



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Príncipe, G. (1975). *La función del canto, de la danza y de los instrumentos musicales en la narrativa de José María Arguedas* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título:

La función del canto, de la danza y de los instrumentos musicales en la narrativa de José María Arguedas

Autor:

Guillermo F. Príncipe Cotillo

Año:

1975

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Doctorado

**Palabras
claves:**

José María Arguedas, instrumentos musicales, narrativa peruana del siglo XX, mundo indio, canto, danza

**Referencia
en
APA 7ma. ed.**

Príncipe, G. (1975). *La función del canto, de la danza y de los instrumentos musicales en la narrativa de José María Arguedas* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

Resumen

El trabajo se propone reconstruir, desde una perspectiva folklórica, la cosmovisión y cultura indígenas que están plasmadas en la obra narrativa de José María Arguedas. Se hace énfasis en la función del canto, la danza, la fiesta y los instrumentos musicales dentro de la coherencia interna del mundo andino. En ese sentido, la tesis se estructura en tres etapas. La primera analiza la importancia del pinkuyllu y el tankayllu en la valoración del mundino indio, los cuales develan su espíritu épico y mítico. Luego, se reflexiona acerca de la relevancia del canto y la danza como prácticas que permiten al mundo indio constituirse como una totalidad. Finalmente, el trabajo explica el rol del canto y los instrumentos musicales en la inflexión lírica de la expresión indígena..

Palabras Clave: José María Arguedas, instrumentos musicales, narrativa peruana del siglo XX, mundo indio, canto, danza.

**NO SE PRESTA
A DOMICILIO**

**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR
DE SAN MARCOS**

Programa Académico de Literaturas Hispánicas



**LA FUNCION DEL CANTO, DE LA DANZA Y DE LOS
INSTRUMENTOS MUSICALES EN LA NARRATIVA DE
JOSE MARIA ARGUEDAS**

Tesis para Optar el Grado de
DOCTOR EN LETRAS,
ESPECIALIDAD DE LITERATURA

GUILLERMO F. PRINGIPE COTILLO

LIMA — PERU

- 1975 -



203

**NO SE PRESTA
A DOMICILIO**

Mi reconocimiento al
Dr. ANTONIO CORNEJO POLAR
por sus orientaciones y con
sejos positivos, los cuales han
enriquecido el contenido de esta
tesis.



Mi gratitud
al Dr. EDMUNDO
BENDEZU AIBAR,
Asesor de la
presente tesis.





INDICE GENERAL

Págs.

Introducción	5
A. EL PINKUYLLU Y EL TANKAYLLU COMO VALORACION DEL MUNDO INDIO.	
I. El pinkuyllu como instrumento típico de la actitud épica del indio.....	16
a. Dimensión y origen mágicos.....	30
b. Su actuación exclusiva	
1. Dignificación del trabajo y de los sucesos comunales.....	40
2. Exaltación de las fiestas comunales.....	47
c. Mitificación del poder del ayllu	
1. Amor a la muerte.....	59
2. Mitificación del poder del ayllu.....	66
II. El Tankayllu	
A. El danzak' y el Dios Wamani	74
1. El cóndor-wamani espíritu de Dios Montaña y el danzak'.....	77
2. Wamani como símbolo de la justicia.....	82
3. Las proezas infernales.....	85
B. Triunfo e inmortalidad de una cultura	
1. Despedida y desafío a la muerte.....	89
2. Atok' Sayku y la reencarnación del danzak' Rasu-Niti.....	94
B. EL PODER DEL CANTO Y DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES PARA EXPRESAR EL SENTIDO DEL MUNDO INDIO CONSTITUIDO COMO TOTALIDAD.	
III. Expresión del bien y de la pureza.....	100
a. Función liberadora.....	103
b. Función reivindicadora.....	111
c. El canto y los instrumentos musicales como expresión de un universo total.....	117
d. Poder integrador y desintegrador.....	128
e. Predominio total sobre el universo.....	138
f. Defensor del pueblo indio.....	144
g. Intercomunicador entre los elementos del universo	152
C. EL CANTO Y LOS INSTRUMENTOS MUSICALES COMO EXPRESION DEL ESPIRITU LIRICO DEL INDIO	
IV. El canto como expresión de la tristeza.....	161
a. Expresión de nostalgia.....	164
b. La Kurku como expresión de la tristeza total.....	168
c. Expresión de desamparo	174
d. Expresión de la degradación humana.....	177



e. El harahui de la despedida.....	180
1. La vena grande.....	181
2. Despedida en son de triunfo.....	185
3. La despedida fúnebre.....	190
V. Expresión de la alegría.....	194
a. De deleitación.....	195
b. Expresión de la ironía.....	198
c. Expresión de desafío y competencia.....	201
d. Expresión de triunfo.....	206
Conclusiones.....	210
Siglas y claves usadas en la presente tesis.....	215
Bibliografía general.....	216



I N T R O D U C C I O N

De José María Arguedas la inmersión en el universo folklórico y mágico del indio es fácilmente explicable, mucho más que en ningún otro escritor que también, de una u otra forma, haya incidido en estos campos. En primer lugar, porque gran parte del contexto humano que le sirve de referencia para construir su obra es de carácter eminentemente folklórico; y segundo término, porque Arguedas conoció realmente ese contexto, vivió totalmente inmerso en él, compartió la alegría, el dolor y la grandeza de ese mundo indio. Esta verdad la ha manifestado el mismo Arguedas más de una vez: "... yo lo he gozado, yo lo he sufrido"⁽¹⁾. A este hecho se agrega, probablemente con tanta o mayor importancia, su afán investigador como antropólogo y científico; afán que queda demostrado en los múltiples artículos y estudios publicados sobre temas antropológicos y folklóricos. Estos hacen patente su conocimiento y dominio del folklore indígena del Perú.

Pero, ¿qué es el folklore, a través de qué medios se expresa, cuáles son los elementos que lo constituyen? ¿Qué función cumplen en las obras de Arguedas? Ciertamente todo esto implica realizar un estudio aparte y especializado. No podemos realizarlo dentro de

1. Arguedas, José María; Primer encuentro de narradores peruanos, Lima, Casa de la Cultura, 1969, (p.41).



los límites de esta tesis; sin embargo, instrumentalmente, debemos exponer algunos conceptos generales.

Casi todos los estudiosos del folklóre coinciden en remarcar la raíz etimológica folk (gente, pueblo) y lore (saber, conocimiento), como punto de partida en sus estudios. El problema empieza recién cuando intentan explicar el sentido de cada uno de los conceptos alcanzados a través de esa raíz etimológica, en lo que sí hay desacuerdos y hasta contradicciones. Alfredo Poviña (cuyo pensamiento nos servirá para explicar en gran parte este aspecto), estima que definir el folklóre sólo en base a su raíz etimológica es insuficiente. Para él, en uno de sus aspectos, el folklóre comprende no sólo el saber intelectual, que es lo que supone según su raíz etimológica, sino que "abarca toda clase de actividad del pueblo"⁽¹⁾. Por esta razón, la definición que propone es mucho más amplia:

"...Folklóre es la ciencia que estudia las manifestaciones tradicionales y espontáneas de lo popular, en una determinada sociedad civilizada"⁽²⁾

Aquí, sin embargo, tenemos que hacer dos distinciones necesarias. Primero, el folklóre como ciencia,

1. Poviña, Alfredo; Teoría del folklóre, Córdoba, Assanchi, 1954, (p. 18).

2. Poviña, Alfredo; ob. cit., (p. 30).



es decir como teoría del folklore o un tipo de conocimiento, cuyo tratamiento no es el propósito de nuestra tesis (de ahí que no incidimos en sus particularidades); y segundo, deslindar cuál es el objeto de la ciencia del folklore y, dentro de ese objeto, qué aspectos o hechos tienen que ver con el estudio que nos hemos propuesto.

Sobre los hechos folklóricos u objetos de estudio del folklore se han vertido también distintas opiniones. El mismo Arguedas, por el ejemplo, tal vez con un criterio más particularizado sobre el folklore en el Perú, lo clasifica en dos grupos. Dice:

"... entendemos como materia de estudio del folklore solamente a la literatura oral (mitos, leyendas, cuentos, canciones, adivinanzas, insultos, etc.) y las artes muy relacionadas con la literatura oral (principalmente, la música y las danzas; aunque el estudio sistemático de la música y de las danzas son materia de ciencias especializadas; como la etnomusicología y la coreografía)"⁽¹⁾.

Si nosotros analizamos la clasificación propuesta por Arguedas, la distinción más o menos absoluta entre los dos grupos prácticamente no funcionaría; en todo ca

1. Arguedas, José María; ¿Qué es el folklore?, en Cultura y Pueblo Nº 2, Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1964, (p. 11). Bajo este título y en la misma revista, en los Nos. 1, 3, 4 respectivamente, Arguedas ha publicado un total de cuatro artículos para aclarar lo que él entiende por folklore.



so, sería un punto de partida, mas no una distinción absoluta. Nuestra afirmación se justifica en la medida en que ^{un} hecho folklórico casi nunca existe separada y aisladamente de los otros. Esta es una verdad indiscutible. Ejemplo: cuando queremos entender en las obras de Arguedas, lo que significa una danza o la celebración de alguna fiesta comunal, tenemos que remitirnos a los mitos o leyendas que fluyen en la danza o en la fiesta, que necesariamente deben estar presentes si se trata de una manifestación tradicional y popular. Es prueba bastante elocuente los casos del turupukllay y el Tankayllu, sólo por enumerar los más saltantes.

En efecto, para entender el sentido de la fiesta del turupukllay, necesariamente, tenemos que remitirnos a estudiar algunos hechos míticos o legendarios referentes al toro Misitu. La incorporación de este animal en su total característica mítica le da a la fiesta otra vertiente significadora. Lo mismo sucede en el caso del Tankayllu. Para entender su figura mítico-divina, hay que remitirse a otros hechos también míticos; a su parentesco a seres divinos, por ejemplo. Sólo después de haber hecho un estudio detallado y amplio sobre cada caso llegaremos a comprender su sentido cabal.

Por esta razón, una clasificación más adecuada, y donde podemos ubicar con mayores detalles el objeto folklórico, punto de referencia en el estudio que nos hemos propuesto, sería la que nos presenta Alfredo Poviña.



El parte de un principio elemental: el predominio de una facultad del espíritu humano como la realidad participante en la estructuración del hecho folklórico. Distingue tres grupos: el folklore de la inteligencia, el del sentimiento y el de la voluntad; dicho en otros términos, del pensar, del sentir y del obrar.

El primero, el de la inteligencia, se circunscribe específicamente a las manifestaciones literarias propiamente dichas: la fábula, el cuento, la leyenda y el mito. El segundo, el folklore del sentimiento, corresponde a las artes populares rítmicas: la música, el canto y el baile popular. Como estos elementos sí son de incumbencia de nuestra tesis, dejemos que el mismo Poviña nos explique algunas de sus características teóricas:

"... la música es el ritmo en el sonido, que tiene como órgano el oído, y que se complementa naturalmente con su producción, por medio de la voz. El baile es el ritmo en la acción, el que supone, de modo espontáneo y complementario la música, como elemental manera de marcar el ritmo"⁽¹⁾.

Antes de continuar conviene hacer algunas aclaraciones importantes. En primer lugar, ni la música como arte ni las reflexiones teóricas acerca de su naturaleza

1. Poviña, Alfredo; ob. cit., (p. 161).



son materia de nuestra tesis. Igualmente son ajenas a este trabajo las teorías generales sobre el canto o el baile y su estudio desde una perspectiva estrictamente folklórica, técnica. Todos estos aspectos son estudiados sólo en cuanto aparecen en la obra de Arguedas y en tanto son medios de expresión de estados de ánimo, personales o sociales; o más exactamente, expresión de la psicología y cultura indias. En todo caso, como quiera que la música se relaciona directamente con el canto y el baile, y en consideración a que afecta y expresa estados anímicos del hombre indio, la entendemos como manifestación popular, pero siempre en referencia a lo que aparece en la obra de Arguedas.

El tercer elemento de la clasificación propuesta por Poviña, corresponde al folklore de la voluntad, del obrar o del hacer del pueblo. De todos los hechos a que se refiere este tercer elemento, nos interesa el estudio del baile, de la danza y de las fiestas comunales. En cuanto al baile y a la danza, por la similitud de sus acciones y caracteres, no hacemos mayor diferencia, aunque es cierto que existen matices diferenciadores. Toda vez que ningún baile es motivo de nuestro estudio (sí la danza, pero sólo a través del caso específico del Tankayllu) no vamos a incidir mayormente en sus características; salvo cuando se trata de sus implicancias particulares para entender uno u otro aspecto del mundo indio.



En las obras de Arguedas, la presencia de la danza y del canto, así como de las fiestas comunales, se constituyen en hechos necesarios e imprescindibles para comprender el status socio-cultural del pueblo indio. Y esto es así porque —como lo ha dicho Arguedas en más de una oportunidad—, frente a la carencia de un lenguaje escrito, aquellas manifestaciones folklóricas se muestran como una forma de lenguaje, cargado de símbolos y significados múltiples:

"La danza y el canto fueron y son no solamente el único lenguaje libre permitido a la población sojuzgada sino que, además están sustentados por una tradición milenaria. Estas formas de arte fueron en la antigüedad el lenguaje predilecto de la multitud"⁽¹⁾.

En efecto, la danza, el canto y la fiesta comunal, engrandecidos por el infaltable acompañamiento de los instrumentos musicales, se constituyen, para el indio, en vehículos de comunicación entre él y la circunstancia o el contexto que lo rodea. A través de ellos el indio expresa sus vivencias, su concepto sobre el mundo, su angustia, sus quejas y también sus rebeldías. Lo dice Arguedas:

"En las danzas le mostraban a la Patrona y a las castas o clases dominantes, sus creencias y su concepto sobre la sociedad y el mundo. Podían, entonces, permitirse ser claros y elocuentes para

1. Arguedas, José María; Puno, otra..., (p. 27).



quienes eran capaces de entender símbolos, frecuentemente de significación no muy indirecta: magistrados, autoridades, representantes de los poderosos, podían aparecer entre los personajes de los bailarines con un rostro cruel o repulsivo y cóndores, osos, indios, negros, toros o serpientes eran mostrados en figuras llenas de gracia o de majestad, de misteriosa o de temible apariencia"⁽¹⁾

Por esta posibilidad comunicativa, teñida de objetos o figuras míticas, la danza, el canto o las fiestas comunales se transforman, como dice Arguedas, en "lenguaje mágico"⁽²⁾. Por último, consecuente con nuestro punto de partida, es de imperiosa necesidad aclarar que en la presente tesis no estudiamos la danza, las fiestas comunales y los instrumentos musicales como consecuencia de nuestra propia experiencia, visibles alguna vez frente a nosotros; tampoco —como ya hemos dicho— los estudiamos como elementos estrictamente folklóricos; los enjuiciamos sólo en base a lo que dice Arguedas en sus obras y en tanto que aquéllos son reveladores del estado socio-cultural, espiritual del mundo indio.

Esta podría ser también la razón de no estudiar separadamente cada uno de los elementos folklóricos que hemos aceptado como punto referencial de nuestro estu-

1. Arguedas, José María; Puno, otra capital del Perú, Lima, ECsd. 12 nov. 1967, (p. 27).

2. Arguedas, José María; Danzas y cantos del Perú y no ballet folklórico, Lima, ECsd. 19 jul. 1964, (p.11).



dio. Aunque aparentemente lo correcto sería respetar la diferencia de estos elementos, el objeto de nuestro estudio (el mundo indio revelado a través de la narrativa de Arguedas, lo que implica que el folkllore no es fuente directa) y la multiplicidad significativa de cada uno de esos elementos folklóricos, que siempre se dan unidos, aconsejan no hacer mayores distinciones ni estudiarlos particularizadamente; salvo en algunos pocos casos específicos. Es claro que este principio es real, pues en un mundo de cultura folklórica los elementos de ésta se dan siempre simultáneamente. Así pensaba Arguedas:

"... en arte folklórico, la poesía, la música y la danza siguen siendo simultáneas, como en la era primitiva: se canta para bailar, marchar, luchar o trabajar, y se compone poesía sólo para que sirva de letra a los cantos; y tanto la poesía, como la música y la danza son eminentes y absolutamente populares, es decir, traducen no sólo la inspiración del que canta y crea, sino el espíritu de toda la comunidad"⁽¹⁾

Partiendo del supuesto de la simultaneidad de los elementos folklóricos considerados como objeto referencial de nuestro estudio, nos proponemos reconstruir, hasta cierto punto, el mundo indio y encontrar acaso a quello que podría ser el espíritu, la cultura y el ser mismo del indio. Porque es este nuestro propósito, no

1. Arguedas, José María; "El folkllore y los problemas de que trata", en Educador peruano N° 2, Lima, 1947, (p. 10).



indio. Esta organización permite encarar mejor los aspectos individuales y generales del indio y encontrar, como ya hemos dicho, el espíritu, el ser y el valor cultural de su mundo.



A. EL PINKUYELLU Y EL TANCAYELLU COMO VALORACION DEL MUNDO INDIO.



Épica del indio

Para comprender este tema, tenemos que partir de las circunstancias, de los casos u oportunidades en que se usan los pinkuyllus; es decir, encontrar primero el valor y el nivel significativo que tienen esas circunstancias como para motivar y obligar la presencia de esos instrumentos musicales. Los hechos que motivan la presencia de los pinkuyllus u otros instrumentos afines son las actividades y las fiestas de carácter eminentemente comunal. Explicaremos cada uno de los casos en su debida oportunidad.

Pero con esto no queremos hacer una digresión a propósito, ni mucho menos eludir el tratamiento directo del tema, el del pinkuyllu y los instrumentos afines, puesto que su tratamiento es nuestro propósito. Queremos, pues, explicar y resaltar el carácter colectivo de la cultura india y la razón del porqué los elementos folklóricos se dan al mismo tiempo.

Dentro de la concepción del indio —consecuencia ésta de su cultura eminentemente folklórica o de su visión mágica del mundo— ninguna actividad llamada comunal-colectiva deja de tener carácter de fiesta, de alegría, de competencia y hasta de juego. En el indio la actividad o el trabajo y la fiesta se confunden. Y como para la realización de toda fiesta se requiere, siempre, de la presen-



cia del canto, de la danza y de los instrumentos musicales, la concurrencia de éstos elementos se justifica, constituyéndose su ejecución en algo así como una obligación. Por eso Arguedas atribuye al canto, a la danza y a los instrumentos musicales, una función práctica y utilitaria.

Porque el canto, la danza, la fiesta —con sus acompañantes directos como son los instrumentos musicales— son simultáneos a la actividad comunal, para comprender el sentido y la función del pinkuyllu como instrumento típico de la actitud épica del indio, tenemos que partir desde lo que significan esas actividades o fiestas comunales.

Una actividad comunal (decimos actividad comunal porque esa actividad compromete a todo un pueblo, está en interés de todos, sin excepción), compromete a toda la realidad y fuerzas que, de una u otra forma, pertenecen al indio; fuerzas del pasado así como del presente. Este criterio se explica por el carácter tradicional de las actividades comunales y por la manera peculiar de realizarlas. Dicho en otras palabras, el hecho de llevar a la práctica las actividades comunales sería la consecuencia de un acto de imitación, aprehendido de grupo a grupo, de generación en generación.

Ciertamente es así. Una prueba congruente de un he-



cho comunal tradicional, es la celebración del "turupukllay, corrida de toros" (YF, p. 26). Los cuatro ayllus de Puquio, consecuentes con su tradición, se oponen tenazmente contra el criterio "civilizador" de las autoridades y de los "principales". Lo que buscan los comuneros con esa actitud, es mantener incólume e inalterable esa tradicional fiesta del turupukllay.

Para el indio toda realización de una actividad comunal, más que un acto racionalizado, pre-establecido, es un hecho emocional, producto a veces de la circunstancia. Prima sobre todo la decisión inicial. Cumplir con ese objetivo no es casual por su puesto; requiere y exige condiciones especiales mínimas: una de ellas, por ejemplo, la de poseer un estado emocional elevado y una fuerza constructora y destructora. Y ese estado emocional elevado no es de lo cotidiano, no se presenta en todos los casos por igual; corresponde justamente a alguna circunstancia trascendental.

La actividad comunal tiene un sujeto agente que la sustenta y a la vez la diferencia de otras actividades. Es el pueblo indio en su totalidad. Este pueblo está representado a veces por un solo ayllu o grupo de ayllus. La prueba más elocuente del ser y actuar de esos grupos indios es seguramente la presencia de los ayllus de Puquio: Chaupi, K'ollana, Pichk'achuri y K'ayau, con ocasión de la celebración del turupukllay así como de la construc-





ción de la carretera Puquio-Nazca. Los dos momentos son, pues, hechos o actividades eminentemente comunales. En efecto, cada uno de estos casos, a pesar que los objetivos en ejecución son diferentes, confluyen en un hecho importante: la participación total del indio en la realización de esas actividades. Y esa participación de los indios no es forzada y obligada en forma especial por alguna autoridad del mundo blanco ni mucho menos: La participación de los ayllus es espontánea y emocional. Si bien es cierto que hay un Varayok' (Alcalde) como autoridad, lo que implicaría sistematización previa y racionalización del trabajo, sin embargo, el mismo Varayok' como los demás miembros de su comunidad se dejan arrastrar por la emoción.

Este hecho y esta manera de entender la actividad se justifica por el agente productor. Se trata pues de un grupo humano de cultura folklórica; como diría Poviña, de una sociedad folklórica. El hecho de realizar una actividad empujado por la emoción más que por la razón, revela su contextura socio-cultural peculiar: un grupo humano homogéneo, de una conducta sencilla y de una norma de vida también sencilla. Para mayores detalles, dejemos que nos aclare Alfredo Poviña:

"... sociedad folk (...) se trata de una agrupación pequeña, aislada, analfabeta y homogénea, con una gran solidaridad humana. Es un grupo humano primitivo, autárquico, en el que lo que gra-



vita en la conducta es lo tradicional (...). La conducta en la sociedad folk es tradicional, espontánea y críticamente inobservable, que lo que un hombre hace es en gran parte lo que hace otro hombre, y que las normas de una conducta son sumamente claras y se conservan por generaciones"⁽¹⁾.

Entendida así las actividades comunales, como casos especiales —que es de carácter festivo, que absorbe a todo el pueblo y que para su realización requiere de un estado emocional elevado—, aquéllas se constituyen como hechos de carácter épico y trascendental. Este carácter de las actividades es la razón, la única, que va a justificar y explicar la presencia del pinkuyllu y otros instrumentos musicales afines.

En efecto, tanto los pinkuyllus, los wak'rapukus, etc. no son instrumentos de la cotidianidad, no se presentan en todos los casos por igual, sino sólo y únicamente en las fiestas u otras actividades comunales de nivel épico o trascendental. Para comprender mejor sus significados, precisar sus consistencias materiales y casos en que se presentan, veamos a cada uno de ellos en forma particular.

Sobre lo que nosotros conocemos bajo el nombre de pinkuyllu, se han vertido distintas formas de escritura

¹. Poviña, Alfredo; ob, cit., (p. 37).

y también de significados. José María Arguedas, por ejemplo, en una de sus obras, sostiene que el "pinkayllu es el nombre de la quena gigante que tocan los indios del sur durante las fiestas comunales (...). Es un instrumento épico" (LRP, p. 71). En otra de sus obras, encontramos el mismo instrumento pero con escritura distinta o alterada. Se trata de los "pinkullos" (YF, p. 72). A estas formas de escritura se agrega la de Guardia Mayorga: "pinkullu (...) flauta grande, larga"⁽¹⁾.

La situación en torno a la determinación del nombre y la correcta escritura del pinkuyllu se complica aún más con los datos que encontramos en los trabajos de Arturo Jiménez Borja. En ese trabajo, además de que aparece bajo la denominación de pinkullo, con la inclusión de otros nombres encontrados en el proceso de su investigación, determinar uno u otro nombre como correcto, ciertamente es bastante aventurado. Dice:

"El pinkullo es una flauta vertical, de pico (...). El nombre aparece en las crónicas: Guamán Poma escribe 'Pingollo', Arriaga 'Pincollo', Santa Cruz 'Pillullo', etc."⁽²⁾.

Jiménez Borja aclara que no hay certeza de lo que este

1. Guardia Mayorga, César A.; Cf. Diccionario Kechua castellano, Lima, Peisa, 1970 (4a. ed.).

2. Jiménez Borja, Arturo; Instrumentos musicales peruanos, en Rev. Museo Nacional, T. XIX-XX, Lima, (p. 76)

variedad de escrituras correspondían un solo instrumento. Pero lo que sí es notorio y claro, es la gran preponderancia y difusión que tuvieron en los hombres del antiguo Perú. En la presente tesis, para simplificar y dar claridad a lo que nos hemos propuesto, vamos a trabajar bajo el nombre y escritura del pinkuyllu. Primero, porque bajo ese nombre está mejor explicado en las obras de Arguedas; y segundo, lo dicho en sus obras de arte, lo aclara en artículos y otros estudios suyos. En una primera referencia dice:

"... el pinkuillo es una quena de gran tamaño, hecha de una madera especial, hueca; este instrumento sólo se toca en carnavales; su voz es gruesa y solemne" (1).

Aunque aquí la "y" inicialmente anotada en Los ríos profundos ha sufrido modificación por la "i" latina, debido tal vez a un criterio de castellanización, pero en el fondo, su significado no varía gran cosa o casi nada. Las oportunidades y casos en que aparecen siguen siendo los mismos, tanto bajo la escritura de pinkuyllu como de pinkuillo.

Caso similar, aunque menos complejo, sucede también con las trompetas wakawak'ras y los wak'rapukus. En primer lugar, encontramos en Yawar fiesta las trompetas wakawak'ras: que es una "corneta hecha de cuernos de toro" (YF, p. 24), "Grande, de tres vueltas, con boquilla de

acero" (YF, p. 115). En segundo lugar, encontramos en Los ríos profundos el wak'rapuku: que es "una corneta hecha de cuernos de toro, de los cuernos más gruesos y torcidos (con) boquilla de plata o de acero" (LRP, p. 72). Aquí, como se podrá notar, no hay mucha diferencia. Los dos instrumentos por su consistencia material y fabricación, son los mismos. Si se vislumbra alguna diferencia, ésta está en función a las circunstancias o casos que limitan sus presencias. Los niveles de significación son los mismos: épicos, trascendentales; pero los casos en que se aceptan sus presencias son diferentes.

Según los datos recogidos en las obras de Arguedas, los wakawak'ras están limitados sólo y únicamente al turupukllay o "corrida de toros" (YF, p. 25); los wak'rapukus, en cambio, además de estar ligados a la corrida de toros, son permitidos también en otros hechos de igual o mayor trascendencia que la fiesta.

Arturo Jiménez Borja, sobre la consistencia material y función del wak'rapuku, aunque lo presenta con un nombre y escritura relativamente distinta, sin embargo, por su consistencia material podemos decir que son los mismos, lo resume en el siguiente texto:

1. Arguedas, José María; La feria, en "Páginas escogidas", Lima, Universo, 1972, (p. 168).



"Huayra-Puco, trompeta de cuernos de toro, es otro de los instrumentos relacionados con los animales (...). Se compone de dos partes: cuerpo y la embocadura. El cuerpo está constituido de varios fragmentos de cuernos de toro, el uno en el otro, unido por medio de clavos y recubierta de junturas con brea. Los modelos antiguos (de hace unos 50 años) son hechos de unas 20 piezas. Los modelos actuales de 10 piezas más o menos. Cada pieza, curva, imprime al instrumento un movimiento envolvente sobre sí mismo. La embocadura se hace también de cuerno. El cuerpo y la embocadura están unidos por una cadenita de plata"⁽¹⁾.

El wak'rapuku o el huayra-Puco se circunscribe, pues, en uno de los casos, a la fiesta de la "Herranza" (en la cual se hierra a los animales). Este momento para el indio es de innegable trascendencia, ya que marca el recuento e identificación con sus animales. Por el criterio animista o mágica de las cosas y de su vida misma, el indio encuentra en los animales su propia proyección. De ahí el pensar que con la música de los Huayra-Pucos los animales también se regocijan:

"El canto del huayra alegra a los animales, les engorda, los terneros maman con gusto, los machos cubren a las hembras; en fin los corrales crecen"⁽²⁾.

1. Jiménez Borja, Arturo: ob., cit., (p. 75).
2. Jiménez Borja, Arturo: Ob., cit., (p. 76).



En resumen, por las circunstancias específicas en que aparecen, marcados por su carácter trascendente, los nombres wakawak'ra, wak'rapuku o huayra-Puccalladen a un mismo instrumento: al instrumento épico. Hablar separadamente bajo una u otra denominación es referirse al mismo instrumento. Estos instrumentos de cuernos de toro se emparentan al pinkuyllu. Los dos tienen la misma jerarquía significativa, por lo que también las circunstancias que limitan sus presencias son del mismo nivel.

Finalmente, existen otros instrumentos musicales de igual magnitud que los pinkuyllus y los wak'rapukus. Son "Los pututos" (TLS-I, p. 117). Estos "grandes caracoles antiguos" (TLS-I, p. 117), son el mismo instrumento antiguo huayllaquepa o huayllaquepa pututo a que se refiere Arturo Jiménez Borja que, con el correr del tiempo, han quedado con la denominación de pututo. La fabricación de este instrumento es también poco menos que misteriosa; primero, por la dificultad de encontrar el material de fabricación, la concha marina; y segundo, por mantener —a consecuencia de la asociación de seres míticos en el caracol— su carácter sagrado, mítico. En una primera referencia sobre ese carácter sagrado, dice Jiménez Borja:

"La cerámica mochica presenta en forma dramática los demonios que habitan los caracoles. Apa



recen como genios poderosos que lanzan a los vientos su clamor sagrado"⁽¹⁾.

En razón a este carácter mágico del caracol, todo de talle asumido en el proceso de fabricación del instrumento es —en lugar de un hecho puramente formal— para profundizar y mantener su significación mítico-divina:

"Utilizaban el caracol perforando el apex; unas veces con embocadura de metal o caña y las más sin ellas tafián la trompa. Solían exornarlos con taraceados de turquesas y conchas de colores o puliendo las costillas del pabellón grababan algún motivo ceremonial"⁽²⁾.

Con esta estructura misteriosa, el pututo se convierte, pues, en un instrumento sagrado y mítico. Sagrado no tanto por su consistencia material, sino, fundamentalmente, en función a las circunstancias y casos específicos que limitan su presencia. Un caso de gran importancia y que justifica su presencia, según Jiménez Borja, es la ceremonia de Capac Raimi, fiesta de la virilidad o del huarechico. Se trata de una fiesta en honor a los donde le entregan, como símbolo de la edad viril, una prenda llamada "huara". Este hecho era, para el hombre peruano antiguo, un acto ritual y sagrado porque marca-

1. Jiménez Borja, Arturo; ob. cit., (p. 73).

2. Jiménez Borja, Arturo; Ob. cit., (p. 73).



ba, definitivamente, el nuevo status- del hombre y de la mujer: responsabilidad consigo mismos así como con la comunidad a que pertenecían.

Por último, el uso de los caracoles, antes tan universal, ha quedado limitado —como dice Jiménez Borja— a otras actividades, pero que —como en la antigüedad— conservan siempre las mismas funciones y significados épicos:

"tañen las autoridades para congregarse a la comunidad en momentos graves, reunir a los braceros para las faenas agrícolas, limpiar de acequias, chaco o cacería, etc. Acompañan a las autoridades desde su casa hasta la iglesia o las despede. En Paucartambo un toque seguido y largo significa asamblea de ayllus, un corto seguido de un largo, llamada a las autoridades"⁽¹⁾.

En Arguedas, si bien es cierto que esas "trompetas de caracol" (TLS-II, p. 253), "caracoles gigantes" (TLS-II, p. 251) no son tan explícitos como en el estudio de Jiménez Borja, sin embargo, a través de las pocas referencias que encontramos sobre las circunstancias que motivan sus presencias, comprendemos que se trata de instrumentos del mismo nivel significativo que el pinkuyllu o el wak'rapuku.

1. Jiménez Borja, Arturo; ob. cit, (p. 74).



En resumen, todos los instrumentos musicales tratados hasta esta parte de nuestro estudio, de una u otra forma, pertenecen a una categoría mayor; son, por así decirlo, instrumentos mayores. Sus estructuras materiales son únicas y misteriosas así como las circunstancias o casos que limitan sus presencias, son también únicas, de carácter épico y trascendente.

Y decimos que el pinkuyllu es el instrumento típico de la actitud épica del indio, porque nada como él, los wak'rapukus o los pututos, tienen tanto poder impactador para crear y acondicionar un estado psicológico grandioso, de lucha, de trabajo constructor y destructor, de juego triunfal, etc. Sirven, como dice Arguedas, "para acrecentar y ahondar los impulsos humanos"⁽¹⁾. La objetivación y puesta en práctica de ese estado psicológico grandioso, incuestionablemente, altera la realidad: la realidad cotidiana del indio; esa realidad sumisa, de humillación, abuso y explotación del indio. Arguedas al presentar al indio con esas potencialidades épicas, ha cumplido como dice Ariel Dorfman, con las condiciones mínimas exigidas para una gesta heroica:

"... hay que exagerar para llegar a lo heroico, hay que salirse de las reducidas dimensiones de la minucia fenomenológica que mata la hazaña,

1. Arguedas, José María; Apuntes sobre el folklóre peruano, Lima, E.C.S.d. 8 julio, 1962, (p. 2).



hay que crear gigantes (...) A Arguedas, aunque no deja de mostrar nuevas realidades factuales, le interesa más la gestación de un ente nuevo, único, cuya bondad no resida en su correspondencia exacta con la realidad objetiva, sino que tiene calidad en cuanto crea un nuevo mito, encarnando el deber ser de lo real, el sentido profundo y hasta hora oculto de la historia, y esto se hace utilizando las categorías de lo épico"⁽¹⁾.

En efecto, el turupukllay o corrida de toros, por ejemplo, es un acontecimiento que altera la vida del indio así como la del "principal". Altera esa relación normal entre el explotado y el explotador que, formalmente, parece haberse establecido como un hecho común y corriente. Los ayllus de Puquio para vivir la fiesta en su total significación tradicional, se ayudan de los wakawak'ras para alcanzar un espíritu épico: un espíritu capaz de enfrentar al Misitu o morir ante la furia del animal. En esa circunstancia, en la efectiva realización de la fiesta, quiénes ocupan la situación de poder son los ayllus. La vida en esos momentos es sólo de ellos. Los "principales", en cambio, han quedado relegados a un segundo plano: en meros observadores, temerosos e impotentes para oponerse a la fuerza del indio. En ese caso específico, la realidad ha sido, pues, movida de su estado anterior; la situación del explotador, (la de los "principales"), en cierto modo, ha pasado a la del indio.

1. Dorfman, Ariel; "José María Arguedas y Mario Vargas Llosa: dos visiones de una sola América", en Imaginación y violencia en América, Santiago de Chile, Universitaria, 1970, (pp. 212-213).

a. Dimensión y origen máxicos

La presencia del pinkuyllu es sobrecogedora, no sólo por su bien marcada circunstancia o caso específico que limita su presencia; sino que es admirable también por su fabricación, por su forma y modo cómo surge y qué consistencia real toma definitivamente. En efecto, como un primer caso concreto de esa peculiaridad del pinkuyllu, distinguimos que entre el material de fabricación, su proceso de fabricación y su posterior significado mágico, no existen diferencias:

"No lo fabrican de caña común ni de carrizo, ni siquiera de mámak', caña selvática de grosor extraordinario y dos veces más larga que la caña brava (...) En las regiones donde no existe el huaranhuay los indios fabrican pinkuyllus menores de mámak', pero no se atreven a dar al instrumento el nombre de pinkuyllu, le llaman simplemente mámak', para diferenciarlo de la quena familiar. Mámak' quiere decir la madre, la germinadora, la que da origen; es un nombre mágico" (LRP, p. 71).

La insuficiencia de un elemento natural para su fabricación, aun la ineficacia del mismo mámak' (este es una realidad mágica) y la responsabilidad de mantener esa correspondencia entre su consistencia material y el consecuente significado mágico-épico, hace que la fabricación del pinkuyllu sea cada vez único y hasta sagrado.



En los hombres de cultura folklórica, según Jiménez Borja, esta complejidad y misteriosa fabricación de los instrumentos, se explica por la siguiente creencia: "relacionan la fabricación de sus instrumentos musicales a un modo de expresión del cosmos, que la suma de agujeros y su distribución responderían a exigencias de orden místico"⁽¹⁾. Si aceptamos la palabra "místico" como sinónimo de lo misterioso, de lo oculto, la afirmación de Jiménez Borja encaja perfectamente en dar exclusividad a la fabricación del pinkuyllu. El hecho de no existir un material específico y determinado para su fabricación, hace que el pinkuyllu se convierta en un instrumento poco menos que misterioso:

"... no hay caña natural que pueda servir de materia prima para un pinkuyllu; el hombre tiene que fabricarlo por sí mismo. Construye un *mamak'* más profundo y grave; como no nace ni aun en la selva. Una gran caña curva. Extrae el corazón de las ramas del *huararhuay*, luego lo curva al sol y lo ajusta con nervios de toro. No es posible ver directamente la luz que entra por el hueco del extremo inferior del madero vacío, sólo se distingue una penumbra que brota de la curva, un blanco resplandor, como el del horizonte en que ha caído el sol" (LRP, p. 71).

Esta peculiaridad de su fabricación, de su consistencia material poco menos que misteriosa, que de hecho

1. Jiménez Borja, Arturo; ob. cit., (p. 67).



señala ya un paulatino ascenso mítico de su significado, se profundiza aún más cuando se establece para su ejecución y funcionamiento condiciones especiales mínimas: el hombre ejecutante debe ser también exclusivo:

"los hombre de brazos cortos no pueden tocar pinkuyllus. El instrumento es tan largo que el hombre mediano que pretende servirse de él tiene que elevar el cuello y levantar la cabeza como para mirar al cenit" (LRP, p. 72).

En cuanto se refiere a las demás trompetas épicas, los pututos, los wakawak'ras o los wak'rapukus, como ya hemos visto, casi todos tienen el mismo sentido de fabricación y la misma dimensión significativa. Para recordar veamos lo que se dice de los wak'rapukus:

"El wak'rapuku es una corneta hecha de cuernos de toro, de los cuernos más gruesos y torcidos. Le ponen bequilla de plata o de bronce. Su túnel sinuoso y húmedo es más impenetrable y oscuro que el del pinkuyllu, y como él, exige una selección entre los hombres que pueden tocarlo" (LRP, p. 72).

En suma, todos estos instrumentos se caracterizan por su significado épico, los casos y las condiciones en que se presentan son las mismas, tanto para uno como para otro instrumento:

"Lo tocan en tropas, acompañándose de tambo-



res; en las plazas, en el campo abierto o en los corredores y patios de las casas, no en el "interior de las habitaciones" (LRP, p. 72).

Pero la dimensión significativa del pinkuyllu no que da ahí. Con la asociación de las terminaciones yllu e ylla, que tienen "cierto parentesco fonético y una cierta comunidad de sentido" (LRP, p. 70) el pinkuyllu, definitivamente, alcanza una significación y una dimensión mítica que anteriormente no estuvo muy clara.

Esta asociación se explica, según Castro Klarén, por la estrecha relación e identificación de las realidades música y luz. Dice: en la creencia del indio, "música y luz son una sola cosa, puesto que las dos desafían las leyes del tiempo y el espacio a las que su humanidad (la de Ernesto) está atada" (1). William Rowe también sostiene un criterio más o menos parecido:

"No constituye un accidente que la luz juegue un papel tan importante, ya que luz, en su doble capacidad de radiación y reflexión transmite un flujo de ser entre el hombre y el universo, que es al mismo tiempo sensación y conocimiento" (2).

Esta asociación de música y luz —para constituirse

1. Castro Klarén, Sara; El mundo mágico de José María Arguedas, Lima, Inst. de estudios peruanos, 1973, (p. 92).
2. Rowe, William; Mito, lenguaje e ideología en "Los ríos profundos", en "Textual", N° 7, Inst. Nacional de cultura, Lima, 1973, (p. 9).



después como una forma de conocimiento— es refrendada aún más por la esencia misma del idioma quechua. En éste, las "palabras música y luz tienen la misma raíz: (illu) (yllu) es la voz que representa la clase de sonido que producen las vibraciones de objetos pequeños y ligeros tales como los insectos, (Illa) representa una cierta clase de luz y también todos los monstruos que nacieron al ser tocados por los rayos de la luz de la luna"⁽¹⁾. El mismo José María Arguedas, al descifrar el sentido de la terminación illa (encontrada en el Diccionario Quechua de Jorge Lira), corrobora esa afirmación de Castro Klarén. Dice: "illa: 'claror, transparencia. Piedra en la que cayó el rayo considerado como sagrada, piedra hen dida por el rayo', y el verbo 'illachiy', derivado de illa: refractor, reproducir cambios en los haces luminosos, dar luminosidad, iluminar"⁽²⁾.

Esta identificación de la música y de la luz es cierta; por eso, para comprender con más detalles las realidades o fuerzas míticas asociadas al pinkuyllu y ver qué nivel significativo e influyente tienen en el indio, tomemos separadamente las terminaciones yllu e illa.

A través de la terminación yllu —que "es una onomatopeya que representan en una de sus formas la música

1. Castro Klarén, Sara; ob. cit., (p. 92)

2. Arguedas, José María; Incorporación del toro a la cultura indígena, en Trilce, N^o 2, Lima, 1951, (p. 10).



que producen las pequeñas alas en vuelo; música que surge del movimiento de objetos leves" (LRP, p. 70)—, en el pinkuyllu encontramos impregnadas dos realidades: primero, el tankayllu o "tábano zumbador e inofensivo que vuela en el campo libando flores (...); los niños le dan caza para beber la miel en que está untado ese falso aguijón" (LRP, p. 70); y segundo, el Tankayllu o danzak' de tijeras.

Partiendo del primer caso (del tábano) podemos postular ya una primera significación del pinkuyllu. Por un lado, la actuación del pinkuyllu se circunscribe a hechos de bien, a situaciones que implican ternura, fraternidad y felicidad; por otro lado, consecuente con el primero, el pinkuyllu se constituye también protector del indio en las situaciones negativas o adversas: el rencor, la melancolía, la rabia, etc. Este primer significado que encontramos de la relación tábano y el pinkuyllu, es corroborado en el siguiente texto:

"No, no es un ser malvado; los indios que beben su miel sienten en el corazón, durante toda la vida, como el roce de un tibio aliento que los protege contra el rencor y la melancolía" (LRP, p. 71).

Al lado de este "tábano zumbador e inofensivo" —en una segunda acepción de la palabra tankayllu—, encontramos la presencia del danzak' de tijeras, conocido



también con la denominación Tankayllu, "que hizo proezas infernales en las vísperas de los días santos, tragaba trozos de acero, se atravesaba el cuerpo con agujas y garfios; caminaba al rededor de los atrios con tres barretas entre los dientes"(LRP, p.71).

No vamos a ahondar en lo que William Rowe llama el funcionamiento real del pensamiento mítico, o sea en la manera y procedimiento de cómo y por qué razones una cualidad del insecto es atribuido al hombre; nos interesa, más bien, señalar el significado que alcanza el pinkuyllu con la asociación del danzak' Tankayllu. En este sentido, por la acción totalmente mítica-sobrenatural del danzak', éste permite al pinkuyllu poseer el mismo significado mítico, sobrenatural y, a la vez, circunscribir su actuación a hechos de carácter eminentemente épicos. Así como las proezas que realiza el Tankayllu son excepcionales, hasta un nivel mágico-divino; por lo mismo, lo que se realizará bajo los efectos del pinkuyllu será también de la misma dimensión excepcional, sólo comparable a realizaciones de seres divinos o sobrenaturales.

Resumiendo lo dicho hasta esta parte de nuestro estudio, podemos concluir estableciendo dos rasgos significativos y consecuentes de la función de l pinkuyllu. Por un lado, las actividades que se deben cumplir en función de las trompetas épicas, deben tener efectos



de bien (simbolizado por el tábano), deben ser situaciones o estados de bien capaces de proteger al indio de algunos hechos del mal: del rencor, de la rabia, de la melancolía, etc. Por otro lado, el pinkuyllu se circunscribe también a hechos y situaciones trascendentales y épicos (simbolizado por el danzak'). Esta segunda posibilidad profundizaremos cuando nos refiramos a la terminación illa.

A través de la terminación illa (que alude a otras realidades míticas) que, según Arguedas, tiene semejanza y "una cierta comunidad de sentido con la terminación yllu" (LRP, p. 70), la presencia de las realidades míticas asociadas al pinkuyllu comprobamos en el siguiente texto:

"Illa nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna. Illa es un niño de dos cabezas o un becerro que nace decapitado; o un peñasco gigante, todo negro y lúcido, cuya superficie pareciera cruzada por una vena ancha de roca blanca (...). Son illas los toros míticos que habitan en el fondo de los lagos solitarios, de las altas lagunas rodeadas de totora, poblada de patos negros" (LRP, p. 70).

Esta asociación se explica también como en el caso de la terminación yllu, por el criterio de la identidad entre luz y la música. Illa se refiere, pues, a seres totalmente míticos, divinos y con poderes también sobre-



naturales. Inmersas estas mismas realidades en dicho instrumento, como denotación de fuerzas divinas, activas y determinantes, el pinkuyllu —consecuentemente— alcanza el mismo poder mágico divino que los seres denotados por la terminación illa. En otras palabras, en las actividades que realiza el indio bajo la presencia y acompañamiento del pinkuyllu, él debe estar seguro de poseer la misma fuerza del rayo o de los toros míticos, puesto que entre esas realidades y su esencia no hay mucha diferencia. Lo dice Arguedas:



"La terminación yllu significa la propagación de esta clase de música (del pinkuyllu), e illa la propagación de la luz no solar (...), el claror, el relampago, 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" (LRP, p. 73).

Consecuente con la asociación de las terminaciones yllu e illa, el pinkuyllu redondea una doble significación. Por una parte, su actuación se circunscribe a hechos o realizaciones de bien; a hechos que signifiquen ternura, solidaridad y alegría; y por otra, a hechos y realizaciones de carácter épico. Estando el indio bajo los efectos del pinkuyllu, no debe experimentar signo de derrota o sumisión; más bien, debe vencer a todo obstáculo y a todo mal que intente nublar el transcurrir de



su vida. Por eso dice Ernesto: "Todos los illas, causan el bien o el mal, pero siempre en grado sumo (...). Morir o alcanzar la resurrección es posible" (LRP, p. 70).



b. Su actuación exclusiva

1. Dignificación del trabajo y de los sucesos comunales

La misma constitución mágico-real del pinkuyllu presupone una función exclusiva. En efecto, el pinkuyllu no es un instrumento de la cotidianidad del mundo indio; "El pinkuyllu no se toca jamás en las fiestas de los hogares", dice Ernesto (LRP, p. 71). Tampoco su función se circunscribe a todos los sucesos comunales por igual. Hay limitación, hasta jerarquización. Los sucesos comunales aparecen jerarquizados según su significación. Justamente estos son los que dan funcionalidad y razón de existencia a las trompetas épicas:

"Durante las fiestas religiosas no se oye el pinkuyllu ni el wak'rapuku (...). 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 de carnaval; para la hierra del ganado; en las corridas de toros" (LRP, p. 72).

Estos hechos tienen en el hombre de la comunidad una significación trascendente. La renovación de las autoridades comunal, por ejemplo, no es un mero acontecer casual o circunstancial, sino que por su trascendencia se ha convertido en un acontecimiento de significación excepcional.



¿Qué razones existen para considerar la renovación de la autoridad comunal como un acto trascendente? La razón es muy sencilla. El varayok' de la comunidad, no tiene la misma significación que el alcalde en el mundo blanco; cumple otras funciones que sobrepasan el mero concepto que se tiene de éste en la actualidad. Por un lado, es representante y depositario de la voluntad general de la comunidad; recibe la autoridad en su más alta significación, pero en función de lo que representa, puesto que la actitud y decisión del Varayok' lo es también de su comunidad. Con esta estrecha relación entre autoridad y comunidad, desaparecen las posiciones verticales de las autoridades del mundo blanco. En el mundo indio, autoridad y comunidad son una misma cosa. Por otro lado, el Varayok' tiene la figura representativa del padre de la comunidad, lo cual implica no sólo representar a su comunidad en situaciones determinadas, sino ser guía, orientador y ejemplo. Porque tiene esta significación amplia, el suceso de su renovación marca un hito histórico de gran trascendencia. Cuanto más fuerza significativa tenga el sentido de la autoridad comunal tanto mayor significación tendrá el mismo acto de su renovación. Sobre este caso, el estudio que realizó Arguedas (como antropólogo) en la comunidad de Puzo, es bastante ilustrativo. Ahí revela que el poder del Varayok' no sólo es efectivo en los propios ayllus, sino hasta en los mistis, en los del mundo blanco. Dice:



"... en ningún distrito de la provincia, las autoridades comunales indígenas, Varayok' cabecilla, tienen tanta influencia y jurisdicción como en Puquio; ellos presidían los cabildos dominicales hasta hace sólo diez años y el Varayok' tenía autoridad absoluta en el reparto del agua de regadío en Puquio; él repartía. Los señores y los mestizos no pudieron arrebatarse a los indios este privilegio, de importancia económica fundamental en una zona en que la escasez de agua es angustiosa"⁽¹⁾.

Los otros hechos mencionados, aunque no tienen la misma significación, no dejan de ser menos trascendentes. "La feroces luchas de los jóvenes, durante los días de carnaval(...), las corridas de toros" (LRP, p. 72), requieren para su realización, condiciones especiales mínimas: espíritu de lucha y de competencia. Este estado se puede alcanzar sólo cuando se actúa bajo la influencia determinante de los pinkuyllus.

Otro hecho trascendente además de la renovación de la autoridad comunal y en el que se acepta la presencia de los pinkuyllus, es la "faena comunal" (TLS-I, p. 117). Este tema se enlaza con el texto general de nuestra tesis porque en el mundo indio, la faena comunal casi nunca deja de ser ni pierde su carácter de fiesta,

¹. Arguedas, José María; La religión de los Rukanas, en "Paginas escogidas", Lima, Universo, 1972, (p. 184).



la que debe ser acompañada por las trompetas épicas como si ellas fueran también otras fuerzas activas en el acto del trabajo. En efecto, el pinkuyllu por los efectos determinantes en el espíritu del hombre llega a marcar el ritmo del trabajo; alienta e induce a vencer el obstáculo. Al respecto, Arturo Jiménez Borja, es muy explícito:

"Estas faenas son verdaderas fiestas que se realizan alegremente animadas por la música de 'pinkuylllos' que así se llaman a estas flautas al sur del Perú. Antes de tañer el instrumento se remoja en chicha, alcohol o agua. La coincidencia de estas fiestas con la llegada de las aguas y el ceremonial del remojo de la madera antes de labrarla y del instrumento antes de tañer es muy significativa"⁽¹⁾.

El espíritu épico de trabajo trascendente, en gran parte de los casos, no se alcanza fortuitamente; tampoco se puede decir que es consecuencia directa de una circunstancia pre-fijada; es, más bien, producto de un proceso de varias situaciones intermedias. Por ejemplo: cuando la comunidad de Puquio en Yawar fiesta decide construir una carretera Puquio-Nazca; hay, primero, una instancia de la anunciación (es la etapa de la conversación con las autoridades de Puquio, con el Vicario, etc), etapa de concientización si se quiere. Y cuan

1. Jiménez Borja, Arturo; ob. cit., (p. 77).



do la necesidad de la carretera ha calado profundamente en ellos, a través de las trompetas épicas, los indios anuncian su poder y decisión para cumplir con ese propósito:

"Y la última noche de julio, de todos los extremos del pueblo llegó música de bombos, de tambores, de flautas y pinkayllus. Al rato se elevaron al cielo decenas de cohetes de arranque, reventaron dinamitazos a la entrada de los cuatro ayllus. Como una tropa negra de soldados, llegaron a la punta de los Andamarkas (...). En fila, como movilizables, entraron al girón Bolívar; por delante venían sus pinkulleros y la banda de tambores. A la luz de los faroles, casi en lo oscuro, marcharon serios, mirando de frente" (YE, p. 72).

Esta instancia, gradualmente, va acondicionando el espíritu. Comprende, como hemos dicho, a las etapas intermedias en las que el indio tiene que hacer conciencia del trabajo, de su importancia, de su necesidad y trascendencia. Cumplida esta etapa preparatoria, los indios celebran, como si fuera signo de un sello indeleble de sus propósitos, con gritos desafiantes y de triunfo:

"-¡Que veva locanas!
-¡Que veva!
-¡Que veva carritera!
-¡Que veva!
-¡Que veva bandera piruana!
-¡Que veva!



Los diez mil indios de Lucanas vivaron, desde Chaupi hasta la plaza. Con el griterío de la indiada se asustaron los zorzales y las palomas que dormían en los árboles y en los molles de los barrios (...) Las niñas y los mistis se frotaron los ojos para ver; el vidrio de los andamios y de las ventanas se llenaron de polvo con el andar de los indios" (YF, p. 72).

Bajo estas circunstancias y estados anímicos, corroborados por el grito triunfal de los indios, el trabajo cubre toda situación y estado psicológico del indio. Se pierde no sólo el sentido del tiempo, sino se trabaja en "competencia (...) a un ritmo endemoniado (...); no deben mostrar jamás indicios de fatiga" (TLS-I, p. 117). Así el trabajo se convierte, pues, en una manifestación suprema de alegría, de fiesta y de felicidad. Gracias a la influencia determinante de las trompetas épicas y también del canto, que impregnan "el aire como de batalla" (TLS-II, p. 251), el indio toma la faena comunal como un hecho sagrado, épico y trascendente:

"Trabajaban desde el amanecer hasta bien entrada la noche. Y de las abras, de las quebradas, de las estancias y de los pueblitos que hay en los cerros, oían el canto de los andamarkas, de los aukaras, de chacrallas... Por la noche tocaban flautas, y cantaban por ayllus, de cien, de doscientos, de quinientos, según los pueblos. Prendían fogatas de toya, de ischu y de tantar, a la orilla del camino, junto al depósito de herramientas; cantaban tonadas de fiesta, de carnaval, de k'adihua" (YF, p. 74).



Bajo los efectos de la música de los pinkuyllus o del canto, no hay obstáculo que no se pueda vencer. Algunas fuerzas negativas, incluso la misma muerte, no son razones determinantes para detener la marcha del indio. Este es el primer significado que deducimos.

En resumen, la faena comunal, a la par que señala la dignificación del trabajo propiamente dicho, revela también el valor y la grandeza del mundo indio. La construcción de la carretera por voluntad popular, señala la contextura social y el verdadero sentido comunal de ese mundo; poderoso y fuertemente solidario. Por otro lado, en tanto que señala la existencia del indio como un grupo social concreto, esa faena comunal lo reivindica de la interesada actitud de sus detractores. Por esta razón debemos decir con bastante énfasis que, la dignificación del trabajo a través de los llamados sucesos comunales, no viene a ser sino la dignificación del propio indio. A esta misma conclusión llega Antonio Urrello:

"El trabajo es un ritual al que los comuneros se entregan enteramente, no sólo como una obra de conveniencia material y social, sino como un acto de aseveración espiritual. Sus cantos, su proverbial ternura, su optimismo, su amor al trabajo colectivo, muestran al indio con un rostro más completo, un ser multifacético, capaz de llevar a cabo su parte en la obra humana en pleno poderío de sus funciones vitales"⁽¹⁾

1. Urrello, Antonio; José María Arguedas; el nuevo rostro del indio, Lima, Mejía Baca, 1974, (pp. 117-118).



2. Exaltación de las fiestas comunales

Turupukllay encierra una doble significación. Es, por un lado, la corrida de toros del "28 de julio, fiesta nacional" (YF, p. 25); y por otro, "también la música especial que tocan en wakawak'ras con motivo de las corridas" (YF, p. 25). El llorar de los wakawak'ras encierra, por lo tanto, la música y el acto mismo de la corrida. La realidad aparece asociada e impregnada a la música emitidas por las trompetas:

"En la puna y en los cerros que rodean al pueblo tocaban ya wakawak'ras. Cuando se oía el turupukllay⁽¹⁾ en los caminos que van a los distritos y en las chacras de trigo, indios y vecinos hablaban de la corrida de ese año" (YF, p. 25).

En la fiesta del turupukllay encontramos no sólo la presencia significativa del "choque cardente entre dos razas —como dice Alfonsina Barrionuevo—⁽²⁾, sino de dos culturas (denominación más amplia) que, históricamente, se presentan en permanente conflicto: los rezagos de la cultura española de los conquistadores (corrida de toros) y la cultura india (las trompetas y el cón

1. Corrida de toros; también la música especial que tocan en wakawak'ras con motivo de las corridas (nota de Arguedas).

2. Barrionuevo, Alfonsina; El cóndor y el toro, en Caretas, Lima, Octubre 1961, (p. 32).



dor). La primera es signo de lo macabro, de lo negativo; la segunda, en cambio, es signo del bien. Es la expresión del valor cultural del indio. Estas dos realidades, paradójicamente, se han fusionado. El indio ha hecho suyo lo español, ha tomado como parte integrante de su mundo pero ya con una nueva significación.

Sobre ese proceso de asimilación, en un estudio especializado y muy ilustrativo —aunque no se trata específicamente sobre este caso—, sostiene Arguedas que ninguno de los frutos o bestias occidentales ha sufrido una incorporación tan total como el toro. Empero, como sucede casi siempre en todos los casos de asimilación, al ser aceptado por el indio, el toro ha perdido su significación inicial de monstruo maligno. Tradicionalmente, como aparecen en muchas leyendas folklóricas, el toro es sinónimo del Amaru, monstruo maligno que habita en el fondo de las lagunas. Esta significación inicial —importante para entender la figura mítica del toro— al ser incorporado al mundo indio, ha sido trastocado en símbolo de bien, denotación de ser benéfico. Lo dice el mismo Arguedas:

"... el Amaru convertido en toro pierde los atributos de ferocidad del monstruo maligno; por el contrario se le concibe ahora, en general, como un genio benéfico; o como un hermoso domable encadenado por una sirena o una niña y a lo sumo como una fiera solitaria y hurafía que



habita en el fondo de las lagunas de la alta puna y que devora, confundida, a las bestias que se aproximan demasiado a las orillas de las aguas que le sirven de morada"⁽¹⁾.

Porque el toro, al ser asimilado por la cultura india ha sufrido modificación, la actitud del indio y así como la de los "principales" (éstos últimos de alguna manera se constituyen todavía como continuadores de la cultura española) frente al toro y a la corrida misma, son diferentes y hasta opuestas. La fiesta no es, pues, sentida bajo un mismo criterio.

Para el español, la corrida de toros es diversión, poco menos que un juego, para el indio, en cambio, más que juego, constituye una actitud de desafío a la posición expoliadora y modernizante del mundo blanco; es, en suma, un desafío a la muerte, puesto que el toro, en esa circunstancia de la corrida, simboliza la muerte, realidad que en su más amplia significación resume la patética figura y actitud del mundo blanco.

Partiendo de este hecho, en el acto del turupukllay, el indio demuestra su desprecio a ambas realidades (aunque hemos dicho que son ^{exactamente} las mismas): al toro y a la muerte. Estas han dejado de ser realidades temerarias, in-

1. Arguedas, José María: Incorporación del toro a la cultura indígena, en Trilce Nº 2, Lima, 1951, (p. 10).



clusive, son aceptadas con bastante normalidad y hasta se diría con alegría:

"Desde junio tocaban el turupukllay en todas las punas y en los cerros que rodean al pueblo. Los wakawak'ras anunciaban ya la corrida. Los mak'tillos oían la música en la puna alta y sentían miedo, como si de los k'eñwales fuera a saltar el 'callejón' o el barroso, que arañó, bramando, la plaza de Pichk'achuri, que hizo temblar a las barreras, que sangró el pecho de 'Honrao' Rojas" (YF, p.26).

Y ese gran desafío del indio, desafío a la muerte y al mundo blanco, puede estar resumido en la singular actuación del torero indio "Honrao" Rojas:

"El 'callejón' de don Nicolás lo peloteó en el aire, Mientras las niñas temblaban en los balcones y los comuneros y las mujeres del ayllu gritoneaban en las barreras, en los cercos y en los techos de las casas. 'Honrao' Rojas se paró firme, de haber estado ya enterrado en el polvo, de haber sido pisoteado en la barriga; arañando en el suelo, 'Honrao' Rojas se enderezó. En su chaleco y en su camisa rezumaban la sangre.

-¡Turucha carago! -diciendo, se retaceó el chaleco y la camisa; mostró el costillar corneado.

-¡Atatau yawarcha! -gritó.

Como de una pila hizo brincar su sangre al suelo.

-¡Yo Pichk'achuri runakuna, k'anlakuna" (YF. p. 26).



Bajo ese estado de alta tensión psicológica, alcanzado por la influencia determinante de las trompetas épicas, la fiesta cubre todo el ser y estar del universo andino. Cubre a los dos mundo en conflicto: los "principales" y los indios. Estos sienten i vi en la fiesta, pero cada uno manteniendo sus posiciones particulares. En ese instante, ningún elemento de esa realidad, llámese hombres o naturaleza, dejan de ser partícipe de ese acontecimiento. La historia y el tiempo se detienen para dar paso a la realización de la fiesta, donde el indio va a demostrar su vigencia concreta.

Claro está que el núcleo vital de la fiesta se resume en las hazañas de los capeadores indios, que realizan acompañados de la fuerza impactante de las trompetas y del canto de las mujeres; sin embargo, al lado de esa presencia directa del indio, encontramos también, indirectamente, la presencia del mundo blanco. Estos no participan ni viven la fiesta directamente (no llegan a ser protagonistas directos), pero eso no quita su participación; a veces en calidad de observadores o como acompañantes solidarios, confundidos un poco entre el terror y la alegría:

"Las señoras y las niñas rogaban para regresar. Vinieron como todos los años con el corazón oprimido, pero contando los pasos, desesperados, porque Pichk'achuri era lejos. Cuando más se acercaban a la plaza del ayllu, el miedo les agarraba, pero el mismo temor que les hacía

perder el ánimo, los empujaba; querían llegar más rápido. saltarse en las sillas que ponían sobre las barreras; y que inmediatamente soltaran al toro, contra los capeadores borrachos que entraban en tropas" (FY, p. 162).

En el cumplimiento y realización de la fiesta en su estricto sentido tradicional, así como en la faena comunal, se parte de varias etapas intermedias. Estas etapas corresponden a las circunstancias de preparación, de acondicionamiento físico-espiritual o de elevación espiritual a la posible categoría épica:

"En la puna y en todos los caminos, con sol o con lluvia o al amanecer y anocheciendo, los wakawak'ras presentaban el pukllay. En el escampado, el canto del turupukllay encoge el corazón, le vence, como si fuera de criatura (...) Las mujeres de los cerros ágiles y de todas las estancias, lloriqueaban, oyendo las cornetas: -¡Ya está pues vintiucha! -decían- ¡Para misita es fiesta, dicen va llegar a la plaza grande; su rabia seguro va llenar tomando sangre de en día Poquio (...) Cantaban los wakawak'ras anunciando en todos los cerros el yawar fiesta. Indios de K'ollana, de Pichk'achuri, de Chaupi, de K'ayau, tocaban a la madrugada, al mediodía y mientras bajando ya al camino, por la tarde. En la noche también, de los barrios subía al girón Bolívar el cantar de los wakawak'ras" (YS, pp. 26-27).

La temprana presencia de los wakawak'ras, acondiciona y prepara al ambiente para la realización de la fiesta



ta: "desde junio" (YF, p. 26) hasta 28 de julio, día de la fiesta nacional, sólo el turupukllay es lo único que tiene razón de ser. A partir de ese momento, el indio se prepara física y anímicamente, las trompetas épicas van a marcar el cambio y el ascenso de ese estado anímico y, a su vez, también permitir celebrar la fiesta en su estricto sentido tradicional. Por eso, en estas etapas intermedias y en el acto mismo de la corrida, cada variación rítmica o tonal de la música emitida por los wakwak'ras, va a tener efectos en la reacción y cambio psicológico de los participantes.

Terminada esta etapa preparatoria (que ha durado desde junio hasta 28 de julio), la contextura real de la fiesta empieza, justamente, cuando las trompetas anuncian el yawar punchau verdadero, día de sangre, hecho que también marca la primera tensión competitiva:

"Cuando el Teniente estaba en media plaza, abriéndose paso y suplicando, los corneteros de los cuatro ayllas empezaron a tocar el turupukllay, el verdadero, el del 'yawar punchau', día de sangre. Los comuneros se movieron, sus ojos se redondearon y miraron derecho, sin moverse, la entrada de la plaza (...) El turupukllay sonaba fuerte en la plaza, parecía golpear el pecho; como una desesperación crecía dentro de la conciencia (...) La música del turupukllay, del yawar fiesta, llegó a todo el pueblo. Los vecinos se apuraron para ir a la plaza" (YF, p. 161).



ta: "desde junio" (YF, p. 26) hasta 28 de julio, día de la fiesta nacional, sólo el turupukllay es lo único que tiene razón de ser. A partir de ese momento, el indio se prepara física y anímicamente. Las trompetas épicas van a marcar el cambio y el ascenso de ese estado anímico y, a su vez, también permitir celebrar la fiesta en su estricto sentido tradicional. Por eso, en estas etapas intermedias y en el acto mismo de la corrida, cada variación rítmica o tonal de la música emitida por los wakawak'ras, va a tener efectos en la reacción y cambio psicológico de los participantes.

Terminada esta etapa preparatoria (que ha durado desde junio hasta 28 de julio), la contextura real de la fiesta empieza, justamente, cuando las trompetas anuncian el yawar punchau verdadero, día de sangre, hecho que también marca la primera tensión competitiva:

"Cuando el Teniente estaba en media plaza, abriéndose paso y aplicando, los corneteros de los cuatro ayllus empezaron a tocar el turupukllay, el verdadero, el del 'yawar punchau', día de sangre. Los comuneros se movieron, sus ojos se redondearon y miraron derecho, sin moverse, la entrada de la plaza (...). El turupukllay sonaba fuerte en la plaza, parecía golpear el pecho; como una desesperación crecía dentro de la conciencia (...). La música del turupukllay, del yawar fiesta, llegó a todo el pueblo. Los vecinos se apuraron para ir a la plaza" (YF, p. 161).



La tensión psicológica va creciendo paulatinamente, y las trompetas se encargan de marcar ese ritmo. Gracias a la presencia determinante de las trompetas épicas, que gradúan no sólo el espíritu de los toreros sino también de los asistentes al acto, el indio todavía se mantiene seguro de estar viviendo la tradicional fiesta del turupukllay. Cuando el "Varayok", alcalde de K'ayau se levantó y dio la señal al regidor que estaba esperando la orden para hacer saltar al Misitu" (YF, p. 167) y con el nuevo cambio del ritmo musical de las trompetas, la tensión psicológica aumenta aún más. Este momento corresponde al instante en que el toro ingresa al ruedo:

"... los corneteros comenzaron a tocar el 'jay-kuy', la entrada; en tono delgado, como canto de hierro. Los wakewak'zes llamaban, con voz de gente (...). En el silencio del ruedo el 'jay-kuy' subía al cielo, como si toda la gente que había en la plaza estuviera cantando despacio. Saltó el Misitu, se fue de frente; pero con el griterío que salió de toda la plaza sacudió la cabeza, y se quedó en medio del ruedo, con el cogote levantado" (YF, p. 167).

Sin embargo, cuando se sabe que el protagonista directo de la corrida ha de ser un torero "limeño", el torero Ibarito, que ha sido contratado en Lima con la pretensión de "civilizar" a los indios y cambiar el sentido tradicional de la fiesta, ese grado de tensión ini-





cial alcanzado se quiebra bruscamente. Se entiende que con el torero Ibarito la fiesta pierde su belleza, su significado trascendente y épico. El ambiente, consecuentemente, se cubre de un manto nebuloso y de muerte, radicalmente opuesto a lo que exige la tradicional fiesta del turupukllay. Benéficamente, esa presentación distorcionada de la fiesta es comprendida tanto por los indios así como por los propios "principales", sus opositores iniciales. A pesar que éstos últimos apoyaron la "circular" del Subprefecto, en ese momento que se ha quebrado la tensión competitiva, comprenden que la tradicional fiesta del turupukllay no es efectiva ni real. Este momento de ambigüedad, de aceptar o rechazar la "circular" con la que ya se había comprometido, o aceptar o rechazar la efectiva realización de la fiesta del turupukllay, es importante para nuestra posterior interpretación del valor cultural de ambos mundos.

Después de este corto paréntesis donde, claro está, se ha cumplido con la derrota del torero Ibarito, la fiesta cobra su sentido tradicional cuando los indios retoman la posición de protagonistas directos. En lugar del torero Ibarito, ahora ingresan al ruedo los capeadores indios y "los corneteros tocaron de nuevo, el 'wa k'raykuy, en la voz más gruesa" (YF, p. 169). Este momento sí señala, en su grado más elevado, no sólo la tensión límite de la fiesta, sino también la circunstancia precisa en que se cumple el desafío. Y este desafío



y el consiguiente desinflamiento de la tensión límite termina, con la derrota y la muerte del toro Misitu. El siguiente texto es bastante elocuente:

"Los wakawak'ras tocaron una tonada de ataque y las mujeres cantaron de pie, adivinando el suelo de la plaza. Como disipado por el canto se aclaró el polvo. El wallpa seguía parado aún, agarrándose de los palos. El Misitu caminaba a pasos con el pecho destrozado; parecía ciego. El 'Honrao' Rojas corrió hacia él. -¡Muere, pues, muérete sallk'a -le gritaba, abriendo los brazos" (YF, p. 170).

En resumen, en el fondo de la fiesta, la muerte del toro simboliza la violencia, la más pura violencia; entendida ésta como único medio por lo que el indio pueda y deba vencer a la muerte-injusticia del patrón. Estas realidades —que en el fondo son las mismas— no pueden ser sino encaradas violentamente. La imposición de la tradicional fiesta del turupukllay anticipa esta verdad. Ha fracasado el Subprefecto y el torero Ibarito; el indio, en cambio, ha demostrado poseer un poder cultural solidario, profundamente enraizado a su modo de ser. Por eso (porque la fiesta ha calado profundamente en él, es decir, se constituye como una forma de entender su mundo), la muerte de los toreros indios, paradójicamente, es una manera de defender la consistencia socio-cultural de su mundo de la influencia modernizante de otras culturas. Justamente es ésta una de las fun



ciones del folklore, hecho que prueba una vez más el carácter folklórico de la cultura india:

"Saint-Ives destaca otra función muy importante del folklore, que nosotros podemos calificar de ética, según la cual, todas sus condiciones (la manera peculiar de entender la fiesta) son un freno a la complicada vida moderna y una especie de retorno a la sencillez de la vida primitiva"⁽¹⁾.

Castro Klarén también llega a una conclusión más o menos parecida a la de Poviña:

"El hecho de que todos los mistis, además de los indios, clamen por un varero indio para reemplazar al español, es la representación simbólica del deseo de continuar una tradición, es la aceptación final que hacen los quechuas del modo de vida que allí reina"⁽²⁾.

Finalmente, el triunfo del indio contra el Misitú[✓] no podemos entenderlo como un simple "desquite, en el cual el indio se resarce de siglos de injusticia"⁽³⁾. No podemos quedarnos en el reducido concepto de la compensación de un daño. La actitud de los indios tiene una proyección, proyección futura que va a redundar no

1. Poviña, Alfredo; ob. cit., (p. 130).

2. Castro Klarén, Sara; ob. cit., (p. 87).

3. Barrionuevo, Alfonsina; ob. cit., (p. 32).



sólo en el resarcimiento del daño (la injusticia), sino en su liberación definitiva. Este es el sentido de la victoria del cóndor que le confiere Alfonsina Barrionuevo, con lo que sí estamos de acuerdo:

"La fiesta brava tiene un héroe, y ese héroe es el cóndor (...). Al despuntar el nuevo día, lo llevan hasta la cumbre y lo sueltan (...) El cóndor un poco aturdido, inicia vacilante su camino a la libertad. Después se recupera y gana altura con presteza. Una expresión de triunfo alumbra los rostros cetrinos que copian su vuelo en las pupilas. Con el cóndor su espíritu hecha a volar sin cadenas. Por ahora, idealmente, mientras llegue el día en que los cóndores de la libertad oscurezcan el cielo de América. Entonces habrá de convertirse en realidad lo que hoy es una lírica parodia de liberación y victoria"⁽¹⁾.

¹. Barrionuevo, Alfonsina; ob. cit., (p. 37).



C. Mitificación del poder del ayllu

1. Amor a la muerte

Los sucesos comunales se realizan bajo un estado emocional elevado. En efecto, para cumplir un hecho comunal, es imprescindible poseer un estado psicológico de guerra, de lucha y de competencia; vale decir, una actitud épica. Y estos casos no se presentan ordinariamente. En ese estado emocional elevado y alcanzado, entre otras cosas, por la fuerza influyente de las trompetas épicas, se presenta lo que nosotros llamamos "amor" a la muerte.

El tema del "amor" a la muerte es correlativo a la pérdida del temor, a la actitud indiferente y al desprecio del indio a lo que la muerte comunmente significa como negación. Porque es éste el concepto del indio, la muerte se le presenta con tanta familiaridad y hasta se diría que es aceptada con regocijo. Pero este criterio no es consecuencia de una visión pesimista de la vida, tampoco se podría decir que es consecuencia de una aceptación conformista ante la ineludible realidad de la muerte que, como generalmente se dice, es igual si llega hoy, mañana o después; no, el tema del "amor" a la muerte tiene otro sentido, cuyo significado se deriva de las circunstancias o hechos en que se produce la muerte.



Las circunstancias en las que entendemos el tema del "amor" a la muerte, son las actividades, fiestas u otros hechos comunales de carácter trascendental. En este sentido, cuando la vida de un individuo está en función e interés de la comunidad a la que representa, la muerte no tiene el mismo sentido de negación total; significa, más bien, una forma de vida, puesto que revela el valor socio-cultural de su mundo. Porque tiene este significado, el desafío, el "arroyo" a la muerte y la muerte misma del indio, es aceptada como un caso normal. Los casos en que aparece configurada esta actitud, pueden estar resumidos en el siguiente texto:

"La voz del pío... el wak'rapuku los ofusca, los exalta, desata sus fuerzas; desafían a la muerte mientras lo oyen. Van contra los toros salvajes, cantando y maldiciendo; abren caminos extensos o túneles en las rocas; danzan sin descanso, sin percibir el cambio de la luz ni del tiempo (...) ninguna sonda, ninguna música, ningún elemento llega más hondo en el corazón humano" (LRP, p. 73).

En estas circunstancias la muerte aparece, pues, derrotada. Al ser rechazada y vencida por la música de las trompetas y por la voluntad del indio, ha perdido parte de su significación. Para el indio que trabaja o lucha bajo el influjo de las trompetas épicas o del canto y que ha alcanzado un estado anímico tanto como el de la dimensión significativa de esas trompetas,



la muerte ha dejado de ser preocupación y temor. Lo dice Ernesto:

"... ese canto no te oprime; te arrastra, como a buscar a alguien con quien pelear, algún maldito. Esa clase de sentimiento te ataca" (LRP, p. 155).

Las situaciones en las que el indio desafía a la muerte y la manera cómo la vence, alcanza a veces escenas crudas que, aparentemente, desmerecerían o humillarían su figura:

"Yo he sentido el ahogo de que tú hablas sólo en los días de corrida, cuando los toros rajaban el pecho y el vientre de los indios borrachos" (LRP, p. 155).

Esta escena a que se refiere Ernesto, es claramente negativa, macabra y, hasta cierto punto, con signos de sadismo: los asistentes gozan con la escena "de las corridas en que los indios se hacen destrozarse con el toro al compás de esa musiquita" (YF, p. 27). Pero para los capeadores indios su razón de ser es justamente desafiar al toro por encima de que esa actitud puede causar la muerte:

"Ibarito echó el trapo sobre la cabeza del toro; de tres saltos llegó al burladero y se ocultó en las tablas (...)

-¡Nu carago!



-¡Meula carago!

-¡K'anra!

-¡Atatau⁽¹⁾ carago! ¡Maricón, carago!

Los capeadores gritaron desde las barreras.

-¡Yu K'ari! ¡Yu K'ayau!

El K'encho, el Tobías, el 'Honrao', el Wallpa...

Se señalaban golpeándose el pecho con el puño.

-¡Atatau K'anra! -y mostraban con el dedo el bur ladero donde se había metido el torero" (YF, p. 168).

Hay pues algo así como una desesperación y arrojo por encontrar la muerte, enfrentar y vencer al toro, con la diferencia de que esa muerte valora no tanto al individuo, sino a toda la comunidad.

Indiscutiblemente, con la presencia del terero Ibarito en el acto mismo de la corrida, la fiesta no se vive en su profundo significado tradicional como ya se había predispuesto con la presencia e influencia de las trompetas épicas y de la esperada actuación de los toreros indios. Con Ibarito —como hemos dicho— el ambiente se torna un tanto nebuloso, desconcertante y de muerte. La tradicional fiesta del turupukllay exige (imbuidos de un espíritu épico y triunfal que sólo los indios —toda vez que son ellos los agentes directos de esa tradición— pueden alcanzar) una participación de desa-

1. Interjección de asco (nota de Arguedas)



fío y de competencia. Por eso, "el yawar punchau verdadero" (YF, p. 170); o sea el desafío y la derrota a la muerte, recién comienza cuando ingresan por orden del alcalde los propios capadores indios:

"Saltaron todos los capadores al suelo, y los corneteros tocaron, de nuevo, el 'wak'raykuy', en la voz más gruesa (...) Los guardias se acomodaron para ver, quitándose sitio entre ellos. El Subprefecto no podía hablar; temblando, con los ojos duros, miraba el ruedo.

El Misitu cargó sobre el Wallpa. El K'ayau quitó bien el cuerpo.

-¡Só carago! ¡Misitucha! (...) ¡Só maula! ¡k'anra! Con cuidado, calculando, el Misitu lo persiguió; el Wallpa cuadró todavía el pecho (...) pero el Misitu sabía, siguió tras el Wallpa. El K'ayau vió los cuernos arrimándose seguros a su cuerpo y gritó al toro, con toda su fuerza.

-¡Misitucha! ¡Pierro!

Pero el salk'a le encontró la ingle, le clavó hondo su asta izquierda (...) El Wallpa se hacía el hombre todavía; se paró difícil agarrándose de la barrera y templó sus piernas para no derrumbarse (...) De repente, se incharon sus pantalones sobre sus zapatos gruesos de suela, y salió para boca de su wara, borbotando y cubriendo los zapatos, un chorro grande se sangre; y empezó a extenderse en el suelo. Un dinamitazo estalló en ese instante, cerca del toro" (YF, pp. 169-170).

Esta escena es, pues, cruda y marcadamente negativa. Sin embargo, cuando enfocamos desde una perspectiva ma-



yor, no de la mera fiesta, sino englobada dentro del mundo indio, dentro de sus costumbres y dentro de su concepción de la vida, la muerte de los capeadores tiene su justificación. Para ellos la muerte no es tal en tanto que sus acciones están al servicio de su comunidad: demostrar la vigencia y el deseo de continuar con la tradicional fiesta del turupukllay. En este caso, como dice Ariel Dorfman (parafrasenado a Rendón Willka), "la muerte es la pequeña muerte o la muertecita"⁽¹⁾.

En la fiesta del turupukllay se pone en juego el interés de todos los ayllus de Puquio, es una circunstancia precisa donde el indio va a demostrar su cualidad socio-cultural, el afianzamiento y vigencia de sus estructuras comunales: "la fraternidad comunal, la fuerza del grupo, su cohesión, el mantenimiento de las viejas tradiciones del ayllu, sobre todo su raíz de huamana solidaridad"⁽²⁾. Los capeadores indios, en tanto que representan a sus respectivas comunidades, responden por la significación y dimensión de las mismas. Por eso, el arrojo ante el peligro (la muerte), voluntario hasta cierto punto, viene a ser un medio para dignificar a la comunidad que representan: dignificar el valor y poder socio-cultural.

Cuando se está inmerso en esa realidad específica (del

1. Dorfman, Ariel; ob. cit., (p. 207).

2. Cornejo Polar, Antonio; Los universos narrativos de José María Arguedas, Buenos Aires, Losada, 1973, (p. 67).



mundo indio), la muerte es bienvenida. Por encima de lo que la muerte de los capadores indios pueda quedarse como simple referencia de una escena cruda; ésta, más bien, alcanza otra significación: vida; es decir, vigencia e inmortalidad de su cultura. Por esta razón, la muerte viene a ser, a su vez, la negación de la muerte. Los capadores indios en tanto que (con su muerte) revelan el valor y la consistencia socio-cultural de su mundo, están rechazando y negando la interesada distorsión de ese mundo; rechazando la injusticia y marginación de que son objeto por los del mundo blanco. Como negación a esta actitud, ponen en vigencia —en el verdadero sentido y dimensión socio-cultural— su propio mundo; un mundo profundamente tradicional. Lo dice también William Rowe:

"Frente al cambio, son los indios quienes muestran que ellos son las bases de la sociedad tradicional y que sin ellos ella no puede existir. La oposición a la fiesta fracasa y los indios llevan a cabo este ritual que une a todo el pueblo en una expiación de las tensiones sociales"⁽¹⁾

Lo que queda, finalmente, es la inmortalidad de una cultura específica: la del indio. Porque la actitud y arraigo de los indios ante la muerte revela ese contexto específico, entendamos esa actitud como "amor" a la muerte.

1. Rowe, William: "Mito, Lenguaje e ideología en 'Los ríos profundos'", en Textual, N° 7, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1973, (p. 4).



2. Mitificación del poder del ayllu

Cuando analizamos las circunstancias o hechos en los que el ayllu daba prueba de la batalla ganada a la muerte, afloraba inmediatamente el sentido de la inmortalidad, inmortalidad del poder y valor del ayllu. En efecto, después de la muerte —estando inmerso y en función de esa realidad concreta del mundo indio—, la fuerza del ayllu trasciende lo que comúnmente conocemos por fuerza humana individual y alcanza, consecuentemente, una dimensión mítica tanto como la de la dimensión significativa de las trompetas épicas. Esta similitud de significados es fácilmente explicable, ya que sin la influencia de los instrumentos musicales, del canto o también de otros medios folklóricos que son, justamente, los que le confieren el nivel mítico, no podemos hablar de la mitificación del poder del ayllu.

Sobre el sentido de la mitificación del poder, no podemos hablar en todos los casos o circunstancias de la vida del ayllu; no todas las circunstancias tienen el mismo nivel. Hablamos sólo y únicamente en caso de aquellas actividades comunales y trascendentales que requieren para su realización, como una condición primera, un estado psicológico de guerra, épico. Un caso donde podemos apreciar la mitificación del poder del ayllu, es bastante elocuente en el siguiente texto:



"... los indios no toman la tarea de la mina como trabajo ordinario, sino como una faena comunal. Es decir, que trabajarán en competencia. ¡A ver quien rinde más! (...) Los vencedores guiarán la faena; trabajarán a un ritmo endemoniado (...) De ese modo un campo de trigo que se siega con 30 peones en seis días, 30 comuneros lo cortarán en dos, hasta en un día. Cantan mientras corren, elevando las gavillas a la ora. El K'ollana dialoga con el coro que forman los otros trabajadores. No deben mostrar indicios de fatiga" (TIS-I, p. 117).

Estando cubierto de ese espíritu de batalla y cuando se está frente a un hecho de interés comunal, un obstáculo o la misma muerte, dejan de tener vigencia y poder:

"Si muere un indio, o dos, o tres, los otros gritarán más fuerte y trabajarán más fuerte" (TIS-I, p. 120).

Una prueba concreta de ese poder incommensurable de los ayllus, es la construcción de "la carretera Nazca-Puquio. ¡Trescientos kilómetros en veintiocho días! por iniciativa popular, sin apoyo del gobierno" (VF, p. 77). Muchos estudiosos de Arguedas han partido de este hecho para demostrar el valor socio-cultural del indio. Y no han estado desacertados. Castro Klarén, por ejemplo, considera que esa construcción de la carretera resume simbólicamente todas las virtudes del Indio:



"... este suceso (la construcción de la carretera), que al parecer no tiene conexión con el resto del argumento, es sin embargo la presentación de todas las virtudes del comunero y expresa un decidido rechazo a la imagen del indio borracho, flojo e hipócrita"⁽¹⁾.

Peró en lo que respecta específicamente al sentido mismo de nuestro tema, la construcción de la carretera como símbolo de la mitificación del poder del ayllu, lo que reafirmó Arguedas con ocasión del Primer encuentro de narradores peruanos, es más precisa; puesto que en aquella oportunidad corroboró lo que había señalado a través de sus obras de arte:

"... en Puno, viendo trabajar en faena a los comuneros de los cuatro ayllus, asistiendo a sus cabildos sentí la incontenible, la infinita fuerza de las comunidades de indios, esos indios que hicieron en veintiocho días ciento cincuenta kilómetros de carretera que trajo el cura del pueblo (...) el Varayoc o alcalde de Chuqui, al momento de hacer la entrega del camión, les dijo al Subprefecto y al Alcalde: 'En veintiocho días hemos hecho esa carretera, señores, pero eso no es nada; cuando nosotros lo decidamos podemos hacer un túnel que atraviese estos cerros y llegue hasta la orilla del mar; lo podemos hacer, para eso tenemos fuerzas suficientes'⁽²⁾.

1. Castro Klarén, Sara; ob. cit., (p. 86)

2. Arguedas, José María; Primer encuentro de narradores peruanos, Lima, Casa de la Cultura, 1966, (pp. 38-39).



También en Yawar fiesta, con ocasión de la captura del toro Misitu y ante la manifiesta incredulidad de don Julián Aranguena ("dueño" del Misitu), encontramos en la afirmación de los Varayok's, el mismo sentido del poder mítico de los ayllus a que se refiere Arguedas:

"-¿Qué?, -don Julián parecía asustado-. Misitu es del monte, Nadie lo saca. Los Varayok's se rieron en coro.
-Nu' hay empusible para ayllu, taytay, capaz ce rro grande también cargando hasta la mar k'ocha (...)
-Como a chascha puntiento vamos arrear a Misitu.
-¡Ja caraya! como perro chusco va venir oliendo camino" (YF, pp. 139-140)

Sólo en actividades de nivel comunal, que de sus participantes demandan una entrega total y en el más alto espíritu épico, la fuerza o poder del ayllu alcanza dimensión mítica, una dimensión más allá de la entendida fuerza humana común y corriente. Lo entienden así y están seguros del potencial mítico de sus fuerzas no sólo los propios comuneros, los propios indios; lo reconocen también, confundidos un poco entre el temor y el asombro, los mismos "principales", los "mestizos, los 'lima chalucanas'" (YF, p. 139), hecho que profundiza y da mayor crédito a nuestra afirmación:

"¿Sabes, hermano, lo que significa que los K'a-



yaus se hayan atrevido a entrar al Megronayo ?
¿Que hayan llevado al Misitu y que lo arrastren
por toda la puna hasta la plaza de Pichk'achu-
ri? Ellos lo han hecho por orgullo, para que to-
do el mundo vea la fuerza que tienen, la fuerza
del ayllu cuando quiere" (IF, p. 139).

Pero la mitificación del poder o fuerza del ayllu
no es un mito negativo, alienante mucho menos; tam-
po se queda en el vacío o para configuración subjetiva.
El mito de la fuerza del ayllu tiende, más bien, a ob-
jetivarse y se constituye como anunciación de lo posi-
ble, de aquello que puede y debe ocurrir en un momento
no menos previsible. Es mítico en el sentido profético
de lo que debe ocurrir en el futuro.

Si partimos del supuesto de que la magia, según E_g
we, pertenece al orden objetivo del universo, la miti-
ficación del poder del ayllu como una posibilidad obje-
tiva, concreta y real, es fácilmente explicable. En e-
fecto, el mito no es una realidad fuera del ser del in-
dio, no es una realidad sujeta a él, sino forma par-
te de su ser mismo, de su propio existir objetivo y
cotidiano. Por esta razón, si el zumbayllu y el río po-
seen poder divinos, que tienen poder para comunicarse
con otras realidades del universo, es porque en ese río
y en ese zumbayllu está presente la misma fuerza del
indio; dicho en otras palabras, él mismo se está pro-
yectando y anunciando como poseedor de poder tanto co-



mo el de la figura imponente del río o del zumbayllu.

Entendido así y con toda razón, el mito del poder ✓
(la fuerza del indio) simboliza no sólo la efectiva y
real posibilidad de realizar trabajos comunales de pro-
fundo alcance significativo, sino —como dice Rowe—
ese mito se coloca como "un principio activo en confron-
tación con la sociedad"⁽¹⁾. Indudablemente es este el
significado último o el mensaje que se obtiene de esa
posibilidad del poder mítico del ayllu. Gracias a esa
infinita fuerza, los ayllus de Pucúio hacen efectiva la
realización de la tradicional fiesta del turupukllay;
se imponen contra la presencia destructora de la civi-
lización moderna. ~~Esto también sucede también con los~~
colonos en Los ríos profundos. Si bien es cierto que
la demanda de los colonos, es por la celebración de una
misa especial que, según sus propias creencias, era la
única fuerza posible que podía derrotar a la peste; sin
embargo, con la imposición de esa misa en la catedral
mayor de Abancay, ellos demuestran su poder para ese
entonces y sus posibilidades futuras.

En resumen, el mito del poder encierra, pues, ✓
la perspectiva potencial del indio en busca de su libera-
ción; anuncia la posibilidad de un levantamiento contra
sus opresores, los "principales"; entendido éstos como

1. Rowe, William; ob. cit., (p. 10).



los más claros representantes de la injusticia. Por eso dice Antonio Cornejo Polar: "La afirmación del 'poder del pueblo indígena' que contiene Yawar fiesta debe entenderse no sólo en función del proceso de la narrativa de Arguedas, sino, al mismo tiempo, de contextos más amplios"⁽¹⁾. Por último, ese mito "personifica la conciencia y la continuidad de la lucha de los humildes", que no las vió César Lévano⁽²⁾. Pues, la actitud de doña Felipa no sólo se concreta en el "anhelo interior, la esperanza individual, respecto de lo futuro"⁽³⁾; es, más bien, partiendo justamente desde la perspectiva mítica del poder, la personificación del poder del indio y de todos los sufrientes como una realidad latente y actual.



1. Cornejo Polar, Antonio; Los universos..., (p. 58).
2. Lévano, César; Arguedas, un sentimiento trágico de la vida, Lima, Gráfica labor, 1969, (p. 63).
3. Lévano, César; ob. cit., (p. 63).



II. EL TANKAYLLU

A. El danzak' y el Dios Wamaní

La razón de ser del danzante está en función directa al mayor o menor grado de vinculación con una realidad mítico-divina (entendida ésta en su más alto poder divino) o sino a otras realidades menores pero que de alguna manera están muy cerca de poseer una significación mítico-divina:

"El género del danzak' depende de quien vive en él y del 'espíritu' de una montaña (Wamaní); de un precipicio cuyo silencio es transparente; de una cueva de la que salen toros de oro y 'condenados' en andas de fuego; o la cascada de un río que se precipita de todo lo alto de una cordillera; o quizás sólo un pájaro, o un insecto volador que conoce el sentido de abispos, árboles, hongos y el secreto de la nocturno; alguno de esos pájaros 'malditos' o 'extraños', el hakakilo, el chusek' o el San Jorge, negro insecto de alas rojas que devora tarántulas" (IRP, p. 149).

Pero no se trata de una vinculación o familiaridad simple a esas realidades extrañas; se trata, más bien, de una posesión total del danzak' por esos espíritus semi-divinos; posesión que cubre y lo transforma también en ese estado mítico-divino. En el caso del Tankayllu, por ejemplo, él no sólo aparece poseído de un espíritu



semidivino, del espíritu del Dios montaña, sino también se constituye como hijo de esa montaña:

"'Rasu-Ñiti' era hijo de montaña, de una montaña con nieve eterna" (LAR-Ñ, p. 151).

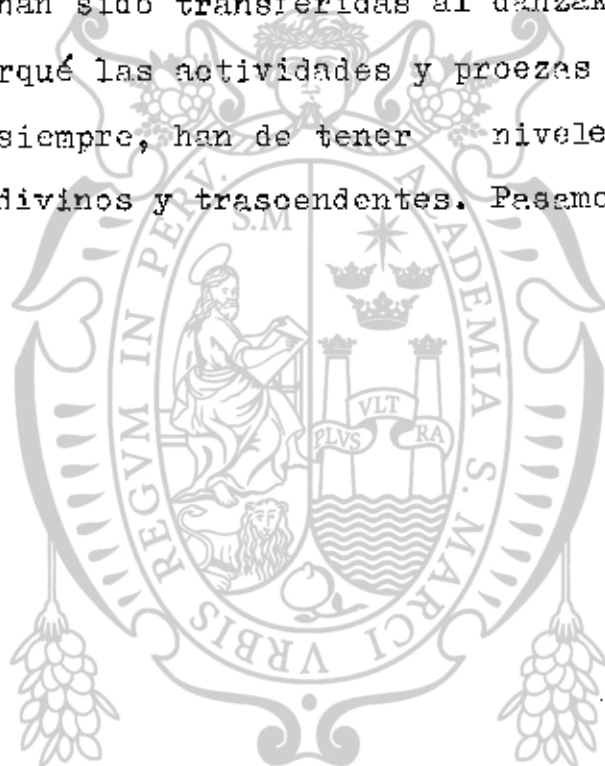
Esta consistencia semidivina que llena el sentido total del danzante, le permite alcanzar una dimensión significativa que está más allá de lo común, de la actividad permanente y particular. Por esta razón, las actividades o las proezas que realiza el Tankayllu no sólo se mantendrán lejos del alcance de un individuo común, sino que para su realización será necesario poseer los mismos poderes del Wamani, de la "cascada de un río", de los "pájaros malditos", etc.

La identificación del Tankayllu con el Wamani, espíritu o realidad mágico-divina, no es casual por supuesto; ni siquiera se puede decir que es puro subjetivismo del propio danzante. La justificación de este hecho encontramos en un contexto mayor: el contexto indio. Este, de acuerdo cómo entiende el mundo, se siente integrante del ser de las plantas, de los animales u otros objetos de la naturaleza. Esto quiere decir que existe y debe existir una reciprocidad de fuerzas entre el hombre (el indio) y la naturaleza, justamente en razón al carácter mítico de su modo de ser. Consecuente con este principio, él se atribuye los poderes sobrenaturales o míticos de la naturaleza y, a su vez, se proyec-



ta como parte integrante del ser de esa naturaleza.

En el caso del Tankayllu, esta reciprocidad de fuerzas es total. El se encuentra identificado o imbuido no sólo de la fuerza sobrenatural de ^{la} montaña o del "Wamani grande", sino también del insecto tankayllu (tábano), cuyas propiedades sobrenaturales, por ese principio de reciprocidad, han sido transferidas al danzak'. Esta es la razón del porqué las actividades y proezas que realiza el danzak', siempre, han de tener niveles excepcionales, mágico-divinos y trascendentes. Pasemos a explicar.



1. El cóndor-wamani espíritu del Dios Montaña y el danzak'.

Hay una profunda relación entre el danzak' Kasu-Niti y el "cóndor gris cuya espalda estaba vibrando" (LAB-N, p. 150). No hay diferencias, puesto que el danzak' es hijo de Dios Montaña y el cóndor-wamani, es el espíritu de esa Montaña; como tal, pertenecen, pues, a una misma realidad. La presencia del cóndor en la circunstancia de la despedida-suerte, corrobora esta relación y pertenencia del Tankaylla a la realidad mítica del Dios Montaña.

En virtud de esa pertenencia, el danzak' recibe la facultad y el poder intelectual suficiente para percibir el mensaje del Dios Wamani y, a través de ese poder intelectual que le es conferido, vaticinar y revelar hechos que están fuera de lo real-objetivo, del alcance del hombre común. Una referencia inicial de esa posibilidad intercomunicativa e identificación con el Dios Wamani, captamos en la siguiente expresión del mismo danzak':

"-El corazón está listo. El mundo avisa. Estoy oyendo la cascada del saño ¡Estoy listo!" (LAB-N, p. 145).

Más adelante, lo precise aún más:



"¡Wamani⁽¹⁾ está hablando! (...) Tú no puedes oír. Me habla directo al pecho" (LAR-N, p.146).

Consecuente con esa identificación, la interrelación entre el danzak' y el Dios Wamani es total. El danzak' que entiende y acepta su muerte como un mensaje y orden del Dios Wamani, a partir de esta circunstancia, se convierte en un objeto que sólo ha de cumplir la voluntad del Dios Wamani:

"¿¿Yes, hija? Las tijeras no son manejadas por los dedos de tu padre. El Wamani los hace chocar. Tu padre sólo está obedeciendo" (LAR-N, p. 148).

Este hecho es importante para entender la razón de la presencia del cóndor en el Tankayllu. En este sentido, quien va a transmitir o revelar hechos de la vida del indio ya no es el mismo Tankayllu, entendido como figura particular; sino —consecuente con la identificación total con el Dios Wamani y refrendado por la posesión del cóndor—, es el cóndor que sustituirá al danzak'. Sin embargo, esta situación no se mantiene totalmente opuesta a los propósitos del danzak', sino que él mismo es quién está presente y revelando hechos a través de la figura del cóndor. El siguiente texto es bastante revelador:

1. Dios de montaña que se presenta en figura de cóndor (nota de Arguedas).



"-¿Ves al Wamani en la cabeza de tu padre?- preguntó la mujer a la mayor de sus hijas. Las tres lo contemplaban, quietas.

-¿Lo ves?

-No- dijo la mayor.

-No tienes fuerza aún para verlo. Está tranquilo, oyendo todos los cielos; sentado sobre la cabeza de tu padre. La muerte le hace oír todo. Lo que tú has padecido; lo que has bailado; lo que más vas a sufrir" (LAR-N, p. 141).

Como se podrá notar, el cóndor wamani y el danzak' se han confundido o se han fusionado en una misma realidad. En un primer momento, el narrador revela la visibilidad del cóndor en la cabeza del danzak', lo que todavía significa cierta separación entre ambas realidades; posteriormente, cuando dice "la muerte le hace oír todo", esas dos realidades se han confundido en un mismo objeto mítico. La identificación es, pues, total.

Este proceso de identificación entre el danzak' y el cóndor es necesaria para explicar la razón de ser del danzak', entendido éste en su más alto nivel mítico y tradicional. Para la mente india este suceder es normal y correcto; primero, porque cumple una función valorizadora del carácter cultural de su mundo; y segundo, porque señala la continuidad e inmortalidad de esa tradicional danza del Tankayllu.

En efecto, una de las razones de la presencia del cóndor wamani —justamente en la circunstancia precisa



de la muerte del danzak'— es determinar que la muerte del "indio Pedro Huancayre" (IAR-N, p. 147) no signifique también la muerte de la tradicional figura del danzak' de tijeras. Mantener esta tradición es una de las misiones principales del cóndor wamani, espíritu del Dios Montaña. Por eso, el cóndor es visible y vive poseionado del danzak', mientras él, aún en la agonía, es todavía representante de la tradicional figura del Tankayllu; vale decir, de una cultura. Y la efectiva realización de este propósito, el de mantener la continuidad y vigencia de esa tradicional figura del danzak', se concreta a través de un criterio aparentemente simple: el trastocamiento o transustanciación del poder mítico que ostenta Rasu-Niti a su discípulo, Atok' Sayku. Este hecho, de acuerdo a la creencia del indio o de acuerdo cómo entiende el mundo, es también correcto y a la vez real. Según la tradición debe ser, pues, así. Por esta razón, en ese proceso de trastocamiento del poder, el espíritu-cóndor juega un papel determinante y se concreta, específicamente, en corroborar la muerte del danzak' Rasu-Niti y, a la vez, en señalar y hacer efectivo el cambio del poder en favor del nuevo danzak' Atok' Sayku. Este cambio se cumple según la mayor o menor visibilidad del cóndor en la cabeza del danzak'.

Con la expiración definitiva del danzak' y la del cóndor en él, cuyo ritmo expiratorio ha sido marcado por



la música del arpista Haruch, músico del dansak', se concretó el cambio total del poder y del espíritu del dansak' Pasu-Miti a Atok' Sayku, sus discípulo. Este cambio se da en dos hechos importantes: primero, la posesión e inserción definitiva del espíritu condor en el nuevo dansak' Atok' Sayku; dicho en otros términos, el cambio de las caridades míticas del dansak' Pasu-Miti a su discípulo Atok' Sayku; y segundo, señala la continuidad e inmortalidad de la tradicional danza del Tankayllu, entendida ésta como una manifestación cultural propia del mundo indio.



saffo a esa circunstancia negativa e injusta del mundo blanco.

El desafío, para ser más claros, se concreta en dos planos: en el plano cultural y en el plano político. Partiendo del plano cultural, el desafío se objetiviza en el triunfo real del indio. El blanco es derrotado, puesto que para su oposición y competencia carece de una figura (cultura) tan igual o mayor que la dimensión significativa del Tankayllu. Desde esta perspectiva el indio demuestra, pues, poder.

En el plano político, el desafío del indio se objetiviza en la figura simbólica del espíritu cóndor-wamani (de la presencia del cóndor en el yawar fiesta, deducimos también este mismo significado). En efecto, en el caso del danzak' Rasu-Niti, por ejemplo, el triunfador es el espíritu cóndor. Este se impone contra la muerte y permite que la tradicional figura del Tankayllu, perviva encarnada en su gran discípulo Atok' Sayku. Pero este triunfo del cóndor, que ciertamente es un hecho de justicia a la vigencia cultural del indio, no queda solamente en ese plano cultural. Su triunfo avanza aún más; trasciende lo puramente cultural y señala, ya en el plano político, el potencial social del indio; potencialidad como para alcanzar la justicia y su liberación. El siguiente texto es bastante revelador:



"-¿Oye el galope del caballo del patrón?
-Sí oye- contestó el bailarín a pesar de que la muchacha había pronunciado las palabras en voz bajísima. ¡Sí oye! También lo que las patas de ese caballo han matado. La porquería que ha salpicado sobre tí. Oye también el crecimiento de nuestro Dios que va a tragar los ojos de ese caballo. Del patrón no, ¡Sin el caballo él es sólo excremento de borrego!" (LAR-Ñ, p. 148).

Si bien es cierto que tal referencia del danzak' es puramente mítica, como un estar aparentemente de sueño, sin embargo, toda vez que en la vida del indio el mito corresponde a una realidad objetiva, esa posibilidad de justicia captada en la expresión "lo que las patas de ese caballo han matado", es real y objetiva. Y decimos que es objetiva, porque al mismo tiempo que el cóndor capta y "oye" las injusticias cometidas por el patrón, anuncia también el "crecimiento del dios" que va a imponer la justicia. Aquí la palabra dios está empleada en la acepción de Dios Auki, Dios Montaña (alude al poder mítico del indio) que tiene en el cóndor su más alto exponente⁽¹⁾.

La justicia simbolizada por el espíritu cóndor, que ha sido captada y anunciada por el danzak', tiene un matiz importante que redunda justamente en el sentido y la praxis de la justicia. Es la violencia. En efecto, la justicia está vista desde esta perspectiva, sintetizada

1. Es indudable que la reiterada mención al "crecimiento de nuestro Dios" (la justicia posible del indio) alude al mito de Inkarrí. Sobre lo que significa este mito, José María Arguedas -dentro de otras publicaciones- recoge sus observaciones bajo el título: "Los mitos quechuas post-hispánicos", en Casa de las Américas, N^o 47, La Habana, 1968, (pp. 17-29).



en la expresión: "el dios va a tragar los ojos de ese caballo". Metafóricamente, los ojos del caballo vienen a ser la expresión más clara del poder del patrón. Por eso, lo que se tiene que combatir no es al patrón como ser individual y aislado, sino al poder y a la injusticia que comete en razón al poder que ostenta.

En síntesis, la justicia encarnada por el cóndor wa mani se manifiesta, proféticamente, como el anuncio de una justicia posible del indio; se muestra como la expresión de su potencial social, puesto que desde la perspectiva simbólica, el cóndor representa el espíritu mismo del indio, como tal la justicia encarnada por él será también la del indio. Lo corrobora el mismo danzak':

"-El Dios está creciendo. ¡Matará al caballo!"
(LAP-8, p. 151).



3. Las proezas infernales

Las proezas o hechos que realiza el danzak' son la marca y la circunstancia precisa donde prueba su valor y poder divinos. Y es posible cumplir con esas proezas o hechos casi sobrenaturales, porque dentro de él hay un ser divino-mágico que lo convierte en su igual o similar:

"Las proezas que realiza y el hervor de su sangre durante las figuras de la danza dependen de quien está asentado en su cabeza y su corazón, mientras él baila" (LAR-Ñ, p. 148).

Se trata, pues, de la posesión de espíritus del mismo nivel significativo que el Wamani (espíritu de Dios Montaña, en el caso del danzak' Rasu-Miti) o de otros espíritus como el de la "cascada de un río", de un "precipicio", etc., realidades con las que el danzak', según su afinidad, debe estar necesariamente identificado. Sólo cuando exista esta identificación, que va a significar justamente la potencialidad mítico-divina de su poder, las proezas infernales o hechos sobrenaturales que realiza son posibles de explicación:

"... levanta y lanza barretas con los dientes, se atraviesa las carnes con las leznas o camina por el aire por una cuerda tendida desde la cima de un árbol a la torre del pueblo" (LAR-Ñ, p. 148).



José María Arguedas, con ocasión de un festival de Música y danzas del Perú, corrobora este hecho:

"... se cree que el danzarín (danzak' de tijeras) está animado por un ser de poderes mágicos; él hace posible que el danzak' pueda improvisar pasos e inverosímiles pruebas acrobáticas durante decenas de horas, y cada vez más difíciles y espectaculares. La magia como fuente de la destreza humana estuvo cabalmente presente en esta danza"⁽¹⁾.

Partiendo de este hecho, se entiende claramente que toda actividad que cumple el danzak' no está totalmente ajena a su parentesco a las realidades míticas, a su origen y genealogía también míticas. El danzak' tiene tanto poder como el Dios Montaña u otras realidades míticas para realizar proezas inverosímiles. Este es el resultado más concreto. Sin embargo, esta posibilidad mítico-divina no queda ahí. Con la presencia e influencia de la cultura española, corroborada por la realidad inferno, esa potencialidad divina del danzak' alcanza mayor significación; ya que con esa asociación, él parece identificado no sólo con el Wamni, con los espíritus de bien, sino también, de alguna forma, con los espíritus del inferno:

"... danzak' de tijeras venía del inferno, según las beatas y los propios indios; llegaban a

1. Arguedas, José María; Música y danzas del Perú, Lima, EC. 1 agosto 1964, (p. 12).





deslumbrarnos, con sus saltos y su disfraz lleno de espejos. Tocando sus tijeras de acero caminaba sobre una sogá tendida entre la torre y los árboles de la plaza. Venía como mensajero de otro infierno, distinto de aquel que describían los Padres enardecidos y coléricos" (LAR-N, p. 203)

Pero esta realidad infernal-española no se actualiza en su total significación negativa, como símbolo del mal; cumple, más bien, una función complementaria, como es la de ahondar el poder mítico del danzak' de tijeras.

Y con el explícito parentesco con los "Ukukus" (otro tipo de danzantes), la figura del danzak' de tijeras, definitivamente, se particulariza como la expresión de un poder mítico y sobrenatural. El repentino e intencionado cambio que introduce José María Arguedas en su técnica narrativa, de tercera a primera persona, es justamente para dar testimonio y fidelidad de la proeza o hazaña que cumpliera el gran padre "Untu" o el danzak' de tijeras:

"Yo ví al gran padre 'Untu', trajeado de negro y rojo, cubierto de espejos, danzar sobre una sogá movediza en el cielo, tocando sus tijeras. El canto de acero se oía más fuerte en la voz del violín y del arpa que tocaban a mi lado, junto a mí (...) Su viaje acaso duró un siglo. Llegó a la ventana de la torre cuando el sol encendía la cal y el sillar blanco con que estaban hechos los arcos. Danzó un instante junto a las campanas. Bajó luego. Desde dentro de la torre se oía el canto de las tijeras; el bailarín iría buscando a tientas las gradas en el lóbrego túnel" (LAR-N, p. 149).



La existencia de danzak's del mismo nivel mítico que el danzak' Rasu-Ñiti o el padre "Untu", puede ocurrir sólo y únicamente en contextos culturales como los del indio: un contexto mítico y real a la vez. Esto, incuestionablemente, es un valor cultural.

Finalmente, la presencia del Tankayllu, tal como lo hemos entendido, se constituye como una explicación de la estrecha y real identificación del indio con el cosmos en general. Ciertamente es así. La experiencia del Tankayllu nos hace ver que todos los elementos del cosmos están estrechamente ligados entre sí donde, sin duda alguna, él mismo es sólo una de las partes (de ahí que ninguna parte del cosmos se puede entender si no se ha vislumbrado el todo). El siguiente texto nos ayuda explicar:

"La voz de sus tijeras nos rendía, iba del cielo al mundo, a los ojos y a los latidos de los millares de indios y mestizos que los veíamos avanzar desde el inmenso eucalipto a la torre" (LAR-Ñ, p. 149).

La voz de las tijeras, instrumento musical identificado con el danzak', llega a dominar al universo o al cosmos en general. Domina al "cielo", a los ojos y a los latidos del corazón de los indios y hasta de los mestizos (culturalmente, éstos últimos difieren del anterior) para expresar, a su vez, la particularidad emocional de cada uno de ellos. Aquí radica, indiscutiblemente, el valor e importancia del Tankayllu: revelar la estructura socio-cultural del mundo indio.



B. Triunfo e inmortalidad de una cultura

1. Despedida y desafío a la muerte

Merced al parentesco e identificación con el Dios Wamani, el danzak' recibe comunicación directa del mundo de la muerte y, a su vez, alcanza a saber exactamente la circunstancia precisa en que la muerte llega a posesionarse de él. Desde el primer momento que intenta comprender esa presencia de la muerte y el tiempo que dura para posesionarse de él, dura su "agonía".

La noticia de la muerte, que ha sido comunicada por el cóndor-Wamani, es recibida por el danzak' con tanta normalidad y hasta se diría con regocijo. Es, pues, orden del Dios Wamani:

"-¡Esposo! ¿Te despides? -le preguntó la mujer respetuosamente, desde el umbral. Las dos hijas la contemplaban temblorosas.
-El corazón avisa, mujer. Llamen al 'Lurucha' y a don Pascual. ¡Que vayan ellas!" (LAR-Ñ, p. 146).

El significado de la muerte como negación, como la culminación de una vida, no cala en el danzak', ni en sus familiares, ni en el pequeño público que asiste a la despedida. Su muerte se convierte, más bien, en un acontecimiento hasta cierto punto alegre y trascendente. Por danzak' nadie debe llorar. Lo dice él mismo: "Por danzak' ojo de nadie llora. Wamani es Wamani" (LAR-Ñ, p. 155).



Más adelante, manteniendo siempre esa indiferencia inicial contra la muerte, lo precisa:

"-¿Estás viendo al Wamani sobre mi cabeza? -preguntó el bailarín a su mujer.

Ella levantó la cabeza.

-Está -dijo-. Está tranquilo.

-¿De qué color es?

-Gris. La mancha blanca de su espalda está ardiendo.

-Así es. Voy a despedirme. Anda tú a bajar a los tipis de maíz del corredor! ¡Anda!" (LAR-Ñ, p.147).

Pero la mejor prueba donde demuestra ese desafío a la muerte, es en la danza de la despedida. Aún en esa circunstancia de debilitamiento físico, el danzak' se sobrepone y vence el desfallecimiento. Según la creencia y razón de su existencia, él debe morir, pues, danzando:

"Danzaba ya con brío. La sombra del cuarto empezó a enchirse como de una cargazón de viento; el danzak' renacía. Pero su cara, enmarcada por el pañuelo rojo, como si fuera un trozo de carne que luchara (...)

-¡Ya! ¡Estoy llegando! ¡Estoy por llegar! -dijo con voz fuerte el bailarín, pero la última sílaba salió como traposa, como de la boca de un toro" (LAR-Ñ, p. 151).

Esta despedida y desafío del danzak' contra la muerte, se convierte en un hecho trascendente por dos razones fundamentales. Primero, porque se va a despedir a un gran exponente de la tradicional figura del danzante de tijeras;



y segundo, porque —a través del criterio de trastocamiento de poder a favor de su discípulo Atok' Sayku, el nuevo danzante de tijeras— va a marcar el renacimiento y continuidad de esa tradicional figura del danzak'. Esto nos revela, como se vió en el tema del "amor" a la muerte, el concepto que tiene el indio sobre la vida; es decir, para el indio la vida tiene valor en tanto que ella está en función de su comunidad.

En este sentido, en el caso específico del danzak' Rasu-Ñiti, lo que interesa no es tanto el individuo; no interesa la vida entendida desde el punto de vista personal; no. Para el indio la vida individual es absurda, y la muerte —como diría Camus— probaría la absurdidad de esa vida⁽¹⁾. Lo que interesa es la figura del danzak' Rasu-Ñiti como expresión de una tradición y de una cultura. Este criterio sí resume la razón del porqué se convierte la despedida en un acto trascendente, celebrado ceremoniosamente y con todas las normas establecidas para un caso ritual. El siguiente texto es bastante elocuente:

"El pequeño público permaneció quieto (...) La hija mayor del bailarín salió al corredor, despacio. Trajo en su brazos uno de los grandes racimos de mazorcas de maíz de colores. Lo depositó en el suelo. Un cuy se atrevió también a salir de su hueco. Era macho, de pelo encrespado; con sus ojos ro

1. Camus, Albert; Cf. El mito de sísifo y el hombre rebelde, Buenos Aires, Losada, 1970, (6a. ed.).



jísimos revisó un instante a los hombres y saltó a otro hueco. Silbó antes de entrar. Rasu-Ñiti vió a la pequeña bestia. ¿Por qué tomó más impulso para seguir el ritmo lento, como el arrastrarse de un gran río turbio, de yawar mayu, éste que tocaban 'Lurucha' y don Pascual?" (LAR-Ñ, p. 152).

La presentación de los racimos de maíz y el silbido imprevisto del cuy, no son sino manifestaciones de despedida en honor del danzák' Rasu-Ñiti; cumplidos, incuestionablemente, según las creencias vigentes. De ahí que la despedida, más que un acto de tristeza, se convierta en un acto teñido de ternura y de alegría; de "sostenido tono hímico, triunfal" (1):

"La hija menor seguía atacada por el ansia de cantar, como solía hacerlo junto al río grande, entre el olor de flores de retama que crecen a ambas orillas. Pero ahora el ansia que sentía por cantar, aunque igual en violencia, era de otro sentido. ¡Pero igual en violencia!" (LAR-Ñ, p. 153).

La muerte ha sido desafiada y hasta vencida. La danza o el baile de Rasu-Ñiti se impone sobre todas las cosas. Aunque la chiririnka (mosca azul), símbolo y transportador de la muerte, esté presente en el acto mismo de la despedida, ella no será sentida; vale decir, la muerte

1. Cornejo Polar, Antonio; Los universos..., (p. 183).



no llegará a expresarse en su cabal signo de negación. Lo dice el mismo danzak':

"Tardará aún la chiririnka⁽³⁾ que viene un poco antes de la muerte. Cuando llegue aquí no vamos a oirla aunque zumbe con toda su fuerza, porque voy a estar bailando" (LAR-N, p. 146).



3. Mosca azul (nota de José María Arguedas).



2. Atok' Sayku y la reencarnación del danzak' Rasu-Ñiti

Atok' Sayku (que cansa al zorro), el "discípulo de 'Rasu-Ñiti'" (LAR-Ñ, p. 150), viene a encarnar la continuidad de una tradición, la misma que es la del padre "Untu", de los UKukus y la de su padre danzak' Rasu-Ñiti. En la despedida, tanto para el mismo danzak' así como para el público asistente, este hecho es lo más importante. De ahí que el danzak', como individuo, ocupe un segundo plano.

Esta manera de entender y cumplir con la continuidad de un hecho tradicional nos permite desentrañar un hecho importante: la preponderancia y dominio del estado mítico en la vida o modo de ser del indio. En efecto, para el indio no hay otra manera o forma de entender cómo el sucesor del danzak' alcance también a poseer las mismas cualidades mítico-divinas que su maestro. No podría ser de otra manera. Cuando nosotros leemos y queremos entender el texto en su primer significado literal, da la impresión que estamos asistiendo a un mundo de sueño o a una realidad alucinada. El "público" que asiste a la despedida, ve como por alucinación, la presencia y posesión del cóndor-wamani, espíritu del Dios Montaña, en la cabeza del danzak' Rasu-Ñiti. Paralelamente, a medida que progresa la expiración del danzak', ese mismo "público" es también testigo presencial de lo que nosotros hemos llamado el trastocamiento y posesión del cóndor-wamani



de la "cabeza" de Atok' Sayku, el nuevo danzak'.

Esta circunstancia (el lapso que dura el trastocamiento de poder y la succión en Atok' Sayku) es, pues, una realidad puramente mítica, divina si se quiere. La realidad objetiva (circunstancia que rodea al danzak') ha perdido su consistencia para dar paso al dominio de la realidad mítica o a ese estado de sueño. Sin embargo, no quiere decir que esas dos realidades se hallan separadas u opuestas mucho menos; quiere decir, más bien, que se han fusionado para revelar y constituir una sola realidad. Si bien es cierto que la realidad dominante es la perspectiva mítica; empero, los dos, sin jerarquización, constituyen una sola unidad. Para mayores referencias veamos detalladamente la forma cómo se produce ese trastocamiento de poder.

Al principio, Atok' Sayku no puede distinguir la figura del cóndor-wamani en la cabeza de Rasu-Niti:

"-¡'Atok' Sayku!'! ¿Lo vez?

El muchacho se paró en el umbral y contempló la cabeza del danzak'.

-Aletea no más. No lo veo bien padre" (LAR-N, p. 150).

Esto corresponde a la primera instancia del proceso de trastocamiento, donde el poder que ostenta el danzak' Rasu-Niti no ha ingresado todavía en Atok' Sayku. Ciertamente es así. Atok' Sayku no tiene todavía poder para



distinguir al cóndor, puesto que él mismo no ha entrado, como se exige, a la realidad mítica que sí lo han hecho los demás asistentes. Por eso, su ingreso a la realidad mítica y, a su vez, la asunción de las extraordinarias y sobrenaturales cualidades de su maestro recién empieza cuando, paulatinamente, va esclareciendo la posesión del cóndor en la cabeza de su padre Rasu-Ñiti. En este sentido, insinuando ya una primera aproximación, exclama:

"-¡El Wamani está aleteando grande; está aleteando!"
(LAR-Ñ, p. 151).

El paulatino ingreso del Wamani en Atok' Sayku y la consiguiente desaparición en Rasu-Ñiti, va aparejada al ritmo que imprime "Lurucha" a la música de la danza. Desde que "Lurucha" "tocó el jaykuy (entrada) y cambió... al sisi nina (fuego hormiga)..., pasando por el waqtay (la lucha)" (LAR-Ñ, pp. 150-151) y terminando en "yawar mayu (río de sangre), paso final que en todas las danzas de indie existe" (LAR-Ñ, p. 152), al mismo tiempo que marca la lucha de Rasu-Ñiti contra la muerte, señala también el ritmo del asentamiento y cambio del poder mítico de aquel en Atok' Sayku. Cuando este cambio se ha producido, sólo él, el gran discípulo, puede ver y sentir al wmani-cóndor:

"-¡El Wamani aletea sobre su frente! -dijo Atok' Sayku.

-Ya nadie más que él lo mira -dijo entre sí la esposa-. Yo ya no lo veo.

'Lurucha'avivó el ritmo del yawar mayu" (LAR-Ñ, 152).

Muerto Rasu-Ñiti y cuando Atok' Sayku (que es el único que ve al Wamani) exclama, el "Wamani está ya sobre el corazón" (LAR-Ñ, p. 153), esa trasfusión de poder se cumple definitivamente. El poder del Dios Wamani ahora ya está en el joven danzak'; entonces él y sólo él puede realizar, cumplir y continuar con las hazañas del padre Rasu-Ñiti:

"Atok' Sayku' saltó junto al cadáver, se elevó ahí mismo, danzando; tocó las tijeras que brillaban. Sus pies volaban. Todos lo estaban mirando. 'Lurucha' tocó el lucero kanchi (alumbrar de la estrella) del wallpa wak'tay (canto del gallo) con que empezaban las competencias de los danzak's, a la media noche.
-¡El Wamani aquí! ¡En mi cabeza! ¡En mi pecho, aleteando! -dijo el nuevo danzak'.
Nadie se movió.
Era él, el padre 'Rasu-Ñiti', renacido, con tendones de bestia tierna y el fuego del Wamani, su corriente de siglos aleteando" (LAR-Ñ, p. 154).

El núcleo vital de la circunstancia ha cambiado. El padre Rasu-Ñiti que era el motivo central de la fiesta de despedida, ha dejado de tener importancia. Ahora toda la atención y preocupación de los asistentes es por Atok' Sayku; es decir ver en qué medida este joven danzak' llegará a reencarnar al gran Rasu-Ñiti. Esto es lo más importante:

"-¡Está bien! -dijo 'Lurucha'- ¡Está bien! Wamani contento. Ahí está en tu cabeza, el blanco de



su espalda como el sol del medio día en el nevado, brillando" (LAR-Ñ, p. 154).

En síntesis, el trastocamiento del poder, así como hemos visto, es la prueba más concreta de la vigencia de un tipo de danza que es, al mismo tiempo, la inmortalidad de una cultura: la cultura india. Esta ha triunfado contra la muerte. El interés marcado en ese aspecto cultural hace que la vida, como individual, tenga menos importancia. Aquí radica, indiscutiblemente, el valor socio-cultural del mundo indio. El *danzak' Rasu-Niti*, en el fondo, no ha muerto. Los confirman los mismos asistentes:

"-No muerto. ¡Ajejayllas! -exclamó la hija menor- No muerto. ¡El mismo! ¡Bailando! 'Lurucha' miró profundamente a la muchacha, se le acercó, casi tambaleándose, como si hubiera tomado una gran cantidad de cañazo. -¡Cóndor necesita paloma! ¡Paloma, pues necesita cóndor! ¡Danzak' no quiere! -le dijo" (LAR-Ñ, p. 255).





B. EL PODER DEL CANTO Y DE LOS INSTRUMENTOS MUSICA
LES PARA EXPRESAR EL SENTIDO DEL MUNDO INDIO
CONSTITUIDO COMO TOTALIDAD.



III. EXPRESION DEL BIEN Y DE LA PUREZA

Para el indio, el canto y algunos instrumentos musicales, según las circunstancias determinadas que exigen sus presencias, se constituyen como la expresión de la pureza (la excepción se da en El sexto), excenta de toda significación negativa y con la consiguiente manifestación de bien. En el indio no puede haber música, canto, danza o la presencia de los instrumentos musicales, en casos que no signifiquen hechos de bien.

Por esto, no es casual que el arpista "Lurucha", que "estaba hecho de maíz blanco, según el mensaje del Wamani" (LAR-Ñ, p. 154) —signo de pureza—, encarne la verdadera esencia de la música, del canto o del instrumento musical y se constituya como el "arquetipo de la Música"⁽¹⁾. La deliberada introducción de personajes semidivinos como el "Lurucha", el "Upa" Mariano y otros parecidos, es para darles corporeidad semidivina a ese canto, a esa música o a ese instrumento que tocan. De esta manera, Arguedas da testimonio de que toda realización del indio bajo los efectos de esos medios musicales, siempre deben redundar en hechos de bien.

Sin embargo, cuando Arguedas acepta que "Lurucha" ha-

1. Ayuque Cusipuma, Julián; "El Wamani en 'La agonía de Rasu-Niti', en Proceso, Universidad Nac. Centro, 1972, (p. 4).



bía sido hechos de maíz blanco y que don Mariano es "quizás cual Angel" (DyP, p. 22), y que ambos tienen contexturas semidivinas, no está afirmando que una expresión musical en su grado más elevado y sublime debe ser siempre manifestación de seres semidivinos. Se está refiriendo, más bien, a la esencia del canto o de los instrumentos musicales, detectable en los efectos que éstos generan en el indio cual signos y expresión del bien y de la puerreza. En este sentido, no hay pues diferencia entre el canto o los instrumentos musicales que se tocan con el ser mismo del artista indio, porque ellos mismos son ese canto o ese instrumento musical. En cuanto se refiere a "Lurucha" el siguiente texto es bastante ilustrativo:

"... el arpa y las manos del músico funcionaban juntos. Esa música hizo detenerse a las hormigas que ahora marchan de perfil al sol, en la ventana" (LAR-N, p. 154).

Lo mismo, sobre don Mariano, el siguiente texto también es bastante preciso:

"¡Quizás San Gabriel, quizás cual Angel toca!
¡El 'Upa' no será! ¡El Mariano es inocente!...
Su espíritu no más está tocando -dijo cierta noche un mestizo de mala vida, guitarrista, y dedicado a corromper a las mujeres casadas-. ¡Su espíritu no más! A ver si me limpia el alma; pura mujer no más quiero. ¡Mucho hey maldecido!"
(DyP, p. 23).



Ha desaparecido pues la diferencia entre el "Upa" don Mariano, "Lurucha", el canto y los instrumentos musicales; se ha producido, más bien, confluencia del espíritu de don Mariano y el de "Lurucha" al del canto o al de los instrumentos musicales. Por eso mismo la música que crean, a la vez que será la expresión de un espíritu en estado de inocencia, espíritu de bien, nos revela también la función del canto y de los instrumentos musicales sólo en circun- tancias que signifiquen hechos de bien.

Esta manera de entender la música, el canto o los instrumentos musicales, como signo de bien y de pureza, es importante para entender, primero, el concepto del indio sobre la música y segundo, para explicar el poder mítico-divino que se les atribuye. Si la música, el canto y los instrumentos musicales no fueran signos de bien y de pureza y con poderes sobre-humanos, difícilmente se podría explicar sus funciones benefactoras o destructoras. Estas funciones varían según ciertas circunstancias y condiciones. Nuestro propósito es aclarar.



a. Función liberadora

Al empear nuestro estudio hemos partido de un criterio general: canto, instrumentos musicales y el hombre estrechamente ligados entre sí en razón al contexto socio-cultural específico: el indio. Vida y canto en ese pueblo, son una misma cosa. Esto hemos comprobado en nuestro análisis anterior.

En efecto, en el pueblo indio no hay vida sin la presencia del canto o de los instrumentos musicales; éstos incluso son determinantes. En virtud de la confluencia de ambas partes (elementos musicales y el hombre) en una misma realidad, por una de ellas (a través del canto o de los instrumentos musicales y en base a la función e influencia que cumplen en sus vidas) fluye buena proporción del espíritu de ese pueblo: su contextura socio-cultural, específicamente. Y decimos que la presencia del canto, de la danza y de los instrumentos musicales son determinantes, porque éstos tienen la capacidad de regular y marcar el ritmo de la vida del indio; pues, acompañan como participantes activos en la lucha, en el trabajo y, en algunos casos especiales, tienen poder —sólo ellos— para defender la integridad del mundo indio.

Partiendo de este supuesto y entendiendo los medios musicales como signos de bien, el canto -por ejemplo- cumple una función liberadora. Tiene poder y fuerza decisiva para cumplir esta función. Así como puede inducir a



desafiar a la muerte y a realizar hazañas comunales, también puede hacer posible la liberación del hombre de ciertas circunstancias negativas.

Pero esta función liberadora no se materializa en el aspecto exterior del hombre, posible de ser captado a través de los sentidos; más bien tiene sus efectos en el aspecto interior o psicológico. Cuando Ernesto sufre en las ciudades que visita, se halla deprimido y derrotado por la realidad cruda que experimenta, el canto para él es un medio eficaz para vencer esa derrota; en una palabra, lo libera:

"Llegaba a la esquina, y junto a la tienda de aquella joven que parecía ser la única que no miraba con ojos severos a los extraños, cantaba huyanos de Querobamba, de Lambrama, de Sañayca, de Toraya, de Andahuaylas... de los pueblos más lejanos; cantos de las quebradas más profundas. Me desahogaba; vertía el desprecio amargo y el odio con que en ese pueblo nos miraban, el fuego de mis viajes por las grandes cordilleras, la imagen de tantos ríos, de los puentes que cuelgan sobre el agua que corre desesperada, la luz resplandeciente y la sombra de las nubes más altas y temibles. Luego regresaba a mi casa, despacio, pensando con lucidez" (LRP, p. 31).

Pero para comprender con mayor precisión el sentido de la función liberadora del canto, conviene señalar sus matices. En lo que acabamos de anotar, por ejemplo, el canto cumple una función aliviadora, reparadora. Me-



diante él, Ernesto se alivia y se repara del odio experimentado; el canto se impone contra el odio y Ernesto alcanza la lucidez necesaria para seguir viviendo en base a una esperanza. Lo mismo sucede también en el caso de Gabriel en El sexto. Ante la putrefacta realidad del penal, ambiente de muerte y de abandono que intenta arrastrarlo totalmente, considerando al canto como única realidad viviente capaz de liberarle de esa opresión, él se acoge al canto para alcanzar esa liberación:

"Y también yo, como buen serrano, repetiría entre dientes un huayno, o uno de esos ayatakis que las mujeres cantan detrás de los féretros, en el tono más alto que es posible en este sentido:

(Adónde vas paloma blanca
te pierdes en el oscurecer.
Díle adiós a mi pecho
donde creciste,
a mis pechos secos
que hielo a hielo lactaste)" (ES, p.156).

Esta repetición de los versos, por la realidad que transmiten, estados de tristeza y de ternura, permite que Gabriel se imponga al debilitamiento espiritual en que vive obligado por la circunstancia. Gabriel repite los versos para consolarse y, a la vez, para recuperarse. Por eso dice: "Repetí todos los versos, dos y tres veces; su tristeza me consolaba, cautivaba mis sentidos" (ES, p. 157).

En otras circunstancias, el canto cumple también una



función dominadora o fortificadora del espíritu. Cuando el hombre está debilitado espiritualmente, cubierto de dolor y propenso a perder el equilibrio emocional, el canto le permite liberarse de ese decaimiento por un dominio del espíritu:

"Corpancho quedó a cargo de la mina, Jerónimo, esa hora, bajaba al río, con un baulito a la espalda. Para dominar el dolor cantaba:

A las orillas del río Pampas
hay una gaviota;
todas las noches anda buscando
a su amorcito, a su amorcito..."
(TLS-II, p. 175).

Otro sentido de la función liberadora del canto y que se hace efectivo en el hombre, es a través de la capacidad o poder iluminador. En efecto, cuando Ernesto es tá cubierto por un momento confuso, ambiguo, de extrema oscuridad y con posibilidades de caer a hechos negativos, cuando se es iluminado por el canto, ese estado es superado con una actitud impositiva:

"Durante muchos días no podía jugar ni retener lo que estudiaba. En las noches me levantaba y decidía irme, hacer un atado de mi ropa, y cruzar de noche el Pachachaca; alcanzar la otra cumbre y caminar libremente en la puna hasta llegar a Chalhuanca (...) En esos días de confusión y desasosiego, recordaba el canto de despedida que me dedicaron las mujeres, en el último ayllu donde residí como refugiado, mientras mi padre vagaba perseguido" (LRP, p. 45).



Finalmente, dentro de su función liberadora, el canto tiene también poder para alcanzar la purificación del hombre. Entender esta función en el estricto sentido de liberación es poco menos que discutible. Sin embargo, según algunas referencias encontradas en las obras de Arguedas, dichas a veces indirectamente, comprendemos que esa posibilidad purificadora del canto es efectiva y real.

La actitud de Gabriel es un caso bastante elocuente. Ante el ambiente opresivo del penal y que ha contaminado a todos por igual, Gabriel encuentra al canto como la única posibilidad de purificar a los demás y así mismo. Dice:

"Yo le había ofrecido un himno a 'Pacasmayo' para despedirlo. El ayataki que cantaron en mi pueblo mientras llevaban el cadáver de ese viajero desconocido (...) '¡Tengo que acordarme! ¡Tengo que purificar a 'Pacasmayo' de la compañía del asesino!" (ES, p. 199).

Esta función purificadora es más explícita en el caso de los hermanos don Fermín y don Bruno. Ellos deciden cumplir con un pacto de perdón para salir de la antigua rencilla familiar. Si bien es cierto que no son ellos los actores directos en pensar en esa posibilidad purificadora, sin embargo, cuando el indio le asigna y es el actor directo de ese pensar o creencia, la función purificadora es efectiva:

"Don Bruno se arrodilló en el suelo, besó la



tierra.
-¡Paz aquí y en la otra vida! Fermin, juremos cumplir (...) Se tomaron de las manos y juraron. La mestiza cantó en voz muy baja casi imperceptible, los primeros versos de una canción de semana santa, de un himno de perdón que entonaban en coro las mujeres:

(Ha calado ya el furor de
mi sangre,
ha vuelto ya la paloma,
aleteando gloria)"
(TLS-I, p. 25).

La misma función purificadora se observa también en la actitud de don Aparicio en Diamantes y pedernales. En él, más que en don Bruno y en don Fermin, el canto y la música indias son determinantes. Don Aparicio busca liberarse o purificarse de los efectos de unas antiguas aventuras amorosas, de aquellas que para él se constituyen como una culpa, a través del canto y de la música del arpa del "Upa" Mariano:

"Don Aparicio confundía el verdadero amor con la tristeza (...) '¿Qué es esto, Upa Mariano? ¡Tu canto me ahonda más!'" (DyP, p. 38).

En don Aparicio, situaciones como éstas se repiten siempre. Bajo el canto y la música emitida por el arpa de don Mariano —su músico privado justamente para esos casos—, don Aparicio busca liberarse, busca despojarse de los recuerdos que nublan su conciencia y reiniciar sino una nueva vida al menos otra relativamente distinta. Por lo menos esa es la intención.



En resumen, en el aspecto estrictamente subjetivo, la función liberadora del canto o de los instrumentos musicales es efectiva y real. Y esta función no es, como muchas veces se ha dicho, una muestra de alienación. Tampoco se podría decir que es una manera, la más fácil, de huir o escapar de toda posibilidad de enfrentamiento directo a las causas de esas situaciones negativas de las que, sólo subjetivamente, el hombre alcanza su liberación; es, más bien, a nuestro entender, una actitud positiva en la medida en que el indio (estando bajo los efectos del canto o de los instrumentos musicales) olvida y se sobrepone a las múltiples situaciones negativas que nublan su conciencia; situaciones de angustia y de dolor frente al abuso del patron.

En efecto, en las circunstancias en que vive el indio —caracterizado poco menos que por una situación inhumana—, desamparado de toda posibilidad de justicia, expuesto a la actitud expoliadora y exterminadora del patron, no hay otra forma o medio de defender su existencia y la verdadera esencia socio-cultural de su mundo que cantando, bailando y tocando los instrumentos musicales. Estos hechos propios y profundamente arraigados a su propio existir, llevados a la praxis, son pues una forma de liberación; de salir, aunque momentáneamente, de esos trances negativos que exterminan su existencia. Un caso patético de liberación de la influencia de la cultura moderna, es la actitud de Romero:



"Al mediodía Romero se decidió a tocar su rondín. Romero llevaba el compás de la música con su cuerpo alto y flexible (...) Romero nunca había tocado de día. Empezó desganado, y fue animándose. Quizá presintió que la inocencia de la música era necesaria en ese patio (...) Romero se agachaba, o levantaba la cabeza según el compás. El ritmo se hacía más vivo al final. Romero alzaba la cara, como para que la música alcanzara las cumbres heladas donde será removida por los vientos; mientras nosotros sentíamos que a través de la música el mundo se nos acercaba de nuevo, otra vez feliz" (LRP, p. 134).

Mientras el indio no decide enfrentar al patrón directamente y alcance a destruir su poder (detrás de ese "patio" se evidencia los efectos del poder del patrón), seguirá todavía utilizando el canto, la danza, la fiesta y los instrumentos musicales en los diferentes casos de su vida. La puesta en vigencia de su cultura tradicional y popular, demostrada a través del canto o de los instrumentos musicales, es prueba ya, por lo menos en un aspecto, de una primera derrota del patrón, puesto que éste no ha podido y no llega a exterminar el espíritu o cultura del indio.



b. Función reivindicadora

El canto tiene fuerza y poder suficiente para defender o reivindicar el sentido del mundo indio -del cual es parte inconfundible-, así como también para expresar su significado total. En este sentido, en cuanto se refiere a la función reivindicadora, esta no podría estar tan clara como en el motín de las chicheras. En efecto, las chicheras -encabezadas por la figura imponente de doña Felipa- se levantan decididamente contra los especuladores y la injusticia de las autoridades salineras. Estas han ofrecido la distribución de la sal para los animales de los "principales" antes que para los comuneros (colonos) o para las mismas chicheras. Como negación y protesta frente a este abuso y a través de una actitud violenta, las chicheras consiguen apoderarse de la sal, derrotar a las autoridades salineras y hacer efectiva su distribución a los colonos o "pobres" de Patibamba. Este hecho de justicia es distorsionado en forma muy interesada por los "principales", sus enemigos:

"Desde los balcones, en las calles del centro, insultaron a las cholitas.

-¡Ladronas! ¡Dioscomulgadas!

No sólo las señoras, sino los pocos caballeros que vivían en esas casas insultaban desde los balcones.

-¡Prostitutas, cholitas asquerosas!" (LRP, p.103).

Frente a esta actitud interesada de los "principa-



les", a manera de negación, se hace efectivo la presen
cia del canto. Este al cubrir totalmente el ambiente,
la emoción de las chicheras, permite que los insultos y
los falsos cargos que les atribuyen, no sean escuchados.
En una palabra, el canto las reivindica y se impone an
te los insultos:

"Entonces, una de las mestizas empezó a can-
tar una danza de carnaval; el grupo la coreó
en la voz más alta (...). La voz del coro apa-
gó todos los insultos y dió un ritmo especial,
casi de ataque, a los ^{que} marchábamos a Patibam-
ba. Las mulas tomaron el ritmo de la danza y
trotaron con más alegría. Enloquecidas de en-
tusiasmo, las mujeres cantaban cada vez más
alto y más vivo:

¡Oh árbol de Pati
de Patibamba!
Nadie sabía
que tu corazón era de oro
nadie sabía que tu pecho era de plata"
(LRP, pp. 103-104).

El canto permite, pues, devolver a las chicheras
-al revelar el verdadero sentido de sus actos- su inte-
gridad humana. Visto el motín de las chicheras desde
una perspectiva mayor y con una proyección futura, cier-
tamente la actitud asumida por ellas no es negativa.
Toda vez que existió la injusticia de las autoridades,
la recuperación de la sal y la distribución posterior
a los colonos de Patibamba, es un acto de justicia. Por
que tiene este significado amplio, los que finalmente
van de "comisión" no son sólo las chicheras, sino -por



la trascendencia de sus actos- va todo el pueblo:

"Cerca de Huanupata muchos hombres y mujeres se sumaron a la comisión (...) Así llegamos a la carretera, al ancho camino polvoriento de la hacienda. Era ya un pueblo el que iba tras de las mulas, avanzando a paso de danza" (LRP, p. 104).

El ingreso violento a la "Salinera" y la posterior recuperación de la sal no es, pues, como dicen los "caballeros" y las "señoras" un robo; es, más bien, manifestación y hecho de justicia. Este significado es lo que reivindica el canto:

" Encotraron colgados los fusiles
que a nadie mataron.

Sólo la sangre de la mula desde el puente,
goteando goteaba
goteando goteaba" (LRP, p. 153).

Esta función reivindicadora del canto y de los instrumentos musicales se cumple seguramente con más claridad en el caso de Romero. Este, debido a ciertas circunstancias específicas del internado, está al borde de perder la esencia de su cultura y ser ganada por otra; sin embargo, gracias a la fuerza significativa que trasmite el canto o el huayno tocado por su rondín -le trasmite el origen y esencia de su cultura quechua-, alcanza a recuperar su verdadera esencia sociocultural:



"-Ese Gerardo le habla a uno, le hace hacer a uno otras cosas. No es que se harte uno del huayno. Pero él no entienda quechua; no sé si me desprecia cuando me oye hablar quechua con los otros. Pero no entienda, y se queda mirando, creo que como si uno fuera llama. ¡Al diablo! Vamos a tocar un huayno de chuto⁽¹⁾, bien de chuto -dijo entusiasmándose. Se metió el rondín en la boca, casi tragándose el instrumento, y empezó a tocar los bajos, el ritmo, como si fuera su gran pecho, su gran corazón quien cantaba" (LRP, p. 211).

El ingreso de los estudiantes costeños al internado, por su manifestación cultural diversa, crea cierta ambigüedad y desconcierto en Romero y otros estudiantes "provincianos". Inclusive hay instantes en que la cultura costeña -representado por Gerardo- parece imponer su realidad; sin embargo, como hemos visto, con esa actitud y decisión de tocar una huayno "bien de chuto", Romero reivindica a su cultura.

Caso parecido sucede también en la actitud del Subprefecto en Yawar fiesta. En el preciso instante que el Subprefecto está "maldiciendo" al pueblo indio, negando una cualidad cultural de ese pueblo (el turupukllay), la música emitida por los wakawak'ras vence al Subprefecto e impone la vigencia de esa manifestación tradicional del indio: la corrida de toros:

1. Indio (nota de Arguedas).



"-¡Paquic! ¡Pueblo e porquerías!

Y cuando estaba maldiciendo, desde los cuatro ayllus, la voz de los wakwak'ras subió a la plaza, entró a la Subprefectura, y cada vez más claro, más fuerte, la tonada de yawar fiesta crecía en el pueblo.

-¡Maldición! ¡Estos indios desgraciados!"

(TF, p. 60).

La función reivindicadora del canto o de los instrumentos musicales no se actualiza sólo en los indios, de quienes -ciertamente- ellos son parte inconfundible; tiene también vigencia y poder, si así lo determina el indio, para llegar y hacerse efectivo en los del mundo blanco. Prueba elocuente es el caso de don Cisneros (símbolo del gamonal tradicional). Después que don Cisneros - a través de la intervención de don Bruno- ha sido castigado por los indios, ese castigo más que venganza o resarcimiento del daño, es un medio de reivindicación: hacer posible la adquisición de un alma que sea símbolo de bien. Para el indio eso es posible:

"Don Cisneros no reza; ahora está oyendo el canto de las mujeres. Quizás Dios nuestro Señor le va a dar alma. Triste canto hiela al demonio, como a trigo recién nacido quema el frío. Pero triste canto de la mujer hace nacer, gran señor; hace llamear la iglesia de mi pueblo en el alma, para siempre. Y cuando no hay alma todavía y no hay recuerdo, entonces triste canto hace nacer alma (...). Por esa herida que en su grasa se ha abierto, don Cisneros va recibir el alma pura o al demonio ardiendo" (TIS-II, p. 49).



Probablemente esta sollicitación de los indios a través del canto tiene poca o ninguna importancia para don Cisneros. Quizás ni siquiera le es necesario. El, pues, forma parte de otro mundo, de otra realidad sociocultural. Pero desde la perspectiva del indio, el canto cumple funciones determinantes que afectan directamente en el modo de ser del hombre; a veces encausan, motivan, defienden o reivindican. Por eso dice Sebastián Salazar Bondy que el canto u otros medios musicales "reivindicaban la condición moral de los vejados"⁽¹⁾.



1. Salazar Bondy, Sebastián; Arguedas: fe en el hombre, Lima, EC. 30 nov. 1961, (p. 2).



c. El canto y los instrumentos musicales como expresión de un universo total.

El canto y los instrumentos musicales tienen la virtud de ser la expresión sintetizadora de un universo constituido como totalidad: el del indio. A través de ellos, aparecen impregnados todos los elementos del cosmos andino. En efecto, mediante las trompetas épicas, por ejemplo, entre ellas los wakawak'ras, observamos la presencia de la naturaleza como uno y el más significativo elemento del cosmos andino. Las realidades más significativas de aquella: los cerros, los ríos, los k'eñwales, el viento y toda la realidad atmosférica en su más elevada y vivida forma se trasunta como uno de los elementos dominantes. En una primera instancia, es prueba nstante elocuente el siguiente texto:

"... la voz del wakawak'ra suena gruesa y lenta (...) como voz de la puna alta y su viento frío silbando en las abras, sobre las lagunas" (YF, p. 26).

En otro apartado, se lee:

"Arriba, en un estancamiento de la cañada del riachuelo, crecía un bosque de eucaliptos; en ese bosque parecía latir con más fuerza el canto de los wakawak'ras; desde allí repercutía, salía el turupukllay, como de dentro de los cerros" (YF, p. 119).



No se refiere, pues, a una realidad (puna, bosques de eucapalip~~to~~) estática, transmitida a manera fotográfica; se refiere, más bien, a un ambiente dinámico, a una realidad con ciertas cualidades humanas ("voz de la puna"), con sus variedades y múltiples expresiones caracterizadoras:

"... y si el huayno era triste, parecía que el viento de las alturas, el aire que mueve a la paja y agita a las pequeñas yerbas de la estepa, llegaba a la chichería" (LRP, p. 50).

En esta referencia específica, por ejemplo, si bien es cierto que el huayno se está viviendo en una chichería (en la ciudad), sin embargo, la imagen que se presenta con ese huayno no es la de la ciudad justamente, sino de una situación real y específica de la puna: con notación de soledad y tristeza que expresan ciertas realidades atmosféricas de la puna. Para el indio, según su creencia, la presencia así de la naturaleza y en sus diversos aspectos es efectiva y real. Lo reafirma Arguedas en base a lo que representa y transmite simbólicamente el Conjunto musical la "Lira Pausina":

"En ellos (...) los Andes con sus lagos, sus montañas sagradas, sus flores y sus insectos y aves sonoras, cantan, no sólo por la garganta de los tres, sino a través del rostro y del cuerpo, especialmente de Jaime, que vibra y se mece no con actitud espectacular y estuu



diada sino con auténtica, ineludible y conmovedora autenticidad"⁽¹⁾.

Pero la presencia de la realidades o hechos de la naturaleza en su expresión dinámica, no queda ahí. Con la introducción de otros hechos con significados míticos, la presencia de la naturaleza de acuerdo como entiende el indio, es total. En este sentido, el aceptar que canta no sólo el hombre sino también el río, la puna, los insectos, etc., es ser consecuente con la visión mítica de la naturaleza. Por eso dice Arguedas: "la música (...) parece brotada de la imagen mítica de las montañas, de los ríos, de la luz y de los árboles"⁽²⁾.

Un hecho bastante ilustrativo de la presencia de la naturaleza en su expresión altamente mítica, es la introducción del toro Misitu. Este —que es parte inconfundible de la naturaleza— aparece en toda su dimensión mítico-divina como para resumir ese nivel mítico de la naturaleza. En efecto, lo que se transparenta a través de las trompetas wakawak'ras, es el mismo Misitu que "había salido de torkok'ocha, que no tenía padre ni madre (...) que corneaba a su sombra, que rompía los k'eñwales, que araba la tierra con sus

1. Arguedas, José María; "La lira pausina" un conjunto que crea y conserva el folklore, Lima, ECsd. 19 may. 1963, (p. 7).
2. Arguedas, José María; En defensa del folklore musical andino, Lima, LP, 19 nov. 1944, (p. 8).



cuernos" (YF, pp. 87-88). Por eso dice Arguedas:

"... como voz de toro lloraba el wakawak'ra; temblanco salía el llorar de su boca redonda; sacudía hondo, bien dentro, el alma de los K'ayaus" (YF, p. 115).

Pero, según la creencia del indio, una posible diferencia entre seres animados, seres con espíritus mágico-divinos y seres inanimados o estáticos, desaparece totalmente. Lo transmitido a través del canto, de la música o de los instrumentos musicales tiene la cualidad de un ser animado y con espíritu sobrehumanos. Un ejemplo elocuente es el caso del músico Gregorio. Los "árboles sedientos" han dominado totalmente al músico, a tal punto que él, en su charango (instrumento musical), no hace sino transmitir lo que son en esencia esos árboles sedientos:

"Los árboles sedientos de la plaza enviaban sus sombras al espíritu del músico, se estiraban hasta él, le tocaban las manos. El ojo inmóvil de Gregorio, fijo en el dintel de la tienda, parecía haber recibido el silencio de todas las cosas del mundo que la luz estelar amante, exalta, lleva, especialmente al atento corazón, la imagen total de la morada en que estamos viviendo" (TLS-I, p. 140).

Por esta razón sostiene Rucillón con un criterio bastante preciso que, en el canto, "los paisajes sur-



gen (...) como reabsorviendo al mismo cantor y a su instrumento en una poderosa presencia geográfica y calidad humana"⁽¹⁾. En efecto, en el canto y en la música emitida por el charango de Gregorio, están presentes el paisaje y todas las "cosas" del mundo como partes integrantes del ser mismo de la música. Vибran en su charango, él mismo, su contextura social india, la naturaleza con su valor mítico y todas las "cosas del mundo" en un todo único, variado y múltiple.

La luz y determinadas realidades siderales o atmosféricas (el rayo, el relámpago, etc.) son otros de los elementos de la realidad andina que se presentan como partes integrantes del mismo del canto o de los instrumentos musicales y que, a su vez, van a ampliar el significado de esa realidad. Esta presencia de la luz y de la realidad atmosférica sideral asociada a las trompetas épicas se explica, específicamente, a través de la terminación onomatopéyica illa:

"Illa (es) la propagación de la luz no solar. Killa es la luna, é illapa el rayo. Illariy nombra al amanecer, la luz que brota por el filo del mundo, sin la presencia del sol. Illa no nombra la fija luz, la esplendente y sobrehumana

1. Rucillón, José Luis; Notas sobre el mundo mágico de José María Arguedas, en Mercurio Peruano N° 461, Lima, 1966, (p. 128). Este mismo trabajo ha sido ampliado y publicado en Cuentos olvidados, Lima, Imágenes y letras. 1973.



na luz solar, denomina la luz menor: el claror, el relámpago, 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" (LRP, p. 73).

Con la asociación de tales elementos, se justifica y nos da la razón del porqué de la actitud épica de los indios cuando realizan hazañas comunales bajo la presencia e influencia de las trompetas épicas. Se alcanza ese estado épico, porque dentro del indio fluye el mismo espíritu o la misma fuerza benefactora o destructora de esa "luz solar" o de esa fuerza sideral. Cada realización épica es un intento de alcanzar, de poseer la fuerza del rayo, del relámpago. Y esto es producto de la concepción real del indio sobre su identificación con la naturaleza total.

Otro elemento del cosmos andino y que se presenta a través del canto o de los instrumentos musicales, es el hombre. Para el indio, hemos dicho, esos medios musicales y el hombre constituyen una misma realidad. En efecto, en lo que toca y canta Gregorio, por ejemplo, es su espíritu mismo quien se expresa; triste o alegre, según ciertas circunstancias:

"Gregorio llegó a la puerta de la tienda de Asunta, ya vestido de indio. Había templado finamente su charango. Le había echado una



bocanada de aliento del fuerte cañazo de Huanca a la caja, por el ojo del instrumento. Bebió dos largos tragos de una pequeña botella y transmitió al charango 'su propio corazón', el de Gregorio, lanzando su respiración fuertemente perfumada al instrumento (...) El ojo sereno del músico brillaba, ahogaba en dicha luz todo lo que en Gregorio era vida. De esa luz brotaban las notas límpidas de cada cuerda, que los dedos tañían con suavidad y energía no superables" (TIS-I, p. 140).

Lo mismo en el tronar y en la voz gruesa de los wakawak'ras, es el hombre mismo quien canta y quien está presente. Se repiten siempre expresiones como: "la voz del wakawak'ra suena gruesa y lenta, como voz de hombre" (YF, p. 26), "como llorar grueso es; como voz de gente" (YF, p. 29). Estas trompetas no están totalmente separadas del ser del indio; tampoco éste está desligado de esas trompetas. Si la voz del wakawak'ra suena como voz de hombre, como voz del indio, es porque en esa voz él mismo está presente; expresándose — muchas veces — en base a una cualidad específica de su mundo: el turupukllay en el caso de los wakawak'ras.

En razón a esta identificación naturaleza-hombre-canto y los instrumentos musicales, partiendo sólo de estos últimos elementos, podemos entender a ese hombre (indio) en su variada, única y total contextura socio-económica. Ellos nos permiten desentrañar una forma de vida, una costumbre y hasta algunos aspectos ideológicos del indio.



Por eso mismo, en la música emitida por los wakawak'ras (y también del canto) se expresa no sólo el espíritu de un individuo en particular, sino el de toda una comunidad:

"Cuando los vecinos principales estuvieron saliendo de la plaza, desde los cuatro ayllus cantaron los wakawak'ras. En la plaza oscura, en el pueblo tranquilo ya, el turupukllay resonó; como viento soplabá en las calles. ¡Era el pukllay del 28! (...) En la plaza de K'ayau, de Pichk'achuri gritaban los sapos. Todo el ayllu estaba más oscuro. Y de allí cantaban los wakawak'ras, a ratos lloraba fuerte; salía el canto como de l corazón de la plaza, parece de dentro de la capilla, y llegaba hasta el río grande" (17, p. 56).

Esta expresión del ser del indio en su total significación a través del canto o de los instrumentos musicales, lo corrobora Arguedas en un artículo que le dedicó al músico indio Francisco Gómez Negrón. Dice:

"Pancho no sabe 'escribir música'; no es leído en música; pero cuando tiembla su charango y hace cantar las cuerdas (...) es como la voz entera de todos los 'indios animales', de todos los serranos que vivimos recordando siempre nuestras quebradas, nuestras punas, nuestros ríos"⁽¹⁾.

1. Arguedas, J. María; "Francisco Gómez Negrón y el Valor de la música indígena", en Palabra N° 3, Lima, 1936, (p. 15).



En resumen, a través del canto o de los instrumentos musicales, comprendemos que los elementos del cosmos andino están fuertemente integrados y éstos, a su vez, expresan ese cosmos concreto. Hay confluencia de todos sus elementos (canto, danza, instrumentos musicales, el hombre), teniendo como núcleo vital de ese universo, al hombre. Este es el núcleo, sin embargo, lo importante es el todo, lo importante es la vida total; el hombre es sólo una de las partes. Por eso dice Ruoi llón que, en el contexto indio, el "hombre y su historia es sólo una manifestación efímera"⁽¹⁾. Efímera, porque el hombre es sólo una de las partes de ese cosmos. En esa realidad no hay un elemento que sea superior o inferior a otro ni disgregado de la totalidad. Todos participan indistintamente en la construcción de ese universo. El siguiente texto de Arguedas, justamente sobre los elementos que participan en la creación de una danza, es una primera prueba:

"Ese juego casi indescriptible de la forma, el color, el ritmo y el canto son obra no sólo del hombre sino del río, de la inmensa montaña que asombra y acompaña, de las flores pequeñas, de los abismos, los desiertos, los lagos que cantan y danzan"⁽²⁾.

1. Ruoi llón, José Luís; ob. cit., (p. 132).

2. Arguedas, José María; Autenticidad contagiosa: danzas de Puno a México, Lima, EC. 5 nov. 1965, (p.3).



Porque todos los elementos del cosmos andino están totalmente integrados, por el charango de Benigno, por ejemplo, se transparenta toda esa realidad plural y al mismo tiempo única del cosmos:

"Benigno punteaba, despacio, su charango. Las estrellas con su transparencia, los ríos con sus orillas floridas, las montañas con su alba cruz en la cumbre, el aire de los pequeños pueblos, con sus heridas, su gran sol y su silencio, cantaban. Hidalgo fue sintiendo poco a poco el contenido, de esa melodía, tañida en un instrumento pequeño" (TLS-II, p. 249).

Por todas estas razones, no podemos decir tajantemente que Arguedas sólo se "emparenta a los mejores exponentes del naturalismo"⁽¹⁾; lo hace, pero sólo en parte. La presencia mítica de la naturaleza, no es prueba para que Arguedas sea exponente del naturalismo. En sus obras, lo que tiene de naturalismo, no se presenta por un criterio de traslación, de repetición, de recreación o adorno. En él, la naturaleza tiene una presencia activa, un poder tanto o más que el indio y con una influencia también determinante en su modo de ser. Dicho en otros términos, para la mente india "la naturaleza y la sociedad son un orden único, continuo"⁽²⁾. Esta

1. La Torre, Alfonso; José María Arguedas, Lima, EC. 4 diciembre 1959, (p. 9).

2: Rowe, William; ob. cit., (p. 6).



manera de ver la naturaleza difiere ostensiblemente de la visión tradicional, clásica del naturalismo.

Arguedas es, más bien, exponente de una nueva vida, de una vida total donde perviva la justicia como una condición primera. Y esta forma de vida corresponde, por el momento, sólo al indio. Sería ideal que ese criterio se expanda también a los del mundo blanco. Ante una pregunta de Ariel Dorfman sobre el tema del escritor comprometido, el mismo Arguedas reconocía ese ideal de justicia como parte de su compromiso:

"Soy partidario de una sociedad en que los hombres no estén sojuzgados por otros hombres, de una sociedad en que cada individuo ofrezca a los demás todo lo que le sea posible dar y que aquello que dé sea respetado y recibido con la misma gratitud y alegría, sea un objeto de madera o barro o un poema o una escultura. Estoy comprometido con ese ideal"⁽¹⁾.

1. Dorfman, Ariel; "Conversación con José María Arguedas", en Coral Nº 3 (número especial), Valparaíso, 1970, (p. 43).



d. Poder integrador y desintegrador

El hombre del Ande Peruano está quebrado en dos mundos fuertemente diferenciados: el del indio y del blanco, el de los siervos y el de los amos; cada uno, cierto es, con sus manifestaciones particulares. La relación entre ambos es marcadamente conflictiva, de permanente lucha por mantener e imponer, cada uno, su poder y su respectiva peculiaridad cultural. En este sentido, el mundo de "los 'principales' se define por la activa violencia de la que son sujetos"⁽¹⁾; y el de los indios en cambio, por ser objeto de esa injusticia de los "principales". Este hecho, según revela Arguedas en sus obras, es vigente y preponderante en el Ande Peruano.

Pero en el aspecto cultural y sólo en este aspecto, gracias a la influencia del canto, de la danza, de las fiestas comunales o de los instrumentos musicales, cabe la posibilidad de una integración de los dos mundos en conflicto. Aquellos hechos del indio, por su originalidad y trascendencia —entendidos como la más grata expresión de su cultura— arrastran en su realización no sólo a los propios indios sino también a los del mundo blanco. Estos, muchas veces inconcientemente,

1. Cornejo Polar, Antonio; "El sentido de la narrativa de Arguedas", en Revista Peruana de Cultura 13-14. (homenaje a Arguedas), Lima, 1971, (p. 71).



llegan a integrarse a las fiestas u otras actividades comunales del indio.

Hay casos donde, como en el caso de don Aparicio en Diamantes y pedernales, la música india es determinante. Cuando don Aparicio escucha una música india —que expresa una forma de vida distinta a la suya—, en esa música encuentra instantes de felicidad, de ternura; realidades que en su mundo (el del blanco) no tienen cabida. Estos y otros hechos (como veremos después) demuestran ya lo que Mario Vargas Llosa llama "la 'indianización' espiritual inconsciente del blanco de la sierra"⁽¹⁾. Para precisar con mayores detalles los casos y grados de esa integración —inconsciente o no— del blanco, veamos algunos de sus matices particulares.

En primer lugar, la integración del blanco al mundo indio empieza a partir de un criterio y de una actitud de solidaridad:

"Los hacendados de los pueblos pequeños contribuyen con grandes vacijas de chicha y pajilas de picante para las faenas comunales" (LRP, p. 43).

Hasta aquí, como se verá, las distancias todavía

1. Vargas Llosa, Mario; "Tres notas sobre 'arguedas'", en Nueva novela Latinoamericana I de J. Lafforgue, Buenos Aires, Paidós, 1969, (p. 44).



se mantienen. Los "hacendados" no ingresan al trabajo propiamente dicho; se quedan en la mera colaboración por razones de estricta diferenciación social. Posteriormente, ya en la corrida de toros, cuando las trompetas wakawak'ras anuncian el turupukllay, en el fondo del comentario de los "vecinos" o de los "principales" sobre ese suceso, se revela ya esa inconsciente "indianización" a que se refiere Mario Vargas Llosa; vale decir, el paso de la actitud solidaria a la identificación con la fiesta que los indios se preparan celebrar:

"Los vecinos también, en todas sus reuniones hablaban de la corrida. Cuando se encontraban en los caminos, de paso a sus chacras o de vuelta al pueblo; cuando tomaban cerveza y pisco en las tiendas, cuando se reunían para charlar bajo los faroles de las esquinas, hacían apuestas por K'ayau o por Pichk'achuri; a favor o contra del Misitu. Don Pancho Jiménez contra don Julián Aranguena" (YF, p. 38).

Quando se trata de una fiesta comunal, fiesta de gran trascendencia, la integración del blanco es total. Aquí se pierde la primera actitud solidaria para confundirse ahora, definitivamente, con el indio:

"En las fiestas salen a las calles y a las plazas, a cantar huaynos en coro y a bailar. Caminan de diablo fuerte o casinete, y una bufanda de vicuña o de alpaca en el cuello (...) El hacendado también pasa del alferado a mayordomía



en las fiestas. No puede agasajar al pueblo menos que un indio, salvo que haya perdido su honor de terrateniente" (LRP, pp. 43-44).

Individualizando los hechos, es decir los efectos alcanzados a consecuencia de la identificación e integración del blanco, encontramos claramente simbolizadas en las personas de don Pancho Jiménez y don Julián Aranguena. Son los más altos exponentes. En don Pancho, por ejemplo, ya no se trata de una simple identificación; se trata, más bien, de un deseo de querer ser, de dejar el suyo y asumir lo del indio. Esta situación es dramática para don Pancho, en particular, y para los del mundo en general. Primero, por dejar el suyo (lo que significaría triunfo de la cultura india) y no poder asumir definitivamente lo del mundo indio; y segundo, por no dejarse llevar y vencer definitivamente por las costumbres del indio. Don Pancho confiesa su evidente reacción y negación a su mundo de origen (el del blanco) y su identificación con el indio:

"-¡Don Julián! ¡Que perra es mi suerte! ¡Quisiera estar allá, junto al coso! Regaría con aguardiente los pies de los K'ayaus; tocaría wakawak'ra con el Raura, con el Tobías. ¡Siquiera un puñete le daré a esta puerta! ¡Carajo! ¡Maldecidos!" (YF, p. 158).

Desde la perspectiva cultural, Don Pancho y don Julián (éste último, gamonal de vieja estirpe), que han



sido llevados a la prisión por oponerse a la decisión del gobierno (decisión que prohíbe la "bárbara" fiesta), están más identificados con el indio que con su propio mundo. Don Julián, por ejemplo, con su actitud y oposición a la decisión del gobierno, lo que defiende "no es un derecho de sus indios... Es su propia fiesta, su propia costumbre, que es fiesta y costumbre de indios"⁽¹⁾.

Es cierto que las "artes plásticas y la música indígenas (...) han modificado la comunicación entre los dos mundos antes tan divididos del Perú"⁽²⁾; sin embargo, el abismo que los separa es más profundo, permanente y real. Y esto es así porque en el fondo de esa integración cultural de los dos mundos, las divergencias económico-sociales se mantienen aún vigentes, inalterables, más poderosas y más determinantes. Por eso, la integración del blanco tiene que ser limitada. A veces se dejan llevar o arrastrar por las hazañas o proezas que cumplen los indios, confundidos un poco entre el asombro y la desesperación:

"El canto grueso y triste de los wakawak'ras que sonaba todos los años desde Pichk'achuri, sacudía esa tarde el corazón de los principa

1. Larco, Juan; "Introducción a Arguedas", en Casa de las Américas N° 78, La Habana, 1973, (p. 24).

2. Arguedas, José María; Salvación del arte popular, Lima, ECsd, 7 dic. 1969, (p. 37).



les, los alocaba; se reunían para ir, hacían cargar aguardiente y cerveza a la plaza. Se entusiasmaban de repente; se alegraban, pero de otro modo, no como cuando se emborrachaban, no como cuando hacían buen negocio, era de otra clase esa alegría que se levantaba desde lo más hondo de sus conciencias; ellos no lo hubieran podido explicar; era una fiesta, una fiesta grande en cada alma. ¿Así, les gustaba ver la sangre? ¿Desde cuándo? Se llamaban e iban a la plaza, resistiendo apenas su deseo de ir corriendo, gritando fuerte y viviendo a los cholos" (YF, p. 161).

En este sentido, desde la perspectiva económico-social, los dos mundo antes integrados, vuelven a desintegrarse. Y con ello el folklore aunque estimula, como dice Povifia, el patriotismo y la solidaridad, cumple su "función mantenedora de la distancia social (...) de separación entre las clases sociales"⁽¹⁾. Antonio Cornejo Polar, sobre ese conflicto permanente y ubicándolo en un contexto mayor, explica con gran detalle. Dice:

"Parece innecesario insistir en que ni la parcial homogeneidad del mundo serrano, ni la incorporación de la oposición indios-blancos dentro de la oposición mayor sierra-costa, implican la superación del conflicto que internamente corroe el universo de los Andes: en el fondo, los contrarios se enlazan por ciertos conductos que brinda la cultura quechua, en parte asimilada por los señores, pero la contradicción económica y social pervive con toda su



fuerza; se enlazan también para contender con un enemigo mayor, la costa, pero sin linar las aristas que dolorosamente los separan"⁽¹⁾.

En conclusión, la integración de los "principales" o hacendados al mundo indio, obligada —hasta cierto punto— por el significado trascendente de las faenas o fiestas comunales, señala, en primer lugar, el triunfo y la "superioridad" cultural del indio en relación a los del mundo blanco. El profundo significado que conllevan las actividades o las fiestas comunales (el turupukllay, por ejemplo) absorben tanto a los propios indios así como a los "principales"; los convierte, a éstos últimos especialmente, en sujetos activos y solidarios. En efecto, en esas circunstancias, las situaciones de poder han cambiado totalmente. No es el mundo blanco quien ostenta el poder y muestra actitud impositiva como ordinariamente lo hacía. Ahora el poder está en manos de los indios; éstos son los que van a conducir el ritmo de la vida. El mundo es de ellos, sólo de ellos. Los "principales", en cambio, han perdido el poder, ya que en su mundo —para defender su consistencia socio-cultural; enfrentar e imponerse al dominio de la fiesta comunal— no hay un medio cultural del mismo nivel significativo que la fiesta del turupukllay.

T. Cornejo Polar, Antonio; Los universos..., (p. 95)



Aún la celebración de una misa (propio del mundo de los "principales"), que podría considerarse como una manifestación cultural radicalmente opuesta a la fiesta india, es fuerza suficiente para detener la imposición del turupukllay:

"A veces la corneta de don Maywa se oía en el pueblo cuando el Cura estaba en la iglesia haciendo el rosario con las señoras y las niñas del pueblo, y con algunas indias de los barrios. El turupukllay vencía el ánimo de las devotas; el Cura también se detenía un instante cuando llegaba la tonada. Se miraban las niñas y las señoras, como cuidándose, como si el 'callejón' o el barroso fuera a bramar desde la puerta de la iglesia.
- ¡Música del diablo -decía el Vicario" (YF, 28).

Por otro lado, el hecho de que los "principales" han sido vencidos e integrados al mundo indio, señala, simbólicamente, la carencia de una cultura propia, original y tradicional de su mundo. En efecto, la fiesta del turupukllay se impone bajo la fuerza determinante del indio, porque para él esa fiesta es tradicional, popular y tiene arraigo en bastas generaciones. Por eso mismo, las aparentes ideas "civilizadoras" del Subprefecto y de los "principales", no son fuerzas suficientes para detener su realización. Los "principales", en cambio, no tienen una manifestación cultural con tanta originalidad, con tanta fuerza como para poder oponer



e imponer su criterio en el mismo nivel significativo que el turupukllay.

Consecuente con estos criterios, se transparenta también otro hecho importante: el poder limitado y aparente del "principal". Ciertamente es así. El poder ostentado bajo un orden estrictamente económico, no es razón suficiente para que ese poder sea definitivamente indestructible. Esta es la experiencia más concreta. Por el contrario, un poder relativamente indestructible sería aquel donde el aspecto cultural y el aspecto económico estén integrados en una totalidad, justamente para garantizar el sentido total de ese poder.

Finalmente, el canto, la danza, la fiesta u otras actividades comunales señalan no sólo la particularidad cultural del indio y sus efectos e influencias en el mundo blanco, sino, a través de ellos, se vislumbran también la mutua integración de los dos mundos tan radicalmente separados. En este sentido, como sostiene Arguedas, el canto y la música indígenas deben convertirse en vínculos de integración del futuro hombre peruano. En uno de sus escritos, dice:

"... el huaylas (...) se ha convertido en un vínculo nacional que compromete, por ahora, sólo a las clases sociales llamadas bajas. De allí surge lo plenamente nacional y luego se pro-



paga a otros mundos" (1).

En otra ocasión, es más específico:

"... el huaylas y el huayno (...) están en camino de convertirse en patrimonio popular, en vínculo nacionalizante de los pueblos" (2).

Si esto es así, seguramente el futuro hombre sería, como dice Castro Klarén, del mismo nivel representativo que don Pancho o don Julián:

"Don Pancho es una especie de prototipo del puquiano del futuro. Se siente cansado en su modo de vivir, no anda espulgándose para ver en qué no se parece al ideal capitalino o foráneo o al indio 'salvaje'. Junto con don Julián y los comuneros la conducta de don Pancho representa una feliz interacción entre el individuo y la cultura, es decir parecen haber logrado un grado satisfactorio de identidad" (3).

Naturalmente esto queda en el plano puramente referencial. Para comprobarlo será necesario hacer un estudio desde la perspectiva folklórica, antropológica, sociológica, etc., casos que escapan los límites de nuestro trabajo.

1. Arguedas, José María; Navidad y huaylas, de lo mágico a lo nacional, Lima, ECsd. 22 ene. 1967, (p. 27).
2. Arguedas, José María; De lo mágico a lo popular, del vínculo local al nacional, Lima, ECsd. 30 Jun. 1968, (p. 32).
3. Castro Klarén, Sara; ob. cit., (p. 43).



e. Predominio total sobre el universo

El canto, la danza, la fiesta y los instrumentos musicales tienen poder para cubrir e imponer su dominio a la circunstancia total del universo andino. No hay ningún elemento de ese universo que no pueda ser afectado por la fuerza imperativa e influyente que conllevan, como tampoco hay alguna barrera para detener su difusión e imposición. Merced a esa fuerza imperativa encausan estados emocionales plurales que, necesariamente, requiere el indio según ciertas situaciones o circunstancias de su vida. Un ejemplo bastante ilustrativo es la presencia del turupukllay y de las trompetas waka wak'ras. En efecto, el wakawak'ra afecta directamente el espíritu del indio: "cala hasta el alma", dicen los mismos "principales" (YF, p. 28); produce reacciones y emociones en base a la fuerza que posee ese instrumento. Este tiene, pues, en la circunstancia de la fiesta, predominio sobre el indio, puesto que acondiciona su espíritu para sentir y vivir dicha fiesta en su verdadera dimensión y significación. Los mismos "principales", inicialmente opositores de la realización de la fiesta, no pueden ocultar el predominio del turupukllay:

"-Esos indios se preparan el ánimo desde ahora.

¡Qué feo llora esa corneta!

-Me hace recordar las corridas.

-Ese cholo Maywa es el peor. Su música me cala hasta el alma.



La voz de los wakawak'ras interrumpía la charla de los mistis bajo los faroles de las esquinas del jirón Bolívar; interrumpía la tranquilidad de la comida en la casa de los principales. Los muchachos del barrio se reunían, cuando don Maywa tocaba.

¡parece corrida ya! --gritaban.

-¡Toro, toro!

Y aprovecharon el pukllay de don Maywa para jugar a los toros" (YF, p. 28).

Ni siquiera la distinción entre los "principales" e indios, dos realidades radicalmente opuestas y vigentes en el universo andino, son razones determinantes para detener la presencia e imposición de los wakawak'ras. Estos instrumentos anuncian el turupukllay y dominan el ambiente general andino (llegan a distancias recónditas y apartadas), porque son aviso de la realidad de la fiesta que anuncian.

"Algunas noches ya, cuando el pueblo quedaba en silencio, desde algún cerro alto tocaban wakawak'ras. Entonces el pukllay sonaba en la quebrada; llegaba al pueblo, a ratos bien claro, a ratos medio apagado, según la fuerza del viento" (YF, p. 28).

Bajo la presencia de estos instrumentos musicales, las distancias entre los elementos de ese universo se acortan; el predominio del turupukllay hace que el uni



verso sea pequeño. El espacio se reduce sólo al turupukllay, y los pueblos, los hombres y la naturaleza en general se convierten en esa realidad viviente: la fiesta que transmiten las trompetas wakawak'ras:

"Con el viento, a esa hora, el turupukllay pasaba las cumbres, daba vuelta a las abras, llegaba a las estancias y a los pueblitos. En noche clara, o en la oscuridad, el turupukllay llegaba como desde lo alto" (YF, p. 29).

El predominio del turupukllay es, pues, total. Afecta y cubre al hombre con toda su circunstancia: afecta a la naturaleza, al paisaje, a los animales, a las plantas, etc.; éstos al ser cubierto por la música de las trompetas wakawak'ras, cobran espíritu y vibran de lozanía al ritmo del turupukllay.

En la visión del indio, según sus creencias, este hecho es real y efectivo; puesto que para él no hay diferencia ni separación entre la música, la naturaleza y su ser mismo. Todos están integrados (mutuamente) en una sola realidad. En este sentido, las trompetas épicas o el canto al cubrir totalmente el universo andino (al hombre con su circunstancia), hace que ese universo adquiriera espíritu, vida; dicho en otros términos, lo que está inmerso dentro del dominio del canto o de los instrumentos musicales, siempre debe tener cualidad



existencial viviente. Ciertamente es así. En el indio no hay circunstancia —estando bajo la influencia del canto o de los instrumentos musicales— que no sea signo de vida. Este es, más bien, el efecto inmediato:

"Varias mujeres cantaron un harawi, pero a la plaza sólo llegó la voz aguda que atravesaba el aire, las paredes, las montañas y los huesos de quien lo escuchaba y dejaba en todos la materia tristísima del himno, tan triste que llegaba a convertirse en vivificante, en hielo ardiente. Opacó el sol; salvó a los vecinos de su luz paralizadora, y pudieron moverse y despedirse, mientras el canto les daba frecura, la más tierna despedida" (TLS-II, pp. 226-227).

Y cuando ha desaparecido esta función vivificadora, ese hombre es impotente para alcanzar lo que pueda ser vida. En el penal de El sexto, realidad que resume la degradación humana (ambiente de muerte), lo que está cubierto por el canto, es el único ser viviente:

"Cuando cesó el canto, el gran penal quedó en silencio, más ófrico que siempre, como abandonado por alguna luz repentina. El cielo gris que el himno iluminó, alzándolo, empezó a caer de nuevo al penal" (ES, p. 133).

Por lo demás, el predominio total del canto o de los instrumentos musicales sobre el universo, tiene pa



ra el indio, una función explicadora e iluminadora sobre el origen y raíz de ese universo. El intenta explicar el origen de su vida y la del mundo. En efecto, el canto y la música misma les transporta a su origen que es, en una primera instancia, como un estar hecho de la "región" amada, de la totalidad de elementos de esa "región":

"Con esa melodía, entonada por voces de hombres, el comunero indio alcanza el profundo corazón de la región de donde los seres vivos brotan" (DyP, p. 33).

Consecuente con este criterio, Ernesto, después de negar el mundo de su origen (el del blanco) y asumir como suyo el mundo indio, explica la sustancia y raíz de su ser como un estar hecho del canto de la "tuya":

"¡Tuya, tuya! Mientras oía su canto, que es, seguramente, la materia de que estoy hecho, la difusa región de donde me arrancaron para lanzarme entre los hombres" (LRP, p. 158).

Este criterio del indio como un estar hecho de la "región", de la música, del canto, de la "tuya" y de la naturaleza en general —consecuencia ésta de su visión no científica sino anímica (según el folklore) de la vida—, explica la razón de su profunda raigambre a





la tierra o a la región de su procedencia. Forzando un poco nuestra interpretación, ¿no sería posible pensar también que ese criterio de estar hecho de la tierra, del canto, de la música, de los paisajes amados, etc. sea también la esencia del ser mismo de Arguedas? Una respuesta afirmativa no estaría descartada totalmente.



f. Defensor del pueblo indio

El indio es un grupo humano totalmente solidario, unido bajo el principio tradicional de los ayllus (como lo prueban las faenas comunales) y —en relación con el mundo blanco— unido por su situación de explotado. Alcanzamos esta verdad observando inclusive el canto o los instrumentos musicales en tanto que éstos determinan y configuran ese mundo andino.

El indio defiende su realidad o su contextura socio-cultural, específicamente en base al trabajo. Por eso, la dignificación del trabajo no viene a ser sino su propia dignificación. Pero en algunos casos especiales, el canto y sólo el canto o los instrumentos musicales, a causa de los efectos que generan en los hombres (ya sea en los del mundo indio así como en los del blanco), tienen suficiente poder para defender esa realidad. En tanto que el indio determina su función, el canto o los instrumentos musicales, son fuerzas suficientes para defender la integridad del mundo indio del cual ellos son parte inconfundible.

Toda vez que en el mundo indio, el canto, la danza, los instrumentos musicales y él mismo son a la vez una misma cosa, esa posibilidad defensiva al que hacemos referencia, es efectiva y real. La defensa del Misitu por los K'oñanis a través del canto y de las trompetas



wakawak'ras, es prueba fehaciente. Don Julián Arangüena, gamonal de vieja estirpe, arrebatado por su ambición de terrateniente, envía "comisionados" para capturar al toro. Sin embargo, esa labor ambiciosa de don Julián y los "comisionados" no se hace efectiva. Son derrotados; experimentan un debilitamiento interior de miedo, causado por los efectos de los wakawak'ras, de la tinya y del canto de las mujeres:

"Pero algunos 'chalos' tomaban valor, alistaban sus caballos; se vaciaban media botella de cañazo cada uno; montaban apurados, partían a carrera, por el camino de los k'eñwales. En tonces los punarunas salían en tropa hasta el camino; tocaban fuerte los wakawak'ras, las tinyas y las flautas, las mujeres cantaban llorando el ayataki; como si los comisionados estuvieran yendo a la muerte, como si se hubieran alocado y corrieran ciegos a tirarse al barranco.

-¡Ay taytallaya! ¡Ay taytallaya!

.....
Y cuando estaban bajando a la quebrada, les entra la desesperación a los comisionados (...)
¡Maldición! -exclamaban-. ¡Indios animales! Con esa música el corazón no aguanta. Esta quebrada'emierda, estos k'eñwales deben estar maldecidos. Y se regresaban echando ajos"(YF, pp.88-89).

Los comuneros de K'oñani o punarunas (indios pastores), paradójicamente, a pesar que el Misitu es sinónimo de muerte, del "miedo grande", defienden la existen



cia de ese animal. ¿Qué razones existen para defender a aquello que representa la muerte? La explicación es sencilla. La vida del indio —como lo demostramos en la faena comunal— se materializa en torno a la competencia. Cada ayllu o comunidad, necesariamente, debe distinguirse en función a ciertas cualidades propias. En efecto, los casos de las comunidades de K'ayau y Pichk'achuri, por ejemplo, se distinguen por el arrojito y maestría de sus toreros; las de Chaupi y K'ollana, por su danzak' de tijeras o Tankayllu. Los punarunas, en cambio, para distinguirse y hasta cierto punto por ese criterio de competencia, han tomado como suyo al Misitu, como parte integrante de su mundo, de su vida y de su ser mismo.

Pero este criterio de competencia —en todos los casos—, no son manifestaciones de posiciones contradictorias y radicalmente opuestas y negativas; se produce, más bien, por el criterio de dar mayor realce y significación a la vida misma. Esto también es parte de la tradición milenaria. Lo reafirma Arguedas al referirse al sentido de la competencia de los danzantes:

"... la competencia los ha estimulado e inducido a crear, con el objeto de dar a los conjuntos mayor brillo, espectacularidad, lujo"⁽¹⁾.

1. Arguedas, José María; Puno, otra capital del Perú, Lima, ECsd. 12 nov. 1967, (p. 27).



En este sentido, los punarunas al integrar al toro Misitu en su mundo, como parte de sus propias existencias, han creado en torno a él toda una leyenda; leyenda que se preocupa por resaltar las cualidades fantásticas, misteriosas y míticas del toro. Se dice por ejemplo que el Misitu,

"... había salido de Torkok'ocha, que no tenía padre ni madre. Que una noche, cuando todos los ancianos de la puna eran huahuas, había caído tormenta sobre la laguna; que todos los rayos habían golpeado el agua (...) 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 todos las estancias de K'oñani. Y que al amanecer, con la luz de la aurora, cuando estaba calmando la tormenta, cuando las nubes se estaban yendo del cielo de Torkok'ocha e iban poniéndose blancas con la luz del amanecer; ese rato, dicen, se hizo remolino en el centro del lago junto a la isla grande, y que de en medio del remolino apareció el Misitu, bramando y sacudiendo su cabeza (...) Moviendo todo el agua nadó el Misitu hasta la orilla. Y cuando estaba apareciendo el sol, dicen, corría en la puna buscando los k'eñwales de Negromayo, donde hizo su querencia" (YF, p. 87).

El origen del Misitu es, pues, mítico, extraterrestre si se quiere. En él se asocia no sólo la fuerza del toro común, sino también la fuerza del rayo, de la tor



menta, del agua de Torkok'ocha, etc. En razón a esta confluencia de fuerzas destructoras, su figura también se hace inmensamente destructora, poco menos que imposible de ser enfrentada por un ser humano que no sean los mismos K'oñanis. Estos, hacen que esa fuerza destructora y de muerte sea vigente y actual:

"Los K'oñanis decían que corneaba a su sombra, que rompía los k'añwales, que araba la tierra con sus cuernos (...) Que de día, rabiada mirando el sol; que en las noches, corría léguas de leguas, persiguiendo a la luna; que trepaba a las cumbres más altas, y que habían encontrado sus rastros en las faldas del k'arwarasu, en el sitio donde toda la noche había arañado la nieve" (YE, p. 88).

Porque tiene esta significación amplia, decimos que el Misitu personifica el "miedo grande"; es decir, a la muerte. Pero en el diario transcurrir de la vida de los K'oñanis, esta significación de muerte no afecta en sus modos de ser, no afecta sus emociones; para ellos, más bien —aquí sí en toda su significación de "miedo grande"—, el toro resulta un defensor de esa realidad puneña. Justamente el temor creado en torno a él, va a dificultar el fácil acceso a ese ambiente en que vive el animal. En este sentido, la actitud expoliadora de los "principales" y su intento acaparador de los bienes de los K'oñanis, no va a ser posible fácilmente; porque ahora tiene un defensor: el Misitu. Por esta



razón, la impenetrabilidad del k'eñwal, querencia del Misitu, es orgullo de los punarunas:

"¿Quién, pues, iba a atreverse a entrar a los k'eñwales de Negromayo? Se persignaban los comuneros, cuando pasaban cerca; y se paraban de rato en rato, para oír si el Misitu bramaba. Los comuneros de K'oñani asustaron a los viajeros que pasaban por las estancias. -Vas cuidar tayta. ¡Misitu como tigre es! Silencio andarás" (YF, p. 88).

Para los "principales" y otros grupos expoliadores de los bienes del indio, el Misitu siempre será símbolo del mal o de la muerte. A través del canto o de las trompetas wakawak'ras, los punarunas transmiten esa verdad; entendida, cierto es, como un medio de oposición y enfrentamiento a esa injusticia. Don Julián Arangüena, ante la derrota de sus primeros "comisionados", en cabeza él mismo una nueva comisión de captura del Misitu. El acondicionamiento psíquico inicial es romper con el mito del Misitu. Sin embargo, por los efectos del canto y de los instrumentos musicales que transmiten y hacen vigente la presencia de la muerte (el Misitu), don Julián y su comitiva son derrotados nuevamente:

"Don Julián llegó a K'oñani casi anocheciendo, y decidió levantarse a la madrugada, para ir por el Misitu. Pero esa noche, lesde que oscureció bien, hasta cerca del amanecer,



se oyó un grito triste, que llegaba desde el centro del cielo (...) Y cuando estaban escuchando en silencio, llegó, arrastrándose, uno de los vaqueros de don Julián.

-Taytakuna- les dijo- ¿están oyendo? Alma de Misitu está andando en los cerros. Está llorando por la sangre de los comisionados que va matar. Era el vaquero que había ido a avisar al Misitu.

Sentado sobre una piedra, cantaba fuerte, casi sin hablar.

-¡Aaay! ¡Waaay! ¡Ripuy!

Y tocaba el wakawak'ra, calculando en el lloro grueso; largo, sin variaciones, soplaba en un solo tono, todo lo que su fuerza podía" (YF, p. 90).

El vaquero se vale del canto y del wakawak'ra para contrarrestar a los "comisionados" y defender esa realidad del Misitu que es también la suya. El canto vence a los "comisionados" por el temor y debilitamiento espiritual que encauzan en razón al significado que transmite: la muerte.

Caso parecido ocurre también con las chicheras, Cuando éstas están siendo perseguidas por los huayruros, si bien es cierto que el canto no llega a derrotar a sus perseguidores, por lo menos crea desconcierto, ambigüedad y duda; circunstancia que permite huir a las chicheras:



"No dispares huayruro⁽¹⁾
sobre el puente sé puente;
No mates, huayruro;
sobre el puente espera,
siéntate; no te asustes" (LRP, p. 151).

Cierto estado de ternura que expresa el canto, opuesto al estado de violencia —actitud de los huayruros—, crea duda y desconcierto en sus perseguidores. El canto alcanza a debilitar el espíritu violento inicial de los huayruros.

Situaciones como la que acabamos de ver, en las diversas circunstancias de la vida del indio, se repiten siempre. Pero esta función defensora del canto o de los instrumentos musicales no se puede quedar —así como hemos visto anteriormente en otros casos— en el mero triunfo del indio en el aspecto interior, psicológico. No se queda en el triunfo individual y aislado; más bien, a partir de ese triunfo del indio y derrota interior, subjetivo del gamonal, se proyecta la total y definitiva liberación del indio. Esta podría ser la posibilidad futura.

1. Mote que se dice en quechua a los guardias civiles, por el color de su uniforme (nota de Arguedas).



g. Intercomunicador entre los elementos del universo

Para los indios el poder mítico-divino del canto o de los instrumentos musicales es una verdad indiscutible. Los hombres que viven bajo esa realidad, que viven bajo los efectos del canto o de los instrumentos musicales, tienen sobre ellos lo que Alejo Carpentier llama "la sensación de lo real maravilloso (es decir) una fe"⁽¹⁾. Ciertamente es así. En razón a que el canto, los instrumentos y la música misma son partes integrantes del ser del indio, estos elementos han alcanzado fuerzas y poderes divinos tanto como para cubrir al universo en su totalidad. Gracias a ellos, las distancias y los obstáculos que separan los distintos aspectos de ese universo han desaparecido.

En este sentido, el canto cumple una función mensajera; es "una especie de sistema telegráfico"⁽²⁾ o intercomunicador directo entre los elementos de ese mundo: entre el hombre y la realidad que le circunda; entre Ernesto, desde Abancay, y su padre, hasta Coracora. Gracias a ese poder del canto, Ernesto, aun estando bajo el ambiente opresivo del internado, se mantiene todavía en comunicación y compañía permanente de su pa-

1. Carpentier, Alejo; Tientos y diferencias, La Habana, Unión, 1966, (p. 97).

2. Castro Klarén, Sara; ob. cit., (p. 92).



dre. Esto es, innegablemente, producto de una fe:

"-Quiero mandarle un mensaje, en el canto del Rondín, Palacitos -le dije-. Que Romero toque 'Apurimac mayu'... Yo imploraré al canto que baya 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?" (LRP, p. 147).

"Apurimac Mayu" y "ruego en quechua", marcan el con texto indio al que hacemos referencia. Ernesto, todavía con cierta incertidumbre sobre ese poder divino de la música y del canto, ayudado sin duda por su misma situación poco menos que ambigua, solicita la reafirmación de sus amigos Palacitos y Romero (indios), hecho que prueba aún más la necesidad de la fe. Y cuando está seguro de esa fe, dice:

"Iría la música por los bosques ralos al Pacha chaca. Pasaría el puente, escalaría por los abismos. Y ya en lo alto sería más fácil; en la nieve cobraría más fuerza, repercutiría, para volar con los vientos, entre las lagunas de las estepas y la paja que en el gran silencio trasmiten todos los sonidos" (LRP, pp. 147-148).

Fervorosamente, Ernesto implora al canto y a la música del rondín de Romero y envía el mensaje a su padre, hasta Coracora:



"'Si la voz del winko no te ha llegado, aquí va un carnaval', dije pensando en mi padre, mientras Romero tocaba su Rondín. '¡Que quiera vencerme el mundo entero! ¡Que quiera vencerme! ¡No podrá!', y seguí hablando con más entusiasmo; ni el padre ni el regimiento... Iré, iré siempre...'" (LRP, p. 148).

Lo que busca Ernesto con el mensaje, no es el mero recordar al padre ausente, no es una mera añoranza; busca, más bien, la presencia física de su padre (signo de bien) en su decisión de vencer e imponerse a la realidad deprimente y de abandono en que viven en el internado. La situación conflictiva del internado, la que había calado profundamente en él, hace que Ernesto tome un partido y una decisión: combatir y no dejarse contaminar por el mal⁽¹⁾. En esa decisión adoptada, el recuerdo y la sombra de su padre le son necesarios; la figura del padre viene a ser algo así como un aliento y una fuerza espiritual que también va a engrosar la suya. Con la presencia de la fuerza de su padre y de la suya, su desafío y su triunfo es más claro y efectivo.

Para el indio, el objeto principal de la comunicación o intercomunicación de los elementos del univer-

1. Príncipe Cotillo, Guillermo; Cf. El conflictivo mundo de "Los ríos profundos", Tesis Bachiller en Literaturas Hispánicas, U. Nac. Mayor de San Marcos, Lima, 1972.



so (a través del canto o de los instrumentos musicales), como en el caso de Ernesto, estriba en la defensa de su propia integridad y la del universo en general. Ernesto y los mismos indios, haciendo partícipe a los elementos o fuerzas necesarias de ese universo en cada caso que nublan o debilitan su consistencia psíquica, alcanzan a defenderse de situaciones como: soledad, tristeza, abandono, etc. Esta posibilidad interrelativo-defensiva del canto o de los instrumentos musicales, se observa con mayor claridad en la escena de la peste de Los ríos profundos. Y esto es más significativo aún porque el canto se hace vigente, después de una misa celebrada con fines de "contrarrestar" los efectos de la peste. No seguros de esa medida, del poder de la misa, los colonos-indios acompañan a los actos de imprecación contra la peste con el canto de las mujeres:

"Mi Madre María ha de matarte,
mi Padre Jesús ha de quemarte,
nuestro Niñito ha de ahorcarte
¡Ay, huay, fiebre!
¡Ay, huay, fiebre!" (LRP, p. 242).

Esta actitud de los colonos cobra mayor relieve (y es cuando el canto cumple función intercomunicadora), por la dirección e intención que determinan en su mensaje. Les preocupa no la peste vista desde una perspec



tiva superficial; sino que se dirigen al "mundo y ma-
terias desconocidas que precipitan la reproducción de
los piojos, el movimiento menudo y tan lento de la
muerte" (LRP, p. 242). Se dirigen, pues, a otro mundo,
al del origen de la peste (muerte) que aparentemente
es inalcanzable. El canto tiene poder para llegar a e-
se mundo y regresar triunfante:

"Seguirían cantando hasta la salida del pue-
blo... Llegarían a Huanupata, y junto allí,
cantarían o lanzarían un grito final de hara-
hui, dirigido a los mundos y materias desco-
nocidas que precipitan la reproducción de los
piojos, el movimiento menudo y tan lento, de
la muerte. Quizá el grito alcanzaría a la ma-
dre de la fiebre y la penetraría, haciéndola
estallar, convirtiéndola en polvo inofensivo
que se esfumaría tras los árboles" (LRP, pp.
242-243).

El canto gana la batalla. La fe puesta en él por
los colonos permite que así sea. El canto y los instru-
mentos musicales, por su mismo origen y poder mítico-
divinos, llegan hasta la raíz y esencia misma de la
muerte; lo derrotan y reivindicán al colono. De esa de-
rrota de la peste, los indios colonos están seguros:

"La peste estaría, en ese instante, aterida
por la oración de los indios, por los cantos
y la honda final de los harahuis, que habrían
penetrado a las rocas, que habrían alcanzado



hasta la raíz más pequeña de los árboles" (LRP, p. 244).

¿Qué sentido tiene la actitud de los colonos y la derrota de la peste por la acción del canto? ¿No traspunta acaso como una anticipación de la actitud rebelde y poder de los colonos para contrarrestar y derrotar no sólo a la peste sino también a la injusticia del patrón? Indudablemente, la aceptación de esta posibilidad no está descartada. A través del canto, el colono llega a derrotar a la muerte (peste); pero cuando adquiera conciencia y esclarezca su verdadera situación socio-económica y decida superarla, la derrota del mal y el triunfo del indio no quedará sólo en el aspecto interior, en lo psicológico, sino redundará también contra sus amos o sus patronos. En esta circunstancia, el canto, los instrumentos musicales y la música misma actuarán como elementos alentadores; han de marcar el ritmo de la lucha y el triunfo del indio. Esta es la verdadera y cabal función del canto y de los instrumentos musicales. El colono puede alcanzar poder tanto como el del canto o de los instrumentos musicales. No hay distancia, puesto que canto, música y hombre son una misma cosa.

Cuando César Lévano y el mismo Arguedas abordan el sentido de la actitud de los colonos, sólo desde esta perspectiva de actitud (no estudian la función del can



to), llegan a la misma conclusión que nosotros. Dice Lévano:

"¿Acaso sería forzar demasiado la exégesis si se viera en este episodio de un ex-hombre vuelto a la vida por obra de la fe una como anticipación de lo que serán capaces los indios, en este caso los siervos de las haciendas, cuando adquieran ese grado mínimo de conciencia y esperanza que se requiere para desafiar las balas y para apoderarse de una ciudad"⁽¹⁾.

Esta misma tesis, arrebatado por una intensa emoción, lo reafirma Arguedas en una carta que le escribe a Hugo Blanco:

"En la novela imaginé esta invasión con un presentimiento: los hombres que estudian los tiempos que vendrán, los que entiendan de luchas sociales y de la política, esos, que comprendan lo que significa esta sublevación y la toma de la ciudad que he imaginado. ¡Cómo, con cuanto hirviente sangre se alzarán estos hombres si no persiguieran únicamente la muerte de la madre de la peste, del tifus, sino de los gamonales, el día que alcancen a vencer el miedo, el horror que les tienen! ¿Quién ha de conseguir que venzan ese terror en siglos formado y alimentado, quién? ¿En algún lugar del mundo está ese hombre que los

1. Lévano, César; ob. cit., (p. 64)



ilumine y los salve? ¿Existe o no existe cara jo, mierda?', diciendo, como tú lloraba fuego, esperando a solas"⁽¹⁾.

El significado de la escena de la peste y de los colonos, no escapa del sentido último que le confieren tanto Lévano como Arguedas. Los colonos demuestran con la imposición de una misa en la iglesia mayor de Abancay, inicialmente jamás visitada por ellos (les estaba prohibido), su valor, su fuerza y su potencial social para derrotar no sólo a la peste, sino también a sus opresores. Hay, pues, una proyección futura.



1. Arguedas, José María; "Correspondencia entre Hugo Blanco y José María Arguedas", en Amaru N^o 11, Lima, 1969, (p. 13).





C. EL CANTO Y LOS INSTRUMENTOS MUSICALES COMO EXPRESION DEL ESPIRITU LIRICO DEL INDIO.



IV. EL CANTO COMO EXPRESION DE LA TRISTEZA

Al lado de la actitud épica del indio —alcanzado en función y dominio de los instrumentos musicales llamados épicos— y conforme nos revela Arguedas, encontramos su expresión o actitud lírica. Esta actitud se diferencia o es casi opuesta a la actitud épica en un grado bastante considerable. En efecto, la actitud épica se explicaba por la trascendencia y magnitud mítico-divina de los hechos que cumplían los indios; la actitud lírica, en cambio, no es lo suficientemente trascendente, se expresa en gran parte de los casos en lo puramente individual, con raras excepciones por su puesto. Es más, los instrumentos musicales a través de los cuales se va a hacer efectivo el estado lírico ya no son del mismo nivel y significado que las trompetas épicas —instrumentos mayores—; ahora, son otros instrumentos —menores— como el arpa o el violín, instrumentos de un "contenido lírico esencial"⁽¹⁾, los que van a cobrar actualidad y vigencia influyente en el indio.

Por eso mismo, bajo la influencia de estos instrumentos menores, la actitud del indio ya no es épica, de una fuerza mítico-divina; es, más bien, una actitud lírica.

1. Arguedas, José María; En defensa del folklore musical, Lima, LP. 19 nov. 1944, (p. 8).



rica: expresión de un estado de tristeza, de soledad, de desamparo, etc., realidades ciertamente opuestas al anterior.

Sin embargo, en toda actitud lírica, como en la tristeza por ejemplo, no todo es desamparo, soledad; estados hasta cierto punto pesimistas, derrotistas y conformistas. En el indio, al mismo tiempo que se dan situaciones de tristeza se dan también situaciones opuestas a ella: de rebía, de desafío; superación a esa situación de tristeza. Lo dice el mismo Arguedas:

"Es la voz de todos los indios del Perú en la hora de la desesperación y el espanto. Pero no es sólo eso. Si fuera así, ya no serviríamos para nada. El indio recapacita, se enrabia y cobra ánimos. Se enrabia y tiene fe; alienta sus rebeldías. Y frente a sus grandes montañas; mirando desde lo alto, los sembríos rajados de muros, de alambre de púas, cercados con espinas y piedras por orden del egoísmo y de la ambición, se enrabia y canta"⁽¹⁾.

La expresión simultánea de dos estados psicológicos opuestos, es el punto de partida en el desarrollo del presente tema así como también casi la totalidad

1. Arguedas, José María; Francisco Gómez Negrón y el valor de la música indígena, en PALABRA N° 3, Lima, 1936, (p. 15).



de la estructura de la tercera parte de nuestra tesis. Como una primera aproximación sobre esta simultaneidad, podemos adelantar ya una primera conclusión y es el hecho de que, el indio, mientras está bajo los efectos de la música o del canto, nunca puede ser conformista; no puede vivir siempre sumiso y humillado por el patrón. Esta es la experiencia más concreta. Aun en casos de extrema tristeza, el indio no deja de alcanzar un espíritu opuesto a esa tristeza degradante. Veamos permencorizadamente los casos particulares.



a. Expresión de nostalgia

Hemos dicho que el canto, los instrumentos musicales y el hombre están integrados en una totalidad: el mundo indio. Por esta razón, en el canto, por ejemplo, es siempre el hombre o el pueblo en su conjunto y la naturaleza en general quienes se manifiestan. En efecto, además de lo visto hasta esta parte de nuestro estudio, a través del canto o de los instrumentos musicales, captamos la expresión de nostalgia como otro de los hechos más saltantes y que, a su vez, va a marcar esa otra vertiente psíquica del indio: la lírica. La nostalgia es producto consecuente de un pasado recordado; recordado justamente con tristeza, con nostalgia y con ternura. Por eso, la raíz germinadora y punto de concentración de la expresión nostálgica es la memoria.

Cuando el indio —en razón a ciertas circunstancias— está marginado o separado de su pasado feliz, marginado a veces del consenso de los hombres, ese pasado es recordado con ternura, con marcado sentimiento y emoción nostálgica. La distancia que los separa hace que esa emoción nostálgica sea más intensa y envolvente. Afecta al ser y estar o a toda la circunstancia del indio. Una prueba patente de esa expresión nostálgica sucede en Ernesto, motivado justamente por el canto y la música del arpista Oblitas:



"El arpista comenzó a tocar un huaync (...) Cantó. El semblante de los pueblos de altura, del aire transparente, aparecieron en mi memoria:

En la puna de Utari
mariposa manchada,
no llores todavía,
aún estoy vivo,
he de volver a tí
he de volver.

Cuando yo me muera,
cuando yo desaparezca
te vestirás de luto,
aprenderás a llorar" (LRP, p.179).

En el canto, el pueblo o todos los elementos de un pueblo —a veces desde un aspecto específico hasta en su totalidad—, son siempre quienes se expresan. Este es un criterio que tiende a generalizarse en Arguedas y en el indio. En los versos anteriores, por ejemplo, encontramos la figura de la "mariposa" como materia recordada. Sin embargo, a través de ese símbolo (la mariposa), está claramente presente toda la realidad andina, toda esa realidad amada por Ernesto. La ausencia y la gran distancia que lo separa, permite que esa realidad suya sea recordada con marcado sentimiento de tristeza y nostalgia. Otro caso de expresión puramente nostálgica captamos también en el siguiente texto:

"De un solo grano de trigo ambos nacimos,
¿Adónde estás, triste adorada?" (TLS-I, p. 111).



Pero la actitud y expresión nostálgica no redundan en una actitud derrotista, conformista y de inutilidad suma. En el indio, una expresión de tristeza ---como ya hemos dicho--- tiene inmediatamente su opósito, su negación. En el caso de Ernesto que acabamos de ver, por ejemplo, se vislumbra una expresión ---se materializa en la vida--- de posibilidad y esperanza futura. Se trata, pues, de un deseo y una esperanza por regresar a esa región amada:

"Aún estoy vivo,
el halcón te hablará de mí,
las estrellas de los cielos te hablarán de mí,
he de regresar todavía,
todavía he de volver.

No es tiempo de llorar,
mariposa manchada,
la saywa(1) que elevé en la cumbre
no se ha derrumbado
pregúntalo por mí" (LRP, pp. 179-180).

En otros casos, la oposición a la tristeza o al estado nostálgico, es total. Ya no se trata de una simple esperanza; se trata, más bien, de una oposición vigilante, profunda y tan intensa como la tristeza misma. Esta duplicidad de expresiones que motiva el canto, es posible. Lo dice Ernesto:

"¿Quién puede ser capaz de señalar los límites que median entre lo heroico y el hielo de

1. Montículo de piedra que los viajeros levantan en las abras (nota de Arguedas).



la gran tristeza? Con una música de éstas puede el hombre llorar hasta consumirse, hasta desaparecer, pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y de leones o contra los monstruos que se dice habitan en el fondo de los lagos de altura y en las faldas llenas de sombras de las montañas. Yo me sentía mejor dispuesto a luchar contra el demonio mientras escuchaba este canto. Que apareciera con una máscara de cuero de puma, o de cóndor, agitando plumas inmensas o mostrando colmillos, yo iría contra él, seguro de vencerlo" (LRP, p. 181).

El canto, como lo demuestra Ernesto, aún en casos de extrema tristeza, no deja de cumplir su función vivificadora: efusión de valor y expresión de vida. La tristeza es quizás sólo un trance, el primero. Esta es la razón por la que William Rowe, al abordar esta duplicidad de emociones del indio (tristeza y desafío), llegue a la siguiente conclusión: la "capacidad de convertir el sufrimiento en voluntad de resistencia, es el patrón dominante en Los ríos profundos"⁽¹⁾. Ciertamente es así. Lo que está inmerso y afectado por la música, por el canto o los instrumentos musicales, siempre es signo de vida.

1. Rowe, William; ob. cit., (p. 7).



b. La Kurku como expresión de la tristeza total

En la figura de la Kurku Gertrudis en Todas las san-
gres, se manifiesta con bastante énfasis lo que nosotros
consideramos como expresión de la tristeza total. En el
canto (superestructura), se manifiesta el ser y estar
de la Kurku (estructura) en su totalidad; de ahí el te-
ma de la tristeza total. Esto quiere decir que la mani-
festación de tristeza en la Kurku es correlativa a su
estado somático: poseído de un espíritu triste, de una
psicología triste, en razón a su invalidez física por
la que es objeto de atropellos y abusos. En efecto, e-
lla vive bajo un estado de marginación total; no entra
en relación con su contexto o la circunstancia que le
rodea. La soledad y la tristeza que trasuntan en lo que
canta, resume ese ser y estar total suyos:

"Si supiera llorar se desharía. No quedaría de
ella el pozo sino lágrimas que la tierra se co-
mería en un instante —pensó el criado—. 'Es
criatura de Dios', dicen. Don Bruno la maltra-
tó; le sacó el alma. Pero, seguro, a veces su
alma se le acerca y es cuando ella canta. Por-
que no son ^{de} nadie esos versos; derecho le salen
a la Kurku de su cuerpo que le duele. Porque
bajo su pecho no hay más que el silencio y...
la pena que yo le tengo. ¡Ella ya no es, pues,
mujer! ¿Qué será?" (TLS-I, p. 55).

Presentar a la Kurku Gertrudis con una contextura
humana ambigua, poco menos que semi-divina (se dice que



es criatura de Dios), permite ahondar aún más su sentido y expresión de tristeza total: un ser diferente, totalmente separado de otros seres también diferentes. Esta verdad se revela en los siguientes versos de una canción dedicada a ella:

"Oye, Gertrudis,
paloma, paloma mía;
oye, Gertrudis,
corazón, corazón mío,
luz de mis ojos;
sangre de Dios
bandera de Dios
boca de Dios
herida de Dios" (TLS-II, p.206).

Con esta figura semidivina, la Kurku se emparenta, de alguna forma, a don Mariano, a Lurucha (músico del danzak' Rasu-Niti) y alcanza, consecuentemente, una significación de pureza y de bien. La interrogante sobre su origen "¿Qué será?" a la par que llena y ahonda su situación semidivina, por lo tanto su significado de bien, ahonda también su figura de tristeza total: una figura hecha de tristeza y para la tristeza. Ella misma lo confiesa a través de los siguientes versos:

"(Yo no he preguntado a nadie
quien soy.
Si estoy hecho de roca
o de nieve
sin sombra
y sin lágrimas)" (TLS-I, p.55).

Su propia declaración, permite que la tristeza se manifieste en un dramatismo desbordante. Ella es cons-



ciente de su marginación, de su situación concreta y de su no relación con el medio que le rodea:

"Las flores que en todo corazón
viven
no pueden crecer en el mío,
¡pequeño viento,
pequeño viento!" (TLS-I, p.56).

Poco más adelante, ante el requerimiento de Anto de llevarse consigo, la Kurku reafirma el mismo sentido anterior:

"-¿Acaso sabes sembrar? Yo no se sembrar. ¡Soy Kurku! Lavar, hilar, acompañar a la señora vieja no más sé. Si me llevas, te va a maldecir la gente" (TLS-I, p. 56).

Pero la tristeza que representa la Kurku no es por sí y para sí sola; es más bien, la representación del dolor y de la tristeza de todo el cosmos: del hombre, de todos los hombres sufrientes y de la naturaleza en general. Dicho en otros términos: lo que representa la Kurku, "es un dolor 'cósmico' en el sentido de que es sentido como el 'lamento de la propia naturaleza'"⁽¹⁾. El siguiente texto es bastante convincente:

"Su voz era algo dispar, como de anciana, pero con aliento infantil. El timbre era viejo, tanto como la cabellera seca, algo rojiza y con

T. Rowe, William; ob. cit., (p. 7).



un aspecto cadavérico que caía en hilachas de señales sobre sus hombros; sin embargo, en lo profundo de esa voz extraña, Anto oía que toda la tierra se quejaba" (TLS-I, p. 56).

Sobre este dolor "cósmico" del indio, el mismo Arguedas manifestó en más de una vez:

"En la música quechua y en el rostro de sus creadores se cree percibir la expresión de un dolor más profundo, considerado como 'típico de la raza' y, por tanto, incurable. Se trata por su puesto, del 'impasible' rostro que los indios muestran a los observadores extraños; en cuanto al dolor llamado 'cósmico', porque en sus formas de expresión se percibe como el lamento de la propia naturaleza silente, terriblemente quebrada de los Andes peruanos, este 'dolor' existe y el adjetivo que lleva no es gratuito"⁽¹⁾.

Sin embargo, como en el caso de la expresión de tristeza-nostálgica, por los efectos del canto y como por un juego dialéctico, la tristeza de la Kurku tiene que reflejar también su misma antítesis. Lo excesivamente deprimente y triste genera siempre su propia negación, negación que en el caso de la Kurku se cristaliza en una violencia. Interpretación final que le confieren los mismos oyentes, socialmente opuestos a ella:

1. Arguedas, José María; "La soledad cósmica en la poesía quechua", en Casa de las Américas, Nos. 15-16, La Habana, nov. 1962 y feb. 1963, (p. 16).



"-Hermano: un río de sangre⁽¹⁾ le brota de su corazón a esa elegida del Señor. Ella sufrió, pues, en San Pedro, que ahora ya no existe. Sus lágrimas ahogarán quizás ahora, quizás después de un siglo a los ladrones de la 'Esmeralda', que ha hecho matar al gran Platero y hombre, don Bellido. Ninguno se escapará" (TLS-II, p. 206).

"Río de sangre", significa lo que el mismo Arguedas llama, "rabia que en la semilla de su corazón arde, fuego que no se apaga"⁽²⁾; es decir, la violencia posible. En la Kurku la violencia se configura como una reacción y negación contra la tristeza, contra la injusticia. Aquí la tristeza es sólo un trance, el primero. Lo que mana y vive en el fondo, es la rabia, la fuerza y el poder que deberá erigirse contra la injusticia. En este sentido, si en la Kurku la tristeza es símbolo de todo el cosmos, de todos los hombres sufrientes, lo que vaticina como un próximo levantamiento de éstos contra los "ladrones de 'La Esmeralda'" (TLS-II, p.206), es también vaticinio del levantamiento de los sufrientes contra casos iguales o parecidos al de esos ladrones de "La Esmeralda". El canto expresa esa violencia y levantamiento posibles. Lo reconocen los mismos "vecinos" (grupo diferente a los indios); hecho que da mayor cré

1. Yawar mayu, llaman así al llanto desesperado, a las primeras aguas de las corrientes de los ríos, al momento de las danzas en que los hombres luchan (nota de Arguedas).
2. Arguedas, José María; "Correspondencia entre Hugo Blanco y...", (p. 13).



dito a esa posibilidad:

"Yo no estoy ciego.
Tus enemigos
nos persiguen;
la nube negra ha entrado a
mi pueblo,
la mosca que anuncia la muerte
aletea en la puerta del templo.
Torrentes de lodo amenazan,
los perros están aullando
todos en
la plaza.
Ya no estoy ciego,
vengo huyendo, madre mía.

Pero, he aquí que tus lágrimas
de sangre,
empiezan a caminar
a nuestros enemigos espantando,
ahogándolos" (TLS-II, p. 207).

Y esta violencia posible es más significativa aún, porque lo sienten no sólo los propios comuneros, de los cuales la Kurku por su extracción es parte integrante; lo sienten también, como ya hemos dicho, los "vecinos", los "principales" o mistis. De esa violencia y justicia posible de los hombres sufrientes, todos están, pues, seguros. Porque esa justicia es inminente, los comuneros y los "vecinos" se sienten ya vengados de la actitud expoliadora de la Compañía Minera Yanqui:

"Comuneros y vecinos, lloraban, no por desconsuelo, sino desahogándose, despojándose de la opriente rabia de su sangre. Fueron sinténdose limpios, decididos, listos para irse a luchar en cualquier pueblo, por extraño que fuese, con la memoria ya pura e inapagable de su pueblo, de su campo hermoso de maíz, de ese andén hecho por Dios, como jardín para su criatura, entre las rocas y los abismos (...) Guardarían su dulce, su esplendente imagen, llena de palomas y jilgueros ladrones, que cautivaban aún el inmisericorde corazón del 'cholo' Cisneros" (TLS-II, p.207).



c. Expresión de desamparo

La expresión de desamparo es tal vez una de las manifestaciones menos frecuentes en el indio. Desamparo significa derrota, decaimiento físico y espiritual; realidades que, mientras el indio está en función del canto o de los instrumentos musicales, en su vida casi nunca tienen lugar. Por eso, el sentido de desamparo aparece en circunstancias muy limitadas.

Efectivamente es así. Mientras el indio vive inmerso dentro de su comunidad, de su mundo, jamás llega a experimentar un estado de desamparo; pues, en su mundo no hay este sentido. La expresión de desamparo aparece recién cuando entra en relación con los del mundo blanco; es decir, frente a la actitud vertical, injusta y expoliadora del blanco, y sólo frente a este mundo, el indio está desamparado:

"Y mientras el punacomunero sufre en la cárcel; mientras canta entre lágrimas (...) mientras el 'cuatrero' canta en la cárcel, don Pedro, don Jesús, don Federico, o cualquier otro, aseguran la sentencia, de acuerdo al tinterillo defensor de cholos; y arreean en la puna las vacas de los punarunas hasta el 'extranguero', o los invernan en los alfalfares de los K'ollanas para negociarlos después (...). Los punarunas sabían esto muy bien" (YF, p. 20).



Las autoridades, que aparentemente vendrían a ser la expresión de justicia, se mantienen en el mismo ni vel que los del mundo blanco. Están parcializados a tal punto que no hay diferencia entre autoridad y los "prin cipales" (oficializan su actitud expoliadora). Frente a esta actitud expoliadora de los "principales", de los del mundo blanco, el indio está desamparado de toda posi**bi** lidad de justicia:

"Año tras año, los principales iban empujando a los comuneros pastores de K'ayau, Chaupi, K'ollana, más arriba, junto al K'arwarasu, a las cumbres y a las pampas altas, donde la pa ja es dura y chiquita... Por eso, cuando la ca balgata de los mistis se perdía tras la lomada que oculta la cueva o la chuklla, las indias se abrazaban a gritos a las piernas de sus ma ridos, y lloraban a gritos; los hombres habla ban:

¡Taytallaya! ¡Judidus! ¡Judidus!" (YF, p. 20).

Los indios punarunas, a través del canto expresan esta situación y estados de desamparo. En este sentido y sólo en este sentido es que nosotros hablamos de de sampo. Los versos de la siguiente canción, son revela dores:

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

Mi pinkullo, con nervios apretado,
ahora está ronco,



la herida de mi alma,
de tanto haber llorado.

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

Esta expresión de desamparo se manifiesta con más claridad en el caso de los colonos, considerados éstos -por su situación de siervos- en el último estrato social del mundo indio. En efecto, los colonos al presentarse con signos de haber perdido su condición humana, simbolizan la patética figura del desamparado:

"-¿Por qué? ¿Por qué lloras? -preguntó casi ju rioso Justo Pariona a uno de los indios (...)
Yo... colono -dijo en quechua-. No tengo mi ca sa, no tengo mi tierra, no tengo mi perrito. To do, todo, de don Bruno" (TIS-I, p. 258).

En resumen, el canto no deja de ser la expresión de situaciones generales y particulares de la vida del in dio. A través del canto -llamado con toda razón, "canto hecho carne"⁽¹⁾—, se manifiesta la unívoca y plural ex presión del espíritu del indio. Por eso, no sin razón, Julio Ramón Ribeyro asigna al canto "el papel de vehícu lo de la emoción p.opular y colectiva"⁽²⁾.

1. Franco, Francisco; Canto kechua, nota sobre el libro de José María Arguedas, Huamanga, 22 oct. 1939, (p.13).
2. Ribeyro, Julio Ramón; Una novela de José María Argue das: "Los ríos profundos", Lima, ECsd. 26 may. 1959, (p. 2).



d. Expresión de la degradación humana

Hablar del canto o de los instrumentos musicales como expresión de la degradación humana, es poco menos que ambiguo. Es ambiguo porque los problemas y dificultades que afrontamos son varios. En primer lugar, y es el criterio más sólido, el canto entendido en su más alta expresión no se produce; y en segundo lugar, hay también carencia de los instrumentos musicales. La voz humana, que aparenta ser la portadora del canto y de la música misma, tampoco se da en su estricto sentido. Lo que intenta darse a través de la voz humana, siempre es ambiguo, oscuro; pero no por eso más inteligible.

Estas dificultades están en concordancia directa al contexto humano del cual va a emerger el canto. Nos referimos a El sexto, al penal, contexto que resume el sentido total de la degradación humana. Los intentos en tre cortados de hacer música, de cantar, están en función directa a esa situación degradada y estado humillante en que vive el hombre.

Por lo demás, ese intento de hacer música y practicar el canto, no es consciente; tampoco cala en el hombre con tanta profundidad como en el caso de los indios (otro contexto). Es que en el penal la vida misma no es consciente. El hombre, como consecuencia de la injusticia y la promiscuidad en que vive, no es consciente de



su propia vida; está alienado a tal punto que su misma actuación viene a ser casi mecánica y obligada:

"'Puñalada' tumbó al japonés junto a los huecos de los wáteres; y cuando vio que ya se hacía, llamó a gritos al 'Pianista'. '¡Ven, mierda; ven huerequeque!' le gritó. Lo arrastró junto al japonés. '¡Toca sobre su cuerpo. Carajo!' (...) '¡Toca un vals!' '¡Idolo!' Aunque sea la 'cucaracha' (...) La hizo arrodillar. Y el 'Pianista' tocó sobre las costillas del japonés, mientras se ensuciaba (...) El pobrecito siguió recorriendo las costillas del japonés, moviendo la cabeza, llevando el compás, con entusiasmo" (ES, p.25).

Este contexto humano, verificado en la escena precedente, donde —como dice Alberto Escobar— observamos el "agusamiento existencial que evidencian los actores"⁽¹⁾, no permite la manifestación del canto en su cabal significación; hecho que definitivamente —como ya hemos dicho— no prohíbe su función y significación. Por eso, ese intento entrecortado de practicar el canto, su expresión quebrada y tartamudeante, se debe a la realidad concreta de la que emana como expresión de la misma:

"El 'Pianista' (...) empezó a 'tocar' en el piso y a mover la cabeza. Cantaba; podía oírle desde la altura. Su voz delgada temblorosa, como la que sale de un viento vacío, intentaba seguir alguna

1. Escobar, Alberto; "La guerra silenciosa de 'Todas las sangres'", en Rev. Cultura y Pueblo, N° 11-12, Lima, 1967, (p. 41).



melodía. Luego se calló y quedó como pensativo (...). Pero el 'Pianista' se animó de repente; cantó de nuevo, tocando el piso con los dedos entusiasmado" (ES, p. 42).

En el canto, es la misma fetidez del penal la que se expresa en toda su nitidez:

"Con la humedad de la noche y el viento, la fetidez del primer piso subía, invadía las celdas, iba a la calle; llegaba a todas partes, junto con el ruido de las cucharas que los asesinos del primer piso hacían tocar para marcar el compás de valeses, polkas y pasodobles" (ES, p. 58).

Un espíritu alienado, de locura y de expresión disparatada cubre la totalidad del penal. Se ha perdido y distorcionado no sólo el sentido del canto, de sus diversos tonos y grados, sino también de las exigencias mínimas de vida. Se mezclan "huaynos... con la letra de los tangos y rumbas" (ES, p. 118), "su tono extraño, como de muerte" (ES, p. 122); todo esto, producto del contexto humano degradado y humillante.

Aun en este caso, con las anotaciones aclaratorias que hemos hecho, el canto o mejor, ese intento entrecortado de hacer canto y música, no dejan de cumplir su función: expresar la realidad y estado concreto del hombre; la degradación, en el caso del penal.



e. El harahui de la despedida

El harahui (también se escribe harawi) de la despedida es un canto sui géneris que, por su indistinto en situaciones varias, es motivo de un estudio particularizado. En las obras de José María Arguedas no hay una referencia amplia y detallada sobre otra clase de canto tanto como sobre el harahui; por eso acaso podríamos decir, forzando un poco nuestra interpetación, que toda referencia de Arguedas sobre el canto no sea sino al harahui.

Decimos que el canto o el harahui de la despedida es un caso especial, porque su función en la vida del indio se circunscribe indistintamente a casos de tristeza y de alegría. Se utiliza el harahui tanto para expresar sentimientos y emociones de tristeza, de la tristeza más profunda, así como también para expresar sentimientos y emociones de alegría (de la alegría más profunda). Esta es la razón porqué e nuestro análisis anterior, sobre temas de alegría o de tristeza, no incluimos este caso del harahui de la despedida. Para mayores referencias en cuanto se refiere a su función y situaciones en que es aceptado su uso, veamos sus particularidades.



1. La pena grande

Entendemos como "pena grande" la manifestación o expresión de tristeza de todo un pueblo; a aquella expresión de tristeza que afecta a todo el pueblo en general. Esta expresión de la "pena grande" es consecuencia de la injusticia de los patrones, de la actitud vertical y violenta contra los indios.

Hemos dicho que el mundo indio es una realidad sociocultural fuertemente solidaria. El hombre está integrado al mundo así como él a los demás elementos de ese mundo. Los punarunas, por ejemplo, explican su existencia en razón a su total enraizamiento al pastoreo, a su total entrega e identificación con sus animales y con sus bienes. Cuando se produce la ruptura violenta de uno de los elementos de esa realidad, motivada generalmente por la ambición del patrón, esa ruptura tiene para los punarunas el mismo sentido que tiene el desgarramiento de su propio corazón, de su ser o de su propia vida:

"De ves en vez, el patrón mandaba comisionados a recolectar ganado a las estancias. Los comisionados escogían al toro allk'a, al callejón, o al pillk'o. Entonces los punarunas, con sus familiares, hacían una despedida a los toros que iban a quebrada, para aumentar la punta del ganado que el patrón llevaba al 'extranguero'.



Entonces sí, sufrían. Ni con la muerte, ni con la helada, sufrían más los indios de las alturas" (YF, p. 23).

La actitud expoliadora de los "principales" o del patrón compromete, pues, a toda la comunidad, a toda la familia; puesto que la pérdida de los animales, así violentamente, es sentida tanto por las mujeres así como por los niños; hecho por la que la tristeza sea más profunda:

"Los mak'tillos y las mujeres se alborotaban, Los mak'tillos corrían junto a los padrillos, que ese rato, dormían en el corral. Con sus brazos les hacían cariño en el hocico lanudo.
-¡Pillkuchallaya! ¡Dónde te van a llevar, papacito!
-¡Pillkuchallaya! ¡Pillkucha!
Y en eso no más, llegaban los arreadores; hacían reventar su zurriago sobre las cabezas de los mak'tillos:
-¡Ya, ya, carago!
Atropellaban los arreadores; y a golpe de tronadores, separaban de la tropa a los designados" (YF, p. 23).

Impotente frente a este abuso del patrón, por medio del canto, el indio expresa su dolor y su angustia de perder parte de su realidad. Esto es triste, cubre a toda la realidad: al ser y estar de los punarunas. Por eso mismo, la pena y la tristeza es más profunda y más intensa:



"Entonces venía la pena grande. La familia se juntaban en la puerta de la chuklla, para cantarles la despedida a los padrillos que se iban. El más viejo tocaba el pinkullu, sus hijos los wakawak'ras⁽¹⁾ y una de las mujeres la tinya:

Vacallay vaca
turullay turu
vacachallaya
turuchallaya..." (YF, pp. 2324).

Pero aun en este caso, de pena y tristeza grandes o profundas, los efectos del canto y de los instrumentos musicales (que en un momento expresan la tristeza, la impotencia del indio frente al abuso del patrón), no siempre hacen que el indio termine en una actitud negativa, pesimista y conformista: hay, más bien, en una segunda instancia, una reacción desbordante que se cristaliza en una oposición violenta contra el patrón. El indio se desahoga y libera su amargura y su tristeza en una nueva actitud: la de rebeldía y negación a la injusticia del patrón:

"El pinkullu silbaba con fuerza en la puna, la cuerda de la tinya roncaba sobre el cuerpo; y en las hondonadas, en los rocales, sobre las lagunas de la puna, la voz de los comuneros, del pinkullu y de la tinya, lamían el ischu, iban al cielo, regaban su amargo en toda la puna (...). Los mak'tillos sufrían más; lloraban como en las noches oscuras (...) como para morirse lloraban; y desde entonces, el odio a los principales crecía en sus corazones, como aumenta la sangre, como crecen los huesos" (YF, p. 24).

1. Corneta hecha de cuernos de toro (nota de Arguedas).



Esta expresión bimembre (tristeza-odio) en una misma circunstancia, es contante en el indio. Gracias a la efectiva función del canto y de los instrumentos musicales, la tristeza siempre tiene su contrapartida; si no es en el odio, es en la alegría o en el triunfo. La tristeza es, pues, sólo un trance; quizás el primer y necesario peldaño. En la "pena grande", por ejemplo, esa tristeza inicial es ganada por el odio, como si esta reacción fuera ya el anuncio de un enfrentamiento al patrón. Al respecto, Cornejo Polar es bastante preciso:

"La humillante inactividad viene a ser así, en la concepción de Arguedas, un accidente en la vida del pueblo quechua; su esencia -en cambio- permanece vigorosa, oculta pero real, hasta el momento que pueda encontrar un camino de liberación social"⁽¹⁾.

1. Cornejo Polar, Antonio; Los universos..., (pp.50-51).



2. Despedida en son de triunfo

Existen ciertas circunstancias en la vida del indio donde la alegría y la tristeza se dan al mismo tiempo. Es en la despedida. La tristeza está en función de los que quedan, de los que no parten en el viaje; la alegría, en cambio, es decir la alegría plena, está en función de los que salen en el viaje y por eso mismo motivos de despedida. La mayor o menor expresividad de esta tristeza y de la alegría está marcada por el mayor o menor significado que tiene ese viaje. Esto es lo que en última instancia determina su importancia.

En efecto, cuando los cuatro ayllus de Puquio (en Yawar fiesta) salen de viaje para cumplir con la construcción de la carretera Puquio Nazca, la despedida más que tristeza es signo de alegría:

"En la casa del Varayok' Alcalde de Pichk'achuri, hicieron la despedida (...) Bailaron en el patio, junto al molle, con las mujeres de los cuatro ayllus (...) Cuando estaban cantando, el Varayok' Alcalde de Pichk'achuri miró el cielo; calculó bien la distancia de las estrellas. -¡Taytakuna! ¡Hora! -dijo. Cesó el canto; las mujeres pusieron en el patio los kipis de todos los Varayok's. Y salieron a la calle" (YF, p. 76).

Este instante de la despedida corresponde al momen-



to de preparación y acondicionamiento espiritual de los indios para cumplir con la faena comunal (construcción de la carretera). Este hecho, por su trascendencia, cubre el ambiente y la emoción de los participantes en su totalidad. El mensaje captado a través del canto, es algo así como una imprecación contra todas las fuerzas malignas que puedan mellar la integridad del trabajador y no hacer efectiva la realización del trabajo. El canto hace posible que esa imprecación tenga efectos positivos:

"(¡Ay, volverás;
ayali, ayali,
bien només camino,
ayali, ayali!).

En el silencio, en lo tranquilo del cielo, el canto hizo temblar el corazón de los Varayok's. La voz delgadita de las mujeres pasaba como aguja por los cerros:

No lluvia
no lluvia caerás
¡ayali, ayali!
No irás
no irás viento
¡ayali, ayali!" (YF, p. 76).

En este caso específico, la expresión de tristeza está en relación a las mujeres y a los niños que no parten para la faena. En los comuneros, en cambio, esa tristeza, por oposición, impone alegría, fuerza y decisión para vencer los obstáculos. El canto hace que ese espíritu triunfal sea permanente.

Algo parecido sucede también en el caso de Antolín en Diamanetes y pedernales. Cuando él (es el hermano



del músico "Upa" don Mariano) sale de viaje, por el significado trascendente que tiene ese viaje, es objeto de congratulación y celebraciones varias; hecho que señala, más claramente, lo que nosotros llamamos la despedida en son de triunfo:

"Cuando Antolín salía de viaje, toda la comunidad lo despedía, en un extremo del pueblo(...) Las bellas pazñas y las solteras más codiciadas y hermosas, adornaban de flores que le señan como una banda presidencial (...) Las mujeres se reunían en un grupo cerrado, y así cantaban el harahui de la despedida (...) Antolín se alejaba por la falda de la montaña y las mujeres lo seguían, lo alcanzaban, lo sacudían con su canto. El harahui lento, largo, coreado en la voz más aguda, dominaba el día, al sol menguante de esa hora" (DyP, pp. 25-26).

Esta escena —como se podrá observar—, más que expresión de tristeza es expresión de alegría. Esto no es casual por su puesto. La despedida de Antolín se convierte en un acontecimiento trascendente justamente por el significado de su viaje; es decir, por un motivo que está estrechamente ligado al interés de la comunidad: "llevaba la legendaria fruta de la comunidad (...) La mayor parte de los comuneros le encomendaban a él la eventa de su fruta". (DyP, p.25). Este hecho resalta no sólo una cualidad productiva de esa comunidad, sino también el carácter servicial de Antolín. De ahí la solemidad de la despedida. Cuore toda la realidad circundan



te en ese momento y Antolín se convierte en la única figura viviente:

"Mariano lo contemplaba; la imágen de su hermano bullía en su corazón; veía que el harahui hahía hecho detenerse al mundo para que sólo el fuerte y alegre Antolín viviera, caminara, resaltara en la honda quebrada" (DyP, p. 26).

Otro caso importante donde también observamos la simultaneidad de expresiones de tristeza y alegría, es en la despedida de Rendón Willka. El viaje de Rendón, a pesar que es aprobado y hasta auspiciado por su comunidad, en ella (en el mismo instante de la partida) no deja de manifestarse ciertos resgos de tristeza. Sin embargo, lo predominante no es la tristeza justamente, sino —por la trascendencia y significado posterior de ese viaje— la expresión de la alegría:

"...cuando Demetrio esperaba al camión en la carretera, lo acompañó el cabildo en pleno. Luego que subió al carro y arrancó la máquinna rumbo a Lima, las mujeres cantaron un hahrawi que compuso el propio alcalde mayor de Lahuaymarca:

No has de olvidar hijo, hijo mío
jamás has de olvidarte:
vas en busca de la sangre,
has de volver para la sangre,
como el gavián que todo lo mira
y cuyo vuelo nadie alcanza" (TIS-I, p. 72).

El nivel trascendente de su viaje está resumido en los versos "vas en busca de la sangre, / has de volver pa



ra la sangre". Se trata de la adquisición de nuevos conocimientos que no será solamente para beneficio personal, sino también para el de su comunidad. Con la iluminación de nuevos conocimientos, podrá comprender y enjuiciar mejor su realidad. Al respecto, la apreciación de Urrello es muy acertada:

"Su educación en la capital es un complemento a su experiencia de oprimido, que lo equipa mejor para convivir con los otros necesitados"¹⁾

Antonio Cornejo Polar, lo precisa con más detalles:

"La alusión a la sangre tiene también planos múltiples de significación: 'buscar la sangre' expresa encontrar la fuerza suficiente, alcanzar el poder del yawar mayu (río de sangre), que es una imagen recurrente en toda la narrativa de Arguedas, y dice también de confirmar la pertenencia a un mundo, a una cultura, a una raza, a una 'sangre'. El 'volver para la sangre' corresponde al sentido de regresar para servir a esa raza, pero, al mismo tiempo, expresa la idea de la gran rebelión: volver para la hora de la revolución, sería su segundo significado"⁽²⁾.

En este sentido, para Rendón Willka, el canto viene a ser —como hemos dicho— algo así como la anunciación de su futuro, orientador y guía de su destino.

1. Urrello, Antonio; ob. cit., (p. 174).

2. Cornejo Polar, Antonio; Los universos..., (p. 234).



3. La despedida fúnebre

El canro fúnebre es consecuente a la concepción de otra vida, más allá y después de esta. Para el indio, la muerte no es sino la negación de ésta y la asunción de otra vida. Esta convicción del indio la reafirma Arguedas en un artículo con motivo de precisar el sentido de la muerte y de los funerales:

"El indio está seguro de que ^{la} muerte es sólo el tránsito a otra vida; el catolicismo vino a confirmar esa antigua convicción; y ahora creen ^{muchs} más en la supervivencia del alma"⁽¹⁾.

Entendida así la muerte, como la asunción a otra vida, su presencia en el indio se actualiza con bastante familiaridad y hasta se diría con regocijo. Por eso mismo, lo que más preocupa son los "caminos" que se tienen que recorrer y los obstáculos que tienen que vencerse para alcanzar esa otra vida. El problema es, pues, el tránsito de esta a otra vida.

Y la solución a este problema no podría hacerse tan eficazmente como por el canto. En efecto, a través del canto, el indio evoca la presencia de seres o figuras divinizadas (simbolizadas a veces por el "perrito" o el "gusano negro"), seres inocentes, casi puros, con pcde

1. Arguedas, J. María; "La muerte y los funerales", en Páginas escogidas, Lima, Universo, 1972, (p.177).



res divinos como para lograr llegar a ese otro mundo y, a su vez, servir de guía:

"Tu perrito,
sobre la nieve,
entre las piedras,
por el podrido puente de tu destino
te guirá bien
¡Ay, huay, padrecito mío!

No los barrancos,
no el río
no la tormenta han de perderte.
Tu perrito,
con la sangre de mi corazón,
con el fuego de sus ojos
ha de ver el camino.

Te guirá,
¡Ay, huay, triste anciano,
el triste viejo de este pueblo!" (TLS-I, p.30).

Si bien es cierto que los indios aceptan la celebración de una misa en honor al difunto, sin embargo, para ellos esa misa no tiene poder tanto como para llegar a ese otro mundo y mucho menos servir de guía en ese trance. En cambio, el canto sí tiene poder para llegar a ese mundo (simbolizado por la figura del "perrito") y se convierte, definitivamente, en guía y fiel acompañante del alma. Y este criterio es más importante todavía porque en ese "perrito", la comunidad misma es la que se proyecta como acompañante directo:

"Caballero don Fermín, caballero don Bruno -dijo en quechua-. La comunidad canta al gran señor; está acompañado a su alma. Aquí todo limpio, su voluntad está cumplida (...) Alma del viejo señor no va tropezar; legará tranquilo, ¿adónde será?" (TLS-I, p.30).





En otros casos, el poder del canto se sintetiza en la figura de un "gusano". Este, como en el caso del "perrito", se convierte también en guía y conductor del alma:

"Gusano negro"
¡Ah á á á á!...
hijo del mundo,
pie del árbol;
a mi madre amada,
en silencio,
al otro lado del río,
muda flor negra,
llévatela por favor.
.....
¡Llévatela!
al otro lado del río,
que nadie conoce" (TLS-I, p.245).

Finalmente, el canto cumple también otra función importante: la de purificar y lavar las culpas. Este hecho es explica con más claridad en la muerte de don Andrés de Peralta y de "doña Rosario Iturbide de Aragón de Peralta" (TLS-I, p.245). En ambos casos, en los indios hay algo así como una desesperación por trastocar la triste imagen alcanzada en la vida por esos "señores". Después de muertos, al ritmo del canto, los indios lo incorporan a su mundo, le purifican y le eximen de toda culpa.

Pero cuando muere un miembro de la comunidad india, las celebraciones funerales tienen otro sentido y otra significación. Aquí el problema, aparte de ser de acompañamiento y evocación de los medios para superar los



obstáculos en el camino al otro mundo, es de exaltación por las cualidades demostradas en la vida.

La pérdida de ese hombre sí es poco menos que triste. Prueba elocuente es la muerte de don Mariano en Diamantes y pedernales:

"Las cantoras iban subiendo el tono y alargando las notas, arrastrándolas por el mundo. Las mujeres del ayllu comenzaron a llorar, iban contagiándose y lloraban cada vez más desesperadamente" (DyP, p. 68).

Esta despedida peculiar del "Upa" don Mariano tiene una finalidad específica: mantener incólume su cualidad artística aquí y en la otra vida: "Don Marino ¡lindo tocará en el cielo para el Señor Dios, después que ha sufrido! Dicen le ha pateado el potro negro" (DyP, p. 66).

En este como en otros casos, en virtud de la creencia de una vida más allá de esta, la despedida a través del harahui, aparte de ser un homenaje que ha de remarcar la inmortalidad de su figura, viene a ser también lo que Castro Klarén llama "la ansiedad casi patológica por controlara la 'vida' en el más allá"⁽¹⁾.

1. Castro Klarén, Sara; ob. cit., (p. 107).



V. EXPRESION DE LA ALEGRIA

Es necesario remarcar que, en el mundo indio y en el diario transcurrir de su vida, la alegría por la alegría misma no existe o casi nunca se da; es decir, esa alegría como expresión del deleite, agradable y momentáneo no existe en el indio. En él, la alegría tiene su propia significación, tan peculiar y diferente de lo sentido en los del mundo blanco, por ejemplo.

En este sentido, la alegría está en función directa al nivel y significado de las actividades que realizan los indios. Las situaciones de lucha, de combate y desafío a las fuerzas —de una u otra manera negativas— son las que van a encauzar la expresión de alegría. Entendida así, la alegría es sinónima de la satisfacción del ánimo por el trabajo cumplido, puesto que esa satisfacción del ánimo se constituye parte de la lucha o del trabajo mismos. Esta es la razón porqué, en el indio, entendemos la alegría en función de las actividades que las motivan. Es necesario ver separadamente sus particularidades.



a. De deleitación

Cuando se entiende la alegría en el sentido de de leite, se observa en los hombres que están bajo los e fectos de esa alegría un espíritu alejado de toda preo cupación existencial. En las circunstancias y en el contexto específico en que se da esta expresión, pare ce que el hombre ha alcanzado cierto estatismo, cierto estancamiento que —frente a la actividad dimensional del indio— es paradójico.

En efecto, el contexto específico en que se da la ale gría como expresión de deleite, no es del indio justa mente; se trata, más bien, de otro contexto humano, so cial y culturalmente diferente al indio. De ahí que la alegría sea momentánea, ocasional y pasajera:

"Sólo un barrio alegre había en la ciudad: Hua nupata(...) En ese barrio vivían las vendedoras de la plaza del mercado, los peones y cargadores que trabajaban en menesteres ciudadanos, los gendarmes, los empleados de las pocas tiendas de comercio; allí estaban los tambos donde se alojaban los litigantes de los distritos, los a rrieros y los viajeros mestizos. Era el único barrio donde había chichería. Los sábados y do mingos tocaban arpa y violín en las de mayor clientela, y bailaban huaynos y marineras. Decían que en esas jaranas podían encontrarse mu jeres fáciles y aun mestizas que vivían de la prostitución" (LRP, p. 49).



Este contexto no es, pues, el del indio. En las chicherías —constituidas como puntos de concentración social— encontramos distintos grupos humanos (mestizos, vendedores, peones, empleados, gendarmes, etc.), que muy bien podrían representar a diferentes grupos sociales. A este ambiente humano, disparejo y hasta conflictivo, se limita la función del canto como expresión del deleite.

Y decimos que la expresión del deleite es una mera alegría, reducida estrictamente al ambiente de las chicherías, porque la actitud del hombre bajo ese espíritu de deleitación no alcanza ninguna trascendencia. Las chicherías como centros de atracción y confluencia de múltiples manifestaciones culturales, hacen que ese espíritu de deleitación sea momentáneo, vivido y sentido rápidamente. Es más, a pesar de que en el caso de las chicherías la emoción de alegría es sentida bajo la presencia e influencia de la música india (a través del arpa y del huayno) —hecho que para el indio tiene una significación especial—, el espíritu de alegría sigue siendo personal, pasajera como individual:

"El maestro Oblitas tocaba dulces huaynos de Abancay. El cabo y los soldados bailaron entre sí. Se les había escapado una de las mozas de las chicherías (...) Bailó con la cabeza inclinada; sus brazos rollizos llevaban el aire de la danza, moviéndose tiernamente; zapateaban menudo, levantando el pie derecho, o avanzaba



de un lugar a otro entre los soldados, impulsada por el ritmo alegre" (LRP, pp.183-184).

Finalmente, esa alegría pasajera y ocasional está en concordancia directa a las horas de descanso en el diario trajinar del trabajo. En el texto anterior hemos visto que la mayoría de asistentes a las chicherías, que gozan y sienten deleite con la música india, son personas que cumplen labores materiales, por lo tanto, experimentan un desgaste físico-espiritual. Frente a esta labor agotadora, el canto y la música son algo así como un medio de desahogo y reposición de las energías perdidas. Se liberan momentáneamente, gracias a los efectos de tristeza y ternura que expresa el canto:

"¡Oh! mi jilguero mi jilguero
mañoso.
Tu robas en mis campos de habas,
jilguero.
Simulando robar en mis campos de habas,
jilguero
Simulando robar en mi campo de maíz,
jilguero
mi pequeño corazón robaste,
jilguero" (LRP, p. 184).

Más allá de esta significación circunstancial, momentánea y pasajera, no hay trascendencia. La alegría, para algunos, empieza y termina en las chicherías; para otros —en tanto que la experimentación de la alegría es un medio de desahogo—, es reconfortante, liberadora (aunque momentáneamente) de la tensión y opresión del trabajo cotidiano. De todas formas, ese contexto no pertenece, pues, exclusivamente, al mundo indio.



b. Expresión de la ironía

El canto como expresión de la ironía es connotación de desafío y competencia. Es la expresión triunfal por excelencia. Desafío, competencia e ironía son la misma cosa; sin embargo, por un criterio de precisión y porque la ironía tiene una función más significativa que el mero hecho de desafío o competencia, la estudiamos separadamente.

El canto irónico se particulariza por su función valorizadora y desvalorizadora. Resalta, en una de sus formas, la virtud de un hecho; y en otras, la denigra. Un caso bastante frecuente sobre estas funciones del canto, ocurre en ocasión del levantamiento de las chicheras en Los ríos profundos. Las chicheras, en virtud a la importancia y trascendencia de sus actos, son motivos de valorización y exaltación; los huayruros, en cambio, sus perseguidores, cuyo propósito es escarmentar a las chicheras, son desvalorizados y expuestos a la burla o al menosprecio de las gentes:

"-¿Y porqué fiesta, don?-le pregunté.

-¡Ja caraya! -dijo. Y lanzó una carcajada-. La mujer, pues, ha agarrado. ¡Viva doña Felipa! Y empezó a cantar un huayno cómico que yo conocía; pero la letra, improvisada por él en ese instante, era un insulto a los gendarmes y al Salinero. Todos los grupos formaban un coro. Alternaban cada estrofa con largas carcajadas.



El cholo cantaba la estrofa lentamente, pronun-
ciando ^{cada} palabra con especial cuidado e in-
tención, y luego repetía el coro. Se miraban y
volvían a reirse" (LRP, p. 109).

Tras las palabras pronunciadas con "especial cuida-
do e intención", está justamente la ironía, el menospre-
cio al poder y a la impotencia de los huayruros por a-
presar a las chicheras. Este hecho, intencionalmente, es
resaltado por las cantoras, con el propósito de desvalo-
rizar y, a su vez, poner a sus perseguidores en la más
extrema situación ridícula. La experiencia más concreta
de esa función desvalorizadora del canto, está en el he-
cho de haber demostrado que, el poder sustentado en ba-
se del fusil, no es invencible. Por eso, los huayruros
son ridiculizados:

"El rifle del soldadito
había sido de huesos de cactus,
por eso, por eso,
trueno inútilmente
por eso, por eso,
trueno inútilmente.

No, no, hermano,
no es el rifle,
es el alma del soldadito
de leña inservible.
El revólver del salinero
estaba cargado
con excremento de llama,
y en vez de pólvora
y en vez de pólvora
pedo de mula salinera" (LRP, pp. 109-110).

Este propósito de burla y ridiculización cubre no
sólo al aparente poder del huayruro sustentado en el ri-
fle; cubre también al ser y a la misma consistencia so-



cial total de los huayruros; hecho que profundiza aún más su figura desvalorizada:

"Huayruro, huayruro,
y de qué, de qué habías sido hecho;
¡huay! de plomo, sólo de plomo
habías sido hecho;
¡huay! de excremento de vaca
habías sido hecho" (LRP, pp. 186-167).

Al lado de esta figura ridiculizada de los huayruros, paralelamente, encontramos la ostentación y valorización de la acción trascendente de las chicheras; especialmente de doña Felipa, la cabecilla del motín:

"Dicen que el huayruro, huayruro
no puede,
no puede,
¡cómo ha de poder!
Por qué ha de poder,
¡huay! qué ha de poder
el espantado huayruro
con la mano de doña Felipa
con la fuerza de doña Felipa.

Huayruro, huayruro,
qués has de poder,
adónde has de huir.
De doña Felipa la mula
las tripas de la mula
de perder, te perdieron
huayruro, huayruro" (LRP, p. 185).

El canto perenniza el triunfo de las chicheras y la trascendencia de sus actos. Valoriza la justicia realizada por ellas y permite —a la par que desvaloriza o ridiculiza la impotencia de los huayruros— elevar la figura de doña Felipa a una realidad mítica. Esta realidad mítica no es sino la mitificación de lo posible, de una justicia posible. Y esta no puede alcanzarse sino a través de la violencia que demostró doña Felipa.



c. Expresión de desafío y competencia

El canto específicamente como expresión de un estado de desafío y competencia (el canto irónico también es expresión de desafío), se circunscribe a un espíritu y emoción elevados. Las circunstancias que generan y motivan ese espíritu o emoción elevados se distinguen por su dimensión i nivel significativo trascendente, las mismas que para su realización requieren de aquél espíritu y emoción de fuerza invencible.

Gracias al canto, es posible alcanzar esa actitud de desafío y competencia en su más alta tensión psíquica. En este caso —y sólo en este caso— la fuerza y el poder del indio serán invencibles; especialmente por dos razones. Primero, como ya hemos dicho, porque está poseído de un poder y de una fuerza míticos; y segundo (consecuente con su creencia), porque dentro de ese poder y fuerza invencible del indio, se transparenta la misma fuerza de la naturaleza u otras realidades identificadas con él. La identificación de Rendón Willka con las fuerzas del gavilán señala, simbólicamente, lo que es la fuerza del indio en estado de desafío y competencia:

"Rendón (...) se puso a cantar en quechua im
provisando la letra:

la sangre del gavilán
he tomado,



y con él al viento fuerte
que no se acaba,
Justo Pariona.

El K'ollana le contestó:

El gavilán vuela sin descanso,
Rendón Willka;
si has bebido su sangre
puedes ver a dónde cae la noche,
de dónde brota el día" (TLS-I, pp. 136-137).

Bajo ese espíritu de desafío sumo, consecuente con la identificación e inmersión del poder del cóndor o del gavilán al de Rendón Willka, no hay obstáculo que no se pueda vencer. Lo confiesa el mismo Rendón:

"¡Mak'ta! (1) ... Mozo de Labuaymarca. Grande.
¡Carajo! No hay cuesta para nosotros; no hay
barranco, no hay fierro que no se tuerza ni
pescuezo de toro que no se doble" (TLS-I, p.137).

Este mismo espíritu, experimentado con ocasión de los estragos de la peste, se revela también en la actitud de Ernesto. Frente al terror que causa la peste, Ernesto encuentra en el canto la fuerza necesaria para hacer frente y no dejarse vencer por ese terror:

"Ya cerca de la reja de la casa-hacienda, de noche entoné en voz alta un canto de desafío, un carnaval de Pampachiri (...) Recorrí en triunfo la carretera que va de la hacienda a la ciudad. Aplastaba las flores de los pisonayes en el suelo" (LRP, pp. 239-240).

1. Joven, convertido en adjetivo (nota de Arguedas).



En los casos de Rendón y Ernesto, el desafío es la tente, con posibilidades de materializarse en una competencia y que necesariamente debe terminar en un triunfo. Caso similar se repite también en los de la comunidad de K'ayau en Yawar fiesta. Cuando la comunidad decide capturar al toro Misitu, ese deseo se inicia a partir de una larga etapa de desafío que termina, finalmente, en la competencia y en el triunfo del ayllu:

"La rabia sacudía todo el cuerpo de los comuneros K'ayaus. Se dirigían a la placita del barrio, caminando a trancos largos, pizando fuerte el suelo. Llegando a la esquina de la plaza, tiraban las puntas de su poncho sobre el hombro, levantaban alto la falda del lok'o:
-¡Maypin chay Misitu, carago!" (YF, p. 116).

Pero esa actitud de desafío del indio con su consiguiente posibilidad de triunfo, no se limita a realizaciones laborales u otros hechos más o menos similares. El desafío trasciende estos marcos, y se traslada —ya en el plano socio-cultural—, para señalar su disconformidad con la peculiaridad cultural de los patrones:

"Desde la torre de la capilla, el Raura tocaba su wakawak'ra. Señalaba con desprecio la campanita de la torre:
-¡Atatau! ¡Como criatura llora! ¡No sirve!
Mostraba su wakawak'ra grande, de tres vueltas,



con boquilla de acero y decía:

-¡Ahistá para mak'ta! ¡Eso oyen en lejos tam
bién, mak'ta K'ayau!" (YF, p. 115).

El mundo blanco no puede entrar, pues, en desafío menos aún en competencia. A nivel cultural, como queda advertido, los del mundo blanco demuestran debilidad; carecen de una manifestación cultural que pueda equipararse con la dimensión significativa que posee la cultura de los indios. Estos, en cambio, con sus cantos y sus instrumentos musicales y al imponer el turupukllay tradicional, por ejemplo, demuestran el valor y el significado socio-cultural de su mundo.

Este desafío y triunfo del indio desde la perspectiva cultural tiene también una proyección hacia el plano social, concretizándose en una posibilidad de derrota del patrón y el consiguiente triunfo del indio. La escena del "rompe" (lucha cuerpo a cuerpo) que realizan Rendón Willka y los comuneros frente a Matilde, demuestra esa verdad:

"En dos filas se alinearon en el patio los hombres. Rendón cantó:

(Hombres del barrio de abajo;
sirena del río;
¿tenéis hambre?
sirena del lago).

La fila comandada por Justo Pariona contestó:

(Hombres del barrio de arriba,
sirena del mar,
somos gente que come toro,
sirena de la cascada)" (TIS-I, p. 193).



El canto precede a la lucha o a la competencia y permite alcanzar, a través de la evocación e identificación con las fuerzas de la naturaleza, esa misma fuerza de la naturaleza para cumplir realmente la competencia:

"Y se lanzaron unos contra todos; a golpes de cuerpo, con los brazos cruzados, trataron de empujarse, una fila a la otra. Lucharon unos minutos, bufando; saltaban, no se esquivaban; recibían de frente las arremetidas" (TLS-I, p.194).

Esta demostración de fuerza y valor encabezada por Rendón Willka, es tal vez la prueba más concreta de lo que podrían hacer los indios cuando decidan luchar por su propia liberación. Lo hace notar la misma Matilde, socialmente opuesta a los indios; hecho que da mayor veracidad a nuestra interpretación:

"Matilde los contemplaba entre entusiasmada y temerosa.

-¡Qué fuerza! ¡Qué extraño! -exclamó casi sin reflexionar.

-Comunero fuerte. No quiere muerte, señora. Alimento para todo indio. ¡Nada, nada! Que no haya indio parido en nido frío, sin padre, sin madre.

-No lo conseguirás sin matar a hombres como al ingeniero -le dijo Matilde.

Rendón sonrió. Matilde sintió una especie de horror y esperanza ante esa sonrisa" (TLS-I, p.194).



d. Expresión de triunfo

La expresión de desafío y competencia termina, como hemos dicho, en la objetivación del triunfo. Desafío es el momento de la reafirmación del poder y efusión del valor que indefectiblemente debe cristalizarse en el triunfo, es decir, en la praxis del poder.

Manteniéndonos en nuestro punto de partida —la de entender al indio desde la perspectiva del canto o de los instrumentos musicales—, la expresión del triunfo se concreta ejemplarmente en dos momentos o hechos importantes. Primero, como consecuencia de haber cumplido satisfactoriamente una labor comunal, y segundo, como expresión triunfal ligada a la justicia. Este segundo aspecto existe como posibilidad, pero no por eso es menos real.

El primer caso, tiene en la agricultura probablemente la más clara razón justificadora. En efecto, para el indio, la agricultura tiene la misma significación que su propia vida; pues él no podría explicar su existencia sin su enraizamiento a la tierra y, por lo tanto, a la agricultura. Por eso, la tierra puesta en fecundidad implica, a la vez, la manifestación de alegría y de triunfo:

"Entre cantos y danzas estrenaron los nuevos andenes de maíz. Arrastraron sobre la tierra



nuevas doncellas, primero, y luego a las mujeres más fecundas. Los mozos lucharon el 'Rompe'; en dos filas, con los brazos cerrados, se disputaron el terreno a golpes de hombros y caderas, un poco como los toros. Las mozas cantaban, dialogaban con los luchadores" (TLS-I, p. 63).

Esta actitud y acercamiento de los indios a la tierra, a la "tierra nueva", es poco menos que un acercamiento ante una divinidad. Es, pues, una manifestación ritual; humillante y pagana hasta cierto punto. Sin embargo, esta ceremonia no es negativa; se debe, más bien, a una tradición milenaria de su cultura, a una manifestación que se arrastra desde tiempos muy remotos. Por eso, la construcción de nuevos andenes y ponerlos fecundos rellenándolos con "tierra buena que cargan en llamas y burros desde la zona tivia de la gran quebrada" (TLS-I, p. 63) y su consiguiente celebración, cualifica el valor cultural de su mundo. De la misma manera, toda actividad trascendente del indio, termina siempre en una manifestación de triunfo y alegría. El canto no sólo permite, pues, alcanzar un estado de desafío y de competencia, sino expresa también ese momento y ese espíritu triunfal concreto.

Con respecto a la expresión triunfal relacionada con la justicia, encontramos en la persona de Rendón Willka como el más alto símbolo representativo. Desde una perspectiva simbólica -así como lo entienden los indios-, Rendón encarna la justicia que deberá erigir



se contra el abuso de los patronos. Este criterio de representatividad de Willka es latente y permanente; por lo menos en los comuneros que él encabeza. Por esta razón, si se tiene en cuenta su figura en casos negativos o de verdadera injusticia, una melodía o expresión fúnebre, de recogimiento y sumisión, puede terminar en algo así como imprecación contra esa injusticia: la imposición de la justicia y el consiguiente triunfo del indio:

"-¡Carago! Rendón Willka te va dar, te va dar sombra...
-¿Quién Rendón Willka? (...) Indio comunero, sin sombra también -respondió el colono, y se fue, ya sin llorar, tambaleándose.
-¡Carago! -gritó Justo Pariona-. Vamos arreglar. El indio está parado, ¿no? ¡Está parado como don Bruno! Pero don Cisneros, don Lucas, don Aparicio... ¡Hay que arrearlos, pues! Al otro lado del río que nadie conoce, cantó; pudo convertir la melodía fúnebre harawi en una imprecación" (TLS-I, pp. 258-259).

Sólo cuando el indio ha alcanzado un espíritu triunfal —gracias a la influencia del canto o de los instrumentos musicales—, puede luchar con seguridad de triunfo no sólo contra las fuerzas oscuras (en el plano moral) que nublan su conciencia, sino también contra sus más radicales opresores. El siguiente texto es bastante revelador:

"El indio no es ladrón, respeta al que respeta; es cariñoso con el que es cariñoso; y será fiera con el que es fiera. Quizá limpie al pueblo de los corrompidos que corrompen" (TLS-I, p. 159).





CONCLUSIONES

1. El canto, la danza, la fiesta y los instrumentos musicales (también las actividades comunales) constituyen para el indio una forma de lenguaje y revelan —desde una perspectiva simbólica— el espíritu, el ser y la esencia cultural de su mundo: sus formas de vida, sus luchas, sus angustias, su concepción del mundo, etc. En este sentido, y como una primera prueba, comprendemos que el indio en el diario transcurrir y actuar de su vida, se mueve bajo dos estados psicológicos fuertemente diferenciados: el estado épico y el estado lírico. Estos dos estados resumen la total consistencia socio-cultural del indio; su inmenso poder y capacidad creadora: de trabajo, de lucha —por un lado— y su más profunda tristeza (de soledad, de abandono), por otro.
2. Consecuentes con esta comprobación, comprendemos que el mundo indio es una cultura eminentemente folklórica, profundamente dinámica y cambiante (constituida bajo el dominio de lo tradicional, de lo espontáneo). Estas características no son negativas; son, más bien, sinónimos de renovación, de creación y, a la vez, devienen de los criterios de homogeneidad e identificación entre los hombres de esa cultura. Como folklórica, es también una cultura mítica. Este miticismo tiene preponderancia en la vida de los indios, tanto que, en muchos casos, como del danzak' Rasu-Níti, convierte a éstos en meros objetos entregados a la voluntad mítico-divina. Según la



creencia del indio esto es correcto, puesto que no existe arbitrariedad y separación absoluta entre la realidad objetiva y la realidad mítica. Una sustenta a la otra y viceversa. Por lo tanto, las dos realidades constituyen, pues, una sola que enmarca el contenido dual del universo indio.

3. El mundo indio es un mundo totalmente solidario e identificado con el cosmos en general. Por eso, hablar de la naturaleza, del paisaje (incluyendo sus aspectos míticos) es hablar del mismo indio. De igual modo, hablar del canto, de la danza y de los instrumentos musicales es referirse también a ese hombre y a ese paisaje telúrico. Este criterio confirma la raíz y la esencia del indio —y por qué no decir que a las del mismo Arguedas— como un ser, un actuar y un obrar del canto, de los instrumentos musicales, de la propia música y de la naturaleza en general. El indio explica y entiende su existencia en función a la región de su procedencia y a su total enraizamiento a ella. Esta raíz común hace que él se encuentre más solidario e integrado a su medio social, a su comunidad.

4. Consecuente el indio con su visión mítica de las realidades señaladas y con la de su propia proyección en ellas, el canto, los instrumentos musicales y la música misma, han alcanzado un poder mítico-divino. Gracias a ese poder, el indio encuentra todavía una forma de man



tener y de defender su consistencia socio-cultural. En efecto, a causa de que el canto o los instrumentos musicales transmiten hechos o figuras de la realidad del mundo indio, éste alcanza no sólo a defenderse de la actitud expoliadora del patrón, sino también a proyectar su propia liberación, comportamientos que se hacen efectivos especialmente en el plano psicológico. Es más, cantar, tocar un instrumento, bailar o celebrar una fiesta en el contexto social en que vive aquél (de explotación y exterminio), es la forma más concreta de su liberación. Esto quiere decir que el indio —desde el punto de vista de su espíritu— nunca pudo ser sometido ni ganado por el mundo blanco; el indio espiritualmente fue libre y sigue siendo porque nunca realmente hipotecó su alma al hombre blanco (por eso hasta se burla de la fortaleza espiritual del blanco). El indio necesita liberarse sólo en el plano material, económico. Si no lo hace es porque todavía —a causa del arraigado sometimiento— no ha vencido su impotencia material.

5. En el plano estrictamente cultural, el indio posee una cultura profundamente enraizada a su modo de ser, a su propio existir. Su cultura no es trasplantada, mucho menos artificial o impuesta por alguna disposición externa. Aquí radica el valor y poder cultural de su mundo. En el blanco no sucede lo mismo. En él, más bien, notamos que no posee una cultura propia y original con la misma fuerza significativa que la del indio (he ahí la

razón por qué es ganado fácilmente por las costumbres in dias). Además, aquella fuerza cultural del indio —que a la postre hace patente el poder sólo parcial del patrón, sustentado en base a un interés económico— señala no so lamente su fuerza cultural, sino que, dicha fuerza, se proyecta también cual una profecía de su inminente liberación integral. Este hombre que ha defendido y defiende su cultura por encima de los atropellos socio-culturales del blanco (la defensa del turupukllay, por ejemplo), cuando adquiera conciencia de su propia realidad, de su verdadera situación, puede alcanzar el mismo poder destructor o benefactor que su canto o sus instrumentos mu sicales. En este caso, el canto y los instrumentos musi cales marcarán el ritmo de la lucha y el triunfo indíge nas.

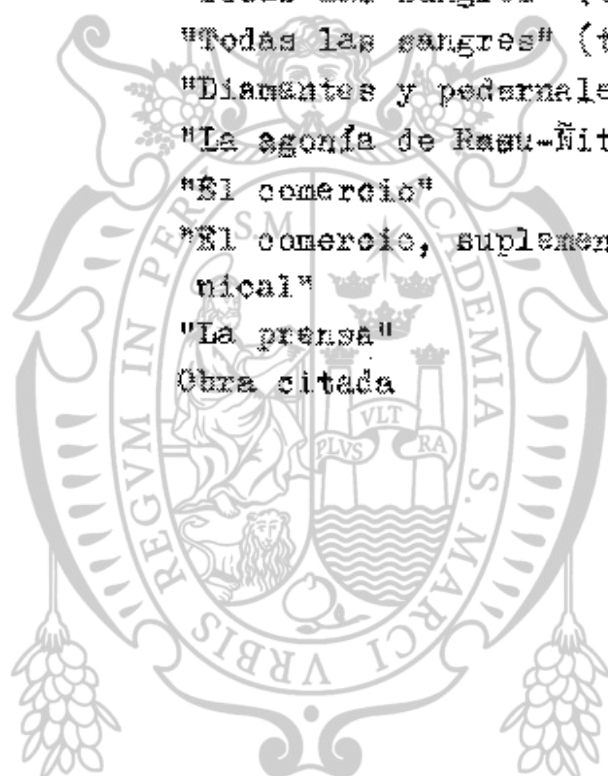
6. El canto, la danza, la fiesta comunal y los instrumentos musicales, se ostentan —finalmente— como vehículos de integración de los dos mundos: el mundo in dio y el mundo blanco, dos realidades predominantes en el Ande Peruano. Conciente o inconscientemente hay una mutua integración, especialmente en sus aspectos positi vos. Este hecho revelaría a largo plazo (aunque no está muy claro en las obras de Arguedas) lo que podría ser el futuro hombre y la futura cultura peruana: ¿una cultura realmente mestiza?





SIGLAS Y CLAVES USADAS EN LA PRESENTE TESIS

YF	"Yawar fiesta"
LRP	"Los ríos profundos"
ES	"El sexto"
ZZ	"El zorro de arriba y el zorro de abajo"
TLS-I	"Todas las sangres" (tomo I)
TLS-II	"Todas las sangres" (tomo II)
DyP	"Diamantes y pedernales"
IAR-Ñ	"La agonía de Ragu-Niti"
EC	"El comercio"
ECsá	"El comercio, suplemento dominical"
LP	"La prensa"
Ob. cit	Obra citada



BIBLIOGRAFIA GENERAL

A. Obras, artículos y otros trabajos de José María Arguedas.

- Los ríos profundos, Buenos Aires, Losada, 1971 (2da. ed).
- Todas las sangres, Buenos Aires, Losada, 1970 (dos tomos).
- Amor mundo y todos los cuentos, Lima, Moncloa, 1967.
- El sexto, Lima, Horizonte, 1969.
- El zorro de arriba y el zorro de abajo, Buenos Aires, Losada, 1971 (2a. ed.).
- Yawar fiesta, Lima populibros peruanos, (sin fecha).
- Diamantes y pedernales, Lima, Populibros peruanos, (sin fecha).
- Primer encuentro de narradores peruanos, Lima, Casa de la cultura del Perú, 1969.
- "El folklore y los problemas de que trata", en Educador peruano, N° 2, Lima, 1947.
- "¿Qué es el folklore?", en Cultura y pueblo? No 2 (también en los números 3, 4 respectivamente), Lima, Casa de la cultura, 1964.
- Puno, otra capital del Perú, Lima, ECsd. 12 nov. 1967.
- Danzas y cantos del Perú y no ballet folklórico, Lima, ECsd. 19 julio 1964.
- "La feria", en Páginas escogidas, Lima, Universo, 1972
- Apuntes sobre el folklore peruano, Lima, ECsd. 8 julio, 1962.
- "Incorporación del toro a la cultura indígena", en Trilce, N° 2, Lima, 1951.
- Música y danzas del Perú, Lima, EC. 1 agost. 1964.
- La "Lira Pausina" un conjunto que crea y conserva el folklore, Lima, ECsd. 19 may. 1963.
- En defensa del folklore musical andino, Lima, LP. 19 nov. 1944.
- Francisco Gómez Negrón y el valor de la música indígena", en Palabra, N° 3, Lima, 1936.
- Autentisidad contagiosa: danzas de Puno a México, Lima, EC. 5 nov. 1965.
- Salvación del arte popular, Lima, ECsd. 7 dic. 1969.
- Navidad y huaylas, de lo mágico a lo nacional, Lima, ECsd. 22 enero 1967.
- "Los mitos quechuas post-hispánicos", en Casa de las Américas, N° 47, La Habana, 1968.



- "La soledad cósmica en la poesía quechua", en Casa de las Américas, Nos. 15-16, La Habana, nov. 1962-Feb- 1963.
- De lo mágico popular, del vínculo local al nacional, Lima, ECsd. 30 jun. 1968.
- Puno, otra capital del Perú, Lima, ECsd. 12 nov. 1967
- "Correspondencia entre Hugo Blanco y José María Arguedas", en Amaru, Nº 11, Lima, U.N.I., 1969.
- "La muerte y los funerales", en Páginas escogidas, Lima, Universo, 1972.

B. Estudios sobre José María Arguedas y otros

- Ayuque Cusipuma, Julián; El Wamani en "La agonía de Rasu-Níti", en PROCESO, Nº 1, Universidad del Cnetro, Huancayo, 1972.
- Barrionuevo, Alfonsina; "El cóndor y el toro", en Caretas, Lima, octubre 1961.
- Camus, Albert; El mito de Sísifo y el hombre rebelde, Buenos Aires, Losada, 1970, (6a. ed.)
- Carpentier, Alejo; Tientos y diferencias, La Habana, Unión, 1966.
- Castro Klarén, Sara; El mundo mágico de José María Arguedas, Lima, Inst. de estudios peruanos, 1973.
- Cornejo Polar, Antonio; El sentido de la narrativa de Arguedas, en Rev. Peruana de Cultura 13-14 (homenaje a Arguedas), Lima, 1971.
- Cornejo Polar, Antonio; Los universo narrativos de José María Arguedas, Buenos Aires, Losada, 1973.
- Corso, Raffaele; El folklore, Buenos Aires, Universitaria, 1966.
- Dorfman, Ariel; "José María Arguedas y Mario Vargas Llosa, dos visiones de una sola América", en Imaginación y violencia en América, Santiago de Chile, Universitaria, 1970.
- Dorfman, Ariel; "Conversación con José María Arguedas", en Coral, Nº 3 (número especial), Valparaíso, 1970.
- Escobar, Alberto; "La guerra silenciosa de 'Todas las sangres'", en Rev. Cultura y Pueblo, Nos. 11-12, Lima, 1967.
- Franco, Alberto; Canto kechua, nota sobre el libro de José María Arguedas, Huamanga, 22 oct. 1939.
- Guardia Mayorga, César; Diccionario kechua castellano, Lima, Peisa, 1970 (4a. ed.).
- Jiménez Borja, Arturo; "Instrumentos musicales peruanos", en Rev. del Museo Nacional, Tomo XIX-XX, Lima, 1963.



- Larco, Juan; "introducción a Arguedas", en Casa de las Américas, N° 78, La Habana, 1973.
- La Torre, Alfonso; José María Arguedas, Lima, El Comercio, 4 dic. 1959.
- Lévano, César; Arguedas un sentimiento trágico de la vida, Lima, Labor, 1969.
- Poviña, Alfredo; Teoría del folclore, Córdoba, Assan chi, 1954.
- Príncipe Cotillo, Guillermo; El conflictivo mundo de "Los ríos profundos" Tesis Bachiller en Literaturas Hispánicas, Univer. Nac. Mayor de San Marcos, 1972.
- Ribeyro, Julio Ramón; Una novela de José María Arguedas: "Los ríos profundos", Lima, ECsd, 26 may. 1959.
- Rowe, William; Mito, lenguaje e ideología en "Los ríos profundos", en Textual N° 7, Lima, Instituto Nac. de Cultura, 1973.
- Ruocillón, José Luis; "Notas sobre el mundo mágico de José María Arguedas", en Mercurio Peruano N° 46, Lima, 1966 (este mismo trabajo, ampliado, ha sido publicado en Cuentos olvidados, Lima, Imágenes y letras, 1973).
- Salazar Bondy, Sebastián; Arguedas: fe en el hombre, Lima, El Comercio, 30 nov. 1961.
- Urrello, Antonio; José María Arguedas; el nuevo rostro del indio, Lima, Mejía Baca, 1974.
- Vargas Llosa, Mario; "Tres notas sobre Arguedas, en Nueva novela Latinoamericana I de J. Lafforgue, Buenos Aires, 1965.
- Zárate, Manuel; Breviario del folclore, Panamá, Ministerio de Educación, 1958.

