por la “racionalidad” y la escritura”<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> ARGUEDAS, José María. Apéndice a Yawar Fiesta. Buenos Aires: Losada. 1973. p. 169

<sup>63</sup> ARGUEDAS, José María. Indios mestizos y Señores. Lima: Horizonte. 1989. p. 26

<sup>64</sup> LIENHARD, Martín. Cultura popular Andina y forma novelesca. p. 39

En *Agua y Yawar Fiesta*, un castellano americanizado, en el cual se insertan diálogos artificiales que funcionan como señalizadores de que en este instante está hablando un indio.

Según Rama:

“La transposición sintáctica que se había propuesto inicialmente había fracasado. No cumplía su propósito verista ni resguardaba la unidad lingüística del texto aunque desempeñaba una función de indicador cultural (...) Quedaban trazadas por separado las dos vías: o el uso del español o el alternativo del quechua. Ambas serán ejercitadas por Arguedas, la primera para las novelas y la segunda para algunos textos poéticos”<sup>65</sup>

En 1950, Arguedas anuncia en “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”, que su angustiada lucha por la expresión lo llevo a “elegir el castellano como medio de expresión legitimo del mundo peruano de los Andes”.

Según Vargas Llosa la maestría estilística que Arguedas lograría en *Los ríos profundos* no volvería a alcanzarla en las novelas futuras, a excepción del cuento *La agonía de Rasu-Ñiti*.

“... cristaliza en esta novela un estilo de gran eficacia artística no es ni más ni menos castellano que el *Yawar Fiesta* o el de los cuentos de *Agua*, ni del que emplearon en sus novelas futuras: es distinto, mas controlado, funcional y flexible, y expresa con más matices la pluralidad de asuntos, personas y particularidades del mundo de *Los ríos profundos*.

El narrador bilingüe, traduce al castellano lo que algunos personajes dicen en quechua incluyendo a veces en cursiva dichos parlamentos en su lengua original. No lo hace con demasiada frecuencia, de modo que las incrustaciones lingüísticas quechuas no estorban la fluencia narrativa, pero sin con la periodicidad necesaria para configurar el ambiente de sociedad dividida en dos pueblos, dos lenguas y dos culturas. Y no por ser correcto, fraguado dentro de los parámetros de la síntesis y la morfología ortodoxas, es el castellano del narrador menos apropiado para sugerir, con poderoso aliento, cuando se expresan los quechua

---

<sup>65</sup> RAMA, Op cit. , p. 240

hablantes o se hace referencia a la cultura mágico religiosa de los indios, la existencia de la otra lengua”<sup>66</sup>.

Tras muchos años de lucha avizora que la solución está en trabajar el castellano desde dentro. Esta iniciativa devino en traducción. Ese rol como traductor cultural será el eje del siguiente párrafo.

## 2.2 EL DEMONIO FELIZ

Presentaré en este párrafo explicaciones relevantes relacionadas con la labor cumplida por José María Arguedas como traductor cultural, en un empeño honroso por tender puentes entre mundos contradictorios e irreconciliables. Para cumplir este propósito citaré los invaluable aportes de doctora Dora Sales Salvador, reconocida por su trabajo en estudios de traducción y literatura comparada; especialmente con obras pertenecientes a autores denominados por los nuevos campos epistemológicos, postcoloniales.

Según Sales Salvador, en *Los ríos profundos*, Arguedas:

“Aparece como el traductor de la sensibilidad quechua a un mundo otro. Si su solución inicial pasaba por modificar sintácticamente el español para tratar de reproducir la cadencia de la lengua quechua, ahora opta por tratar de emplear la lengua castellana para transmitir estructuras de pensamiento andinas, buscando expresar la lógica interna de la cultura indígena, aunque para ello tan bien empleo palabras quechuas y oraciones con la sintaxis próxima a la lengua india (...) En su literatura, Arguedas batalla por preservar el carácter pluricultural y multilingüe del Perú, empleando las dos lenguas que conoce en una relación de complementariedad”<sup>67</sup>.

Al hablar sobre el particular esfuerzo atribuido al traducir del quechua al español, Arguedas arguye:

“Debo advertir que soy un narrador cuya lengua materna fue y es aun el quechua. En las pocas novelas y cuentos que he escrito se encontrará, con claridad sin duda un estilo muy diferente al original

---

<sup>66</sup> VARGAS LLOSA, Op cit. , p 176-177

<sup>67</sup> SALES SALVADOR, Dora. Traducción cultural en la narrativa de José María Arguedas. España: Universidad Jaime I de Castellón. 2004 p. 4

de las narraciones quechuas que he traducido. Esto puede demostrar que he permanecido fiel al contenido y a la forma de los cuentos que traduje. He intentado una traducción fiel no literaria [entiéndase literalmente] pongamos un ejemplo: El narrador emplea más de una vez un giro característico del quechua para describir la hora, de luz incierta, del crepúsculo: pin kanki hora. La traducción literaria de la frase debería decir: “La hora quien eres” o mas rigurosamente: Quien eres hora.

Yo he traducido: “La hora en que no es posible aun ver el rostro de las gentes y es necesario preguntar ¿Quién eres?” Los que hablan quechua han de comprender que se trata de una versión exacta, pues la frase pin kanki hora contiene este pensamiento”<sup>68</sup>.

En todo ese proceso, Arguedas demostró la intencionalidad no solo de traducir en el sentido del término, sino también de tejer un discurso de resistencia que permita expresar en el código del centro, toda la magia del mensaje periférico. Hacer visible lo que siempre se había intentado marginar.

“La escritura de Arguedas era una escritura subversiva y revolucionaria. Ella no se contenta con traducir la realidad contingente; trata por igual de ordenarla, de hacerla coherente y armoniosa; en una palabra de darle sentido”<sup>69</sup>.

Podemos pensar que su proyecto literario tuvo mucho de proyecto traductor, como lo fue el del Inca Garcilaso de la Vega. Arguedas tradujo géneros orales, como canciones, cuentos populares y mitos, desarrollo sobre ellos un proceso transculturador (mencionado ya previamente) y los “anidó” en la forma estructural de géneros esencialmente occidentales como la novela, el cuento y el ensayo.

María Tymoczko considera que “tanto la traducción como la literatura poscolonial son escrituras interculturales que surgen de la intersección entre diferentes sistemas literarios. De acuerdo con Tymoczko, tanto el traductor como el escritor poscolonial son mediadores”<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> ARGUEDAS, José María. Cuentos religioso-mágicos quechuas de Lucanamarca, en Folklore Americano. Lima: 1960. Citado en RAMA Op. cit. , p. 220

<sup>69</sup> FORGUES, Roland. J.M. Arguedas: Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Lima: Horizonte. 1989. p. 50

<sup>70</sup> SALES, Op. cit. , p. 6

En el (varias veces citado en este estudio) estupendo fragmento donde se relata el encuentro de Ernesto con el muro, Dora Sales explica la complicada tarea traductora de Arguedas:

“Eran más grandes y extrañas de cuanto había imaginado las piedras del muro incaico; bullía bajo el segundo piso encalado que por el lado de la calle angosta, era ciego. Me acordé entonces de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: “Yawar mayu” río de sangre; “Yawar unu”, agua sangrienta; “puk-tik yawar k’ocha”, lago de sangre que hierve; “Yawar wek’e”, lagrimas de sangre. ¿Acaso no podía decirse “yawarumi” piedra de sangre o “puk’tik yawar rumi”, piedra de sangre hirviente?

Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en verano, que tienen una cima así, hacia el centro del caudal, que es la zona temible, la más poderosa. Los indios llaman “yawar mayu” a esos ríos turbios, porque muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre. También llaman “yawar mayu” al tiempo violento de las danzas guerreras, al momento en que los bailarines luchan. -¡Puk’tik, yawar rumi!- exclame frente al muro, en voz alta”. (p.6).

“Este pasaje de Los ríos profundos revela un proceso cognitivo que solo puede darse en la mente de Ernesto, el narrador-protagonista de la novela quien, ante la visión de las piedras del muro incaico, recuerda frases recurrentes en las canciones quechuas, jugando siempre con la noción de “yawar” (sangre). El niño se pregunta si no sería posible decir “puk’tik, yawar rumi”, piedra de sangre hirviente, una expresión que el verbaliza en quechua, al asociar imaginariamente elementos que son, en apariencia irreconciliables. De principio a fin, la subjetividad del narrador-protagonista define la escena. Ernesto inyecta en la narración el canto y la voz quechua que dominan su recuerdo, su memoria.

Pero lo relevante es que esta subjetividad solo existe en su dialogo con otra, que surge en la percepción que el niño tiene de la alteridad: ante la extrañeza que le producen las piedras. Ernesto recuerda y se aferra a las canciones quechuas que hablan del río de sangre. Es en su deseo comunicativo donde ambos elementos se unen. Tras la pregunta, abierta a la posibilidad, el muro no es tan ajeno, ya “habla por todas sus líneas y la superficie era cambiante”. Como la de los ríos. El estatismo petrificado ha dado paso a la movilidad del agua. La alienación prima al intento de comunicación. Finalmente,

Ernesto vocifera lo que en realidad es una expresión en quechua que el mismo concibe. Verdaderamente esta piedra de sangre hirviente se apoya en la tradición y lengua quechua, pero supone de hecho una imagen nueva, que convierte la sangre en piedra e imagina su hervor imposible.

Una imposibilidad sin embargo, que denota la plenitud semiótica de la transculturación simbólicamente, el hervor disolvería la contradicción entre la piedra y la sangre. Ernesto que siente su subjetividad también como paradoja, guarda en ese hervor imaginario la utopía de su búsqueda identitaria.”<sup>71</sup>

En la siguiente cita, un compañero en clase le ha pedido a Ernesto que le escriba una carta de amor. El niño comienza a escribir la carta, pero de repente, chocan la oralidad y la escritura, por tanto debe detenerse:

Ernesto evoca a las muchachas quechuas que le gustaban cuando vivía con su padre en los pueblos de la sierra, y es consciente del sinsentido del mensaje escrito para quien integra una comunidad ágrafa. Es imposible para él expresar escriturariamente y en español lo que solo podía sentir en quechua; por medio del canto. Por consiguiente Ernesto decide escribir la carta en quechua y después traducir el texto al español:

“Pero un descontento repentino, una especie de aguda vergüenza, hizo que interrumpiera la redacción de la carta. Apoye mis brazos y la cabeza sobre la carpeta; con el rostro escondido me detuve a escuchar ese nuevo sentimiento “¿Adónde vas, adonde vas? ¿Por qué no sigues? ¿Qué te asusta; quien ha cortado tu vuelo?” Después de estas preguntas, volví a escuchar ardientemente.

“¿Y si ellas supieran leer? ¿Si a ellas pudiera yo escribirles?”

Y ellas eran Justina o Jacinta, Malicacha o Felisa; que no tenía melena ni cerquillo, ni llevaban tul sobre los ojos. Sino trenzas negras, flores silvestres en la cinta del sombrero...”Si yo pudiera escribirles, mi amor brotaría como un río cristalino; mi carta podría ser como un canto que va por los cielos y llega a su destino” ¡Escribir! Escribir para ellas era inútil, inservible. “Anda ¡espéralas en los caminos, y canta! ¿Y, si fuera posible, si pudiera empezarse?” y escribí:

---

<sup>71</sup> Ibid. , p. 8

“Uyariy chay k’atik’niki siwar kentita” (...)

Esta vez, mi propio llanto me detuvo. Felizmente, a esa hora, los internos jugaban en ese patio interior y yo estaba solo en mi clase. No fue un llanto de pena ni de desesperación. Salí de la clase erguido, con un seguro orgullo; como cuando cruzaba a nado los ríos de enero cargados del agua más pesada y turbulenta” (p. 60-61)

Según Sales, en este segundo ejemplo:

“La claridad del quechua queda traducida en papel y la emocionalidad es trasladada de un idioma a otro. Arguedas se legitima como traductor cultural gracias a que es bilingüe y bicultural: “Yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y quechua”<sup>72</sup>

Las experiencias intersticiales del autor peruano sirven para tender un verdadero puente entre el mundo quechua y el blanco.

Como el mismo asevera: “intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana, de los opresores”<sup>73</sup>

Finalmente al hablar del drama quechua Ollantay Arguedas sintetiza la dificultad de la traducción al español:

“No es posible traducir con equivalente intensidad la ternura doliente que su texto quechua transmite. La repetición de verbos que llevan en su fonética una especie de reflejo material de los movimientos que es lo recóndito del organismo se producen con el penar, el sufrir, el llorar al caer ante el golpe de la adversidad implacable, causan en el lector un efecto penetrante, porque los mismos términos están cargados de la esencia del tormentoso y tan ornado paisaje andino y de cómo este mundo externo vive, llamea, en lo interno el hombre quechua. Una sola unidad forman el ser, el universo y la lengua”<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> ARGUEDAS, José María. No soy un aculturado en el zorro de arriba. p. 204

<sup>73</sup> ARGUEDAS, José María. El zorro de arriba y el zorro de abajo. Ed. Crítica de Eve-Marie Fell. Madrid colección Archivos. 1990. p. 257

<sup>74</sup> ARGUEDAS, José María. Ollantay: Lo autóctono y lo occidental en el estilo de los demás coloniales peruanos, en Letras Peruanas, II. Lima, octubre de 1952 p. 8

## 2.3 LA ALTERNANCIA

Arguedas estableció en la novela el funcionamiento de dos narradores.

“El narrador principal, quien es un hombre adulto que evoca una niñez de la cual está separado por un largo lapso de no menos de 30 años. (...) debe distinguirse este narrador principal del niño Ernesto, protagonista de los sucesos de la obra (...) Este narrador principal maneja los tiempos pasados del indicativo.

El otro narrador cumple una función más restringida, pues interviene menos en el relato, tiene una función cognitiva ya que a él le caben las informaciones generales destinadas a completar y mejorar la comprensión del lector respecto a los sucesos de la novela. (...) asume una notoria actitud educativa. (...) se nos define como un etnólogo experto, el utiliza perfectamente los tiempos verbales del presente”<sup>75</sup>

En los siguientes fragmentos del capítulo III la despedida lo notamos:

“Hasta un día que mi padre me confesó, con ademán aparentemente más enérgico que otras veces, que nuestro peregrinaje terminaría en Abancay. Tres departamentos tuvimos que atravesar para llegar a esa pequeña ciudad silenciosa. Fue el viaje más largo y extraño que hicimos juntos. (...). Se llama awank'ay a una flor silvestre, de corola amarilla y awankay al balanceo de las grandes aves. Awankay es volar planeando, mirando la profundidad.” (p 26)

Existen diferentes claves entre los dos narradores:

1. El primero se instala sobre un punto único situado en el pasado para contar algo que en ese punto sucedió pero que ha quedado abolido por el tiempo transcurrido posteriormente, mientras que el segundo se adhiere a un aspecto de lo real mucho menos determinado por las variaciones temporales.
2. El primero no presupone forzosamente un lector beneficiándose de la neutralidad de la tercera persona del pretérito, mientras que el segundo, ejerce una presión informativa que postula la existencia de un lector concreto.

---

<sup>75</sup> RAMA. Op. cit. , p. 270-272

3. Ambas manejan prosas radicalmente diferentes, pues mientras la del primero es narrativa, la del segundo es fuertemente discursiva”<sup>76</sup>

Distinguimos claramente en los siguientes fragmentos del capítulo VI Zumbayllu, los tres puntos mencionados.

N.P. “Pensaba en los blancos pinkuyllus que había oído tocar en los pueblos del sur. Los pinkuyllus me traían a la memoria la voz de los wak’rapukus”.

N.S. “Tocan el pinkuyllu y el wak’rapuku en el acto de la renovación de las autoridades de la comunidad, en las feroces luchas de los jóvenes, durante los días del carnaval ¡para la hierra del ganado! En las corridas de toros” (p 54-55)

Rama observa que “El mundo narrado corresponde a los tiempos pasados; el mito que es raigalmente un mundo contemplado corresponde al presente eterno que consolida su pervivencia inalterable”

## 2.4 NATURA Y MAGIA

En Los ríos profundos la naturaleza está dotada de ánima, los seres que la habitan (árboles, animales, ríos, piedras, cerros) tienen una estrechísima relación con el niño protagonista, con su cosmovisión andina, con su “estar en el mundo”. Ernesto siente de su propiedad al paisaje que recorre:

“Yo no podía pensar, cuando veía por primera vez una hilera de seres 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 rayas de cal; los campos azules de alfalfa, las adoradas pampas de maíz” (p 48).

A Ernesto la naturaleza por igual le brinda amparo, se siente protegido bajo su manto, pero también le asombra, le infunde altísimo respeto. En el fragmento a seguir, el niño expresa la necesidad de liberarse del nuevo ambiente, ese encierro agobiante, solo el entorno natural podría refugiarlo.

---

<sup>76</sup> Ibid. , p. 272

“Pero aun allí en aquel valle frío, que sepultaba a sus habitantes, solo bajo el cuidado de un indio viejo, cansado y casi ciego, no perdí la esperanza. Los peces de los remansos, el gran sol que cruzaba rápidamente el cielo, los jilgueros que rondaban los patios donde se tendría el trigo, y los molinos que empujaban lerdamente la harina; el sudario cubierto de polvo, de las cruces que clavan en las paredes de los molinos; el río aun así enmarañado y bárbaro, me dieron aliento. Vive temblando, no tanto porque estaba abandonado, sino porque el valle era sombrío; y yo había habitado hasta entonces en pampas de maizales maternas iluminados; y necesitaba compañía para dominarme y explorar tranquilo las rocas, los socavones, las grandes piedras erizadas de ese río hosco y despoblado” (p 49)

El carácter mágico y sobretodo mítico de plantas, ríos o animales se ve reflejado en el rol espiritual que la sociedad quechua les asigna:

“Como los ríos y las cascadas, los cerros de la realidad ficticia tienen un ánima que dialoga con los hombres, a quienes aconseja, protege y limpia espiritualmente. Las montañas lucen nombres propios Santa Bárbara, Jatun Cruz, Chitulla, Kanrara, Ak’chi, Osk’onta, Chawala, Koropuna, Santa Brigida, Aukimana, Araya, K’arwarasu. (...) El espíritu de las montañas, materializado en forma de cóndor puede tomar posesión de un dansak’, guiarlo en vida, y, en el momento oportuno, anunciarle que va a morir”<sup>77</sup>

La cercanía entre el orden natural y el humano es tan grande que en su concepción pueden llegar a ser uno solo:

“También las rocas y los pedruscos participan de la animación profunda de las cosas y tienen actividad e historia, igual que el hombre. En las afueras de Ak’ola está sentada una piedra que se llama Jatunrumi y a la que en ciertas ocasiones se oye cantar. Ese canto es el de los mak’tillos (niños) que las piedras se tragan enteritos cuando sienten hambre y que, prisioneros en el corazón de la materia, entonan nostálgicas melodías recordando la tierra, sus pueblos, sus familias”<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> VARGA LLOSA Op. cit. , p. 101-102

<sup>78</sup> Ibid. , p. 102

Según Vargas Llosa, Arguedas lleva a cabo una “desrealización de la naturaleza” o mitificación literaria como en el fascinante ejemplo del Tercer diario del Zorro de arriba y el zorro de abajo:

“En la bellísima descripción del cuento, el eucalipto va perdiendo materialidad, espiritualizándose. Los niños creen que de sus ramas “caen lagrimas” cuando el árbol escucha el canto funerario de los indios que traen a sus muertos – abatidos por la peste – a reposar unos momentos a su sombra, como ante un altar”<sup>79</sup>

La naturaleza también se constituye en un motivo de evocación para el viajero, quien recorre las aldeas y pueblos serranos construye su memoria de ellos, valiéndose de la diversidad existente. Este fragmento del capítulo II de la novela, lo ilustra:

“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 esos detalles, pero los viajeros, la gente que ha de irse, no los olvida. Las tuyas prefieren los árboles altos, los jilgueros duermen o descansan en los arbustos amarillos; el chihuaco canta en los árboles de hojas oscuras: el saúco, el eucalipto, el lambras, no va a los sauces. Las tórtolas vuelan a las paredes viejas y horadadas; las torcazas buscan las quebradas, los pequeños bosques de apariencia lejana; prefieren que se les oiga a cierta distancia. El gorrión es el único que está en todos los pueblos y en todas partes. El viudo – pisk’o salta sobre las grandes matas de espinillo, abre las alas negras, las sacude, y luego grita. Los loros grandes son viajeros. Los loros pequeños prefieren los cactus, los árboles de espinillo. Cuando empieza a oscurecer se reparten todas esas aves en el cielo; según los pueblos toman diferentes direcciones, y sus viajes los recuerda quien los ha visto, sus trayectos no se confunden en la memoria” (p 20)

En variadas ocasiones Ernesto protesta con vehemencia frente a las infames cacerías adelantadas contra las aves. Relata la crudeza del acto contra el orden que el constantemente veneraba:

“Yo llegaba antes que los fusileros a ese bosque de Yauyos miraba a los loros y escuchaba sus gritos (...) A cada disparo caía un loro, a

---

<sup>79</sup> Ibid. , p. 103

veces por casualidad derribaban dos ¿Por qué no se movía la bandada? ¿Porque no levantaban el vuelo al oír la explosión de los balazos y al ver tantos heridos? Seguían en las ramas gritando, trepando, saltando de un árbol a otro. Yo hacia bulla, lanzaba piedras a los árboles, agitaba latas llenas de piedras, los fusileros se burlaban, y seguían matando loros, muy formalmente. Los niños de las escuelas venían por grupos a recoger los loros muertos; hacían sartas con ellos. Concluido el entrenamiento, los muchachos pasaban las calles llevando cuerdas que cruzaban todo el ancho de la calle, de cada cuerda colgaban de las patas veinte o treinta loros ensangrentados” (p 22-23)

En el capítulo I Ernesto manifiesta su dolor, ante el martirio que el cedrón, ubicado en un patio de la casa del viejo, padece:

“Pero el más desdichado de todos los que vivían allí debía ser el árbol de cedrón. “Si se muriera, si se secara, el patio pareciera un infierno”, dije en voz baja. “Sin embargo lo han de matar, lo descascaran” (p 13)

El lirismo y la maestría al describir la naturaleza se contraponen a la lengua formalizada para hacer dialogar a los personajes, por razones ya explicitadas antes:

“En los ríos profundos, como en todas las ficciones de Arguedas las descripciones son siempre más logradas que los diálogos. En tanto que a veces, estas resultan un tanto forzados, siempre que describe flores, piedras, riachuelos, el relato adquiere su temperatura mejor, su ritmo más logrado, el vocabulario pierde aspereza, reúne los vocablos más delicados, discurre con animación, se musicaliza, endulza y exalta de imágenes pasionales: “El limón abanquino, grande, de cáscara gruesa y comestible por dentro, fácil de pelar, contiene un jugo que mezclado con la chancaca negra, forma el manjar más delicado y poderoso del mundo. Arde y endulza infunde alegría. Es como si bebiera la luz del sol”<sup>80</sup>

Obviamente que la principal razón para que en Ernesto germine esa concepción animista sobre la naturaleza y el mundo se debe a la mitad espiritual india que el vivencia, no obstante su situación de desamparo frente al mundo lo lleva a renegar

---

<sup>80</sup> Ibid. , p. 185

de la racionalidad como opción de entender y preferir la visión mágico religiosa del mundo: la realidad:

“Desde su condición particular, Ernesto reproduce un proceso que el indio ha cumplido colectivamente y es por ello un personaje simbólico. Así como para el comunero explotado y humillado en todos los instantes de su vida, sin defensas contra la enfermedad y la miseria, la realidad difícilmente puede ser lógica, para el niño paria, sin arraigó entre los hombres, exiliados para siempre, el mundo no es racional sino esencialmente absurdo. De ahí su irracionalismo fatalista, su animismo y su solapado fetichismo que lo lleva a venerar con unción religiosa los objetos más diversos. Uno sobre todo, que ejerce una función totémica a lo largo de la novela: el zumbayllu”<sup>81</sup>

Debido a la omnipresencia del vínculo entre naturaleza y hombre alrededor de la novela, nos damos cuenta del carácter analógico existente al comparar los sitios sagrados de la religión occidental (católica) y la indígena:

”Era una inmensa fachada, parecía ser tan ancha como la base de las montañas que se elevan desde las orillas de algunos lagos de altura. En el silencio las torres y el atrio repetían la menor resonancia, igual que las montañas de roca que orillan los lagos helados. La roca devuelve profundamente el grito de los patos o la voz humana. Ese eco es difuso y parecía que naciera del propio pecho del viajero, atento, oprimido por el silencio”. (p. 8)

En la perspectiva que presenta esta analogía entre la catedral y el cerro subyace la unidad secreta del universo al suprimir la diferencia entre sujeto y objeto.

---

<sup>81</sup> Ibid.

## 2.5 LA MÚSICA

“... anda niña  
llora sobre el fuego  
apágalo con tus lagrimas puras”.  
(*Canto quechua*).

Otro mecanismo para integrar la ficción y la aventura andina es el uso de la música en la obra, explicando la funcionalidad que presta en la constitución de una forma literaria innovadora. En Arguedas y su obra, la música está emparentada con la sacralidad de la naturaleza, con las tonalidades y armonías del onomatopéyico quechua, de igual modo sirve como enriquecedora ambientación del relato y como discurso narrativo “otro”, me atrevo a decir con autonomía. Un discurso “dentro” y “fuera”, al mismo tiempo de la forma novelesca.

Observamos en primera instancia, la relación de la naturaleza animada y la operación mágica que le infunde la música. En el fragmento a seguir de “Diamantes y pedernales”, Vargas Llosa señala que la noche del 23 de junio, desciende un grupo de arpistas por los cursos de los riachuelos para recibir una especie de revelación:

“¡Solo esa noche el agua crea melodías, nuevas al caer sobre la roca y rodando en lustroso cauce! Cada maestro arpista tiene su “paklla” (santo de agua) secreta. Se echa de pecho escondido bajo los penachos de las sacuaras; algunos se cuelgan de los troncos de molle, sobre el abismo en que el torrente se precipita y llora. Al día siguiente y durante todas las fiestas del año, cada arpista toca melodías nunca oídas, directamente al corazón; el río les dicta música nueva”<sup>82</sup>

En segunda instancia, en el quechua, lengua aglutinante, la música tiene un papel primordial en la comunicación. En cuanto lengua predominantemente oral, la palabra oída representa el canal principal de conocimiento. Arguedas en uno de sus textos, sobre cuentos quechuas sostiene:

“Los cuentos están cargados de giros, de exclamaciones y de originalísimas y sutiles inflexiones que logran dar al quechua una riqueza y una multiplicidad fonética con la cual alcanzan a expresar, con imponderable intensidad, los trances síquicos de animales, y hombres; describen las actitudes de los seres, el paisaje, las

---

<sup>82</sup> Ibid. , p 101

mínimas circunstancias terrenas en que se mueven los personajes, de tal modo, con tan asombrosa exactitud y profundidad, que la naturaleza física y el mundo vivo, animales, hombres y plantas aparecen con una ligadura tan íntima y vital, que en el mundo de estos cuentos, todo se mueve en una comunidad que podríamos llamar musical”<sup>83</sup>

Las palabras quechuas se impregnan de un matiz nuevo al pronunciarlas, a causa de su carácter melódico. Por consiguiente, ya no solo es relevante su contenido semántico sino que produce un impacto al transmitir el mensaje, la musicalidad.

Leamos, o mejor escuchemos una de las canciones populares que Arguedas incluye en el capítulo X de Los ríos profundos. No se incluye la traducción al castellano para sentir la fuerza y el ritmo que se mantienen ocultas en su dicción:

Kausarak' mi kani  
Alconchas nisunki  
Luceros nisunki  
Kutimusk' rak' mi  
Vueltamusak' rak' mi  
Amarak' wak' aychu  
Muru pillpintucha  
Saywacha churusk' ay  
Manaras tuninchu  
Tapurika mullay. (p 137)

La canción popular, según Rama, se utiliza como elemento de tipificación y ambientación realista pero además:

“Como articulación del mismo relato al que provee de una síntesis explicativa en el campo de sus significados superiores, que opera para las diversas secuencias o para la obra entera, desde otro plano que no es el del discurso narrativo específico. Esto permite que el tema profundo pueda transitar paralelamente al desarrollo de la narración, por la serie de “huaynos” que se intercalan, los cuales los reinterpretan líricamente al tiempo que lo trasladan a otro plano, de naturaleza simbólica, que es el que autoriza la comunicación con un universo de diferentes valores (...) Las canciones sirven como ejes

---

<sup>83</sup> ARGUEDAS, José María. Canciones y cuentos del pueblo Kechua. Lima: Huascarán. 1949

de traslación (...) Las canciones contribuyen a potenciar la tendencia lírica que invade el relato”<sup>84</sup>.

Cuando Arguedas inserta las canciones populares se ve obligado a transcribir en la lengua nativa la letra de las mismas y en columnas paralelas su correspondiente traducción.

El autor a través del narrador, proporciona información específica sobre la procedencia, de la canción, los instrumentos usados para su interpretación, la forma como se toca, el efecto de la melodía sobre el protagonista o el auditorio.

Los jarahuis y los huaynos son las dos modalidades ejecutadas. Cuando Ernesto recuerda con nostalgia el día que salió del ayllu, donde vivió con “la impagable ternura”, las mujeres le cantaron un jarahui de despedida:

¡Ay warmallay wama	¡No te olvides mi pequeño,
Yuyakunlim, yuyakunkim!	No te olvides!
Jhatun yurak' ork'o	cerro blanco
Kutiy kachimunki;	hazlo volver;
Abrapi puquio, pampapi puquio	agua de la montaña, manantial de la pampa
Yank' atak' yakuynanman	que nunca muera de sed
Alkunchallay, kutiykamunchu	halcón cárgalo en tus alas
Raprachaykipi apaykamunki	y hazlo volver
Riti ork'o, jhatun riti ork'o	inmensa nieve, padre de la nieve
Yank'tak' ñanimpi riti wak';	no lo hieras en el camino
Yank' atak wayra	mal viento
Ñanimpi k'ochpaykunkiman	no lo toques
Amas para aras para	lluvia de tormenta
Aypankienu;	no lo alcances
Amas k'ak'a, aras k'ak'a	¡No precipicio; atroz precipicio
Ñanimpi tuñinkichu,	no lo sorprendas!
¡Ay warmayay warma	¡Hijo mío,
Kutiykamunki	haz de volver
Kutiykamunki puni!	Haz de volver! (p 33 -34)

El jarahui generalmente usado en escenas de intensidad creciente, como en la que narra el desapego del niño Ernesto. Claramente podemos vislumbrar, de inicio a fin, en la canción la invocación a las poderosas fuerzas naturales, los “waqas” andinas.

---

<sup>84</sup> RAMA Op. cit. , p. 215

Según Arguedas, los jarahuis son principalmente cantados por mujeres, hasta alcanzar notas supremamente altas, intensificando la alegría o la tristeza del caso particular. El escritor peruano afirma que:

“Son cantos de imprecación. No los entonan los hombres, solo la mujeres, y siempre en coro, durante las despedidas o la recepción de la personas muy amadas o muy importantes; durante las siembras y las cosechas; en los matrimonios. La voz de las mujeres alcanza notas agudas, imposibles para la masculina. La vibración de la nota final taladra el corazón y transmite la evidencia de que ningún elemento del mundo celeste o terreno ha dejado de ser alcanzado, comprometido por ese grito final.”<sup>85</sup>

Los huaynos, la segunda modalidad de canción popular, el huayno provienen de diferentes regiones del territorio peruano y para Arguedas “son la sangre eterna de todas las fiestas”.

Las canciones no aparecen como rupturas, sino más bien están insertadas en el discurso narrativo, se manifiestan como puntos o puertos de significación que permiten avizorar lo que va a ser más ampliamente relatado.

En el capítulo VII. El motín, las chicheras seguidas por Ernesto se dirigen a Patibamba, para repartir el cargamento de sal entre los colonos. El júbilo que los colma lo expresan cantando:

Patibaballay	¡Oh árbol de Pati
Patisachachay	de patibamba!
Sonk' oruruykik'a	nadie sabía
K'orimantas kask'a	que tu corazón era de oro,
Sonk' ruruykik'a	nadie sabía
K'ollkemantas k'ask'a	que tú pecho era de plata
K'ocha mayullay	¡Oh mi remanso,
K'ocha remanso	mi remanso del río!
Challwachallay kik'a	nadie sabía
K'orimantas kask'a	que tus peces eran de oro,
Patuchallaykik'a	nadie sabía
K'ollkemantas k'ask'a	que tus patitos eran de plata (p 78)

---

<sup>85</sup> ARGUEDAS, José María. “Canciones quechuas” en Señores e Indios. Buenos Aires Arca-Calicanto. 1975. p. 178

La fuente de las referencias musicales es amplio y variado, es plural Rama sostiene que la infinidad de sonidos que acompañan la vida cotidiana (ríos, vientos, árboles, insectos, pájaros) artefactos de la cultura popular, el tiroteo de armas, el repique de campanas, se combinan compleja y alternadamente para sugerir la presencia de una orquesta, que toca a lo largo de la novela.

“Cantaban, como enseñadas, las calandrias, ellas suelen posarse en las ramas más altas. Cantaban también balanceándose en la cima de los pocos sauces que se alternan con las moras. Los naturales llaman tuya a la calandria (...) Cambia de tonadas. No sube a las regiones frías. Su canto transmite los secretos de los valles profundos. Los hombres del Perú desde su origen, han compuesto música, oyéndola, viéndola cruzar el espacio, bajo las montañas y las nubes, que en ninguna parte del mundo son tan extremadas. ¡Tuya, tuya! Mientras oía su canto, que es seguramente la materia de que estoy hecho, la difusa región de donde me arrancaron para lanzarme entre los hombres...” (p. 119-120).

En el epílogo de la novela, el canto de un jarahui, “dirigido a los mundos y materias desconocidas que precipitan la reproducción de los piojos, el movimiento menudo y tan lento de la muerte” por parte de los colonos, enciende en Ernesto la llama de la esperanza. La derrota simbólica de la fiebre que: “El río llevaría a la gran selva, país de los muertos”.

En síntesis, citando a Rama:

“La palabra no es vista como escritura sino oída como sonido. (...) Puede por eso decirse que su misma narrativa, más que una escritura, es una dicción (...) Las palabras de la obra aparecen situada en estratos superpuestos: en el nivel inferior, es una prosa española explicativa y racionalista, y en el nivel superior, la canción en lengua quechua. Entre ambos niveles se distribuyen las diversas instancias intermedias donde está la narración realista, la agilidad de los diálogos, la efusión lírica en prosa, etc.”<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> RAMA Op. cit. , p 247-255

## LOS AFLUENTES

### 3. SÍMBOLOS MÁGICO-RELIGIOSOS

En este capítulo, me dedicare a explicar el papel que cumplen algunos símbolos constituidos a partir de la cosmovisión andina dentro de la novela los ríos profundos de José María Arguedas. Para iniciar sentare una base conceptual para poder llegar a comprender la red de relaciones que se tejen alrededor de los símbolos y los imaginarios sociales desde donde se elaboran.

Vamos a partir de las concepciones teóricas de Mircea Eliade, Gilbert Durand, Levi Strauss y Joseph Estermann.

Para Eliade:

“El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos”. Dicho de otro modo: El mito cuenta como gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el cosmos, o solamente un fragmento como por ejemplo una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una “creación”: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. El mito no habla sino de lo que ha sucedido realmente, de lo que se ha manifestado plenamente. Los personajes de los mitos son seres sobrenaturales. Se les conoce sobre todo por lo que han hecho en el tiempo prestigioso de los “comienzos”. Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado en el mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que fundamenta realmente el mundo y la que le hace tal como es hoy en día”<sup>87</sup>

Según Durand:

---

<sup>87</sup> ELIADE, Mircea. Aspectos del mito. Barcelona: Paidós, 2000. p. 16-17

“Entendemos por mito un sistema dinámico de símbolos, arquetipos y esquemas; sistema dinámico que bajo el impulso de un esquema tiende a constituirse en relato. El mito es ya un bosquejo de la racionalización, porque utiliza el hilo del discurso, en el cual los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos en ideas. El mito explicita un esquema o grupos de esquemas. Así como el arquetipo promovía la idea y el símbolo engendraba el nombre, puede decirse que el mito promueve la doctrina religiosa, el sistema filosófico o el relato histórico y legendario”<sup>88</sup>.

Ahora bien según Estermann:

“Para la “filosofía” andina, la realidad está presente (o se presenta) en forma simbólica y no tanto representativa o conceptual. El primer afán del runa andino no es la adquisición de un conocimiento teórico del mundo que lo rodea, sino la inserción mítica y la (re) presentación cultiva y ceremonial simbólica de la misma. La realidad se revela en la celebración de la misma, que es más una reproducción, más un recrear que un repensar (...) El símbolo es la presentación de la realidad en forma muy densa, eficaz y hasta sagrada (...) Así por ejemplo la tierra que el campesino runa trabaja no es una realidad objetiva, inerte, sino un símbolo vivo y presente del círculo de la vida, de la fertilidad y retribución, del orden cósmico y ético”<sup>89</sup>.

José María Arguedas intenta introducir en la literatura escrita hegemónica, dueña del cànnon y además en la lengua de la “ciudad letrada”, elementos propios del saber mágico-mitológico, hecho con el cual intenta contraatacar, recuperar el terreno cultural indígena perdido a favor de la cultura central.

Dichos componentes culturales van a generar modificaciones e innovaciones en la forma literaria de la novela, (producto por excelencia de la modernidad burguesa). Ahí está, uno de los aportes relevantes de la obra arguediana.

Para tal efecto, el autor, abre una puerta al pensamiento mítico a través de la inserción de una cosmovisión infantil; en ella asegura Rama: “La realidad es

---

<sup>88</sup> DURAND Gilbert. Las estructuras antropológicas del imaginario. México: Fondo de Cultura Económica, p. 64-65

<sup>89</sup> ESTERMANN Joseph. Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona Andina. Quito: Abya-Yala, 1998. p. 92,94

animada por las ideas latentes que sólo pueden manifestarse bajo formas simbólicas”. Arguedas traduce literalmente algunos símbolos significativos del pensamiento Andino y aparecen en la novela en ubicaciones estratégicas desde donde disparan su fuerza expresiva al resto del texto.

Para explicar el carácter del símbolo en la obra de Arguedas los rasgos que se van a tomar en cuenta para considerar a un ser-objeto de la naturaleza como sagrado, según Lienhard, radica en las características extraordinarias que éste presenta: su tamaño, su fuerza, su belleza, es decir cualidades excepcionales. Al revisar la cultura tradicional quechua, nos percatamos de la existencia de lugares, objetos y seres considerados wuacas. Su índole sagrada la podemos indagar desde la tradición oral de Huaro Chiri cuando nos relata la persecución del waqa Quniraya, el wiracocha, waqa del agua. El cual persigue al waqa femenino Kawillaqa desde la alta montaña hasta los valles costeros, en dicha persecución se va originando míticamente el sistema de pisos térmicos. Es la formación del relieve Andino y el agua desemboca en Ura Cocha (el océano pacífico). El océano se llena de vida.

Los símbolos vienen resignificándose desde la antigüedad. Sufren conversiones desde el ancestro hasta nuestros días. Y Iuri Lotman sostiene: “El símbolo nunca pertenece a un solo corte sincrónico de la cultura: él siempre atraviesa ese corte verticalmente, viniendo del pasado y yéndose al futuro. La memoria del símbolo es más antigua que la memoria de su entorno textual no simbólico”<sup>90</sup>. Mediante la construcción de símbolos, el hombre puede entender y comunicar mejor su realidad.

Lienhard afirma que los seres-objetos de Arguedas son símbolos sustanciales, debido a su actitud mágico-religiosa y se basa en una definición de Jan Mukařovski: “Los hechos reales no se convierten en signos, sino que son símbolos de manera sustancial; por eso mismo son capaces de actuar como aquello que representan: un amuleto, etc.). Son signos-símbolos”<sup>91</sup>

Los seres de Arguedas entonces son símbolos sustanciales “nunca completamente arbitrarios” considerando que existe “ligazón natural entre el significante y el significado”<sup>92</sup>. Al analizar los símbolos arguedianos nos acercamos más a la representación de ese cosmos, ingresar, al complicado pensamiento quechua-andino.

---

<sup>90</sup> LOTMAN, Iuri. La semiosfera I. semiótica de la cultura y el texto. Cátedra. Barcelona. 1996 p. 145

<sup>91</sup> MUKAROVSKI Jan. El significado de la estética. Barcelona : Gilli, 1977, p. 145-56

<sup>92</sup> DE SAUSARRE, Ferdinand. Curso de lingüística general. 1968, Cap. I p. 2

Se escogieron los más pertinentes, con base en Los ríos profundos sin embargo las coincidencias con otros textos de Arguedas son tenidas en cuenta:

### 3.1 RUMI LA PIEDRA.

La piedra es la base, el cimiento sobre la que se edifica y desarrolla la cultura quechua. El alma quechua habita la piedra, son el receptáculo de la fuerza de todo un pueblo. Carlos Huamán asegura que Rumi “representa la memoria cultural acumulada a lo largo de la historia. En ella el tiempo guarda los acontecimientos. Habla revivificando el pasado. Rumi es tiempo, razonamiento, camino que se conserva como referente para abrir el paso al futuro es un cuerpo parlante, comunicativo, eterno”<sup>93</sup>

A lo largo del capítulo I, denominado “El Viejo”, Ernesto conoce de primera mano el muro construido por los incas, sobre el cual cimentaron la nueva Cusco, los conquistadores. Empieza a sentir la vitalidad y la energía que las rocas desprenden:

“Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible, como la de los ríos, en que se juntan los bosques de roca. En la oscura calle, en el silencio, el muro parecía vivo; sobre la palma de mis manos llameaba la juntura de las piedras que había tocado”

“(…) Eran más grandes y extraños de cuanto había imaginado las piedras del muro incaico, bullían bajo el segundo piso enlucido, (…) 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 podría decirse yawar rumi, piedra de sangre, o puk'tik yawar rumi, piedra de sangre hirviente?

(…) ¡Puk'tik, yawar rumi! Exclamé frente al muro, en voz alta (cap. I pp 5-6).

---

<sup>93</sup> HUAMAN, Carlos. Pachachaka. Puente sobre el mundo: Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas. México : UNAM, 2004, p. 205

La relación “animista” permanece en las descripciones de Arguedas. La piedra infinita, impactante, se carga de vida. La roca “revela algo que trasciende la precariedad de la condición humana: un mundo de ser absoluto. Su resistencia, su inercia, sus proporciones, (...) sus extraños contornos atestiguan una presencia que deslumbra, atara, atrae y amenaza. En su grandeza y su dureza, en su forma o color, el hombre encuentra una realidad y una fuerza que pertenecen a un mundo otro que el mundo profano del que forma parte”<sup>94</sup>.

Ernesto y su padre salen de la catedral, y en ese instante el niño observa un bosque de eucalipto, su padre afirma que detrás está la fortaleza, el Sacsayhuamán:

“¡No le podrás ver! Nos vamos temprano. De noche no es posible ir, las murallas son peligrosas. Dicen que devoran a los niños. (...) - ¿cantan de noche las piedras?

- Es posible
- Como las más grandes de los ríos o de los precipicios. Los incas tendrían la historia de todas las piedras con encanto y las harían para llevar para construir la fortaleza.”(cap I. pp 8-9).

“El valor sagrado de las rocas se otorga en la medida en que representaban otra cosa que ellas mismas. Se usaron las piedras como instrumentos de acción espiritual, como centros de energía destinados a su propia defensa o a la de sus muertos. Llenaban una función mágica más que una función religiosa”<sup>95</sup>.

Al finalizar el Capítulo I, aparece la relación entre dos signos andinos la muralla imponente y el Huamán.

“Ya en el tren, mientras veía crecer la ciudad, al fuego del sol que caía sobre los tejados y las cúpulas de cal y canto, descubrí el Sacsay Huamán, la fortaleza, tras el monte en el que habían plantado eucalipto en filas quebradas, las murallas se asentaban sobre la ladera ente el gris del pasto. Unas aves negras, no tan grandes como dos cóndores daban vueltas o se lanzaban desde el fondo del cielo sobre las filas de muros.

---

<sup>94</sup> ELIADE, Mircea. Tratado de Historia de las religiones. Ed. Era. México. 2001. p. 201

<sup>95</sup> Ibid., p. 201

(...) – son como las piedras del Inca Roca. Dicen que permanecerán hasta el juicio final.” (Cáp. I pp. 16-17).

La piedra representaba la realidad por excelencia: la indestructibilidad y la duración.

Rumi es “Materia sustancial del K’arwarasu, es el hueso la vértebra del Apu, que le da forma a su cuerpo de tierra, que representa el color de los runas. La piedra tiene la cualidad de convertirse en música para bullir desde el centro de la tierra”<sup>96</sup>

Las piedras se convierten en reservorios de la memoria colectiva, y para Ernesto se transforman en fieles y permanentes compañeros de la lucha.

“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 formar Inca Roca me acompañarán”, dice. Inmensas dentro de él, las piedras sobrevivirán, como los ríos, como don Maywa, como la canción de despedida que le entonaron las mama kunas del ayllu amado en el torrente de la memoria”<sup>97</sup>

### **3.2 MAYU-EL RIO**

Los ríos que dan título a la aventura de Ernesto, son la sangre de los cerros, la sangre del Apu, las venas y arterias del mundo andino. Encargadas de surcar y abrir caminos torrentosos, perfilar abismos, divisar precipicios, rebosar su cauce de vida pero también llevarse a rastras la muerte.

#### **El Apurímac “Dios que habla” y El Pachachaca “Puente sobre el mundo”**

El agua es un elemento esencial en la novela, el agua como fuente de vida, de potencia natural, de regeneración. El Apurímac Mayu dibuja con su pincel el paisaje andino mientras demuestra su fuerza y poder:

---

<sup>96</sup> HUAMAN, Op. cit. , p. 204

<sup>97</sup> CORNEJO. Los universos narrativos de José María Arguedas, p.110

“En la tarde llegamos a la cima de las cordilleras que cercan el Apurímac. El forastero lo descubre casi de repente teniendo ante sus ojos una cadena sin fin de montañas negras. Y nevados, que se alteran. El sonido el Apurímac alcanza las cumbres, difusamente, desde el abismo, como un rumor del espacio.

El río cabe entre bosques negruzcos y mantos de cañaverales que sólo crecen en las tierras quemantes. Los cañaverales reptan las escarpadas laderas o aparecen suspendidos en los precipicios. (...)

El viajero entra a la quebrada bruscamente, la voz del río y la hondura del abismo polvoriento, el juego de la nieve lejana y las rocas que brillan como espejos, despiertan en su memoria los primitivos recuerdos, los más antiguos sueños” (Cáp. I. p 17).

El entrar en contacto con las aguas de un río, la inmersión, es parte de un milenarismo simbolismo. Según Eliade en el agua reside la vida, el vigor y la eternidad. Afirma: “...esta agua naturalmente no es accesible a cualquiera y de cualquier manera. Está guardada por monstruos. Se encuentra en territorios difíciles de alcanzar, en posición de demonios o divinidades, etc. El camino hacia su fuente implica una serie de consagraciones y de pruebas. (...) las aguas poseen esa virtud de purificación de regeneración, y de renacimiento; porque lo que es sumergido en ellas “muere” y a volver a salir de las aguas, es capaz de percibir una nueva revelación y de comenzar una nueva vida propia”<sup>98</sup>.

El Markask’a en un pasaje al final del capítulo: El motín describe a Ernesto su experiencia con el Pachachaca, río temido pero a la vez inspirador para ambos.

“(...) Yo conozco a los ríos bravos, sé cómo andan, cómo crecen, que fuerza tienen por dentro por qué sitios pasan sus venas. (...) no hay que cruzarlos a corte; de una vena hay que escapar a lo largo, la corriente tiembla, tú te estiras en su dirección, y de repente con un movimiento ligero del cuerpo te escapas; la fuerza del agua te lanza.

(...) Mi caballo conoce mejor que yo las mañas de este río. Porque es hondo, porque corre entre barrancos, porque en esos barrancos se extienden como culebras, cactus espinosos, feos, enredados de salvajina, los indios le temen. Mi caballo se ríe de él. Yo le he enseñado y él a mí. A veces hemos cruzado el río,

---

<sup>98</sup> ELIADE, Op. cit. , p. 183 - 184

contra un precipicio, por solo tocar la roca de enfrente. Los indios dicen que mi fuerza está guardada en mis lunares, que estoy encantado”. (Cap VII. p 86).

Sin duda el agua y su inmersión simbolizan en la novela una regeneración, una revitalización, un nuevo nacimiento. “Salí de la clase erguido, con un seguro orgullo; como cuando, cruzaba a nado los ríos de enero cargado del agua más pesada y turbulenta”. (Cap VI p 61).

Se obtienen sus favores pero siempre superando el desafío que supone la inmersión. “Vamos al río, Markask’a, le rogué en quechua. El Pachachaca sabe con qué alma se le acercan las criaturas, para qué se le acercan.

-¡Claro! Tenemos el domingo, todo el día.

Yo lo pasaré a nado debajo del puente (...)

-Te seguiré Markask’a. El Río me conoce

-Si entras a él, no. Si desafías su corriente, no. Querrá arrastrarte, romperte los huesos en las piedras. Otra cosa es que le hables con humildad desde la orilla o que lo mires desde el puente.

-Yo lo pasaré por donde tú vayas

-Quizá

-Pero en medio de la corriente asusta más, mejor dicho, allí parece demonio. No es ese Señor que figura cuando lo contemplas. Es un demonio; en su fuerza te agarran todos los espíritus que miran desde lo alto de los principios; 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 (Cap IX. p 119).

Los ríos también simbolizan la unicidad de los pueblos indios, cuando se reúnen como en la minga y para propósitos comunes. El runa existe en la medida que hace parte de su ayllu. Uno de los huaynos que Ernesto escucha en una chichería le canta a la cohesión de la aldea.

Paraisancos mayu

Río caudaloso

Aman pallk’ankichu

Kutimunaykama

Vueltamunaykama

Pall’ ark’ optikik’a

Ramark’ optikik’a

Challwacha sak’ esk’ ay-pin

río Paraisancos

caudaloso río

no has de bifurcarte

hasta que yo regrese

hasta que yo vuelva

porque si te bifurcas,

si te extiendes en ramas,

en los pececillos que yo he criado

Pipas challwayk' ospa  
Usuchipuanman

alguien se cebaría  
y desperdiciados morirán en las  
playas (pp 137-138).

## EL YAWAR MAYU RÍO DE SANGRE

Según Huamán: "Yawar mayu se dice en quechua a ese río de sangre que lame la tierra hasta reverdecirla y hacerla despertar, con su voz aunada al canto de los árboles, de las aves, de las piedras. Es en su primer repunte el encargado de abrir un tiempo de siembra, de renacimiento, en el mundo andino. Ese primer empuje de río parte desde las alturas con su caminar rumoroso y arrasador, hasta llegar al mar"<sup>99</sup>

En el yawar mayu, se puede detectar, en una oración proveniente del quechua, señala una predestinación. El dramático mensaje está contenido en el rezo de una prostituta llamada Melchora en el Cap. II de El zorro de arriba....

"Dios, agua milagro, santa estrella matutina, pez que sales como flecha de la piedra verde, de la cabellera ondulante que juega en la corriente, yerba del río, sombra de la libélula que prende sus ojos grandes en el agua de los remansos, salvajina que cuelga de los árboles al fondo del aire; tierra sangrienta que haces pesada la corriente del río en enero-febrero, que saltas sobre rocas y árboles y dejas tu polvo para siempre en la vida del que te bebe sin saber o sabiendo". (p. 68)

El yawar mayu, símbolo de dualidad positivo-negativa aparece en la lírica quechua, anunciando padecimientos del cotidiano existir en el Ande, cuando la temporada invernal aparece:

Willkanóta máyu  
Yawárta wakkásian  
Chiri chiriréktin  
Wayra wayrarékkтин

El río de Wilkanota  
Sangre está llorando  
Cuando arrecia el frío  
Cuando ventea el viento.

La siguiente canción de carnaval de Tambobamba (Apurímac) recogida, traducida y cantada por Arguedas, anuncia la constante regeneración de la vida tras la inmersión en sus aguas, el río le otorgó su talento, ahora él lo reclama de regreso.

---

<sup>99</sup> HUAMAN, Op. cit. , p. 210

Tambobambino maqtatas  
Yawar mayu apamun  
Tambobambino maqtutas  
Yawar unu apamun  
Tinyachullanñas toytoshkan  
Quenachallanñas toytoshkan  
charangullanñas toytoshakan  
birritillanñas toytoshkan.

Un río de sangre  
Ha arrastrado al joven tambobambino  
El agua sangrienta  
Ha arrastrado al joven tambobambino  
Sólo su tinya está flotando sobre la corriente  
Sólo su quena está flotando sobre la corriente  
Sólo su charango está flotando sobre la corriente  
Sólo su berrete está flotando, está flotando.

La vida y escritura de Arguedas están resumidas en:

“Violencia (el río revuelto que lo arrastra todo), hervor (calor y movimiento del líquido que hierve y su capacidad de modificar, de ablandar los objetos sólidos que sumerge), profundidad (de las quebradas) y sangre (vida desbordante y muerte). La conflictividad, la violencia de la lucha entre lo antiguo y lo nuevo, lo extranjero y lo autóctono, que caracteriza al mundo andino, su poderosa capacidad de resistencia también: todo ello encuentra en el yawar mayu su símbolo, su esencia, su materia”<sup>100</sup>

El agua camina, corre, está viva, está agitada; inspira, profetiza, en sí mismo el río manifiesta el poder, la vida, la perennidad.

Cornejo Polar asegura que:

“Esta presencia constante de los ríos en la novela se explica porque entre el personaje-narrador y ellos hay, aunque tal vez oscuramente, una relación identitaria. El permanente discurrir del río se homologa al continuo caminar del personaje. Y el río, que “marcha por el más profundo camino terrestre”, viene a ser el paradigma vital de Ernesto.

---

<sup>100</sup> Lienhard, Op. cit. , p. 54

El también quisiera frecuentar ese camino, hundirse como el río en la tierra, acogerse a la naturaleza, ser naturaleza. Y es que el río, además enlaza al mundo, vincula hondamente aspectos múltiples de la realidad, los acoge y asimila: es el signo mayor de la unidad del universo, premisa que convalida la visión mágica que Ernesto tiene del mundo”<sup>101</sup>

### 3.3 POK'CHA LA CASCADA

En el primer Diario de los zorros, (10 de mayo de 1968) Arguedas evoca la presencia de una cascada en San Miguel de Obrajillo:

“La alta, la ultima cascada que bajaba desde la inalcanzable cumbre de rocas, cantaba en el gemido ese nionena; (...) Las cascadas de aguas del Perú, como la de San Miguel, que resbalan sobre abismos, centenares de metros en salto casi perpendicular, y regando andenes donde florecen plantas alimenticias, alentaron en mis ojos instantes antes de morir. Ellas retratan el mundo para los que sabemos cantar en quechua; podríamos quedarnos eternamente oyéndolas; ellas existen por causa de esas montañas escarpadísimas que se ordenan caprichosamente en quebradas tan hondas como la muerte y nunca más llenas de vida...” (p 9)

La cascada se vincula en el fragmento anterior desde varios puntos: es factor primordial en la producción agrícola, la cascada-acequia reúne la comunidad para celebrar un trabajo de tipo ritual: el yarqa aspiy. Un rito que convoca a todos para limpiar la acequia. Según Lienhard “Es un momento de unidad para los comuneros, de signo económico, político, cultural y religioso. Los beneficiados ofrecen aqua (chicha) trago (aguardiente de caña), cigarrillos o coca”<sup>102</sup>

La cascada es mensajera, les canta y les habla a los que necesitan escucharla; posee en su interior un saber cósmico.

Todos los músicos andinos cuentan con una pok'cha. Acuden a ella para oírla, después de escucharla con atención, memorizan su canto, éstas les dictan las notas de su nueva música.

---

<sup>101</sup> CORNEJO, Op. cit., p 113

<sup>102</sup> LIENHARD, Op. cit., p 42

### 3.4 APU DIOS CERRO

La veneración de montañas desempeña un rol central en la cosmología y religión de las sociedades andinas tradicionales. Estas creencias se remontan al ancestro inca o pre-inca. Los apus, wamanis, o awkis residen en los cerros nevados, montes, colinas, cuevas y lagunas de montaña. Controlan los fenómenos meteorológicos y son considerados dueños de los animales, y plantas, salvajes y domesticas. Los rituales tienen como fin propiciar a estas deidades para asegurar la reproducción de los animales el éxito en las cosechas. En caso de no propiciarlos adecuadamente, pueden ser propiciadores de castigos, tales como enfermedades, accidentes, infertilidad, etc., De acuerdo con Huamán: “Para hablar del Apu se necesita pedir permiso, mojando la tierra por los cuatro costados con gotas de cañazo. (...) El Apu es el dador de protección, de luz, de energía, con la que se nutre espiritual y materialmente el campesino”<sup>103</sup>.

El Apu también es un intermediario del pasaje entre la vida y la muerte.

“El espíritu del Wamani vive en el interior del dansak’, desde allí se manifiesta y conduce al danzante al ritual de vida-muerte-vida, danza de la renovación y de reinstalación de los poderes del Wamani en el cuerpo del sucesor.

- El Wamani me avisa ¡Ya vienen! – dijo:
- ¿Oyes, hija? Las tierras no son manejadas por los dedos de tu padre. El Wamani los hace chocar. Tu padre sólo está obedeciendo”<sup>104</sup>

Los Wamanis se pueden invocar para dar unidad a territorios de mayor o menor tamaño, dependiendo de las necesidades al igual que de la altura del monte. Los cerros más elevados protegen a comunidades más extensas.

En el Cap. VI de los ríos profundos, Ernesto se encomienda al Apu K’arwarasu antes de enfrentarse en una riña escolar:

“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 en la plaza contra los toros bravos, enjalmados de cóndores.

El Kárwarasu es el Apu, el Dios regional de mi aldea nativa. Tiene tres cumbres nevadas que se levantan sobre una cadena de montañas de roca negra. Le rodean varios lagos en que viven

---

<sup>103</sup> HUAMAN, Op cit., p. 198

<sup>104</sup> Ibid. , p. 201

garzas de plumaje rosado. El cernícalo es el símbolo del K'arwarasu. Los indios dicen que en los días de cuaresma sale como una ave de fuego, desde la cima más alta y da caza a los cóndores, que le rompen el lomo los hace gemir y los humilla. Vuela, brillando relampagueando sobre los sembrados, por las estancias de ganado y luego se hunde en la nieve. Los indios invocan al K'arwarasu únicamente en los grandes peligros apenas pronuncian su nombre el temor a la muerte desaparece" (p 65)

### 3.5 SACHA EL ÁRBOL

Arguedas rescata como símbolo del mundo quechua al eucalipto, al cedrón, al pisonay. Según Huamán: "Tienen contacto con los tres niveles del mundo: con el hanan pacha, a través de sus hijos; con el Kay pacha, mediante su tronco y con el Uku pacha por medio de sus raíces, miembros que le permiten conocer profundamente la realidad que les rodea"<sup>105</sup>.

Los árboles aparecen en distintas circunstancias de la narrativa arguediana como testigos de los avatares del pueblo indio.

Como elementos del pensamiento mítico los árboles se encuentran en el centro del universo y unen al cielo, a la tierra y al infierno. Es el árbol eje del mundo o axis mundi.

De acuerdo con Eliade: "En otro tiempo, las comunicaciones con el cielo y las relaciones con la divinidad eran fáciles y naturales; tras una falta ritual, estas comunicaciones quedan interrumpidas y los dioses se retiran todavía más arriba en los cielos. Sólo los hombres-medicina, los chamanes, los sacerdotes y los héroes o soberanos logran restablecer de modo pasajero y sólo para su uso, las comunicaciones con el cielo"<sup>106</sup>

El árbol generalmente está localizado en el centro de la plaza de los ayllus y junto a él la presencia de otro elemento mítico andino, una piedra.

"Los más arcaicos lugares sagrados constituyen un microcosmos: paisaje de piedras, de agua y de árboles. (...) Son microcosmos

---

<sup>105</sup> Ibid. , p. 217

<sup>106</sup> ELIADE, Mircea. Imágenes y símbolos. Taurus Ed. Madrid 1983, p. 44

porque son centros del mundo, porque se encuentran en el corazón mismo del universo y constituyen un imago mundi (...) La piedra representaba la realidad por excelencia: la indestructibilidad y la duración; el árbol con su regeneración periódica manifiesta el poder sagrado en el orden de la vida. Allí donde las aguas venían a completar este paisaje, significaban las latencias, los gérmenes, la purificación”<sup>107</sup>

El microcosmos mencionado por Eliade sale al encuentro de Ernesto:

“Una mancha de árboles apareció en la falda de la montaña.

- ¿Eucaliptos? Le pregunté
- Deben ser. No existían antes. Atrás está la fortaleza, el Sacsay Huamán. (p. 8).

En los ríos profundos Arguedas menciona a un cedrón, que más que árbol es arbusto. Este crecía en el patio de la casa del viejo. Este árbol maltratado, débil, representa al pongo, ser marginal, humillado. Ambos desposeídos y puestos a merced de sus vejadores (niños-mistis).

“Un árbol de cedrón perfumaba el patio, a pesar de que era bajo y de ramas escuálidas. El pequeño árbol mostraba trozos blancos en el tallo; los niños debían martirizarlo.

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, solo le abrigaba hasta las rodillas estaba descalzo; sus piernas desnudas (...) Su figura tenía apariencia frágil” (p 4).

“El árbol de cedrón había sido plantado al centro del patio sobre la tierra más seca y endurecida. Tenía algunas flores. Su tronco aparecía descascarado casi por completo, en su parte recta hasta donde empezaba a ramificarse” (p 13).

En el tercer diario de los zorros, Arguedas evoca un pino gigantesco que había observado en la ciudad de Arequipa. Este encuentro generó en el autor un encandilamiento tal que lo llevó a expresar la potencialidad poética que libera una cosmovisión mágica.

“Pero jamás de los jamases, había visto un árbol como éste y menos dentro de una ciudad importante. En los Andes del Perú los árboles son solitarios. En un patio de una residencia señorial convertida en casa de negocios, este pino renegrido, el más alto que mis ojos han visto, me recibió con benevolencia y

---

<sup>107</sup> ELIADE, Mircea. Tratado de la historia de las .... p. 246-248

ternura derramó sobre mi cabeza feliz toda su sombra y su música. Música que ni los Bach, Vivaldi o Wagner pudieran hacer tan intensa y transparente de sabiduría y amor, así tan oníricamente penetrante, de la materia de que todos estamos hechos y que al contacto de esta sombra se inquieta con punzante regocijo, con totalidad.

Yo le hablé a ese gigante. Y puedo asegurar que escuchó y guardó en sus muñones y fibras, en la goma semitransparente que brota de sus cortaduras y se derrama, sin cesar, sin distanciarse casi nada de los muñones, allí guardó mi confidencia, las reverentes e íntimas palabras con que le saludé y le dije cuán feliz y preocupado estaba, cuán sorprendido de encontrarlo ahí” (El zorro de arriba y El....p 176).

La relación que queda explícita en la conversación muestra la jerarquía del ser-objeto sobre el hombre. Ese llamado para solicitar protección y fundirse con la unidad del cosmos volver a sentirse amparado en el mundo.

Martin Lienhard transcribe la primera estrofa de un canto de amor de Carmen Taripha, la “folclorista oral” que según Arguedas creaba todo un entorno real-maravilloso cuando relataba sus cuentos. En sus versos notamos otra interlocución entre un poeta y un árbol: el lambras o aliso:

“Wichay orkkóta kkhawariytakk,	¡lanpras!
Uray orkkóta kkhawariytakk,	¡lanpras!
Parallas tutayakúsian	¡lanpras!
Parallas tutayakúsia,...	¡lanpras!
(Mira pues arriba el cerro,	¡lambras!
Mira pues abajo el cerro,	¡lambras!
La lluvia, parece, lo va ocultando,	¡lambras!
La lluvia, parece, lo va ocultando,	¡lambras!)” <sup>108</sup>

Según Huamán:

“El pisonay como símbolo representa al hombre, a la vida; a la música. Es el árbol que con sus flores su sangre, limpia y purifica el espacio. El control del pisonay suele subir al cielo a mezclarse con el sol, lugar donde sus flores rojas crecen mejor que en la tierra. Las flores del pisonay son el fuego en el cual vive

---

<sup>108</sup> LIRA, Jorge. Canto de amor. Cusco. 1956 p. 118-119, citado en Lienhard Martin. Cultura Popular Andina...

la sangre de la vida, son los rayos del padre sol que acrisola y abriga al mundo (...) El papel purificador del pisonay está relacionado con la vida y la muerte. El pisonay lleva en sus flores rojas lanzadas sobre el río, el cadáver de la peste de los ríos profundos. Comparte esta acritud con el chachacomo y la retama<sup>109</sup>.

“¿Oyen? –dijo antero-¡sube al cielo, sube al cielo! ¡Con el sol se va a mezclar...! ¡Canta el pisonay crecen en el sol mejor que en la tierra según los indios del Pachachaca” (p 94)

“Por el puente colgante de Auquibamba pasaría el río, en la tarde. Si los colonos con imprecaciones y sus cantos habían aniquilado a la fiebre, quizás desde lo alto del puente la vería pasar arrastrada por la corriente o la sombra de los árboles. Iría prendida en una rama de chachacomo o de retama”. (p 187).

### 3.6 LAS CHIRRINKAS

La chirrinka es el mensajero de la muerte. Es la mosca azul que canta con su vuelo y hace presencia donde ronda la muerte. Es un insecto que con sus poderosos ojos negros y brillantes reconoce la inminencia de la muerte en un sujeto.

Claramente predicen la próxima partida del dansak Rasu Ñiti antes de su agónica coreografía.

“- Bueno ¡Wamani está hablando! –Dijo él – tú no puedes oír, me habla directamente al pecho (...) – Ha pasado. Está entrando aquí.

¡Ahí está!

Sobre el fuego del sol en el piso de la habitación, caminaban unas moscas negras.

-Tardare aun la chirinqa que viene un poco antes de la muerte cuando llegue aquí no vamos a oírla aunque zumbe con toda su fuerza, porque voy a estar bailando... (...)“(Relatos completos p 211).

La capacidad premonitoria de la chirrinka está referida en un texto anónimo que recopiló Arguedas. Símbolo fúnebre de la cultura quechua:

Mi corazón presentía  
A cada instante,

---

<sup>109</sup> HUAMAN. Op. cit. , p. 223

Aún en mis sueños, saltándome,  
En el letargo,  
A la mosca azul anunciadora de la muerte,  
Dolor inacabable.

En Los ríos profundos, Ernesto asume como indicio de una premonición la aparición de las chirrinkas-militares, el batallón que persigue a Doña Felipa y las amotinadas. Puesto que van armados, llevan consigo el designio de una posible muerte.

“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 estará 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. 114).

“Levante los brazos de la opa y los puse en cruz sobre el pecho; sus manos pesaban mucho. Le dije a la cocinera que eso era extraño.  
-¡Es lo tanto que ha trabajado, que ha padecido! –me contesto.

Una chirrinka empezó a zumbear sobre mi cabeza. No me alarmé, sienten a los cadáveres a grandes distancias y van a rodarles con su tétrica musiquita. Le hablé a la mosca, mientras volaba a ras del techo: “siéntate en mi cabeza –le dije –después escupe en la oreja o en la nariz de la muerte” La opa palideció por completo” (p168).

Reincide el motivo de anticipación a la muerte en la novela Todas las sangres, cuando don Bruno mata a don Lucas.

“Una nube de mosquitos carnívoros zumbaban alrededor de la cabeza de los dos visitantes. Algunos les chupaban la sangre” (p 455).

### **3.7 WAYTA LA FLOR**

#### **EL WAYRONQO Y LA AYAK ZAPATILLAN**

Esta pareja de símbolos mágicos –poéticos refieren también la muerte, y el color amarillo, color de la puesta (muerte) del sol tiñe a la flor y al entorno. Arguedas

evoca en los diarios del 15 y 16 de mayo de 1968 a estos dos seres cuando angustiosamente comparte su dolor al sentirse incapaz de seguir escribiendo: “En mi memoria, el sol del alto pueblecito de San Miguel de Obrajillo ha cobrado de nuevo, un cierto color amarillo, semejante al de esa flor en forma de zapatito de niño de pechos, flor que crece o prefiere crecer no en los campos sino en los muros de piedra, hechos por los hombres, allá en todos los pueblos serranos del Perú. Esa flor afelpada donde el cuerpo de los moscones negrísimos, los huayronqos, se empolvan de amarillo y permanecen más negros y acerado que sobre los lirios blancos. Porque en esta flor pequeña, el huayronqo enorme, se queda, manotea, aletea, se embute. La superficie de las flores afelpada, la del moscón es lucida, azulada de puro negro, como la crin de los potros verdaderamente negros. No sé si por la forma y color de la flor y por el modo así abrasante, medio como a muerte, con que el moscardón se hunde en su corola, moviéndose, devorando con sus extremidades ansiosas, el polvo amarillo; no sé si por eso en mi pueblo, a esa flor le llaman ayaq sapatillan (zapatilla de muerto) y representa el cadáver. La ponen a ramos en féretros y en el suelo mortuario junto a los cadáveres. Haber recordado fuertemente al wayronqo y esas ramas de flores y el sol de San Miguel de Obrajillo a medio crepúsculo, es un síntoma negativo.

(...) Es como si los estuvieran algo enlodados en ese polvo amarillo que el huayronqo empolvado del germen de la flor amarilla, es temido por los campesinos quechuas como un ánima que goza en el fondo de la bolsita afelpada que es flor de los cadáveres.” (p 17 – 19)

La flor guarda en si boca el dulce veneno con el que atrae al wayronqo, con el que lo seduce en su interior. Lienhard afirma que la escena del encuentro entre el insecto y la flor evocan un acto sexual; en el cual el insecto desempeña el papel del macho, la flor el de la hembra, y el polvo amarillo el del semen... Los tres elementos pues participan de la vida y la muerte, de la propagación y la destrucción.

El Wayronqo o moscardón negro y la flor amarilla ayak sapatillan o zapatilla de muerto son dos elementos simbólicos que el narrador extrae del pensamiento andino tradicional.

Al respecto Lienhard extrae un comentario de Arguedas de un artículo etnográfico:

“En algunos pueblos cubren la habitación con ponchos negros y sobre los ponchos hacen grandes cruces con flores de retama; a los pies del muerto prenden sobre la tela, un ramo de flores amarillas llamadas ayak zapatillan. (...) y como no se las recoge, sino para los muertos son su recuerdo más tangible, casi su figura”<sup>110</sup>.

En el Capítulo Quebrada honda de Los ríos profundos, Ernesto se refiere a estos dos seres relacionados con los ataques violentos cometidos contra la “Opa” Marcelina por parte de los estudiantes del internado.

“Por las rendijas de las tablas que cerraban los excusados asomaban sus ramas algunas yerbas endebles. Yo sabía que al otro lado, hacia la pared, había una flor amarilla que alcanzaba el sol que se filtraba por el techo. (...) Pensé en esa lobulillo afelpado, ayak zapatillan le llaman en quechua (zapatilla de cadáver).

(...) El ayak zapatillan 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 wayronqos, 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”. (cap VIII pp 99-100).

Según Huamán: “Los estudiantes-wayronqos son dulcificados y atrapados por el sexo la flor ayak zapatillan-opa Marcelina los hunde en su corola manchándolos con su polen amarillo que los vitaliza, los absorbe y les mata el espíritu “ensuciándoles” para salir de la muerte sexual, “repugnante” y dulce recurren al rezo y la autoflagelación, sólo así podrían liberarse de ese “polen”, olvidar la muerte de la inocencia, limpiar las manchas del alma y acaso revivir para iniciar una vida más consecuente con las normas “santas” de la iglesia”<sup>111</sup>.

---

<sup>110</sup> LIENHARD. Op. cit. , p. 143

<sup>111</sup> HUAMÁN, Op cit. , p. 251.

El carácter fúnebre otorgado a estos dos símbolos, está presente también en el siguiente aparte de la novela donde se rinde respeto por parte de los vivos a los muertos y se asume con humildad y veneración la memoria del difunto.

“Allí tumbaban a la demente. Me acerqué a esa puerta; me vi frente a ella, sin habérmelo propuesto. La abrí. Había florecido más la yerba que crecía en el rincón húmedo, junto a la pared. Un ramo de ayak zapatilla podía hacerse. Corte las flores; arranqué después la planta sacudí la tierra que vino con la raíces y la 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 podría identificar, entre los cúmulos de tierra de las tumbas de la gente común, cual era la de doña Marcelina (...) Me dirigí al cuarto donde murió (...) En el cerrojo prendí el ramo. El sol mataría rápidamente esas flores amarillas y débiles. Pero yo creía que arrancada esa planta, echadas al agua sus raíces y la tierra que la alimentaba quemadas sus flores el único testigo vivo de la brutalidad humana, que la opa desencadenó, por orden de Dios, había desaparecido.” (cap XI. pp 178-179).

El Wayronqo connota una carga negativa y maléfica. El narrador dice:

“Yo esperé que apareciera un Wayronqo y le escupiera sangre en la frente, porque estos insectos voladores son mensajeros del demonio o de la maldición de los santos” (cap I. p 15).

### **3.8 LA MARÍA ANGOLA**

La imponente campana elaborada con oro es otro ser-objeto de propiedades mágico-poéticas en Los ríos profundos. En la cultura de los incas el oro es símbolo de lo esencialmente sagrado, símbolo de la divinidad, del dios Inti. La María Angola al igual que los instrumentos musicales interpretados como parte de la cultura popular andina, encadena los elementos constituyentes del cosmos.

A través del sonido producido por la María Angola, Arguedas deja que los personajes evoquen lo más querido en sus corazones.

“Oí entonces un canto

- La María Angola – le dije

- Si quédate quieto. Son las nueve. En la pampa de Anta, los viajeros la oyen y se persignan la tierra debía convertirse en oro en ese instante; yo también, no solo los muros y la ciudad, las torres, el atrio y las fachadas que habían visto.

La voz de la campana resurgía. Y me pareció ver frente a mí, la imagen de mis protectores los alcaldes indios: Don Maywa y don Víctor Pusa, rezando arrodillados delante de la fachada de la iglesia de adobes, blanqueada de mi aldea mientras la luz del crepúsculo no resplandecía, sino cantaba. En los molles las águilas, los wamanchas tan temidos por carnívoros, elevaban la cabeza, bebían la luz, ahogándose.

Ya 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” (cap .p10).

La música es en Arguedas un elemento comunicante, con la naturaleza, las ondas sonoras de la María Angola producen al mismo tiempo, un efecto sobre las demás campanas, otorgándoles un poder especial. Es la música que llena de valor al runa andino y a pesar de lo melancólico de sus acordes, le adhiere a la piel del cosmos.

“En los grandes lagos, especialmente en los que tienen islas y bosques de totora hay campanas que tocan a la media noche. A su canto triste salen del agua toros de fuego, o de oro, arrastrando cadenas; suben a las cumbres y mugen en la helada, (...) pensé que esas campanas debían de ser illas, reflejos de la María Angola que convertiría a los amarus en toros” (Cáp. I p 10).

### **3.9 EL ZUMBAYLLU**

Este juguete, es un símbolo primordial de la mentalidad mágica de Ernesto. Este trompo indio es un “medio de comunicación mágico”. Este elemento se convierte en un mecanismo de defensa para Ernesto contra la maldad “los demonios y el fuego” del colegio. El Zumbayllu, a través de su música lo conecta con la naturaleza y le hace evocar los mejores momentos en su relación con ella.

El Zumbayllu es presentado en la novela después de una argumentación académica que explica el significado del sufijo que hace – yllu y la relación de éste con la voz illa. De acuerdo a Comejo Polar el parentesco semántico entre –yllu e

illa no es cierto. Arguedas trataba de solemnizar, un objeto que pudiera parecer intrascendente y de insertar ese objeto en un cosmos mágico. Entonces para la mente mágica la palabra contiene en si la revelación de la cosa misma en su más íntima naturaleza.

En palabras del narrador (etnólogo), este es el inicio del símil:

“La terminación quechua yllu es una onomatopeya. Yllu representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo, música que surge del movimiento de objetos leves. Esta voz tiene semejanza con otra más vasta: illa. Illa nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna...” (cap VI p 52).

Ernesto consigue un nuevo Zumbayllu, uno “winku” (“deformidad de los objetos que debían ser redondos” p 93) gracias a esa característica el objeto tiene alma. Al tiempo es “layk’a” (brujo). El nuevo trompo se convierte en un poderoso transmisor de mensajes porque su canto puede llegar a las más grandes distancias.

Ernesto le pide por la suerte de doña Felipa, la mujer líder del motín, al igual que le envía misivas a su progenitor. “Dile a mi padre que estoy resistiendo bien- dije-; aunque mi corazón se asusta, estoy resistiendo. Y le darás tu aire en la frente .Le cantarás para su alma” (cap VIII p 95).

El Zumbayllu brujo es también signo de hermandad y concordia, Antero, que no es de los más cercanos y el “Añuco” que junto a Lleras son sus peores enemigos mitigan sus diferencias mediante la circulación del trompo mítico.

La relación fraternal entre Ernesto y Antero se rompe cuando el primero se entera que éste menosprecia a los colonos que viven en la hacienda de su poderoso padre, piensa y actúa como los gamonales. Este hecho conduce a Ernesto a devolver el Zumbayllu a Antero. Este lo regresa pero Ernesto sólo lo recibe para enterrarlo. El trompo había quedado contaminado por el espíritu perverso del misti.

“En un extremo del patio oscuro cavé con mis dedos un hueco. Con un vidrio fino me ayudé para ahondarlo-Y allí enterré el Zumbayllu. Lo estiré al fondo palpándolo con mis dedos, y lo sepulté. Apisoné bien la tierra. Me sentí aliviado.” (p162)

El zumbayllu solamente tenía sentido y fuerza vinculado al mundo indígena.

## EL PUENTE

### 4. LOS RÍOS PROFUNDOS – POSIBILIDAD DE DIÁLOGO INTERCULTURAL.

La intención de este último capítulo es plantear la posibilidad de un diálogo intercultural entre los dos mundos opuestos que desgarradamente experimenta Ernesto. Para tal propósito presentaré dos propuestas: la primera, sustentada en el trabajo intercultural de la sabiduría andina de Josef Estermann, el cual establece mediante un diálogo respetuoso un itinerario comparativo entre los principios y categorías de la filosofía occidental y la andina o “pachasofía”. Con base en ello pretendo visualizar a la novela *Los ríos profundos* como una chakana.

En la segunda, valiéndose de las categorías de análisis, explicitadas por Rodolfo Kusch en “*América profunda*”, sostengo que al final de la novela Ernesto vivencia un proceso de “fagocitación”.

#### 4.1 LA CHAKANA

Para desembocar en el término quechua “Chakana”, vamos a sintetizar los principios “lógicos” y las bases de la cosmovisión andina. Estermann destaca los principios de relacionalidad, como el básico y los derivados: Principio de correspondencia, de complementariedad y de reciprocidad.

El principio de relacionalidad afirma que: “todo está de una y otra manera relacionado (vinculado, conectado) con todo”. (...) El principio de correspondencia dice que: “los distintos aspectos, regiones o campos de la realidad se corresponden de una manera armoniosa”. (...) El principio de complementariedad dice que “ningún ente y ninguna acción existe “monádicamente”, sino siempre en co-existencia con su complemento específico. Este complemento es el elemento que recién hace pleno o completo al elemento correspondiente”. (...) El principio de reciprocidad expresa que “a cada acto corresponde como contribución complementaria un acto recíproco”<sup>112</sup>.

---

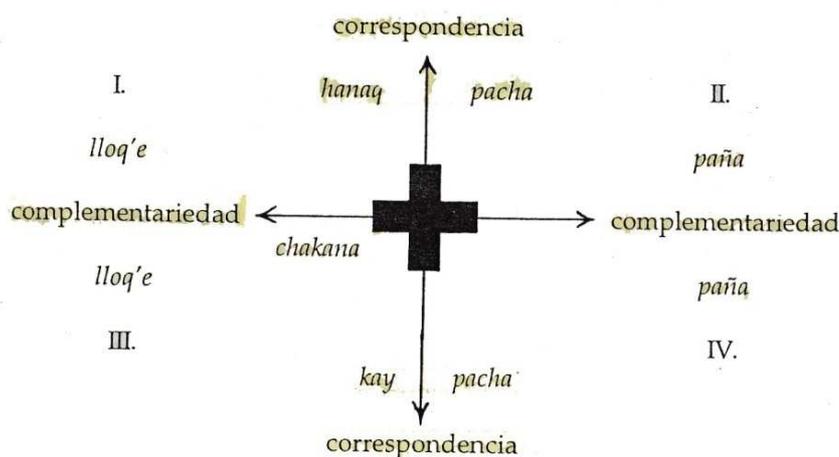
<sup>112</sup> ESTERMANN. Op. cit. , p. 114, 123, 126, 131

Los anteriores principios rigen en todas las relaciones que forman parte de la existencia vital del runa andino. Continuamos la síntesis: Pacha significa “el universo ordenado en categorías espacio – temporales. Pacha es la base común de los distintos estratos de la realidad, que para el runa son tres: Hanaq Pacha, Kay Pacha y Uray (o Ukhu) Pacha”<sup>113</sup>.

Por consiguiente “la pachasofía es filosofía de pacha: reflexión integral de la relacionalidad cósmica, como manifestación de la experiencia colectiva andina de la realidad. Los ejes cardinales de la pachasofía se extienden según el ordenamiento espacial entre arriba (hanaq) y abajo (uray) y entre izquierda (lloqse) y derecha (paña); y según el ordenamiento temporal, entre antes (ñawpaq) y después (qhepa) (...) Otro eje ordenador de la cosmovisión andina es la polaridad sexual entre lo femenino (warmi) y lo masculino (qhari), que se da tanto en el arriba (sol y luna) como en el abajo (varón y mujer)”<sup>114</sup>.

Estermann arma una estructuración espacial de la pachasofía mostrándola a través del sistema de coordenadas cartesiano. Esto para que como occidentales comprendamos mejor esta distribución que no abarca toda la riqueza de la relacionalidad andina.

Los dos ejes vertical y horizontal se cruzan en un punto denominado “chakana”. La chakana entonces es el punto de transición entre arriba y abajo; derecha e izquierda; es prácticamente el símbolo andino de la relacionalidad del todo”<sup>115</sup>.



<sup>113</sup> Ibid. , p. 144-45

<sup>114</sup> Ibid. , p. 146

<sup>115</sup> Ibid. , p. 155

La línea vertical señala la correspondencia entre macro y microcosmos, la línea horizontal señala la complementariedad entre lo femenino y lo masculino. El espacio que está situado por encima del eje horizontal, es el hanaq pacha: “campo cósmico de arriba”, “orden cósmico del estrato superior”. Por debajo de este eje está situado el Kay pacha: “espacio del aquí y el ahora”, “el espacio de la vida”. Existe un espacio inferior que no aparece en el esquema, el uray o ukhu pacha: región de abajo, espacio de los muertos, el subsuelo o la selva. Veremos más adelante como funcionan varias transiciones de un campo a otro, por medio de los puentes cósmicos o chakanas.

Estermann ubica en otro esquema similar los elementos básicos de la pachasofía dejando una zona de transición o chakana que adquiere una importancia grande por el cuidado ritual que exigen sus elementos.



“Kay pacha es en cierta medida la chakana entre hanaq pacha y uray pacha, la región de transición y mediación por excelencia, el locus predilecto de la relacionalidad cósmica. En esta región, se juega prácticamente la suerte de todo el cosmos que en y a través del ritual y la celebración, se “reconstituye y revitaliza permanentemente y se mantiene en orden y equilibrio”<sup>116</sup>.

Las correspondencias entre femenino y masculino penetra a través de todos los planos del cosmos: el día es complementario de la noche, al igual que varón y

<sup>116</sup> Ibid., p. 159

mujer, la estrella vespertina señala la muerte solar y el nacimiento de la luna. La vida y la muerte son realidades que se complementan y no se oponen. Donde finaliza, también reinicia algo. Lo podemos notar en la noción cíclica del tiempo. La relacionalidad cósmica en su principio de correspondencia entre hanaq pacha y kay pacha es celebrada de muchas maneras. La división territorial en parte de arriba y de abajo es una de ellas.

El Cuzco, capital del Tawantinsuyu fue dividido en espacios complementarios: Hanan Qosqo y Urín Qosqo. Esta relación de correspondencia no ha perdido vigencia hasta nuestros días.

Ahora bien tomando en consideración la estructuración pachasófica previamente ilustrada diferenciamos “fenómenos de transición” o chakanas horizontalmente y verticalmente. Las que están en dirección vertical conectan el hanaq pacha con el kay pacha; las chakanas horizontales intermedian como puente entre lo femenino y lo masculino. Según Estermann “El runa es co-participante en la conservación y continuación de la relacionalidad cósmica, a través de los ritos simbólicos; él ayuda ritualmente a las distintas chakanas a cumplir sus funciones vitales. (...) La vida es este flujo de energía cósmica en y a través de las oposiciones complementarias, cuando este flujo es interrumpido por distintos motivos, pero especialmente por la falta del runa en establecer ética y ceremonialmente estas relaciones, la muerte vence sobre la vida”<sup>117</sup>.

Proseguimos entonces identificando las principales chakanas presentes a lo largo de la novela Los ríos profundos.

Entre hanaq pacha y kay pacha, el rayo es un fenómeno meteorológico que actúa como conexión entre estos dos espacios:

“... illapa, el rayo, toda luz vibrante. Estas especies de luz no totalmente divinas con las que el hombre peruano antiguo cree tener aún relaciones profundas, entre su sangre y la materia fulgurante”. (p. 54)

El arco iris - Kuychi – comunica igualmente hanaq y kay pacha, haciendo las veces de nexo integral, su espectro desplegado en una multicolor chakana que funciona como símbolo universal de relacionalidad cósmica. Es símbolo del Tawantinsuyu y bandera del Cusco.

---

<sup>117</sup> Ibid., p. 168

“Sobre las columnas de los arcos, el río choca y se parte; se eleva el agua lamiendo el muro, pretendiendo escalarlo, y se lanza luego en los ojos del puente. Al atardecer el agua que salta de las columnas, forma arcoíris fugaces que giran con el viento”. (p. 50)

Los cerros y sus cumbres nevadas adquieren función de chakana desde kay hasta hanaq pacha. Estos son los lugares sagrados de los apus.

“-¡Sólo tú, Apu y el “markask’a”! – le dije –  
¡Apu K’arwarasu, a ti voy a dedicarte mi pelea!  
Mándame tu kilincho para que me vigile, para  
Que me chille desde lo alto” (p.65)

De igual manera la lluvia, la nube, la neblina entablan vínculos entre estas dos zonas.

También presenciamos fenómenos de transición entre kay pacha y uray pacha o a veces ukhu pacha. Uray Pacha cuando inicia la parte baja de los pisos térmicos, la yunka y la omagua: la selva virgen. Ukhu pacha: cuando se trata del subsuelo terrestre, y el lugar de los muertos, no obstante lugar de origen.

El cóndor es el mensajero de mayor importancia entre estas dos regiones. Esta ave tiene un papel significativo en el viaje de las almas después de la muerte. Recordemos las escenas magistralmente relatadas por Arguedas en La agonía de Rasu Ñiti. Podríamos reconocerlo como un animal “interpachasófico”, debido al protagonismo adquirido por su traspaso sobre los tres estratos.

El río encargado en sus aguas de llevarse la peste, al Lleras, hasta el territorio de los muertos, al ukhu pacha.

Primero orgulloso surcando el espacio del kay pacha:

“¡Como tu río Pachachaca! ¡Hermoso caballo de crin brillante, indetenible y permanente, que marcha por el más profundo camino terrestre!”. p.51

Después anunciando su estrecho vínculo con el mundo de los muertos:

- “¿Qué echarían mi cuerpo al Pachachaca? – Le dije
- Tu cuerpo ya muerto
  - ¿Muere el cuerpo?
  - ¿Qué dices?
  - ¿El agua es muerta, “peluca”? - ¿Crees?
  - Otra cosa es
  - Si no es muerta sería mejor que llevarán mi cuerpo al Pachachaca. Quizá el río me criaría en algún bosque, o debajo del agua, en los remansos ¿No crees? – le pregunté”. p.163

Finalmente sentenciando el recorrido al estrato oscuro:

“Por el puente colgante de Auquibamba pasaría el río, en la tarde. Si los colonos, con sus imprecaciones y sus cantos, habían aniquilado a la fiebre, (...) Iría prendida en una rama de chachacomo o de retama, (...) El río la llevaría a la Gran Selva, país de los muertos. ¡Como al Lleras!”. p.187.

Los manantiales, pukyos, son fenómenos intermedios. A veces cargados de peligro y riesgo, como las cuevas porque en sus cercanías suelen vagar los espíritus, de tal suerte que cada transición necesita de un acompañamiento ritual bien específico.

En un diálogo entre Ernesto y Romerito, los niños discuten sobre la funcionalidad del agua del manante para transportar un mensaje hasta donde el padre del primero se encuentra.

Deducimos en el fondo, esa conexión entre zonas transitorias del cosmos andino.

- “- El agua también sirve, - me dijo Romero – ahí está la del colegio, viene desde un manantial, no es del Mariño. Háblale poniendo la boca sobre el chorro.
- No creo Romerito. No puedo creer. La cordillera es peor que el acero. Si gritas rebota la voz.
  - Pero el agua filtra hasta en la piedra allaymosca. ¿No has visto que de los precipicios de roca gotea agua?.
  - ¿Por dónde va a entrar el agua a la casa en que mi padre, a esta hora quizá se pasea?
  - ¡Buen cholo, forastero, eres! ¿Tú sangre acaso no es agua? Por ahí le habla al alma, el agua, que siempre existe bajo la tierra”. p. 111

El jaguar o el puma es el protector del recorrido entre Kay pacha entendida como la sierra a Uray Pacha entendida como la selva Animal sagrado con función mediadora.

En seguida se va a extrapolar el término chakana, para distinguir rasgos de un posible diálogo intercultural planteado desde la lectura de Los ríos profundos de Arguedas. Uno de los esfuerzos de la etnoliteratura en el mundo globalizado de hoy en día, aparte de valorar la oralidad como fuente viva de conocimiento, de empoderar a quienes les ha sido negada la voz o no se les ha escuchado, de realizar los saberes emergentes, de trazar líneas de trabajo académico interdisciplinario, un estudio etnoliterario propone herramientas interculturales.

En este orden de ideas se va a considerar a Los ríos profundos como una chakana, un puente entre dos mundos culturales, entre los cuales se estableció una relación de poder, con categorías de dominación o marginación. No olvidemos que las dos culturas han permanecido en un proceso permanente de dominación sustentado en el poder militar, socioeconómico y político. Del cual surge una dinámica que alimenta el modelo hegemónico: centro – periferia.

En la coyuntura actual, fundamentada en la globalización de la economía, o de los mercados, donde los consorcios multinacionales manejan los hilos existe el riesgo de invisibilizar las diferencias de fondo entre las culturas.

La diversidad cultural y el contexto de poder que la rodea quedan sin herramientas de juicio, cuando el postmodernismo presupone que todas las culturas coexisten pacíficamente, libres de dominación y como modelos “exóticos” para ser visitados virtualmente en un medio electrónico.

Según Estermann, después del largo proceso de invasión y de imperialismo cultural de la cultura occidental, que hoy se lidera desde “la mano invisible” del mercado, ha surgido la tentación de un “purismo cultural”, ya que el pensamiento postmodernista ha “archivado” el gran proyecto de la modernidad occidental, proponiendo un esteticismo que deja a un lado el componente humano de las culturas y la riqueza que puede surgir de sus contactos, de sus “intertransculturaciones”, del “polílogo cultural”.

Estermann afirma: “El mayor peligro de la “pureza” cultural es la abstracción de las personas y grupos que forman y viven una cierta cultura. Esto ocurre tanto en los

intentos indigenistas como en las explotaciones postmodernas: el hombre más que portador y cultivador de cultura, es considerado un gran estorbo<sup>118</sup>.

No existen culturas puras, las culturas se interpenetran mutuamente, las culturas son entes vivos, que a lo largo del tiempo van construyendo y transformando su identidad al interpretar y adaptar su universo simbólico, siempre en acuerdo a las necesidades que se van presentando.

Regresamos a Los ríos profundos, una obra que perfectamente se puede configurar como un esfuerzo diglósico, en cuya elaboración se tuvo en cuenta mostrar la verdadera riqueza de la cultura andina, usando como molde un grandioso legado de Occidente: la novela.

Entonces Los ríos profundos si es una chakana, es un puente intercultural, a pesar del “tinkuy” (encuentro tensional entre contrarios), Arguedas presenta una zona de transición, en cuanto tiene que haber una complementariedad entre elementos autóctonos y nuevos elementos incorporados desde afuera. Es una “integración complementaria de las diferencias, de una identidad sui generis dentro de lo culturalmente heterogéneo<sup>119</sup>”.

Podría atreverme a decir que Arguedas es un escritor inclasificable, al inicio del estudio, fue incluido como un autor neoindigenista debido a la superación que logró en la evolución desde sus primeros escritos, (Agua) hasta su trunca novela final (El Zorro...). Muchos lo han catalogado como escritor indígena, escritor alternativo gracias a la denominación de Lienhard como literatura alternativa a este tipo de obras. Sin el ánimo de encasillarlo, lo que Arguedas si es, es un escritor de la interculturalidad.

En nuestra cultura contemporánea el hombre andino convive dentro de lo que García Canclini llama: “Culturas híbridas”, por tal razón «la identidad andina se halla en permanente transformación, integrando nuevos aspectos y rechazando otros. No se puede, ni se debe ‘definir’ esta identidad desde afuera, (...). La identidad se forja desde adentro, con su propia lógica y procesualidad, de manera creativa e innovativa, no dogmática y muchas veces audaz”. (...) La identidad andina no puede ser definida por una supuesta ‘identidad incaica’ o pre-hispánica, lo andino trasciende ampliamente lo incaico en tiempo y espacio<sup>120</sup>”.

---

<sup>118</sup> Ibid. , p. 287

<sup>119</sup> Ibid. , p. 289

<sup>120</sup> Ibid.

La literatura que busca un diálogo intercultural o mejor un polílogo cultural, pienso que contribuye a cuestionar desde su campo ese afán hegemónico y monológico de reducir todas las culturas a un banco cibernético de prácticas exóticas que son accedidas desde el internet.

Las diferencias culturales no desaparecen gracias a la globalización de la economía y la información, se está notando que se agudizan y están nutriendo conflictos entre fundamentalistas.

Estermann propone que: «La verdadera diversidad cultural es una amenaza al proyecto uniformizador de la globalización económica (...) El choque entre las culturas más bien podría manifestarse como sublevación de los proletarios culturales de este mundo, los excluidos y explotados por una cultura dominante cada vez más feroz. (...) Todo indica que sólo un modelo de interculturalidad no hegemónica y dialógica, puede ser capaz de frenar las pretensiones supra y superculturales de una parte de la humanidad. (...) El dialogo o polílogo intercultural, en el fondo, no es un debate entre ideas y universos simbólicos sino entre personas que viven dentro de estas ideas y universos»<sup>121</sup>.

## **4.2 ERNESTO Y EL MERO ESTAR**

La segunda propuesta está dirigida a interpretar como imposibilidad de diálogo intercultural la actitud del protagonista de *Los ríos profundos*, en el epílogo de la narración.

Ernesto vislumbra un regreso a sus raíces quechuas, un refugiarse en el mero estar aquí, experiencia frente a la vida propia del runa andino. Me baso para adelantar esta propuesta hermenéutica en la obra del argentino Rodolfo Kusch, el cual permite pensar a nuestra América desde otras perspectivas, ya no las obsesionadas con la racionalidad occidental. Esa posibilidad la brinda la sabiduría de América.

Kusch diferencia dos formas de asumir la vida, la actitud del runa andino habitante del ayllu, frente a la del individuo occidental habitante de la ciudad. El “mero estar” aquí, actitud con rasgos de estaticidad distingue a la cultura quechua mientras que el “ser alguien” con rasgos de dinamicidad distingue a la cultura occidental.

---

<sup>121</sup> Ibid. , p. 291-92

En primer lugar según Kusch, el quechua se sitúa en el mundo como siendo víctima de él. El hombre debe evitar la pesadez del mundo a través de la conjuración mágica. El ayllu o comunidad agraria bien cohesionada que es donde vive se rige bajo una economía de amparo, donde el alimento debía ser garantizado para todos. Toda la organización social quechua estaba destinada a lograr la abundancia (el maíz) y evitar la escasez (la maleza). Esta angustiante lucha lo obliga a mantener una relación muy próxima a la naturaleza.

Según Kusch todo lo europeo es lo opuesto a lo quechua, porque es dinámico, entonces él la califica como una cultura del ser, en el sentido de ser alguien, como individuo o persona. Frente a la experiencia religiosa Kusch dice: «El refugio del quechua en el sasiy o ayuno frente a la fiesta del mundo indica de por sí una resistencia a éste. El sujeto, que se encuentra así mismo en el mandala, es un sujeto afectado por las cuatro zonas del mundo, y por lo tanto, remedia esa afectación mediante la contemplación. Es la raíz de su estatismo o inacción.

La cultura occidental, en cambio, es la del sujeto que afecta al mundo y lo modifica y es la enajenación a través de la acción, o sea que es una solución que crea hacia fuera, como invasión del mundo, como agresión del mismo, y ante todo como creación de un nuevo mundo, de ahí la estática de uno y la dinámica de otro»<sup>122</sup>.

El runa conjura la ira divina o naturaleza a través del rito y la celebración en cambio el occidental se aísla del mundo porque ha creado otro lleno de maquinaria y objetos, el cual se superpone a la naturaleza.

El quechua encuentra refugio en el yo, mientras el occidental lo haya en la ciudad. El Inca es como el desdoblamiento de Viracocha en el mundo, este conjura el caos material mediante un imperio en forma de mandala o círculo mágico = 4 suyus y 1 centro germinativo: el Cuzco.

El mundo del ser alguien ha resuelto el problema de la hostilidad del mundo mediante la teoría y la técnica.

En el mundo quechua el temor ante la ira divina (trueno, rayo, granizo) hace que surja la estructura de amparo y el altar de Coricancha (Santacruz Pachacuti). El

---

<sup>122</sup> KUSCH, Rodolfo. América Profunda. Ed. Biblos. Buenos Aires. 1999. p. 91

occidental suple la ira divina por su propia ira, de tal suerte que crea la ciudad con su patio de objetos.

En aras de obtener el fruto, el alimento para la comunidad, el mundo del mero estar conjura las fuerzas del cosmos. En el mundo del ser alguien se desarrolla una economía del desamparo donde impera el individualismo, impulsado por la competencia. El mundo del mero estar es el mundo de lo colectivo y lo distendido. El mundo del ser alguien se enmarca en lo individual y lo tenso.

En seguida será expuesta la “fagocitación” que Kusch explica como la absorción del “ser alguien” por el “mero estar” aquí.

Según Santacruz Pachacuti: Viracocha surge de una tensión entre orden y caos. La dualidad de opuestos engendra una desgracia de “estar en el mundo” por consiguiente el dios debe buscar el remedio, de tal suerte que Viracocha se desdobla en dos héroes gemelos, los cuales imponen el orden. Este proceso se da dentro de una eternidad en crecimiento, una eternidad que se gasta (huiñay Pacha). Finalmente Viracocha remedia la desgracia original de estar en el mundo: el orden es equilibrado con el caos. En conclusión vivir consiste en mantener ese equilibrio entre orden y caos.

Nuestra cultura occidental suprime el lado malo de todos los opuestos para buscar obsesivamente un orden total. Sin embargo, el quechua no puede hacer eso; por ejemplo si sacara al diablo de la relación de hermandad entre Cristo y el diablo, surgiría demasiada tensión.

La fagocitación de acuerdo con Kusch, es una ley primitiva donde es natural que haya distensión, de crecimiento, o acumulación y por lo tanto de privación y ayuno de objetos, el ayuno de las cosas del mundo.

Los objetos no se tendrían si hay una mala cosecha, y en la ciudad sucedería lo mismo para el anónimo, si pierde el sueldo. El ser alguien es absoluto, tenso, tiene su mundo del mercader. Crea cosas, otro mundo la ciudad. Entonces dice Kusch: «El ser es fagocitable, como lo es todo lo que tiende a una actitud absoluta y no tiene sus raíces en la vida (...) para que haya conciencia de ser debe haber tensión (...) Es la tensión que da el mucho dinero, que a su vez tiene mucha eficacia, cuando se dan muchas ciudades con muchos mercaderes»<sup>123</sup>.

---

<sup>123</sup> Ibid. , p. 149-50

El modelo de la globalización del mercado ilimitado no tendría ya nada que ver con la cosecha anual o el sueldo mensual. El mero estar carece de tensión porque únicamente la ira divina causaría la pérdida de la cosecha o del empleo. Pero, afirma Kusch: «El ser necesita de la tensión y le urge la construcción de una ciudad para formar un mundo superpuesto al mundo original del trueno y el granizo. Por eso el ser es débil: es pura construcción (...) y es que occidente no tiene un mero estar donde disolver su tensión (...) vivir es estar firmemente aquí y eso se da al margen del objeto: en el terreno de la comunidad, el fruto y la presencia de la ira»<sup>124</sup>.

Al interior de Los ríos profundos, Ernesto bajo su angustiosa existencia entre mundos contrarios busca redimirse. Al finalizar la novela, el niño anhela que las fuerzas imprevisibles del avance de los colonos de Patibamba hacia Abancay se conviertan en un despertar del sumiso que tanto tiempo ha sido mancillado y no ha luchado lo suficiente por su auto determinación.

Después de avizorar el inminente paso de la peste, vencida y arrastrada por el mayu, él emprende un regreso a sus raíces quechuas, a su mero estar aquí. En este orden de ideas el “ser alguien, actitud frente a la vida del individuo occidental es fagocitado, tragado por el mero estar.

Se fagocita ese ser alguien representado en el mundo superpuesto a la naturaleza, la ciudad de Abancay, las relaciones dentro del colegio, la explotación de los colonos, la represión militar de las amotinadas.

Ernesto prefiere “ayunar” porque el mundo no puede ser motivo de fe y hay que abandonarlo a su suerte para que la chakana juegue a maíz o a maleza. Él buscará su fuerza dentro de sí mismo. El ayuno es una manera de vivir la oposición a la que se reduce el mundo. En él se siente la dimensión exacta de la intimidad, el dominio mágico del mundo.

La revaloración de la riqueza no solo natural sino cultural de nuestra América profunda nos permite “utilizar” el mito, cuando se reconocen sus vínculos con el equilibrio ecológico y sobre todo se reconocen las fuentes del conocimiento otro, que entra en relación conflictiva con el logos occidental, de tal suerte que, como lo asegura Hugo Niño:

---

<sup>124</sup> Ibid. , p. 150-54

“El conocimiento contenido en el mito es portador de soluciones pragmáticas para la sociedad moderna “histórica”. Resulta, entonces indispensable profundizar en su axiología y en las claves de su construcción estética”<sup>125</sup>.

Uno de los invaluable aportes de la obra de Arguedas es demostrarnos que el mito está vivo, que el runa andino está vivo, que dentro de la cultura sigue operando el imaginario y es fundamental en el dinamismo de ésta.

---

<sup>125</sup> NIÑO. Op. cit. , p. 28

## CONCLUSIONES

Indudablemente Los ríos profundos son una muestra del lirismo y maestría que alcanzó J. M. Arguedas en el manejo de la lengua. En el cuerpo del informe había señalado que era muy complicado clasificar a Arguedas, de lo único que estoy enteramente seguro es que él es un escritor intercultural.

Desde su fuente, Los ríos profundos van creciendo, deleitándonos con el reflejo del paisaje serrano, y compartiéndonos la visión andina del mundo. A medida que va dejando las orillas que lo llaman a la tierra, va aumentando su cauce, se convierte en un torrente poderoso que saca a flote la condición contradictoria de un Perú disgregado, de un Perú heterogéneo en todo el sentido de la palabra, de un Perú que sigue construyendo su identidad pero ahora basada en la diversidad y multiculturalidad. Los ríos continúan fluyendo, en su recorrido lo van nutriendo sus afluentes, enriquecedores vínculos ancestrales que expresan la viva y operante funcionalidad del imaginario.

Es entonces cuando surca bajo un puente, un nexo que podría juntar, acercar mundos en una dinámica de intercambio cultural. Esos mundos posibles de los cuales todos podemos ser forjadores. Los ríos desembocan en un mamacocha que recibe el llamado del Pachacuti Yamqui, existir en el universo como nuestra casa. Frente a los nuevos conflictos de carácter “étnico” y cultural que están generando posiciones fundamentalistas, un verdadero polílogo cultural se hace urgente.

La investigación etnoliteraria, debería consolidarse desde todas sus líneas como uno de los entes transformadores que coadyuven al dialogismo o polilogismo cultural.

## BIBLIOGRAFIA

**AIBAR RAY, Elena.** Identidad y Resistencia Cultural en las obras de José María Arguedas. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Cf9.2

**ARGUEDAS, Alcides.** Raza de bronce. Ed. Crítica coordinada por Antonio L. Medina Madrid – Archivos. 1988.

**ARGUEDAS, José María.** Los Ríos Profundos. Ed. Ayacucho. Caracas, 1974.

\_\_\_\_\_. Relatos completos. Ed. Losada. Buenos Aires 1974. y Alianza Editorial. Madrid 1983.

\_\_\_\_\_. “Canciones quechuas” en Señores e Indios. Buenos Aires Arca-Calicanto. 1975.

\_\_\_\_\_. Todas las sangres. Buenos Aires Losada. 1964.

\_\_\_\_\_. Apéndice a Yawar Fiesta. Buenos Aires: Losada. 1973.

\_\_\_\_\_. Canciones y cuentos del pueblo Kechua. Lima: Huascarán. 1949.

\_\_\_\_\_. El zorro de arriba y el zorro de abajo. Ed. Crítica de Eve-Marie Fell. Madrid colección Archivos. 1990.

\_\_\_\_\_. Indios mestizos y Señores. Lima: Horizonte. 1989.

\_\_\_\_\_. Maqta Carnaval de los Jóvenes en Panorama de la Música Nacional 65-66 Lima. Escuela Nacional de Música y Danza. 1966. Citado en Etnohistoria y elaboración literaria en el Ayla. Edmer Calero del Mar.

\_\_\_\_\_. Ollantay: Lo autóctono y lo occidental en el estilo de los demás coloniales peruanos, en Letras Peruanas, II. Lima, octubre de 1952.

**BAKHTINE, Mikhail.** Francois Rabelais y la cultura popular en el Renacimiento. Paris. Gallimard.1970.

\_\_\_\_\_. Estética de la creación verbal. Siglo XXI Editores. México.1985

**BRAVO, Víctor.** "¿Poscoloniales, nosotros? Límites y posibilidades de las teorías poscoloniales" en terrores de fin de milenio. Ed. El libro de arena. Mérida.

**BURGA, Manuel.** Nacimiento de una utopía. Lima Instituto de Apoyo Agrario. 1988.

**CASTRO GOMEZ, Santiago.** La Poscolonialidad explicada a los niños. Popayán. U. del Cauca. PENSAR. 2005

**CORNEJO POLAR, Antonio.** Los universos narrativos de José María Arguedas. Buenos Aires. Buenos Aires. Ed. Losada 1973.

\_\_\_\_\_. Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas. Latinoamericana. Editores CELACP: 2003.

\_\_\_\_\_. Sobre literatura y cultura latinoamericana. Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación. U. Central de Venezuela. 1982.

**DE AVILA, Francisco.** Dioses y Hombres de Huarochiri. Museo Nacional de Historia – Instituto de Estudios Peruanos. Lima, 1966. Texto bilingüe quechua – castellano, traducción de José María Arguedas, estudio bibliográfico de Pierre Duviols.

**DE SAUSARRE, Ferdinand.** Curso de Lingüística General. (Ed. Ch. Bally et A. Sechehaye), Paris, Payot. 1968,

**DURAND, Gilbert.** Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Madrid Taurus Ediciones 1981.

**ELIADE, Mircea.** Tratado de Historia de las Religiones. Ed. Era. México.2001

\_\_\_\_\_. Aspectos del mito. Barcelona: Paidos, 2000.

\_\_\_\_\_. Imágenes y símbolos. Taurus Ed. Madrid 1983.

\_\_\_\_\_. El mito de eterno retorno. Madrid Alianza Ed. 1985.

**ESTERMANN, Josef.** Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina. Ediciones Abya-Yala Quito, 1998.

**FLORES GALINDO, Alberto.** Buscando un Inca: Identidad y Utopía en los Andes. La Habana: Casa de las Ameritas. 1986.

**FORGUES, Roland.** J.M. Arguedas: Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Lima: Horizonte. 1989.

**GARCIA CANCLINI, Néstor.** "El debate sobre la hibridación en los estudios culturales" en Ignacio Díaz Ruiz. Cultura en América Latina: UNAM 2000.

\_\_\_\_\_. Culturas Híbridas. Estrategia para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Suramericana. 1992.

**HUAMAN, Carlos.** Pachachaka. Puente sobre el mundo: Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas. México: UNAM, 2004.

**ICAZA, Jorge.** Huasipungo. (1934) Buenos Aires Losada, 1977.

**KUSCH, Rodolfo.** América profunda. Editorial Biblos, Buenos Aires.1999.

\_\_\_\_\_. El pensamiento indígena y popular en América Latina. Buenos Aires 1970.

- LIENHARD, Martín.** La voz y su huella. La Habana. Casa de las Américas. 1990.
- \_\_\_\_\_. Cultura Andina y Forma Novelesca. Lima. Latinoamericana. Ed. 1981
- LEVI-STRAUSS, Claude.** Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido. México, Fondo de Cultura Económica. 1968.
- LOTMAN, Iuri M.** La semiósfera I. semiótica de la cultura y el texto. Edición de Desiderio Navarro. Ed. Cátedra 1996.
- LYOTARD, Jean Francois.** La postmodernidad explicada a los niños. Barcelona. Gedisa. 1999 (1986).
- MAMIAN GUZMAN, Dumer.** Los Pastos en la danza del espacio, el tiempo y el poder. Ediciones UNINARIÑO 2004.
- MARIATEGUI, José Carlos.** Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana (1928). Ed. Universitaria 1955.
- MAZZOLDI, Bruno.** Cuaderno de apuntes. Maestría en etnoliteratura. UDENAR, 1987.
- MORAÑA, Mabel.** Crítica impura. Madrid. Iberoamericana. 2004
- MUKAROVSKI Jan.** El significado de la estética. Barcelona: Gilli, 1977.
- NIÑO, Hugo.** El Enotexto como concepto en El etnotexto: Las voces del asombro. La Habana. Casa de las Américas. 2008.
- ORTIZ, Fernando.** Contrapunteo cubano de tabaco y el azúcar. Caracas 1978.
- RAMA, Ángel.** Transculturación Narrativa en América Latina. Siglo XXI Editores.
- RAMA, Ángel.** La ciudad letrada. Hannover. NH Ediciones del Norte. 1984.

\_\_\_\_\_. Transculturación Narrativa en América Latina. México. Siglo XXI. 1982.

\_\_\_\_\_. "José María Arguedas transculturador", en J.M. Arguedas, Señores e indios, Arca/Calicanto, Buenos Aires, 1976.

**RICOEUR, Paul.** La función hermenéutica del distanciamiento en *Hermenéutica*, José Domínguez Caparros (compilador) ARCO LIBROS. 1997.

**RODRIGUEZ ROSALES, Héctor.** Ciencias humanas y etnoliteratura. Introducción a la teoría de los imaginarios sociales. Ed. UNINARIÑO 2001.

**SALES SALVADOR, Dora.** Puente entre dos mundos: Cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra. Colección Perspectivas Hispanoamericanas. Peter Lang Ed. 2004

\_\_\_\_\_. Traducción cultural en la narrativa de José María Arguedas. España: Universidad Jaime I de Castellón. 2004.

**URIOSTE, Jorge (Edición, Traducción y Notas).** Hijos de Pariyaqaqa. La tradición oral de Waruchiri. Foreign and Comparative Studies Program. Syracuse University. New York 1983.

**VARGAS LLOSA, Mario.** La Utopía Arcaica. José M. Arguedas y las Ficciones del Indigenismo. Fondo de Cultura Económica. México 1996.

**VEGA, José Mario.** La Literatura comparada, principio y métodos. Madrid, Credos, 1998.