

MÚSICA, CANTO Y BAILE COMO PUNTO DE INFLEXIÓN SOCIAL EN LAS NOVELAS DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Shiau-Bo Liang
Providence University

Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente,
como un demonio feliz habla en cristiano y en indio,
en español y en quechua¹.

El zorro de arriba y el zorro de abajo
José María Arguedas

El polifacético narrador peruano José María Arguedas (1911-1969), aunque no es indígena, se identifica con los indios debido a su trasfondo personal². Dar testimonio de los conflictos del mundo andino y reflexionar sobre la necesidad de proponer soluciones para una convivencia justa y pacífica es su compromiso como escritor. Arguedas, narrador *neo-indigenista*³, se vale del discurso escrito, oral y gestual,

1 Célebres palabras de José María Arguedas pronunciadas en el acto de entrega del premio "Inca Garcilaso de la Vega" en octubre de 1968.

2 El padre de J. M. Arguedas era un abogado muy ocupado, su madre murió cuando Arguedas sólo tenía dos años y medio y su madrastra lo relegó a la cocina entre los siervos indios, entre los que creció. Esta circunstancia hizo que se identificara con los indios, tanto en la lengua como en la cultura, en su forma de percepción y actuación.

3 En *Los ríos profundos* Escajadillo observa que Arguedas comienza otra etapa, un nuevo indigenismo: "la presencia de elementos simbólicos, la existencia de una prosa poética y el empleo de lo que desde Alejo Carpentier se ha llamado en América

e incorpora elementos del folklore en su creación literaria, como la música, el canto y la danza. Su obra es así, como "una ópera de pobres", porque está construida "a partir de materiales humildes que componen una cultura popular" (Rama 267). Al tratar de las operaciones transculturadoras de la modernidad y los procesos de modernización en América Latina, Ángel Rama habla de la estructura musical en algunas novelas de Arguedas y subraya el papel de la música en sus novelas como "el agente mediador privilegiado entre la comunidad humana y el reino natural, entre la conciencia subjetiva y el universo objetivo, puesto que ambos cantan siempre y pueden cantar al unísono" (251). Cuando los personajes cantan según sus ritmos y melodías, reclaman la armonía entre el hombre y la naturaleza para encontrar un orden cósmico equilibrado. El crítico uruguayo Rama manifiesta que Arguedas, buen conocedor de las canciones quechuas, no incorpora simplemente bellos poemas folklóricos, sino que incorpora "palabras cantadas, una semiosis de significantes y significados que se ajusta y perfecciona por la tarea que cumple la pauta musical" (247).

Arguedas también considera la danza como una expresión muy importante de la cultura quechua. Los quechuas cantan y bailan para mantener viva su cultura. Son mecanismos internos de la cultura quechua. En las tierras altas andinas, la música, el baile, las canciones y el ritual están estrechamente entrelazados. El baile está presente en casi todas las celebraciones con música. En la cosmología andina, la palabra *taki* (canción) no sólo contiene la idea de canto, sino que también incluye la melodía rítmica y el baile. Cada uno de los tres términos clave: *takiy* (cantar), *tukay* (tocar) y *tusuy* (bailar), enfatiza sólo un aspecto del comportamiento musical total. Por lo tanto, cada uno de los tres elementos es complementario de los otros y significa la unidad estructurada del sonido, el movimiento y la expresión simbólica (Baumann 19). Teniendo esto en cuenta, hay que añadir que: "Al contener sus 'mitos' fundadores, la memoria colectiva de una sociedad o de un grupo social ofrece instrumentos y pautas para la interpretación del pasado, la percepción del presente y la proyección del futuro" (Lienhard 2000: 13). Arguedas aprovecha la música, el

Hispana *realismo mágico* o *lo real maravilloso*, tienen en Arguedas, un empleo que va de menos a más" (162).

canto y la danza como subversión para la renovación de las estructuras novelescas.

Aunque Arguedas es antropólogo y novelista al mismo tiempo, al tratar de las tradiciones folklóricas recurre más a sistemas simbólicos y estéticos, y pretende hablar desde dentro de la comunidad étnica. "Para Arguedas la música, la danza y los rituales andinos son evidencias de una fuerza creadora que una vez liberada tendría la capacidad de transformar el territorio llamado Perú; es decir, lo que se llama folklore tendría un papel clave en la tarea de hacer nación" (Rowe 1996: 20). La reflexión de Arguedas sobre la música está dividida en cuatro momentos:

El primero abarca los años 1936 a 1942 e incluye la novela *Yawar Fiesta* y una serie de ensayos sobre la canción mestiza; el segundo coincide con la composición de *Los ríos profundos* y la investigación de las propiedades onomatopéyicas del quechua; el tercer momento está marcado por *Todas las sangres* y una mirada histórica sobre las variedades del canto andino; el momento final es el de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en el que la música deviene un campo múltiple de objetos vibrantes (Rowe 1996: 36).

Rowe también manifiesta que en la narrativa arguediana el cosmos es "lugar de producción de signos" (Rowe 1996: 43) y su música funciona como "espacio sonoro" (Rowe 1996: 47) en el que se inscribe la realidad. En sus palabras:

Estas nuevas posibilidades surgen al convertirse la música en un espacio en que ciertas experiencias se hacen visibles, vale decir narrables. Lo que previamente era inenarrable en la literatura peruana, por no formar parte del relato de la nación, ahora se dibuja en el oído que ha sido preparado por la música andina. Esta música ya no es sólo folklore -voz- expresión de grupos étnicos, sino campo de vibración en el que todo puede ser oído (Rowe 1996: 45).

De modo que la música es el espacio privilegiado para trascender las limitaciones de la resistencia postcolonial y transformar toda

la materia en significación. La música, los cantos y los bailes en las novelas de Arguedas no son interludios, sino partes integrales de la narración. Aparecen en momentos cruciales de alta intensidad emocional y artística como un punto de inflexión que hace girar la historia hacia otra dirección. Tanto la música como el canto y el baile son significantes que pueden adquirir connotaciones diferentes según quién escucha y quién observa, pues Arguedas nos presenta un texto de multi oyentes y multi observadores. Quiere que su lector, al tiempo que lee, escuche y observe con el fin de trascender el tiempo y el espacio, que muchas veces está representado en la música, los cantos y los bailes. Estos elementos que Arguedas incorpora en sus novelas no son unos elementos folklóricos más, no están ahí para entretenimiento, sino que proporcionan múltiples significados. Son como muros incaicos vivos, que aparecen con la imagen de una palabra muda y locuaz, cuyo mutismo es "una escritura no escrita y más que escrita" (Rancière 125-26).

La visión cosmológica de Arguedas le brinda la oportunidad de relacionar la música, el canto y el baile con la cosmología andina. Utiliza estos elementos, algunos indígenas y otros híbridos, según el origen social y su significado para los oyentes y observadores, para presentar un punto de inflexión que facilita cambios en las personas, bien de personalidad, de pensamiento, de comprensión interpersonal, bien cambios de situación social o un cambio en la historia de la novela. Dichos elementos tienen tanto poder que pueden llegar a generar una fuerza importante en la literatura. Esta investigación aborda, por lo tanto, las relaciones de la música, los cantos y los bailes en el contexto global de sus cuatro novelas: *Yawar fiesta* (1941), *Los ríos profundos* (1958), *Todas las sangres* (1964) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). Se aducen, sobre todo, algunos ejemplos en los que Arguedas intercala música, cantos y bailes para crear un punto transformador en la narración con el fin de conmover a los lectores e incidir en los oyentes y los observadores. El narrador peruano trabaja con la psicología de las personas. Diseña unos puntos de inflexión en sus novelas para despertar las conciencias de las personas y les hace cambiar, tanto a nivel personal como colectivo. Es un tipo de reconocimiento de la verdad humana.

1. ORALIDAD Y ESCRITURA

En las novelas de Arguedas, la oposición entre canto y palabra implica una oposición de sistemas culturales expresivos del mundo de arriba, el de la sierra andina, y del de abajo, el de la costa occidental. En *Los ríos profundos* el canto es la manera con que Ernesto se comunica con las muchachas indias. En una ocasión, *Markask'a* regala un trompo a Ernesto y le pide que, a cambio, le escriba una carta para su enamorada Salvina, que pertenece al sector de los poderosos de Abancay. Ernesto considera siempre a esas muchachas como "seres lejanos [...] No eran de mi mundo. Centellaban en otro cielo" (*Los ríos profundos* 248). Sin embargo, decide escribir esa carta, pensando que la carta podía llegar al mundo de las señoritas, en un vuelo de gavilán: "Usted es la dueña de mi alma [...] Ninfa adorada, entre las moreras jugabas como una mariposa..." (Arguedas 2005: 249-250). Pero de repente le sobreviene "una especie de aguda vergüenza" (Arguedas 2005: 250), y pensando en las muchachas que recuerda, se pregunta: "¿Y si ellas supieran leer? ¿Si a ellas pudiera yo escribirles?" "Si yo pudiera escribirles, mi amor brotaría como un río cristalino..." (Arguedas 2005: 250). De hecho, para quienes no saben leer, ni hablan español, el método natural para comunicarse con ellas sería el canto. Entonces detiene la redacción y cambia la muchacha blanca por las indias y empieza de nuevo, cantando a las muchachas indias en quechua: "¡Escribir! Escribir para ellas era inútil, inservible. '¡Anda; espéralas en los caminos, y canta!'" (Arguedas 2005: 250) Al terminar, Ernesto derrama unas lágrimas felices como sensación de triunfo y orgullo. "No fue un llanto de pena ni de desesperación. Salí de la clase erguido, con un seguro orgullo; como cuando cruzaba a nado los ríos de enero cargados del agua más pesada y turbulenta" (Arguedas 2005: 251). Aquí Arguedas plantea a través de Ernesto el conflicto entre los conceptos de oralidad y escritura, conflicto muy presente en zonas de América Latina.

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, el zorro de arriba cree que el canto de los patos negros de la sierra consigue que todo el mundo lo entienda, mientras que "la palabra" confunde. Como vemos en el segundo encuentro de los dos zorros cuando hablan de esta oposición:

EL ZORRO DE ABAJO: ¿Entiendes bien lo que digo y cuento?

EL ZORRO DE ARRIBA: Confundes un poco las cosas.

EL ZORRO DE ABAJO: Así es. La palabra, pues, tiene que desmenuzar el mundo. El canto de los patos negros que nadan en los lagos de altura, helados, donde se empoza la nieve derretida, ese canto repercute en los abismos de roca, se hunde en ellos; se arrastra en las punas, hace bailar a las flores de las yerbas duras que se esconden bajo el *ichu*, ¿no es cierto?

EL ZORRO DE ARRIBA: Sí, el canto de esos patos es grueso, como de ave grande; el silencio y la sombra de las montañas lo convierte en música que se hunde en cuanto hay.

EL ZORRO DE ABAJO: La palabra es más precisa y por eso puede confundir. El canto del pato de altura nos hace entender todo el ánimo del mundo (Arguedas 2005: 49).

La "palabra" no sabe distinguir el sentido en relación a la verdad del mundo, mientras que el "canto" que recorre las superficies y se interna en los objetos y seres, apunta a la plenitud del sentido, a un encuentro con la verdad en términos espirituales. Es decir, la incidencia del canto convertido en música por el silencio y la sombra es sentido y plenitud (Rivera 182-86). Por ello, cuando los dos zorros hablan de los problemas de Chimbote, se comunican cantando en quechua, que puede expresar mejor la realidad social. El zorro de arriba quiere que el de abajo le cuente cantando como un pato: "Como un pato cuéntame de Chimbote, oye, zorro yunga. Canta si puedes, un instante" (Arguedas 2005: 50).

Arguedas diseña una narrativa oral en contraposición con la escrita para la negociación con la cultura moderna, pues trata de un pueblo indígena de tradición oral. Podemos decir que su narrativa destaca por su resistencia cultural total y su impulso subversivo. El narrador hace el papel de intermediario entre las dos culturas y busca nuevas formas de expresión para lograr que las voces indígenas se expresen, abriendo así espacios para el debate. Mediante el uso de la oposición binaria entre la oralidad y la escritura inicia la negociación cultural que conduce hacia la recuperación ideológica o el reconocimiento de la cosmología indígena. Culturalmente, la interposición de imágenes

socialmente mudas de la cultura oral ofrece al autor la oportunidad de cambiar el dominio narrativo y permite que la cosmología y visión andinas del mundo entren en el texto español. En sus novelas, la potencia para el cambio social se genera principalmente a través de las reacciones a las diversas formas de la "letra muda y locuaz" (Rancière 126) en imágenes de la música, las canciones y los bailes indígenas. Según Rancière:

La palabra elocuente será... la palabra silenciosa de lo que no habla con el lenguaje de las palabras o de lo que nos hace pronunciar las palabras ya no como instrumentos de un discurso de la persuasión o la seducción sino como símbolos de la potencia del Verbo, de la potencia a través de la cual el Verbo se encarna (47).

2. MÚSICA, CANTOS Y BAILES CUYOS OYENTES SON DE LA MISMA COMUNIDAD

Vamos a demostrar con algunos ejemplos cómo la música, los cantos y los bailes se convierten en un punto de inflexión en las novelas de Arguedas. Unos son oyentes y observadores de la misma comunidad, y otros son personas de fuera. Aquí la comunidad serrana incluye a los comuneros⁴, los chalos (mestizos) que comparten el valor indígena y los serranos que emigran para vivir en Lima. Se analiza la interacción entre los que cantan o bailan, y los que escuchan u observan, demostrando las reacciones y los cambios que pueden tener lugar a través de la *persuasión* de la música, los cantos y los bailes. En *Yawar Fiesta*, el silencio transparente de la noche oscura sin luna reafirma la identidad de los serranos de Puquio que han emigrado para vivir en Lima, y les hace apreciar otra vez su mundo. Los k'öñanis, después de escuchar una canción, acceden a dejarles llevar el toro legendario a los de k'ayaus como sacrificio para la fiesta del 28 de julio. En *Los ríos profundos* la música de la naturaleza, la melodía del *huayno* y del *jarahui* siempre le sirven al niño Ernesto como fuente de aliento durante las

4 Las masas indígenas del Perú en las novelas de Arguedas incluyen los colonos (los siervos de las haciendas) y los comuneros libres (de ayllus urbanos).

crisis a las que se enfrenta. El *zumbayllu*⁵ con su movimiento, música y baile funciona con un poder maravilloso de talismán como símbolo de la libertad y del orden cíclico de vida-muerte, y este significado marca un cambio importante en su vida. En *Todas las sangres* Rendón Willka, *ex-indio*, vuelve a entablar una vinculación con el mundo indígena, por medio de una canción con la que quiere expresar sus pensamientos a sus paisanos. El guardia ayacuchano y el sargento detienen su acción violenta al escuchar el canto y observar el rito-juego del trabajo de los comuneros. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* Arguedas presenta una escena de canto unido al baile entre don Diego (el zorro de arriba) y don Ángel (zorro de abajo), que funciona como momento de inflexión en el que se ve el cambio de don Ángel del olvido al recuerdo.

2.1. LOS SERRANOS DE PUQUIO⁶ EN LIMA: DEL OLVIDO A LA MEMORIA

En *Yawar Fiesta* vemos que muchos principales⁷ empobrecidos, mestizos y serranos lucanos que se han trasladado a Lima, han organizado el "Centro Unión Lucanas" para defender los intereses de su provincia Lucanas. No obstante, tienen una postura contradictoria con su ideología, pues por una parte, siguen el marxismo de Mariátegui odiando a los terratenientes, y por otra, tienen la ambición de que el Centro sea una asociación importante, apoyada por el gobierno. Un ejemplo es la situación que encontramos cuando el Centro se entera de que

5 El *zumbayllu* es un trompo, término que resulta de la unión de una forma verbal onomatopéyica española, *zumba*, y una onomatopeya quechua, *yllu*. Es una combinación de la forma literaria hispánica y la forma de expresión oral quechua, aunque el trompo es básicamente un elemento de los indios. Arguedas conoce muy bien su significado y lo utiliza como subversión. Sin embargo, lo más importante es que lo haya trascendido y lo plantee como un equilibrio nuevo, basándose en la ancestral cosmología andina: un equilibrio no europeo, sino andino, en el que entran también los europeos.

6 *Yawar Fiesta* está ambientada en Puquio, el pueblo mayor de la provincia Lucanas de Perú.

7 En *Yawar Fiesta* los principales se refieren a los mistis, que son los criollos, unos poderosos y otros empobrecidos.

las autoridades limeñas han prohibido la corrida de toros⁸ de *yawar punchay* en Puquio, porque no quieren muertos, ni heridos, decisión que aprueban para elevar la condición de primitivismo del pueblo. Sin embargo, cuando el estudiante Escobar, presidente del Centro recibe un telegrama del alcalde de Puquio en el que le ruegan que contraten a un torero limeño para la corrida de ese año, celebra su primera asamblea en la que los responsables del Centro se reúnen al pie del retrato de Mariátegui para cantar un huayno lucano como juramento y deciden prestar su ayuda para contratar a un torero limeño, lo cual puede darle prestigio para conseguir apoyo del gobierno.

En esta novela Arguedas abre un espacio en el que intervienen todos los sonidos del cosmos andino. El silencio de una noche oscura sin luna se convierte en un punto de inflexión para transformar a los socios del Centro. Cuando presenciaron que los k'ayaus⁹ estaban trayendo al Misitu, un toro legendario y mágico¹⁰, desde la puna, por los cerros, en la noche silenciosa sin luna, Escobar, presidente del Centro, estaba todo el tiempo comentando libremente sobre cómo salvar a los indios de su primitivismo y de su servidumbre mientras los mestizos le escuchaban callados. De pronto Escobar sintió que "su corazón se enardecía, cada vez más, a medida que iba hablando; un entusiasmo ardiente agitaba su sangre, y sentía como si una ternura grande le entibiara los ojos" (2006: 152). El silencio transparente de la noche oscura sin luna abrió un espacio en el que se inscribió otra realidad del pueblo andino. Escobar, al percibirla, empezó a reflexionar y a alabar a los comuneros:

¿Saben, hermanos, lo que significa que los kayaus se hayan atrevido a entrar a Negromayo? ¿Que hayan laceado al Misitu y que lo arrastren

8 La corrida de toros es una fiesta procedente de España; no obstante, los indios la adoptan y la realizan a su manera. Además, Arguedas presenta otra connotación del toro para los indios. Véase la nota 11.

9 Los indios de Puquio están divididos en cuatro ayllus (comunidades indígenas): K'ayau, Pichk'achuri, Chaupi y K'ollana.

10 En esta novela, Arguedas presenta la leyenda de la aparición del toro sobre las aguas de un lago en las alturas de la puna, y su característica invencible es como un dios/diablo de otra naturaleza, poderoso, imposible de arrancar de sus tierras, es el agente en el mito que propicia acontecimientos fuera de lo común (101-12).

por toda la puna hasta la plaza de Pichkachuri? Ellos lo han hecho por orgullo, para que todo el mundo vea la fuerza que tienen, la fuerza del ayllu, cuando quiere. Así abrieron la carretera a Nazca; por eso, ¡150 kilómetros en 28 días! Como en tiempos del Imperio. Algunos estudiantes decían en Lima: "Indios estúpidos, [...] ¿Por dónde fuimos a Lima nosotros? ¿Por dónde hemos venido ahora?" (2006: 152-53).

Aquí el silencio transparente funciona como una purificación del alma. Vacilan cuando ven que los jóvenes indios llevan orgullosos al Mitsu. También recobran y recuperan la capacidad de ver y oír el cosmos andino. Los mozos ya pueden oír el canto de su pueblo:

—¿Oyes? El agua, los grillos y los perros, levantando su canto hasta todos los cerros. ¿No aumenta tu cariño por nuestra tierra, cuando andas de noche por estos cerros?

—Sí, hermano. Estaba recordando no sé cuántas historias me han pasado.

[...]

—¡Lindo, nuestro pueblo! (2006: 154).

Los mestizos al encontrar a los comuneros los abrazan largo rato. El chófer Martínez, de origen indio, también pide incorporarse "a nombre del Centro" (2006: 157) para arrastrar el Mitsu. El varayok' alcalde le puso entre los arrastradores y "se sentía orgulloso, como nunca" (2006: 157). Cuando entran a la plaza de Chaupi, Escobar grita en castellano lo más que puede: "¡Que viva K'ayau!" (2006: 158).

Los socios del Centro creen que el vivir en Lima les amplía la visión, piensan que la cultura andina les resulta primitiva y que oprime a los indios, sin embargo el silencio de una noche oscura sin luna les han transformado y reafirman su identificación con los indios, ya que vuelven a apreciar su mundo. Ese silencio funciona como un agente transformante que les devuelve a su origen, sin embargo, el Centro sigue esperando que toree un torero moderno, no quiere que haya muertos ni heridos de los ayllus, olvidándose de lo que la corrida ha

llegado a significar para el pueblo indígena a nivel de ritual¹¹. De modo que Arguedas también presenta una ironía trágica de los serranos jóvenes emigrados a Lima.

2.2. LOS SERRANOS DE K'OÑANI: DE LO LEGENDARIO AL SACRIFICIO

En *Yawar Fiesta* (Fiesta sangrienta) vemos que en K'oñani las mujeres cantan un *jarahui* que hace cambiar el corazón de los serranos, permitiendo que los k'ayaus arrastren el Misitu, su toro legendario, desde la puna hasta la plaza de Puquio.

El *jarahui*, *jarawi*, *harawi* o *harahui*, es una canción incaica que auna la forma más excelsa de la poesía y de la música; Arguedas lo utiliza en su narrativa en momentos importantes tanto para los personajes individuales como sociales. En *Señores e indios* Arguedas explica:

son cantos de imprecación. No lo entonan los hombres, sólo las mujeres y siempre en coro, durante las despedidas o la recepción de personas muy amadas o muy importantes; durante las siembras y cosechas; en los matrimonios. La voz de las mujeres alcanza notas agudas imposibles para la masculina. La vibración de la nota final taladra el corazón y transmite la evidencia de que ningún elemento del mundo celeste o terreno ha dejado de ser alcanzado, comprometido, por este grito final. Aun hoy, después de más de veinte años de residencia en la ciudad, en la que he escuchado la obra de los grandes compositores occidentales, sigo creyendo que no es posible dar mayor poder a la expresión humana (Arguedas 1976: 178).

El *harawi* siempre aparece en momentos de intensas emociones y la voz aguda de ese grito final se convierte en un signo que puede producir efectos místicos y mágicos. La magia del canto indígena es

11 Para los comuneros, una corrida de toros con todo su ritual compuesto de encierro, enfrentamiento y muerte es una muestra de su valor y coraje ante los mistis. Hernández Martínez subraya el significado de la fiesta para los indios: "la sangre vuelve a la tierra, fortaleciendo los vínculos del ser humano con la *Pacha*" (9).

como "una semiosis social determinada" y una "forma de inscripción" (Rowe 1996: 43).

Cuando los k'ayaus van a llevar al Misitu desde su puna, las mujeres de K'oñani cantan un *harawi* para despedir al toro legendario:

¡Ay Misitu,	¡Ay Misitu,
ripunkichi;	te vas a ir;
ay warmikuna	ay lloraremos
wak'aykusan!	las mujeres!
¡Ay Yanamayu,	¡Ay Yanamayu
sapachallayki	solito
quitark'okunki!	Te vas a quedar!
¡Ay K'oñani pampa,	¡Ay pampa de K'oñani
sapachallayki,	solito,
sapachallaykis	solitito
quidark'okunki!	te vas a quedar!
	(2006: 136)

Las mujeres cantan llorando y a gritos. El canto está marcado por la repetición del pensamiento de que el Misitu va a ser llevado y Yanamayu y la pampa de K'oñani se quedarán solos. La voz aguda de las mujeres infunde temor en el corazón de todos:

Oyendo el canto de las mujeres, el sufrimiento crecía en el corazón de los k'oñanis, aumentaba, como los ríos crecen, gritando, cuando cae la lluvia de febrero [...] Los k'ayaus, los comuneros del pueblo grande de Lucanas, oían el canto, miraban la cara de los k'oñanis. Se hubieran regresado a carretera, y se hubieran perdido mejor tras de la hondonada. Pero el varayok' alcalde, miraba tranquilo a los k'ayaus; y seguían convidando su trago a los punarunas y a sus mujeres (2006: 136-37).

Según la cosmología andina basada en el concepto de *pacha*, que en el sentido estricto significa la tierra incluyendo el espacio, el tiempo, la historia y el mundo, y en el sentido amplio el cosmos; tanto en la unión entre *pacha* y la construcción de espacio (Arriba, Aquí, y Abajo), como entre *pacha* y la construcción de tiempo (Pasado, Ahora

y Futuro), todo está centrado en el Aquí y Ahora. Según este concepto "la humanidad vive aquí, en el medio, entre el cielo y la tierra, y ahora, entre el pasado y el futuro" (Baumann: 25). Además, los indios son conscientes de una tercera unidad que se realiza a través del *tinku* o *tinka* (encuentro), que es una acción ritual muy importante para crear equilibrio entre las partes separadas. El canto que se realiza aquí es como el *tinku* o *tinka*. Es una unión simbólica "para expresar un vínculo de unidad, distinción y reciprocidad", a través de un principio interconectado. Esta tercera unidad puede producir poder, energía y reproducción (Baumann 29 y 48). Los k'öñanis, conscientes de la tercera unidad entre las partes separadas o contrastadas, después de escuchar la canción acceden a dejar llevar el toro legendario a los de k'ayaus como sacrificio¹² para la fiesta del 28 de julio¹³. "Este canto y música será el que obrará la magia: arrancará al Misitu de su mundo" (Marín 75).

2.3. ERNESTO: DE LA CRISIS A LA INTEGRACIÓN

En *Los ríos profundos*, Ernesto es sacado de su querido *ayllu*, comunidad indígena donde ha pasado su infancia, y de pronto, es encerrado en un colegio de Abancay donde encuentra un ambiente hostil y malsano totalmente aislado del mundo indio anterior, cuya memoria siempre le ha servido como fuente de aliento durante las otras crisis a las que se ha enfrentado. Con frecuencia, el muchacho busca la conexión con su mundo anterior bajando al río Pachachaca, o yendo a la alameda a escuchar la música de la naturaleza, que le parece la esencia del ser: "¡Tuya, tuya! Mientras oía su canto, que es, seguramente la materia de que estoy hecho" (2005: 348). El barrio que más le atrae es Huanupata, donde están las chicherías. Así dice: "Los sábados y domingos tocaban arpa y violín en las de mayor clientela, y bailaban *huaynos* y *marineras*" (2005: 207). Siempre acude a las chicherías a oír música y a recordar, ya que "[a]compañando en voz baja la melodía de las canciones, me acordaba de los campos y las piedras, de

12 Hernández Martínez subraya el significado de la fiesta para los indios: "la sangre vuelve a la tierra, fortaleciendo los vínculos del ser humano con la Pacha" (9).

13 El 28 de julio es la fiesta nacional del Perú.

las plazas y los templos, de los pequeños ríos adonde fui feliz" (2005: 211). El *huayno* es un vínculo de unión con su mundo anterior.

El *huayno*, o *wayno*, es una canción popular del pueblo andino. En el que reside la memoria colectiva del pueblo andino, las emociones y el espíritu indígena de los mestizos e indios. Arguedas subraya su valor histórico y artístico:

El *wayno* es como la huella clara y minuciosa que el pueblo mestizo ha ido dejando en el camino de salvación y de creación que ha seguido. En el *wayno* ha quedado toda la vida, todos los momentos de dolor, de alegría, de terrible lucha, y todos los instantes en que fue encontrando la luz y la salida al mundo grande en que podía ser como los mejores y rendir como los mejores (Arguedas 1976: 201).

Y al tiempo afirma su función como testimonio de una cultura heterogénea: "Y en los *waynos* antiguos se pueden estudiar el proceso de mestizaje, así como en los fósiles que han quedado incrustados en las capas geológicas se estudia y se reconoce la edad de la Tierra, con la diferencia de que los *waynos* antiguos hablan y cuentan por sí mismos la historia espiritual del pueblo mestizo" (Arguedas 1976: 203). El *wayno* llega a ser patrimonio cultural y el vínculo nacionalizante de los peruanos: "como hace cuatro siglos, cinco siglos, el *wayno* es la fuerza, es la voz, es la sangre eterna de todas las fiestas del Perú del Ande" (Arguedas 1976: 78).

La melodía del *huayno* que Ernesto escucha en la chichería aunque no es de su pueblo, le sugiere el paisaje de su pueblo y le alienta:

[...] otro paisaje presentíamos; el ruido de las hojas grandes, el brillo de las cascadas que saltan entre arbustos y flores blancas de cactus, la lluvia pesada y tranquila que gotea sobre los campos de caña; las quebradas en que arden las flores del *pisoy*ay, llenas de hormigas rojas y de insectos voraces (2005: 210).

El *jarahui*, melodía que Ernesto recuerda, cantado por las mujeres en coro con una voz muy aguda en su partida del *ayllu* donde pasó la infancia, tiene dos significados: por un lado, el canto ruega la

protección del cerro blanco al agua de la montaña, al halcón, y que todas las fuerzas malas de la naturaleza –la inmensa nieve, el mal viento, la lluvia de tormenta, el precipicio– se transformen en fuerzas favorables para que el niño regrese. Por otro lado, ruega la continuidad de la comunidad, que los que se marchan no se olviden nada de lo que han vivido hasta ese momento.

¡Ay warmallay warma	No te olvides, mi pequeño
yuyaykunkim, yuyaykunkim!	no te olvides!
Jhatun yurak' ork' o	Cerro blanco,
kutiykachimunki;	hazlo volver;
abrapi puquio, pampapi	agua de la montaña, manatial
[puquio	[de la pampa
yank'atak' yakuyanman.	que nunca muera de sed.
Alkunchallay, kutiykamunchu	Halcón, cárgalo en tus alas
raprachaykipi apaykamunki.	y hazlo volver.
Riti ork'o, jhatun riti ork'o	Inmensa nieve, padre de la nieve,
yank'atak' ñannimpi ritiwak';	no lo hieras en el camino.
yank'atak wayra	Mal viento,
ñannimpi k'ochpaykunkiman.	no lo toques.
Amas pára aras pára	Lluvia de tormenta,
aypankichu;	no lo alcances.
amas k'ak'a, aras k'ak'a	¡No, precipicio, atroz precipicio,
ñannimipi tuñinkichu.	no lo sorprendas!
¡Ay warmallay warma	¡Hijo mío,
kutiykamunki	has de volver,
kutiykamunkipuni!	has de volver!
	(2005: 202-203)

¡Para que el que se marcha pueda regresar, lo fundamental es no olvidar, porque la "la memoria es fundamento del ser" (Marín 150). Este es el problema del pongo¹⁴ de los indios. Como los hacendados les han hecho perder la memoria, el olvido les separa de su propia vida. Y cuando Ernesto entra en crisis por el mundo caótico de su

14 *Pe, Bo*, obsol. Indio, *generalmente hombre*, que hace oficios de criado. *Diccionario de americanismos*.

colegio, un mundo emocionalmente muy alejado del suyo, consigue recuperar su mundo anterior al recordar este *jarahui*. Sin embargo, su estado de parálisis mental y espiritual no mejora hasta que Antero, un compañero del colegio, le regala un *zumbayllu*.

El *zumbayllu* marca un cambio importante en la vida de Ernesto, pues este trompo con su movimiento, música y baile, tiene un poder maravilloso de talismán y funciona como símbolo de la libertad y del orden cíclico de vida-muerte. Este significado marca un cambio importante en su vida. Gracias a este vínculo afectivo, Ernesto es capaz de imaginar y recordar, aunque todavía no logra superar el mal del colegio. Y no lo hará hasta que los estudiantes más vinculados con lo "infernol", el "Añuco" y Lleras, arrojen a "Peluca" —el estudiante más indefenso del Colegio—, sobre el cuerpo de la Opa y coloquen en su espalda una sarta de tarántulas. En ese momento Ernesto se espanta profundamente. Al advertir su estado de suma agitación, los otros alumnos le explican que las arañas de Abancay no son venenosas como las de la sierra alta. Sin embargo, Ernesto, al dormirse, tiene una pesadilla de gran desesperación. Sueña con un *huayno*, cuya letra simboliza la muerte figurada como una araña, la *apankora*.

Apank'orallay, apank'orallay
apakullawayña,
tutay tutay wasillaykipi
uywakullawayña.
Pelochaykiwan
Yana wañuy pelochaykiwan
kuyaykullawayña

Apankora, apankora
llévame ya de una vez;
en tu hogar de tinieblas
críame, críame por piedad.
Con tus cabellos,
con tus cabellos que son la muerte.
acaríciame, acarícame.
(2005: 265)

Ante tanta violencia e injusticia en el Colegio, Ernesto desea un cambio. El sueño que ha tenido ya posee un significado simbólico. Para Jung, el sueño es "autorrepresentación, espontánea y simbólica, de la situación actual de lo inconsciente" (cit. en Chevalier 960). Sintetizando el pensamiento de Jung, Roland Cahen escribe:

El sueño es la expresión de esa actividad mental que vive en nosotros, que piensa, siente, experimenta, especula, al margen en nuestra actividad diurna, y en todos los grados, del plano más biológico al más espiritual del ser, sin que nosotros lo sepamos. Manifestando una corriente psíquica subyacente y las necesidades de un programa vital inscrito en lo más profundo del ser, el sueño expresa las aspiraciones profundas del individuo y por tanto será para nosotros una fuente extraordinariamente preciosa de información en todos los órdenes (cit. en Chevalier 960).

El sueño mitológico reproduce algún arquetipo y refleja una angustia fundamental y universal, establece en el psiquismo de una persona una especie de equilibrio compensador, y por ello Roland Cahen explica:

Existe una relación de contrapeso (de balanza) realmente dinámica, entre lo consciente y lo inconsciente, manifestada en la actualidad de su dependencia por el sueño... Los deseos, las angustias, las defensas, las aspiraciones (y las frustraciones) de lo consciente encontrarán en las imágenes oníricas bien comprendidas una compensación saludable y en consecuencia correcciones esenciales (cit. en Chevalier 962).

Estas correcciones que menciona Cahen se orientan a la maduración del soñante, saber conectar e interpretarlo son una ayuda en el proceso de individuación del sujeto, que según Jung abarca toda una vida de búsqueda de equilibrio, y "toda la equilibración psicológica del ser se efectúa entre sus planos conscientes y sus planos inconscientes, en la dimensión de la verticalidad y la quilla" (cit. en Chevalier 962). El sueño acelera los procesos de individuación, que dirigen la evolución ascensional e integrante del ser humano. A su modo, tiene ya una función totalizadora. Cada uno de los personajes que aparecen en el sueño son símbolos del sujeto. De hecho, todos los contenidos del sueño se consideran símbolos de contenidos subjetivos y algunas situaciones que a nivel consciente pueden tener connotaciones negativas, a nivel de sueño no necesariamente son negativas, por ejemplo, Nerys Dee, en su libro *Discover Dreams*, analiza el valor simbólico de

soñar con la muerte: "La muerte en los sueños normalmente es metafórica y no se trata de un deseo de muerte ni un presentimiento. Significa el fin de una etapa. Terminar una etapa vieja para empezar con una nueva" (207).

De modo que el sueño con el *huayno* representa el deseo de cambio de Ernesto, de dejar de ser pasivo para colaborar con las fuerzas liberadoras. Gracias a este cambio, al día siguiente, antes de despertarse los otros alumnos, Ernesto se levanta y baja al patio para hacer girar el trompo, en el mismo suelo donde la Opa ha sido violada. Además, él mismo decide bailar con el *zumbayllu*, imitando los pasos de los bailarines de su pueblo. El *zumbayllu*, al girar, se convierte en la imagen de Ernesto que baila en el mismo sitio, inspirado por el juguete.

Encordé mi hermoso *zumbayllu*, y lo hice bailar. El trompo dio un salto armonioso, bajó casi lentamente, cantando por todos sus ojos. Una gran felicidad, fresca y pura, iluminó mi vida. Estaba solo, contemplando y oyendo a mi *zumbayllu* que hablaba con voz dulce, que parecía traer al patio el canto de todos los insectos alados que zumban musicalmente entre los arbustos floridos. —¡Ay *zumbayllu*, *zumbayllu*! ¡Yo también bailaré contigo! —le dije (2005: 265-66).

La danza es como un símbolo de renovación del orden cíclico entre la vida y la muerte. Se ve que Ernesto no quiere perder el equilibrio normal del universo. El baile de Ernesto con el *zumbayllu* en el mismo sitio del ultraje es como el *tinku*, encuentro que celebran los indios, significando su lucha para encontrar equilibrio y transformarse. Vincent Spina expone: "Si el patio infernal representa la muerte y si el trompo simboliza la vida, la imagen del trompo bailando sobre el patio sugiere la conexión entre los dos polos. Y si Ernesto puede aceptar la realidad del colegio y no rechazarla... es porque ahora puede aceptar la muerte como parte de un proceso vital" (107-8).

En estas palabras, Spina ha sintetizado el deseo de equilibrio y su función en la vida de Ernesto. Así, Ernesto logra superar este instante de miedo absoluto y paralizante, enfrentándose de una manera moderadamente triunfante contra las circunstancias infernales del internado, a pesar de que éste sigue siendo infernal como siempre.

Ariel Dorfman también ve un crecimiento en el protagonista: "La violencia no lo sobrepasa, sino que él controla sus pasiones, ofreciendo la paz desde la certeza de que es más fuerte. Con esto, queda claro que Ernesto ha crecido de veras: ha evitado la tentación de usar su coraje o su energía para fragmentar o dividir, para hacer llorar a los demás" (91).

De esta forma, con una visión diferente del mundo, Ernesto puede transformarse en participante de la colectividad indígena, confirmando su identidad propia a medida que se incorpora a la sociedad. Al final, Ernesto ya puede lanzar su propio desafío y al mismo tiempo refleja una reconciliación con el mundo. "—¡Al diablo el "Peluca"!—decía—. ¡Al diablo el Lleras, el Valle, el Flaco! ¡Nadie es mi enemigo! ¡Nadie, nadie!" (2005: 266). La realidad no cambia, pero su actitud hacia la realidad sí, su nueva perspectiva le ha liberado. Ha encontrado sentido. A continuación, se ve que Ernesto ya no aparece como el único protagonista sino como uno de los protagonistas entre los indios. Va a actuar como río y como puente entre los dos mundos.

Todas las sangres parece la novela que mejor se ajusta a la idea del punto de inflexión respecto a la forma en la que Arguedas trabaja con estos elementos auditivos y visuales del folklore andino y con la psicología de las personas. Existe un momento transformador que parece estar despertando las conciencias de la gente. Se trata del reconocimiento de la verdad humana. Rendón Willka, *ex-indio*, conoce muy bien la suspicacia de sus paisanos, por medio de una canción expresa sus pensamientos y consigue que le dejen entrar en su comunidad. También el canto y el rito-juego del trabajo de los comuneros despiertan en el guardia ayacuchano y en el sargento la memoria más dulce de su pueblo y detienen su acción violenta.

2.4. DEMETRIO RENDÓN WILLKA: DE LA DESCONFIANZA A LA VINCULACIÓN

Rendón Willka es un indio que se ve obligado a marcharse de la escuela de los vecinos¹⁵ para ir a Lima. Después de ocho años en Lima,

¹⁵ *Todas las sangres* abarca una amplia visión de las capas sociales: andinas y algunas costeñas, las masas indígenas del país -colonos (los siervos de las haciendas)

Rendón regresa a San Pedro fortalecido intelectual y políticamente. Pero todo el mundo mira a este hombre que lleva "camisir" con suspicacia y desconfía de él. Anto, el pongo de don Andrés Aragón de Peralta, le aconseja que se vista como indio. El no querer comprometerse con ningún partido también aumenta la desconfianza hacia él. Sin embargo, Rendón establece conexión con los hermanos Aragón de Peralta, don Fermín y don Bruno, los señores feudales más poderosos de San Pedro. Don Fermín le nombra capataz de los colonos de don Bruno en la mina Apark'ora. Don Bruno al principio lo rechaza, pero después de hacerle una prueba le pide que se encargue de sus colonos. No obstante, los indios lo consideran como *ex-indio*, como persona de fuera. Rendón, para entablar vinculación con ellos, dirige una canción a los cabecillas indígenas. Invoca una melodía andina e improvisa una canción con Pariona y un mozo de Lahuaymarca, en la que expresa su pensamiento:

*La sangre del gavlán
he tomado,
y con él al viento fuerte
que no se acaba,
Justo Pariona.*

El k'ollana contestó:

*El gavlán vuela sin descanso,
Rendón Willka;
si has bebido su sangre
puedes ver adónde cae la noche,
de dónde brota el día.*

—¡A ver, tú, mozo! —le pidió Rendón al otro joven que los acompañaba.

y comuneros libres (de *ayllus* urbanos), mestizos, los vecinos empobrecidos de San Pedro, los propios capitalistas peruanos, y un nuevo elemento: los capitalistas extranjeros, los que representan el consorcio internacional de la Wisther and Bozart. Arguedas quiere representar "todas las sangres" de todos los componentes de la sociedad peruana, especialmente de la Sierra.

*Rendón Willka,
de noche estamos andando,
si has tomado sangre del gavián
no podrás extraviar el camino* (1988: 126).

A través de esta canción, Rendón se representa a sí mismo, aclarándoles su identidad, y les comunica que va a ser el gavián, el espíritu y el cuerpo del Apukintu. Al terminar le anuncia al mozo su decisión de luchar por un futuro mejor para el pueblo andino: "No hay cuesta para nosotros; no hay barranco, no hay fierro que no se tuerza ni pesquezo de toro que no se doble" (1988: 126). Quiere que los indios le entiendan y que le comprendan. Rendón utiliza esta canción para la interacción con sus paisanos, pues así tiene más fuerza para convencerles. El k'ollana después de escuchar la canción sabe que el *ex-indio* no va a ser traidor, sino que va a luchar con los indios y a sacrificarse por el pueblo andino. Así le dejan entrar en su comunidad. La canción ha cambiado la historia y es también un elemento de transformación. Cabe destacar que generalmente después de salir de esa comunidad, no se les deja entrar otra vez.

2.5. EL GUARDIA AYACUCHANO Y EL SARGENTO: DEL OLVIDO A LA MEMORIA

Después de que los alcaldes de la comunidad Paraybamba castiguen cruelmente al hacendado come-gente Cisneros de Parquiña, lo desnudan y le matan la mula, llegan guardias del gobierno en compañía de Pedraza, mayordomo del hacendado, para arrestar a los alcaldes indios. Los comuneros están trabajando en la tierra que les ha regalado don Bruno, mientras tanto, las mujeres cantan un wanka para acompañar la faena y este canto detiene al guardia ayacuchano y al sargento:

Wayanaysi rapran	La golondrina agita sus alas
manaya k'an hinachu,	pero no tanto como tú,
mak'ta, runa.	mozo, hombre.
k'ollk'e chalwas ahujan	El pez, aguja de plata, cruza el agua
mayu k'ochapi,	en el lago y en el río,
manayá k'an hinachu	pero no tanto como tú,
mak'ta runa.	mozo, hombre.
	(1988: 308)

Según el narrador:

El guardia ayacuchano que buscó durante toda la bajada al comunero que huyó, para matarlo, y el propio sargento, se quedaron detenidos un buen rato. Esa faena y el canto les recordaba su infancia. Una estrella profunda empezó a latir dentro de la sangre de ambos, como nace el sol de las aguas tranquilas o movidas por el aire de los lagos de altura (1988: 308).

Arguedas ha abierto otro espacio sonoro como alternativa para la negociación. Es un espacio en el que el canto y el rito/juego del trabajo penetran en la percepción del guardia y del sargento como mediación, despiertan en su memoria los recuerdos más primitivos y dulces que habían quedado suprimidos y perdidos en la cultura dominante. Recuperan así su mundo anterior. La música les purifica por dentro, por eso ya pueden ver y oír su mundo. Al recuperar esta memoria se les enciende otra vez el amor y la pasión por su pueblo y sus paisanos. El efecto mágico del canto y del rito del trabajo les hace ver sus conciencias y reconocer su identidad, por eso detiene su violencia.

Aquí Arguedas utiliza el canto y el rito del trabajo para representar los conflictos más espinosos de los guardias y sargentos indígenas. Éstos se ven obligados a ser enemigos de los suyos, pero al recordar su identidad les surgen conflictos. Sin embargo, el sargento se ve obligado a confrontar a sus propios paisanos, pero esta acción y el conflicto en su conciencia le enloquece. El sargento amenaza a los indios con disparos, pero los indios continúan inperturbables su faena y su canto. Pedraza, que es de Cedellín, se queda muy sorprendido por la

reacción de los indios y exclama: "Parecen más hombres que los de Cedellín. ¡Quién lo creyera!" (1988: 309), y ruega al sargento tranquilidad.

De modo que el canto ha interrumpido la violencia del guardia y del sargento y ha cambiado al mayordomo Pedraza en su manera de ver a los comuneros y ahora siente mucho respeto por los comuneros, por lo que obliga al sargento a calmarse. Es un punto de inflexión en la narración.

Esta escena es muy parecida a otra en *Los ríos profundos*, en cuanto a la influencia del canto. Los hacendados de Abancay privan de la sal a los indígenas para dársela a los animales. Las chicheras, dirigidas por doña Felipa, se apoderan de la Salina y se reparten la sal entre sí y se la llevan a las atemorizadas indígenas de Patibamba. Después del motín, cuando los guardias están persiguiendo a doña Felipa, el ruido del río Pachachaca, su canto, interrumpe la persecución de los guardias:

Siguieron disparando. Cuando los guardias llegaron junto al precipicio en que está apoyado un extremo del puente, se detuvieron para observar y oír. El Pachachaca brama en el silencio; el ruido de sus aguas se extiende como otro universo en el universo, y bajo esa superficie se puede oír a los insectos, aun el salto de las langostas entre los arbustos.

No dispararon mientras los guardias hacían alto en el recodo del camino. (2005: 340).

Es otro ejemplo de la capacidad transformante de los sonidos de la naturaleza que habían acompañado la infancia de los indios. También Rowe ve la influencia de este sonido-música del río que interrumpe la persecución de los guardias. Rowe subraya la paradoja de esta fuerza mágica que implica un mundo en que los sonidos trabajan de diferente manera, "porque se nos habla de un sonido que realza e intensifica otros sonidos, como los sonidos diminutos de los insectos" (Rowe 1996: 66). Así lo resume Rowe: "bajo el manto del sonido del río Pachachaca, el espacio se convierte en sonido, sonido en el que se inscribe toda la realidad" (Rowe 1996: 67). Es otro universo en el que

se ve la capacidad de armonía entre el hombre y la naturaleza, como una realidad alternativa.

Los indígenas, al ser reclutados, se ven obligados a ser hostiles con sus paisanos, sin embargo, al percibir el canto de los insectos y el salto de las langostas, se purifican. El canto y la música de la naturaleza penetran en su corazón, despiertan el recuerdo de su mundo autóctono y encienden otra vez su amor y pasión por su mundo y su pueblo. También se trata de un reconocimiento de las conciencias, por eso "no dispararon". Aquí el canto y la música de la naturaleza funcionan como un elemento transformador que detiene la persecución de los guardias de origen indígena.

2.6. LOS VECINOS¹⁶ DE SAN PEDRO: DE LA CEGUERA A UNA VISIÓN REAL DE LA JUSTICIA

Los vecinos de San Pedro, muy enfadados y espantados por el decreto del gobierno para la expropiación del maizal de La Esmeralda, en favor de la mina, han quemado su iglesia para marcharse a Lima. Al entrar en el pueblo de los comuneros en Lahuaymarca, el canto en quechua de la kurku Gertrudis, la ex-ponga de doña Rosario, desde la pequeña iglesia "les mitigaba el espanto, los calmaba más que las quejumbrosas y dulces palabras de sus acompañantes". Al saber Gertrudis que han venido los vecinos de San Pedro, canta un himno que "tenía aire de *harawi*" para consolarles:

16 En *Todas las sangres* vemos un gran contraste entre la actitud negativa y destructiva de los vecinos (señores empobrecidos que poseen poca tierra) y la actitud positiva y constructiva de los indios comuneros. Los vecinos no pueden trabajar en equipo y el valor que más aprecian es el honor, basado en el concepto de sangre pura y estatus social. Por otra parte, los indios, aunque reciben tierras secas y bárbaras, siempre trabajan con buena voluntad y convierten buena parte de ellas en tierras de arar. Son firmes en los asuntos comunes y cooperativos en el trabajo. Vemos que en la cosmovisión simbólica y complementaria de los indios mantienen un equilibrio y una relación de beneficio mutuo con la naturaleza.

Maytan rinky ñausa urpi,	¿Adónde vas, paloma ciega,
Maytan rinki, tutañatak'	adónde vas si es ya la noche?
chiri chakichaykita k'as oypi ta-	Por tus fríos pies en mi pecho,
[niykachiy	
sonk' oypiñatak' saykusk'	tus alas descansa sobre el
[raprachaykita.	[latido del corazón.
Yawarniyta upyay, ñausay urpi	Bebe mi sangre, paloma ciega,
	[bebe mis lágrimas.
Chakichaykita chirin k'oni-	El hielo de tus pies se hará
[rink'a raurasparak'	[fuego,
tukuy saykuy samarink'a.	tu cansancio acabará.
	(1988: 423)

Se compara a los vecinos que han sido expulsados de su tierra con una paloma ciega porque después de no encontrar camino a Lima, han vuelto de noche a la comunidad, donde se les consuela. Cuando Rowe comenta este *harawi* manifiesta que "el canto para los desposeídos, herederos de la justicia... evoca a la restauración y a la reintegración" (Rowe 1979: 174).

Mana atik' ñawichaykita makiy	Tus ojos ciegos en mi mano
[pi sak'ewanki.	[quedarán.
Kancharik' ñawiyta ñawikipi	Mis ojos llevarás en los tuyos;
[apakunki.	
Tutayaypi k'an rayku k'epaykusak'	yo quedaré a oscuras,
Maskask'ayki, tampi, tampi.	a tientas siguiendo tu vida.
Maykamarak' kusisk'a intihina.	Nunca más feliz que en la luz.
	(1988: 423)

Rowe también comenta que la paloma ciega que se encuentra separada del poder divino de la naturaleza, se incorpora otra vez a través de la luz, así que se restablece su vínculo con el mundo (Rowe 1979: 174-75). El sacristán también canta para contestar al *harawi* que ha cantado la kurku:

Yau Gertrudis,
urpichallay, urpi
yau Gertrudis,
sonk'ochallay sonk'o
ñawi ruruy;
Diospa yawarnin,
Diospa unanchan,
Diospa simin,
Diospa heridan.
Manañan ñausachu kani.
Auk'aykikunan
k'atisiawanku;
Yana puyus llak'tayta
Pampan,
chirichinkas iglesia punkupi
raprayan;
llok'llas chayaykakamun,
allk'os anyarin, llapan,
plasaykupi
manañan ñausachun kani,
ayk'emusianin, mamay.

kayk'aya yawar wek'eyki

puririsianñan
tukuy auk'akunata
mancharichispa,
ek'epachispa.
¡Mamallay mama!
amaña wak'aychu,
ñawiy kasianñan
k'awaykullaway,
Diospa heridan
llumpay ñawiykiwan.

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.
Ya 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.
Madre de mi madre,
ya no llores,
ya tengo ojos
mírame bien,
herida de Dios,
con tus ojos infinitos.
(1988: 424- 425)

De modo que estos cantos religiosos funcionan como transformación de la conciencia, son purificadores y consoladores, les infunden energía para seguir adelante y luchar. Según el narrador, "lloraban, no por desconsuelo, sino desahogándose, despejándose de la oprimiente rabia su sangre. Fueron sintiéndose limpios, decididos, listos para irse a luchar en cualquier pueblo" (1988: 425).

2.7. EL ZORRO DE ABAJO: DEL OLVIDO AL RECUERDO

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* Arguedas presenta una escena de canto unido al baile entre don Diego (el zorro de arriba) y don Ángel (el zorro de abajo), que funciona como "momento de inflexión" en el que se ve el cambio de don Ángel del olvido al recuerdo. Sin embargo, no se trata de un baile tradicional, sino de una parte de una figura mitológica que Arguedas pinta en esta novela. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* Arguedas incorpora dos zorros mitológicos de *Dioses y hombres de Huarochirí*, que a partir del capítulo III de la primera parte ya no se limitan al diálogo del mito, sino que ellos mismos participan en la novela a través de las metamorfosis¹⁷ de don Ángel y don Diego. Don Ángel Rincón Jaramillo, cajabambino de nacimiento, es jefe de planta de la fábrica de harina de pescado Nautilus Fishing. Don Diego ha recibido información sobre la situación de la Sierra del zorro de arriba y ha venido a juntar información con Don Ángel, jefe de planta de la fábrica de harina de pescado Nautilus Fishing, sobre la situación de abajo, de la Costa.

Don Diego aparece a medianoche en la oficina de don Ángel para hablar de los serranos que vienen bajando de todos los pueblos de las montañas andinas a Chimbote a buscar trabajo y son considerados como *Lloqlla*. Don Diego lo define como "la avalancha de agua, de tierra, raíces de árboles, perros muertos, de piedras que bajan

17 En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, los zorros no son creados por Arguedas, son zorros de la cultura Moche, que se desarrolló entre los siglos II y VII, y se extendió hacia los valles de la costa norte del actual Perú. Son zorros míticos e inmortales de tiempos remotos que pueden transformarse en cualquier figura o volverse sobre sí mismas. Arguedas los utiliza y los transforma para crear su propio mito. Son burladores y héroes culturales que interactúan con el mundo.

bataneando debajo de la corriente cuando los ríos se cargan con las primeras lluvias en estas bestias montañas..." (1984: 87). A estos serranos, don Diego los describe como una mosca que zumbaba sobre el vidrio de la lámpara, que "se golpeaba a muerte contra el vidrio; era rechazado como un rayo y volvía" (1984: 86). Mientras don Ángel se queda reflexionando sobre la avalancha *Lloqlla*, don Diego se levanta y mata el bicho.

Don Ángel siente que la queja del bicho "le entraba por la oreja y se le alojaba en lo más íntimo de sus intimidades" (1984: 89). Este sentimiento que le ha surgido le causa cierta inseguridad, por ello mira "al visitante con cierta desconfianza" (1984: 89). Don Ángel ha confesado los planes que los industriales han diseñado para los serranos, quienes primero les hacen trabajar y luego les hacen gastar su dinero en burdeles y bares: "de un sol diario que agarraban, de vez en cuando en sus pueblos, aquí sacaban hasta cien y hasta trescientos o quinientos diarios. Para ellos se abrieron burdeles y cantinas, hechos a medida de sus apetencias y gustos" (1984: 94). Así mismo le explica los líos que armaban los "provocadores" y la manipulación del poder del grupo al que pertenece. Las mafias Braschi y El Chaucato se engañan y se roban entre ellos y traman una estrategia para que todo el dinero vuelva a su bolsillo: "hizo gastar a los pescadores en su debido tiempo; cebó sus apetitos de macho brutos. Con buenos trucos los hizo derrochar todo lo que ganaban; los mantuvo en conserva de delincuencia, y esa mancha no se lava fácil" (1984: 96).

Don Ángel termina su comentario riéndose de los serranos que han sido reclutados para trabajar a cuenta de los industriales y la mafia local. Don Diego le anima a que se ría fuerte para que salga todo lo que tiene acumulado en el interior. Don Diego también empieza a bailar una danza, la *yunsa* serrana, que impacta al personaje de la costa:

El visitante alzó las manos como brazos de candelabro, y con la gorra ladeada, el rostro alargado en que los bigotes, negreando en las puntas, le afilaban más la cara, encandilándola, se puso a bailar dando vueltas en el mismo sitio, como si en las manos sostuviera algo invisible que

zumbara con ritmo de melancolía y acero. La sombra del visitante bailaba con más armonía que el cuerpo (1984: 109).

La danza de don Diego tiene un poder transformador en don Ángel. El narrador nos revela el cambio en los ojos de don Ángel al ver bailar a don Diego: "la apariencia de huevos duros que tenían esos ojos empezaron a cambiar de afuera hacia adentro, a tornarse en vidrios de colores densos y en movimiento" (1984: 109), mientras que el canto unido al ritmo y el baile le encienden toda la memoria y el cuerpo:

Un canto que nacía vacilando, muy parecido, de veras, al zumbido de las alas de los zancudos cuando rondan muchos, al unísono, en la noche cerrada; el canto fue aclarándose a golpe de cascabeles que marcaban un ritmo tierno que se fundía con la melodía en una corriente algo como la de la sangre que brota a ondas de una vena de animal grande cortado a tajo limpio. Ritmo y baile le encendieron toda la memoria y el cuerpo (1984: 109).

Don Ángel, atraído por el baile, siente que el "[r]itmo y baile le encendieron toda la memoria y el cuerpo, la carne humana viva que tanto apetece estas melodías de compases dulces e imperiosos" (1984: 109). El baile de don Diego le ha evocado a don Ángel la memoria de los elementos autóctonos, suprimidos y perdidos en la cultura dominante. Don Ángel inspirado y guiado por el ritmo del cuerpo del bailarín, empieza a bailar también con el visitante; sin embargo, no es capaz ni de bailar ni de cantar bien, pero recita una canción para criticar la situación del país:

—Siga, siga, siga la rueda... Chimbote es el puerto..., el puerto pesquero más grande... más grande del universo... y Casa Grande y Casa Grande... que está aquí cerca..., a cien, a cien kilómetros... es el ingenio azucarero... el ingenio azucarero... más grande del mundo... toda estadística, toda estadística... así lo prueba... Quien no lo sabe, quien no lo dice... es pobrecito, es pobrecito...
[...]

Aquí no hay nadies, aquí no hay nadies,
señor, los cholos son mierda,
los negros zambos-chinos son mierda,
yo también soy mierda;
el yugoslavo no es mierda
el español no es mierda
Brachi está en todas partes... (1984: 110-111).

Carlos Huamán opina que la *mierdización* de la recitación de don Ángel invierte a quienes no lo son. "La mierda es el punto de encuentro entre la vida y la muerte". El explotador queda en excremento, en nada, pero para el mundo andino la muerte es un paso a otra vida: la resurrección y la renovación (183-84).

La danza y el canto unísonos rompen los límites del cuerpo y el alma, liberan el cuerpo y el subconsciente de su propio peso, producen un poder mágico y transforman todo. Así ante la danza de don Diego se ve el proceso de transformación de Don Ángel y su toma de conciencia:

Recordó y recordando, muy claramente ya, miró al visitante: su gorro se había convertido en lana de oro cuyos hilos se revolvían en el aire; los zapatos, en sandalias transparentes color azul; la leva llena de espejos pequeños en forma de estrella; los bigotes, en espinos cristalinos en las puntas... Él, don Ángel, cajabambino de nacimiento e infancia, limeño habituado, recordó en ese instante que los picaflores verde tornasol danzaban sobre esas corolas, largo rato; danzaban felices mientras él, hijo espurio, negado, miraba el temblar del pajarito, con lágrimas en los ojos (1984: 112).

En la danza de don Diego se ha unido todo y se ha destruido todo: el gorro, los zapatos, la leva, los bigotes..., y se ha transformado en un movimiento en el aire, en estrellas, en algo transparente, en cristalino..., es decir, la danza ha trascendido todo y ha creado un universo mágico que une a don Ángel con sus recuerdos dulces de la infancia. Según Carlos Huamán, el picaflor, pájaro que recuerda don Ángel al ver bailar a don Diego, es un ave que sube hasta el sol para afilar su

pico y beber con fineza la dulzura de las flores. Arguedas recurre a esa ave posiblemente para que sea el mediador entre el Padre Sol y los hombres, debido a sus facultades de vuelo veloz, permitido por su diminuto cuerpo, que reúne las dulzuras del mundo (244). A través de la danza de don Diego se ha abierto una intercomunicación entre los representantes de "abajo" y de "arriba", y simbólicamente el de "arriba" ha triunfado, y es capaz de trascender todo.

A continuación, don Ángel invita al visitante a hacer un recorrido por la fábrica donde se produce la harina de pescado. Don Diego es muy bien recibido por los obreros serranos, el jefe le explica con todo detalle el proceso de la manufactura. En la fábrica, don Diego se pone a bailar otra vez: "Don Diego se puso a girar con los brazos extendidos; de su nariz empezó a salir una especie de vaho algo azulado; el brillo de sus zapatos peludos reflejaba todas las luces y compresiones que había en ese interior" (1984: 123).

Es una danza de vida. La fuerza centrífuga de la danza de don Diego purifica a todos. Y el cuerpo de don Ángel, desde ese momento "cambió algo su música que ya no era oída hacia afuera sino hacia dentro, del aire hacia el interior del cuerpo" (1984: 123). Al mismo tiempo el narrador nos revela el cambio de color del gorro de don Diego:

[...] en ese mismo silencio empezó a cambiar el color del gorro del bailarín, rojo primero, luego morado, luego verde, luego amarillo y finalmente blanco, igual que esas piedras en milenios pulidas debajo de los pequeños ríos constantes que sólo saben conservar e intensificar el color blanco, el verdoso y el gris de pequeñas piedras inamovibles de sus cauces en que todo se precipita (1984: 123).

Gladys C. Marín recalca el poder mágico de la danza para alcanzar la eternidad. En sus palabras cuando comenta el cambio del color del gorro de Don Diego se fija en el color blanco y dice: "El blanco se convierte en lo original pues se asimila a las piedras de los ríos que han sido pulidas desde hace milenios. La piedra funda el mundo en la dimensión inca y están en contacto con la vida, el agua" (244).

Carlos Huamán señala que la danza de los zorros tiene una dimensión verbal, dancística y cultural, simbolizando la "anunciación de la vida y la muerte" y, por su origen mitológico, abraza a dos colectividades: la de arriba y la de abajo. No sólo hace que el zorro de abajo se auto-elimine confesando las maniobras de poder del grupo al que pertenece, sino que se someta dancísticamente a la cultura popular andina (187). De modo que aquí, Arguedas ha representado este punto de inflexión con la música, el canto y el baile para transformar a las personas, especialmente a don Ángel. No obstante, los bailes no han podido mejorar la situación. El jefe de "Nautilus Fishing" sigue indiferente frente al sufrimiento de sus obreros.

3. MÚSICA, CANTOS Y BAILES CUYOS OYENTES SON FORASTEROS

En este apartado se demuestra que Arguedas, a través de la música, el canto y el baile plantea conflictos entre discursos diferentes para la negociación con forasteros. La música, los cantos y los bailes forman contrapuntos y aparecen como puntos de inflexión: unas veces consiguen cambiar la política de los oyentes y los observadores y otras veces cambian su opinión sobre el pueblo andino.

Arguedas no quiere que las culturas andinas se pierdan ni desaparezcan, quiere dar a conocer sus valores, hacerlas visibles y narrables, por ello, a través de las imágenes de la música, el canto y el baile, establece una negociación con la cultura occidental.

3.1. LAS CHICHERÍAS DE HUANUPATA: LA CARNAVALIZACIÓN, CONTRAPUNTOS

Las formas de música más potentes políticamente son los *huaynos* de las chicherías de Huanupata en *Los ríos profundos*. Es en las chicherías de Huanupata donde el *huayno* alcanza todo su vigor. Debido a que los hacendados de Abancay privan de la sal a los indígenas y chicheras para guardarla y dársela a los animales. Las chicheras furiosas del barrio –que aparecen como "un repunte de agua" dirigidas por doña Felipa–, se apoderan de la salina y se la reparten entre sí,

llevándose a las atemorizadas indígenas de Patibamba. Después del motín en el barrio de las chicherías de Huanupata, muchos mestizos e indios celebran una fiesta en la que manifiestan con mucha ironía su rebeldía contra las autoridades dominantes con *huaynos* y bailes, con su capacidad creativa improvisando las letras para insultar al salinero y a los soldados que dispararon a las mujeres. Según Ernesto:

Y empezó a cantar un huayno cómico que yo conocía; pero la letra, improvisada por él en ese instante, era un insulto a los gendarmes y al salinero. Todos los del grupo formaron un coro. Alternaban cada estrofa con largas carcajadas. El cholo cantaba la estrofa lentamente, pronunciando cada palabra con especial cuidado e intención, y luego la repetía el coro. Se miraban y volvían a reírse (2005: 287).

Según Ernesto, que pasaba por allí: "Parecía que molían las palabras del *huayno*" (2005: 287).

Soldaduchapa riflínk'a
 tok'romantas kask'a
 chaysi chaysi
 yank'a yank'a tok'yan,
 chaysi, chaysi
 yank'a yank'a tok'yan.
 Manas manas wayk'ey,
 riflínchu tok'ro
 alma rurullansi
 tok'ro tok'ro kask'a.
 Salineropa revolverchank'a
 llama akawansi
 armask'a kask'a,
 polvorañantak'
 mula salinerok'
 asney asney supin.

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 extremento de llama,
 y en vez de pólvora
 y en vez de pólvora
 pedo de mula salinera.
 (2005: 287-88)

Las chicheras luchan contra la injusticia con su rebelión, pero también con sus canciones. La variabilidad de la letra del *huayno* es un campo inagotable para la producción de significados. Según Arguedas "la música del wayno ha sido poco alterada, mientras que la letra ha evolucionado con rapidez y ha tomado formas infinitamente diversas, casi una forma para cada hombre" (Arguedas 1976: 201-202). Ángel Rama señala el equilibrio entre la música y la letra de la canción: "por un lado el pasado y la colectividad, por otro lado, el presente y la individualidad", así como también las operaciones transculturadoras que se realizan con este canto: "salva el pasado tradicional (indio) y permite la libertad creativa (chola) del presente" (252). Es a partir de la autonomía de las letras de la canción que Arguedas conquista la libertad de crear nuevos significados en sus novelas para resolver el conflicto entre las culturas diferentes y encontrar el equilibrio.

El *huayno* cantado al coro y bailado al unísono une a todos los mestizos e indios allí presentes y se convierte en un arma de defensa verbal y un instrumento de resistencia contra la injusticia. "Desde el interior empezaron a corearlo. Luego bailaron todos con esa melodía. Zapateaban a compás. Los descalzos, los de jotas y los de zapatos golpeaban el suelo brutalmente. Los talones de los descalzos sonaban hondo; el cuero de las ojotas palmeaba el suelo duro y los tacos martilleaban" (2005: 287).

Ernesto bebe con ellos y desde fuera mira a los indios y a los mestizos "como un río creciente":

Yo quedé fuera del círculo, mirándolos, como quien contemplaba pasar la creciente de esos ríos andinos de régimen imprevisible; tan secos, tan pedregosos, tan humildes y vacíos durante años, y en algún verano entoldado, al precipitar las nubes, se hinchaban de un agua salpicante, y se hacen profundos; detienen al transeúnte, despiertan en su corazón y su mente meditaciones y temores desconocidos (2005: 288).

En el capítulo X, Yawar mayu, Ernesto nos presenta una escena después del motín, en la chichería de doña Felipa, donde se observa

una carnavalización¹⁸, representada por una polifonía de voces simultáneas. Entre otras voces destacamos que el arpista maestro Oblitas "toca una danza, como un *jaylli*¹⁹ de Navidad" (2005: 384) y que una mestiza delante de un grupo de soldados empieza a cantar alabando a doña Felipa y sorprende a todos:

"Huayruros", "huayruros",	Dicen que el "huayruro", ["huayruro",
mana atinchu	no puede,
mana atinchu	no puede,
maytak' atinchu	¡cómo ha de poder!
Imanallautas atinman	Por qué ha de poder,
¡way! Atinuman	¡huay! qué ha de poder
manchak' "huayruro"	el espantado "huayruro"
Doña Felipa makinwan	con la mano de doña Felipa,
Doña Felipa kallpanwan.	con la fuerza de doña Felipa.
"Huayruoy" "huayruro",	"Huayruoy" "huayruro",
maytas atiwak'	qué has de poder
maytas chinkanki	adónde has de huir.
Doña Felipa mulallan	De doña Felipa la mula,
chunnchui mulallan	las tripas de la mula,
chinkachiyta chinkachin	de perder, te perdieron
"huayruoy" "huayruoy",	"huayruro", "huairuro".
	(2005: 384-85)

18 Mijail Bajtín había notado en las obras del novelista francés François Rabelais (1494-1553), una subversión textual- que él llama "carnavalización"- basada en los elementos críticos y cómicos de la cultura europea. Según Bajtín, el poder de las novelas se origina en la coexistencia y en el conflicto entre los diferentes tipos de discursos: el discurso de los personajes, el discurso de los narradores, e incluso el discurso del autor. Cualquier novela, desde el punto de vista de Bajtín, se estratifica en muchas voces: "dialectos sociales, el comportamiento del grupo característico, jergas profesionales, lenguajes genéricos, lenguajes de generaciones y grupos de edad, los lenguajes tendenciosos, lenguajes de las autoridades, de diversos círculos y de modas pasajeras." Bajtín define esta diversidad de la voz como "heteroglosia" (40-41).

19 *jaylli*, *haylli*, *haylle*: "Canción de triufo y alabanza", "danza de competencia", "canto agrario para infundir vigor en el trabajo". Es de origen prehispánico (2005: 384, nota 39 de González Vigil).

Mientras la mestiza canta, los soldados se quedan confusos y el Cabo también. La música provoca una reacción, pero no es la esperada: "Uno de los soldados pretendió levantarse. No era la indignación lo que se reflejaba en sus ojos, sino el destello que el golpe súbito del ritmo enciende en los bailarines" (2005: 385). Es el ritmo de la danza y no la letra del canto lo que mueve al soldado. El canto empuja al soldado a iniciar una danza de tijeras²⁰ y quiere desafiar a algún otro porque, según el narrador, seguramente ese soldado había sido un competidor de *jaylli* o de tijeras en su pueblo (2005: 385). El soldado olvida su papel en Abancay y su actitud hacia la rebelión y se pone a bailar:

[...] levantó los brazos y empezó a danzar diestramente.

[...] El soldado giraba en el aire, caía con las piernas abiertas, y volvía a saltar; zapateaba luego, con pasos complicados, cambiando las piernas; se apoyaba en un pie y zapateaba con el otro, levantándolo hasta la altura de las rodillas (2005: 386-387).

Ernesto, como testigo, ve el conflicto que tienen los soldados serranos en Abancay. Están desgajados de su mundo, obligados a ser enemigos de los suyos, y sin embargo en las chicherías fraternizan mejor con los habitantes de Abancay y olvidan su papel y su actitud hacia la rebelión y dichas chicheras. El canto está marcado por don Jesús, un mestizo blanco que habla quechua, cantor campeón de *kimichu* que pasa por el pueblo. Mientras canta mira al soldado, pero "Miraba al soldado como si fuera no el soldado quien danzaba, sino su propia alma desprendida, la del cantor de la Virgen de Cocharcas" (2005: 386). Se crea un lazo potente entre el soldado bailarín, la mestiza cantante, el músico y el cantor, surgido de la creación de la música en el cuerpo del bailarín: "El maestro Oblitas agitaba, al parecer, el ritmo de la danza; no miraba al bailarín; que ambos estaban

20 La danza de tijeras tiene sus raíces mixtas de la cultura quechua y la española. Es un contrapunto que incluye danza y música. Es una competición formada de un diálogo bailado y musical: "Cada bailarín, acompañado por sus propios músicos (arpa y violín) y protegido por su wamani, desafía al otro en el terreno de la agilidad, la gracia, la resistencia física" (Lienhard 1990: 137).

impulsados por la misma fuerza. La muchacha improvisaba ya la letra de la danza; ella, como el bailarín y el músico, estaban igualmente lanzados a lo desconocido" (2005: 387).

Ángel Rama señala cómo Arguedas resuelve el conflicto de la transculturación con la doble lectura de la historia presente y de la del pasado: "Sí, lanzada a lo desconocido, inventando la historia presente, incorporándose ella como actor de la historia en su circunstancia, pero dentro de una estructura musical que conserva el pasado, recupera el mito incluso" (266). Anne Lambright opina que en esta escena la chichería se convierte en el "tercer espacio"²¹ que define Homi Bhabha, porque en el espacio de la chichería y al ritmo de la música *huayno* las fronteras culturales son borrosas: las personas cruzan, traspasan sus fronteras impuestas. Se ve un *pueblo*, tal y como Arguedas lo contempla, en interacción dinámica entre sí, una danza cultural intrincada, que se juega en la vida cotidiana de los Andes peruanos (137). De manera que Arguedas ha creado un espacio a través de la música, el canto y el baile para la negociación de culturas diferentes.

Pero la negociación es nula, porque entra un guardia civil que sabe quechua y hace callar la música y cesar la danza. El Cabo²² interviene y entre los guardias con pistola llevan presos al arpista y al soldado. En esta escena Ernesto nos ha presentado una polifonía de voces simultáneas entre el músico, el cantor, el soldado bailarín, la mestiza cantante, el Cabo y los guardias. Como el pueblo quechua es un grupo que no tiene un papel definido, sus voces son consideradas como ruido. No obstante, es a partir de este momento que Ernesto expresa su voluntad de participar en su transformación para devolver al pueblo su alma y no se contenta con ser un mero testigo: "Debí danzar yo al compás de esa música. Lo iba a hacer Yo" (*Los ríos profundos* 390). Aunque la música, el canto y el baile no consiguen cambiar la política, seguramente han cambiado la opinión de los guardias sobre el pueblo andino.

21 Homi Bhabha ha sugerido un "Tercer Espacio", espacio *inter-medio* (in between), basado en la inscripción y articulación de la "hibridez" de la cultura para crear una posibilidad de producir sentidos nuevos. Véase Bhabha 59.

22 RD. Rango de alistado en el ejército o la política. *Diccionario de americanismos*.

3.2. DON BRUNO: DEL FEUDALISMO A LA TRANSCULTURACIÓN

En *Todas las sangres*, don Bruno, para controlar bien a sus colonos, les exige obediencia total. No quiere que sus indios se corrompan. Él les considera puros, seres sin pecado y se cree responsable de salvar sus almas. Su poder es absoluto y aplica la violencia cuando no le obedecen. Una vez Adrián K'oto, cabecilla de sus colonos, se atreve a pedir permiso a su patrón para vender alimentos a los comuneros de Paraybamba que se están muriendo de hambre. Don Bruno se enoja mucho y castiga cruelmente a su mandón²³ don Nemecio Carhuamayo. Como los indios tienen una cosmovisión simbólica y complementaria, siempre mantienen una relación de beneficio mutuo con la naturaleza y trabajan en su reciprocidad para mantener un equilibrio. Así que K'oto sigue suplicando: "¡Licencia!". El narrador dice que en el momento del último azote aparece una calandria que "cantó dulcemente bajo los cielos". Don Bruno deja hablar a K'oto: "Habla. ¡Sin levantarte!", pero "con expresión confusa". K'oto se atreve a seguir debatiendo con su patrón e interviene por segunda vez la voz de la calandria. Ésta vez "fue oída por don Bruno" y "refrescó algo de la ira que iba caldeando cada vez más al señor de la hacienda". Y en la tercera intervención el canto de la calandria refresca su ira y dulcifica la situación amarga:

Cubrió el patio, todos los cielos, con su canto en que lloraban las más pequeñas flores y el torrente del río, el gran precipicio que se elevaba en la otra banda, atento a todos los ruidos y voces de la tierra. [...] La calandria vuela y canta no en el pisonay sino en el pecho ensangrentado de Carhuamayo, acariciándolo: en la frente insodable del patrón que repentinamente se estremece, en los ojos de los colonos que miran a don Nemecio con serenidad firme y triste. Se ha ido la calandria. Don Bruno contesta.

—¡Indio! ¿Quién te ha enseñado? ¿De dónde sabes? (1988: 44)

A continuación, le otorga permiso para la venta de víveres y animales a los comuneros de Paraybamba. Adrián K'oto rompe el orden

23 *Ec. Pe.* Hombre que se desempeña como capataz en una mina. *Diccionario de americanismos*.

natural de la dominación, quiere hacer ver lo que no era visto y hacer escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido. La intervención del canto de la calandria es el eje en torno al cual inicia su cambio. Como don Bruno utiliza una lógica falsa para explotar a sus indios, le viene un sentimiento de culpabilidad que lo tortura constantemente. Con este cambio quiere librarse de esos remordimientos. El hacendado lamenta que a su hermano Fermín le falte esta gracia, y así se lo declara a Matilde, mujer de Fermín: "Habrás escuchado en el camino de mi hacienda a mis palomas y a mis calandrias. Ellas me aplacan, a veces, la ira. Yo las oigo. Pero Fermín ha perdido en la capital corrompida la gracia de oírlas" (1988: 78).

Sin embargo, cuando Bruno se queda confuso después de reclamar justicia para los comuneros de Paraybamba, castiga cruelmente al hacendado *come-gente* don Cisneros, y pierde temporalmente la capacidad de percibir el canto de los grillos, cuya voz, según el narrador, "se levantaba como agua sonora, llegaba a los astros, hacía vibrar la médula de las piedras más puras; cubría de silencio vivo la figura apenas visible de las montañas y los abismos, acrecentaba dulcemente el frío, pero don Bruno no los oía" (1988: 285), pero enseguida se fortalece y otra vez se purifica "con el canto de los grillos" (1988: 286).

Don Bruno, aunque es hacendado, es un personaje serranizado y es capaz de entender los cantos indígenas. Cree que los cantos le pueden purificar un poco y le fortalecen constantemente para llevar a cabo su transculturación. Bruno, igual que su padre don Andrés Aragón de Peralta, representante de una clase latifundista y feudal en proceso de desmoronamiento y total liquidación, también pasa por el proceso psicológico-cultural de transculturación e *indianización*. Este cambio le presentaría una paradoja: por una parte, si no sigue las reglas y la tradición de los hacendados, éstos le consideran un traidor; por otra parte, necesita abandonar esas tradiciones de los hacendados, aunque le llamen traidor, porque quiere librarse de sus remordimientos hacia los serranos y alinearse con ellos. Está demostrado que para Bruno el alma es más importante que la tierra, por eso está decidido a cambiar. El cambio alcanza mayor fuerza con la entrega del cuerpo de su madre, doña Rosario, a los indios para que sea enterrada como uno de ellos.

También en el funeral de su padre, muchos años antes, al oír cantar un *harawi* a las mujeres indias, Bruno sintió el efecto purificador del canto: "Me consuela, lame mis manchas. No las acabará, pero quizá se adelgacen" (1988: 28). No sólo escucha, sino que también canta con las mujeres. En el funeral de su madre, según el narrador, "fue siguiendo el canto; en lo profundo repetía los versos, como un eco de los ancianos" (1988: 221).

Cuando don Bruno entra en Paraybamba con sus k'ollanas, escucha un *harawi* que canta una multitud de hombres, mujeres y niños en el andén de las despedidas, en el Kacharpariy-pata, y que expresa el temor que tienen a la violencia que puede traer Cisneros, el hacendado come-gente:

¿Maymantan hamunki,	¿De dónde vienes,
pin kanki	quién eres,
muro pillpintu?	mariposa manchada?
Ama kiriwaychu	No me hieras,
Ama llakite apamuychu.	no me traigas el dolor.
¡Kutipuy, kutipuy!	¡Vuelvete, vuelvete, por piedad!
¡Ah! ¡Uhu ú ú ú!	¡Ah! Uhu ú ú ú!
	(1988: 268)

En Paraybamba don Bruno ayuda a los indios a abrir cabildo²⁴ para elegir alcalde y les regala tierras y semillas. Así mismo, reclama justicia para los comuneros de Paraybamba, castigando cruelmente al hacendado come-gente don Cisneros de Parquiña. Los indios celebran ese castigo como su triunfo. Pedro Huamán opina que el *harawi* "despide un mal tiempo e inaugura otro, encabezado por autoridades indias" (170).

El cambio de don Bruno culmina con su aceptación de la mujer mestiza, Vicenta, como esposa. Le pide que lo cure y ella le compone una canción:

24 Mx, Co, Ec, Bo. Concejo de autoridades de una comunidad indígena. *Diccionario de americanismos*.

Pisonay que lloras sangre
en la hacienda de don Bruno;
k'ello takik'ancha tuya;
(de cantar amarillo, intensa calandria)
hatun manchay k'ak'api,
(en el temible abismo)
viajero loro k'aparik':
(que grita)
la flor va a nacer,
como estrella y pensamiento,
ángel de La Providencia,
dulce paloma en el corazón.
Estrella y pensamiento,
mayu challwak'a yachasunkiñan.
(ya los peces del río te conocen.)
(1988: 195-196)

Fermín le confiesa a Matilde, su mujer: "Bruno se convierte cada día en un inferior". "¡Se está volviendo indio!" (1988: 243). El proceso llega a su clímax cuando Bruno nombra a Demetrio Rendón Willka administrador de la hacienda y albacea de su hijo. Bruno se transforma después de matar al hacendado come-gente don Lucas y de pedir justicia a su hermano Fermín. Se dirige a los indios y dice: "–He matado a don Lucas por orden del cielo. ¡Esperen, indios! –dijo don Bruno, todavía con la pistola en la mano–. Allí, en el corredor, está su cadáver. Ustedes han sufrido más que Dios. –Y recordó al cabecilla de su hacienda, Adrián K'oto. –¡Más que Dios! [...] Ustedes son inocentes..." (1988: 454). Según el narrador, "Su expresión era de paz y de cierto aire misterioso, como de un gran loco [...] Y el río de sangre, tantas horas contenido en el pecho de don Bruno, se desbordó. Ya había arrastrado a quienes debía arrastrar; ahora tenía que salir al mundo o matarlo, por dentro" (1988: 457).

Las canciones ayudan a don Bruno en su proceso de transformación. Así que la transculturación que tiene lugar es personal en todos estos casos. Pero estas personas tienen una influencia en la sociedad. La voz iletrada/silenciosa de los no escuchados y la sociedad

iletrada del indio está siendo escuchada y esto presenta en la ficción de Arguedas la trayectoria y el deseo de cambio político.

3.3. MATILDE: DE LA BURGUESÍA A LA CULTURA INDÍGENA

En *Todas las sangres*, Matilde, la mujer de don Fermín, es otro personaje que pasa por un proceso de transculturación. Como viene de la costa, trae ideas de modernidad y progreso. Al principio es una mujer burguesa y ambiciosa que ayuda en el proyecto explotador de su marido. Pero luego debido a su gran intuición, lealtad, honradez, sensibilidad y sentido de justicia, termina por rechazar los valores predominantes de la burguesía y se abre al mundo indígena. Así la vemos cuando revela al capitalista Cabrejos su opinión: "Nosotros [Bruno y Matilde] tenemos la suerte de poder ser leales a plena conciencia" (78). También Bruno y los indios descubren en ella la capacidad redentora que poco a poco le permite rechazar el mundo corrupto de los dominantes y entrar en la cultura indígena.

Matilde sirve de mediadora entre los dos hermanos, pero lo más importante es el papel que desempeña como puente entre culturas. Matilde ejerce mucha influencia en su cuñado para que mande a sus colonos a la mina de Fermín, no obstante, ella también se deja influenciar por el hermano de su marido. En una charla en su casa, después de escuchar a Bruno hablar de sus colonos, "empezó a sentirse confundida, algo como persuadida por ciertos conceptos" (1988: 118).

Bruno compara los ojos de Matilde con unas piedras sobre cuyas superficies "la luz de las cumbres se queda, reposa [...]. Lo áspero de la piedra retiene, pues, al sol agonizante. En sus granos vive, dulce, y tranquilizando a todo corazón [...] Sin embargo, [...] veo algo del plomo de la ambición en el bello fondo de tus dos ojos" (1988: 120). La influencia de Bruno en Matilde es tan profunda que ésta sueña "algo agitada, que don Bruno la arrastraba hacia el río; le gritaba que sus ojos eran del color de las piedras que una tempestad de rayos había desplazado en la quebrada". «Debes morir antes que la ambición pudra tus ojos; no son tuyos sino de mi río; de mis piedras» (1988: 127).

Aunque molesta por el sueño y confundida por el influjo que su cuñado ejerce sobre ella, sin embargo, le dice a su marido que está

de acuerdo con su proyecto. Entonces Bruno le hace cambiar, consiguiendo que se dé cuenta de la contradicción en su conciencia: "He sufrido; pero creo que no conocía nada del mundo. Hoy ha sido el día en que he visto más luz sobre las conciencias" (1988: 228). Además, Bruno le ruega a Matilde que utilice su capacidad para transformar a su hermano: "Esa luz de tus ojos proyéctala sobre mi hermano [...] La mujer sabe detener la tiniebla en el corazón del hombre que empieza a descarriarse; le da frescura hasta mitigar el furor. Tú eres mujer" (1988: 229).

Las cualidades de Matilde también son reconocidas por los indios y por ello la presencia de la señora les tranquiliza. En el funeral de Gregorio, víctima de la ambición de Cabrejos, ingeniero del consorcio internacional, en el que don Fermín invierte dinero para su negocio, Matilde intenta acusar a Cabrejos de asesino, pero Fermín la silencia. El narrador comenta que, después de ser silenciada por su marido, Matilde en seguida va "en persecución inconsciente de Rendón" (1988: 171). La confianza que Matilde tiene en su propia intuición le permite acercarse al mundo indígena. Acompañada de Rendón y de unos mozos indios se dirige a la comunidad indígena y en este encuentro con los comuneros, su transformación se convierte en definitiva.

Matilde está acompañada "como una princesa", por ello se ve reflejada en la montaña:

Contempló, entonces, el paisaje como si la compañía tan reverente de los comuneros le infundiera un sentimiento nuevo, un modo diferente de apreciar el aspecto tumultuoso y silente de ese mundo; la faz desnuda del oscuro Pukasira en cuya cima nevaba y especialmente en sus paredes de roca, parecía que latía el eco de sus palpitaciones, del ritmo con que corría su sangre. "Mi corazón se repite en esa montaña, Fermín, porque estoy acompañada así", se dijo (1988: 173).

Sus cualidades están proyectadas en la montaña y son admiradas por los indios. Este encuentro le comunica energía y le hace cambiar. Lambright subraya: "It is through this journey that Matilde loosens her ties to the individualism and ambition of the dominant culture, and strengthens her relationship with the Other". Así como también

es el lugar donde "the feminine representative of the white, coastal world of Peru and representatives of the indigenous culture enter into a dynamic, mutually affirming, dialogic relationship" (167). Matilde está transformada y les pide perdón: "—Los quiero —dijo—. Los aprecio. Es decir, les pido perdón porque creí, porque siempre me dijeron que erais [...] brutos. Pero [...] ustedes son respetuosos, de verdad" (1988: 173). Matilde manifiesta que les oirá cantar, sabiendo que es su forma de comunicación. Los comuneros le saludan con gritos: "¡Wifáááá!" (1988: 174) y unos jóvenes comuneros le dirigen un canto, en el que Matilde encuentra la trascendencia de la tristeza que había visto cantar a algunas mujeres de Paraybamba en la mina, con voces majestuosas: "No inducía a llorar sino a algo más infinito" (1988: 174). Entonces les pide que le traduzcan la letra. Filiberto tuvo que cantar verso a verso para traducir al castellano:

Ork'opi k'asapi cóndor puraschallay
 (En las cumbres, en las abras, cóndor, solito)
 k'anpa k'esaykipichu
 (en su nido, quizá)
 mamay wachallawarka
 (mi madre me parió)
 taytay churiallawark'a.
 (me hizo mi padre).

K'anpa k'esaykipiña
 (Así, aunque en tu nido, pues)
 mamay wachallawaptinpas
 (mi madre me habría parido)
 mamachá kayna nerak'ta
 (ni por eso así, tanto, tanto)
 wak'aymanchu ksak'a
 (hubiese llorado)
 llakiymanchu kark'a.
 (hubiese sufrido).
 (1988: 174)

Aunque el canto aquí no es el elemento que hace cambiar a Matilde, funciona como un importante momento de inflexión y una demostración de su cambio. La traducción del canto es el símbolo de ella y lo que hace es probablemente tomar prestada la voz de los indígenas para contrarrestar la cultura dominante. Su rebelión contra su marido es muy fuerte.

Para responder a su señora, los comuneros le muestran un "rompe, rompe", un juego colectivo indio que manifiesta su voluntad de luchar junto con su señora por el futuro del pueblo andino. Mientras los comuneros se ponen en dos filas para jugar al "rompe, rompe", Rendón le dirige una canción a su patrona, expresándole que nunca pierda la esperanza:

—Uray runakuna	Hombres del barrio de abajo,
mayuy sirená;	sirena del río;
yawarniki kanchu	¿tenéis sangre?
k'ochay sirená.	sirena del lago.

La fila comandada por Justo Pariona contestó:

—Hanay runakuna,	Hombres del barrio de arriba,
la mar sirená,	sirena del mar,
toro mikuk' haminkun,	somos gente que come toro,
pak'chay sirená.	sirena de la cascada.

—Puma aycha aychay,	Mi carne es carne de puma,
mayuy sirená,	sirena del río;
puma yawar yawar,	mi sangre, sangre de puma,
la mar sirená.	sirena del mar.

(1988: 175)

La lucha de "rompe, rompe" al son del canto de Rendón por una parte le entusiasma a Matilde, pero por otra parte le produce temor; exclamando sin reflexionar: "¡Qué fuerza! ¡Qué extraño!" (1988: 176).

Matilde, después de abrirse al mundo indígena, empieza a oponerse al proyecto de su marido, y así le comenta: "Comprendo tus

ideas. Pero como mujer que ha sufrido no puedo compartir tus métodos; no los puedo aprobar [...] Yo siento a Dios de otro modo" (1988: 243). Tal oposición llega al clímax cuando la mujer determina que la característica mágica e intuitiva del mundo de la Sierra es más valiosa que cualquier proyecto nacional. Por este motivo expresa su deseo de sacar a los niños del mundo corrupto de la costa y llevarlos a la Sierra: "Y todas las vacaciones haré que mis hijos se contagien de esa «brujería»; porque he advertido síntomas peligrosos en ellos. ¡Ni la madre será ya la madre si siguen por ese camino! Prefiero que sean "brujos analfabetos" (1988: 359).

De modo que Matilde ha cambiado lo mismo que Bruno. Arguedas escribe una novela anti-conquista a través de estos dos personajes Bruno y Matilde, que han denunciado la explotación de los indios. Por un lado, son considerados como traidores a la tradición de los hacendados. Por otro lado, su transformación contribuye a la valoración de la cultura indígena. Arguedas expresa a través de ellos una esperanza. No obstante, los dos aprecian el mundo indígena desde el exterior y no llegan a comprender muy bien a los indios, por tanto, su transformación ejerce muy poca influencia si se compara con la fuerza poderosa de la conquista. La política no ha cambiado, así que aquí Arguedas subraya la ironía de la situación.

3.4. MAXWELL: DE YANKI A INDIO

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* la música sirve como puente entre dos mundos. Maxwell, un joven norteamericano y ex miembro del Cuerpo de Paz, aunque conoce todos los privilegios que tienen, que "nadie se atrevería a robarles en ninguna barriada" (1984: 193), termina por renunciar a ellos danzando un Rock and roll (1984: 31): "Con el baile en el salón rosado del prostíbulo, Maxwell se despidió del Cuerpo de Paz" (1984: 193). Ahora trabaja como "ayudante albañil permanente" de Cecilio Ramírez (1984: 194). Se identifica como indio a través de la música "no porque haya estudiado musicología" (1984: 216), sino porque la música le ha conmovido.

Antes de que le envíen a Chimbote, Maxwell logra penetrar en el mundo indígena siguiendo desde Lima a un grupo de bailarines

puneños hasta su pueblo. Le cuenta al padre americano sus experiencias de haber recorrido "Dos mil kilómetros y todas las cordilleras" (1984: 215), bailando con los indios. Incluso ha aprendido a tocar charango, un instrumento musical mestizo, en la comunidad Paratía, y ha descubierto que la música serrana tiene "agua de fondo, un espejo de azogue común que refleja cada cosa como diferente, pero con lo que en sus naturalezas tienen de vibramiento, de salvación y nacimiento común" (1984: 217).

Así mismo, le cuenta al Padre Cardozo que cuando está en Paratía conoce un sexo casi cósmico guiado por el zorro de arriba, se integra en la fila de las jóvenes. Con la danza del ritual indígena que "fue como el hielo encendido por el crepúsculo, quemazón de ritmo que concluye en abrazo de las venas, los ojos, las bocas, los vientos, los músculos, los tiempos..." (1984: 235). Se lo explica de esta manera:

Sí, Cardozo, una noche, en ese silencio del altiplano que te permite oír la voz de las moléculas de las yerbas y de los planetas y, más, tu palpitación, no la del corazón, no, la de la vida entera y a través de ella del laberinto humano; una noche de esas, durante una fiesta en que bailamos y tomamos, me acosté con una joven de Paratía [...] Cada soltero tenía su pareja y yo me decidí a entrar en la danza. Un joven de rostro alargado, de rarísimos bigotes ralos, me animó (1984: 218).

Lienhard revela el papel de "sacerdote" que desempeña Maxwell en este ritual: "Es Maxwell quien eleva la danza a un nivel de ritual, y toda la secuencia al plano mítico, dándole un significado que trasciende lo personal y lo local para alcanzar lo cósmico". Confirma que el baile de Maxwell "hunde sus raíces en los ritos de una sociedad milenaria, palpables todavía hoy en los bailes de los pueblos andinos" (Lienhard 1990: 93).

De modo que a través de la música, el canto y la danza, el gringo norteamericano se integra en la sociedad indígena. Maxwell comenta al padre Cardozo: "Son pueblos compactos aún e íntegros en su primitivismo más sutil que el Empire State y más seguro de sí mismo que tú y que yo, aunque se les mira como si estuvieran danzando dentro de una muralla o al borde de un abismo" (1984: 220). Y la música de

Huamanga le parece que transmite "el aire de poderío y lágrima que tiene la quebrada" (1984: 220).

Maxwell ya se identifica con el lugar: "éste es mi lugar, mi verdadero sitio" (1984: 221) y piensa que el padre Cardozo no llega a comprenderlo. El charanguero critica a los imperialistas americanos: "sólo quieren fomentar rencillas y el caos en ellos y entre ellos con el propósito insensato e imposible de meterlos en un molde y bebérselos después como si fueran una botella de coca-cola" (1984: 222). Declara que la música del charango "ha resistido invasiones y menosprecios más de cuatrocientos años" (1984: 223).

Cornejo Polar opina que Maxwell "puede sumergirse audazmente en el país, rompiendo las «cáscaras», hasta comprenderlo por dentro y hacerlo suyo" y le califica de "no engrilletado" (303), en contraposición con el padre Cardozo, a quien califica de "engrilletado". Creemos que este personaje representa una proyección del propio Arguedas. En esta novela vemos que mientras los indígenas se dirigen desde la cultura quechua hacia la cultura hispánica, Arguedas va en la dirección contraria, desde la cultura hispánica a la quechua.

Cabe destacar que en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* las danzas del zorro de arriba ya no son danzas tradicionales, sino que funcionan como un rito que tiene el poder de transformar lo real.

CONCLUSIONES

Como los indígenas no tienen voz en la sociedad —no pueden hablar directamente, y tampoco nadie les escucha—, Arguedas utiliza la música, el canto y el baile como otra forma de hablar para representar diferentes tipos de cambios sociales en diferentes personas: cambiar la opinión de las personas, cambiar la política, cambiar las relaciones sociales entre las personas, etc. La oralidad nunca tiene poder, no obstante, en sus novelas, Arguedas utiliza la música, los cantos y los bailes como una palabra al mismo tiempo muda y locuaz que llegan a ser una palabra elocuente para crear un punto transformador en la narración con el fin de conmover a los lectores y cambiar a los oyentes y los observadores.

Los eruditos califican a los indígenas de iletrados, con quienes no pueden comunicarse, y los excluyen. Sin embargo, Arguedas plantea otro espacio, el "tercer espacio" de Homi Bahbha, donde la comunicación puede tener lugar. Es otro tipo de literalidad que puede ser reconocido.

La música, los cantos y los bailes funcionan como puntos de inflexión que consiguen cambiar la dirección de la historia. Los cambios que han tenido lugar son personales y colectivos. Arguedas trabaja con la psicología de las personas. Diseña unos puntos de inflexión en sus novelas para despertar sus conciencias y les hace cambiar en cierto sentido. Es una especie de *reconocimiento* de una verdad humana y de la necesidad de justicia. Siempre hay una razón por la que dicha transformación tiene lugar.

Con respecto a los oyentes y observadores de la misma comunidad, en *Yawar Fiesta*, los serranos de Puquio que viven en Lima reafirman su identidad indígena y vuelven a apreciar su mundo: es un cambio colectivo de opinión. Los k'öñanis dejan llevar el toro legendario a los de k'ayaus como sacrificio para la fiesta del 28 de julio, por eso también es un cambio colectivo de opinión. En *Los ríos profundos*, el *zumbayllu*, con su movimiento, música y baile ayuda a Ernesto a confirmar su propia identidad e incorporarse a la comunidad, es un cambio personal. En *Todas las sangres*, Rendón Willka vuelve a vincularse con sus paisanos, se trata de un cambio colectivo de relaciones sociales. El guardia ayacuchano y el sargento en *Todas las sangres* y los guardias en *Los ríos profundos* dejan de disparar, lo cual implica también un cambio colectivo de opinión.

En cuanto a los oyentes y observadores de fuera, en *Los ríos profundos*, en el contrapunto, que se realiza en las chicherías, la danza de tijeras del soldado unido a la música del arpista maestro Oblitas y el canto de la mestiza, aunque no consiguen cambiar la política, seguramente han cambiado la opinión de los guardias sobre el pueblo andino. En *Todas las sangres*, tanto el cambio de don Bruno, como el de Matilde, son cambios personales. En estos casos, como son personajes representativos de la sociedad, tienen más poder para hacer cambios desde la posición que ocupan. La voz iletrada y silenciada de los no escuchados y la sociedad iletrada del indio están siendo escuchadas.

Arguedas expresa una esperanza a través de ellos. Arguedas, como buen artista, ha tenido éxito al ayudar a los indígenas a expresar su voz. No obstante, don Bruno y Matilde aprecian el mundo indígena desde el exterior y no llegan a comprender muy bien a los indios, por tanto, su transformación ejerce muy poca influencia en la política, si se compara con la poderosa fuerza de la conquista. En cambio, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, el gringo norteamericano Maxwell, a través de la música, el canto y la danza ha podido apreciar el mundo indígena desde el interior y llega a integrarse en la sociedad indígena. Arguedas quiere borrar los desniveles sociales de las colonizaciones, tanto de Europa como de Estados Unidos, con una danza indígena en la que todos pueden participar para tejer juntos el nuevo Perú, con todas sus contradicciones.

AGRADECIMIENTOS

Querría expresar mi agradecimiento a la Dra. Patricia Haseltine por sus valiosas opiniones sobre este capítulo, así como a la Universidad Nacional Tsing Hua de Taiwán por facilitarme el acceso a EnclaveRAE.

BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. Eve-Marie Fell. Buenos Aires: Organismos signatarios del acuerdo multilateral de investigaciones y co-edición archivo. 1992 [1984]. Impreso.
- . *Los ríos profundos*. Ed. Ricardo González Vigil. Madrid: Cátedra. 2005. Impreso.
- . *Señores e indios: acerca de la cultura quechua*. Ed. Angel Rama. Buenos Aires. Arca. 1976.
- . *Todas las sangres*. Madrid: Alianza. 1988. Impreso.
- . *Yawar Fiesta*. Ed. Sybila Arredondo de Arguedas. La Coruña: Ediciones del viento. 2006. Impreso.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1999.
- Baumann, Max Peter. *Cosmología y Música en los Andes*. Madrid: Biblioteca Ibero-americana. 1996. Impreso.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial. 2002. Impreso.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder. 1993. Impreso.
- Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada. 1973. Impreso.
- Dee, Nerys. *Discover Dreams: A Complete Guide to Interpreting and Understanding Dreams*. London: Aquarian Press. 1990. Impreso.
- Diccionario de americanismos*. EnclaveRAE. Web.
- Dorfman, Ariel. "Puentes y padres en el infierno: 'Los ríos profundos'". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 12. Lima, 2º semestre de 1980. 91-137.
- Escajadillo, Tomás G. *Narradores peruanos del siglo xx*. Lima: Lumen. 1994. Impreso.
- Hernández Martínez, Margarita. "Comunicación e identidades en Yawar Fiesta de José María Arguedas: el festejo de las transformaciones". *Coatepec*, 11 julio-dic. 2006. 89-117.

- Huamán, Carlos. *Pachachaka, puente sobre el mundo: narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México: El Colegio de México. 2004. Impreso.
- Lambright, Anne. *Creating the hybrid intellectual: subject, space, and the feminine in the narrative of José María Arguedas*. Lewisburg: Bucknell University Press. 2007. Impreso.
- Lienhard, Martín. *Cultura andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte. 1990. Impreso.
- . *La memoria popular y sus transformaciones. América Latina y/e países luso-africanos*. Madrid: Iberoamericana. 2000. Impreso.
- Marín, Gladys C. *La Experiencia Americana de José María Arguedas*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro. 1973. Impreso.
- Rama, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI. 1982. Impreso.
- Rancière, Jacques. *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Trad. Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia. 2009. Impreso.
- Rivera, Fernando. *Dar la palabra: Ética, política y poética de la escritura en Arguedas*. Madrid: Iberoamericana. 2011. Impreso.
- Rowe, William. *Ensayos arguedianos*. Lima: Centro de Producción Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 1996. Impreso.
- . *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura. 1979. Impreso.
- Spina, Vincent. *El modo épico en José María Arguedas*. Madrid: Editorial Pliegos. 1986. Impreso.
- 巴赫金 巴赫金全集 白春仁曉河譯 第三卷小說理論 石家莊 河北教育出版社 1998.