

El espíritu del paisaje: La música como elemento de identidad mestiza y de formación de la conciencia social en *Los ríos profundos* de José María Arguedas

Erica Behm

Department of Spanish and Portuguese

04/04/11

Profesor Andrés Prieto – Primary Advisor

Profesora Leila Gómez – Spanish Departmental Chair of the Honors Program

Profesora Tracy Ferrell – Program for Writing and Rhetoric

Índice

I. Abstract.....	3
II. Introducción.....	4
III. <i>Los ríos profundos</i> como <i>Bildungsroman</i>	7
IV. La música en la cultura quechua.....	15
V. La música cuzqueña.....	20
VI. Las canciones humanas.....	24
VII. El canto de los ríos.....	27
VIII. Otros cantantes de la naturaleza.....	31
IX. El zumbayllu.....	35
X. La música como unificadora social.....	39
XI. Conclusión.....	43
XII. Obras citadas.....	46
XIII. Obras leídas.....	49

Abstract:

Arguedas dijo que el Perú era “fuente infinita para la creación”. Esta idea ha inspirado todas las escrituras de este autor peruano. Su influencia es especialmente prevalente en la novela *Los ríos profundos*. Este ensayo analizará la función de la fuerza creativa, expresada con la música, en esta novela. La música expresa la realidad de la cultura quechua andina al protagonista, y le ayuda en su proceso de desarrollar una identidad propia. A través de sus interacciones con otros internados y con las canciones de personas y de la naturaleza, el protagonista desarrolla su identidad mestiza, y empieza buscar un lugar dentro del Perú en que la cultura occidental y la cultura indígena puede vivir en armonía.

I. Introducción

Uno de los géneros novelísticos más populares en el siglo XX es el *Bildungsroman*, o más comúnmente denominado, la “novela de aprendizaje”. En términos muy básicos, un *Bildungsroman* es la historia del proceso a través del cual un joven forma su identidad. Pero la definición tiene que ser más amplia, y es en este desarrollo de ideas que todos los teóricos literarios no se ponen de acuerdo. Todos concuerdan en que la base de una novela de formación es que el protagonista necesita formarse un concepto de su propia identidad y de su lugar en la sociedad. También es generalmente aceptado que importan menos las acciones y la trama que los efectos que estas acciones tienen en el personaje principal (Herd y Oberman 39). Para decirlo en otra manera, lo que interesa al lector de una novela de formación es la evolución del protagonista en que desarrolla una identidad propia y única a sí mismo.

Pero cada crítico tiene aspectos que enfatiza como “esenciales” para que un libro pueda ser considerado parte de este género. Por ejemplo, una definición tradicional dice que al final, el héroe usualmente decide aceptar las reglas y normas de la sociedad como más importantes que sus ideales individuales (Doub 5). Estas reglas sociales reflejan las normas de la clase alta, y el protagonista finalmente reconoce su posición dentro de la sociedad y los valores de sus restricciones (Moretti 26). También, el héroe tradicional usualmente es un niño, pero en la interpretación feminista, obviamente el héroe tiene que ser una niña. Muchas novelas de aprendizaje europeas terminan en un matrimonio, símbolo de la felicidad y aceptación de las limitaciones impulsadas en el protagonista por la sociedad (Moretti 26). Es obvio que sería demasiado difícil tratar de formular una definición completa y universal del *Bildungsroman*.

Entonces, es mejor formar una definición regional de qué constituye una novela de aprendizaje. Vamos a enfocarnos en tres elementos distintos de un *Bildungsroman*

latinoamericano, y después aplicaré estos elementos a un análisis de la novela *Los ríos profundos* de autor peruano José María Arguedas. Primero, los protagonistas normalmente forman su concepto de su identidad y la sociedad a través de un viaje. Segundo, las novelas de formación de América Latina tratan con los problemas de raza y clase social más que las de otras regiones (Doub 3). Este conflicto refleja la confrontación entre la cultura española y la indígena dentro de esta sociedad, y los protagonistas de estas novelas tienen que situarse dentro de esta dicotomía. Segundo, la novela no tiene que terminar con la conformidad del protagonista con las reglas sociales. Esta segunda diferenciación puede ser considerada un reflejo de la primera. Es decir, que por la presencia de una cultura mestiza, exista la posibilidad de que haya más de una decisión correcta. El protagonista puede escoger incorporarse a la sociedad dominadora o a la oprimida, o puede situarse en la frontera de las dos sociedades.

El tema del mestizaje y la frontera entre lo indígena y lo occidental era uno que le interesaba mucho al antropólogo y autor peruano, José María Arguedas. Arguedas era hombre blanco de buena familia, su padre era juez y su madre murió poco después de que él naciera, tanto así que Arguedas no la recordaba (Arguedas, “Testimonio” 10). Su padre se casó de nuevo con una viuda rica con muchas haciendas. Mientras su padre trabajaba, Arguedas vivía con esa mujer que lo ignoraba y relegaba a la cocina con los sirvientes indígenas (Arguedas, “Testimonio” 10). Con ellos, él aprendió hablar el quechua y ver al mundo desde la perspectiva indígena. Esa formación está reflejada frecuentemente en los personajes de sus obras literarias, y mucho de su trabajo trata de su lucha para reconciliar esas dos culturas.

Sus ensayos y artículos antropológicos “rotan obsesivamente sobre ese tema capital de América Latina que es la formación de una cultura propia, mestiza y original, en que se revele la identidad profunda de sus pueblos” (Rama ix). Arguedas arguyó que el conocimiento de la

cultura mestiza es esencial para entender la sociedad peruana y para pensar en “el destino del país” (Arguedas, “Complejo cultural” 3). El aspecto de esta cultura que más interesa a Arguedas era el arte popular, especialmente la música. Según él, para las poblaciones indígena y mestizo, el arte popular era “...la expresión más justa de sus propios sentimientos” (Arguedas, “Prólogo” 25). El arte, y especialmente la música, es la expresión más íntima del espíritu indígena y mestiza, y por eso sus valores son innumerables. Aunque generalmente despreciado por la gente peruana de clase social más alta, el arte popular indígena y mestizo tiene gran importancia en el futuro del país, y Arguedas espera que la gente indígena “...descubra, en sí misma, las grandes posibilidades de creación de su espíritu indígena...” hasta que algún día, ellos puedan “...demostrar definitivamente la equivalencia de su capacidad creadora con relación a lo europeo...” (Arguedas, “Prólogo” 27). Este asunto, de revelar la equivalencia del arte, y por extensión del espíritu indígena y mestizo, también tiene gran importancia en las obras de ficción de Arguedas.

La novela *Los ríos profundos* es buen ejemplo de ese tema en el trabajo literario de Arguedas. Esta novela cuenta la historia de Ernesto, un niño blanco que se asocia más con la cultura quechua que la cultura occidental a la cual que pertenece. La música funciona como reflejo de la identificación del protagonista con la cultura indígena. Además de mostrar su afinidad a esa cultura, la música funciona como una marca de la formación de una identidad propia para el protagonista. Este ensayo analizará este proceso y la importancia de la música en la vida y las experiencias de Ernesto.

Este análisis se cumplirá a través de ocho capítulos. Primero, examinaré las características del *Bildungsroman* y hasta qué punto *Los ríos profundos* pertenece a este género. Después analizaré brevemente la perspectiva indígena hacia la música y su función en la

cosmología quechua. Estos dos capítulos funcionan como introducción al análisis de los hechos de la novela propiamente tal y su tratamiento de la música. Nuestro discurso sobre la música dentro de la novela también está dividido en varias secciones que tratan los temas de: la música que aparece en el Cuzco, las canciones indígenas, el canto de los ríos y de los animales, el canto del trompo indígena llamado *el zumbayllu* y finalmente la habilidad de la música para unir a varios tipos de personas. A través de estas secciones, analizaremos cómo la música actúa como refugio para Ernesto y refleja su desarrollo de una identidad mestiza.

II. *Los ríos profundos* como *Bildungsroman*

Los ríos profundos de José María Arguedas es un buen ejemplo del *Bildungsroman* latinoamericano. La novela presenta la historia de Ernesto, un niño de catorce años y su proceso de desarrollar su propia identidad. Durante los primeros años de su vida, Ernesto vivía con unos indígenas, protegido por ellos mientras su padre viajaba por su trabajo de abogado. Ellos son blancos, y pertenecen a la cultura occidental, pero tienen mejores relaciones con la gente indígena. Ernesto y su padre no tienen lugar fijo en la sociedad – no tienen un pueblo donde echan raíces, ni pertenecen a una clase social. Mientras parece que ellos vienen de una familia buena y establecida, su padre trabaja como abogado para la gente indígena, y Ernesto tiene admiración y amor por ellos, más que por su propia cultura o por los hacendados y blancos privilegiados. Finalmente, al tiempo en que el cuento comienza, Ernesto empieza a viajar con su padre hasta el momento en que su padre lo matricula en el colegio de Abancay.

En contraste al héroe del *Bildungsroman* descrito anteriormente, Ernesto realmente empieza a formar su propia identidad después de terminar sus viajes. Mientras está viajando con su padre, no tiene que formar sus propias opiniones. Ernesto respeta tanto a su padre, que está contento

seguir el ejemplo de él. Cuando está en el colegio, tiene tiempo para analizar y evaluar sus experiencias anteriores, para desarrollar su identificación con los oprimidos a través de sus interacciones con los otros internados. Pero su aprendizaje empieza poco antes del emprender los viajes, en la ciudad de Cuzco al mirar la muralla Inca, y termina con su despedida de la ciudad de Abancay. Entre estos momentos hay algunos eventos claves en su vida que marcan el desarrollo de esta conciencia: su vida con su padre, el comienzo de su tiempo en el colegio, el motín de las chicheras, la pérdida de su única amistad real, y finalmente su despedida del colegio. Ernesto interpreta estos momentos desde la perspectiva indígena, especialmente el sentido de reciprocidad con la naturaleza y la música universal.

La novela empieza con la escena de Ernesto en frente de la muralla de Inca Roca. De inmediato, cuando mira al muro, Ernesto piensa que las piedras están vivas (Arguedas, *Ríos* 25). Las rocas parecen moverse y ondular – un movimiento que al niño le parece el de los grandes ríos que los indígenas llaman “yawar mayu” (Arguedas, *Ríos* 26). Cuando su padre llega, Ernesto dice que “cada piedra habla” y también se mueven (Arguedas, *Ríos* 26-27). Su padre reconoce que Ernesto piensa de manera diferente, y dice que es resultado de su inocencia que puede ver “algunas cosas que los mayores no vemos” (Arguedas, *Ríos* 30). Pero no es reflejo de su inocencia, sino de su mentalidad mestiza. Su percepción de la muralla como moviéndose y hablando refleja sus sentimientos indígenas, específicamente el sentido de que cada elemento del mundo tiene una voz y puede cantar. Este canto es la manera en que el alma y la vida de todo se expresa.

Al principio, Ernesto no ve que encima de la muralla hay paredes blancas construidas por los españoles. Cuando ve estas paredes españolas, le parece que no sirven para nada sino para dar luz al muro incaica (Arguedas, *Ríos* 27). Esta escena tiene un simbolismo importante que Ernesto

no reconoce en ese momento. La pared arriba representa la opresión española sobre la cultura quechua. Hasta este punto, Ernesto no entiende esta injusticia, solamente reconoce su afinidad por lo indígena sobre lo blanco.

Esta injusticia está enfatizada por la idea de que gente mala vive dentro del palacio de Inca Roca. Cuando Ernesto se da cuenta, no puede creer que las piedras vivas hayan permitido que un avaro cuzqueño viva dentro (Arguedas, *Ríos* 27-28). Para el niño el muro está tan vivo, que parece tener el poder para juzgar la gente que vive en el palacio. Para Ernesto, según su racionalidad, si las piedras pueden moverse, tienen vida y una voz que canta, también deben tener la habilidad de juzgar la gente que vive dentro.

A pesar de que Ernesto tiene una perspectiva indígena, no se identifica realmente con esta cultura, por que hasta este punto, su identidad está casi completamente conectada con la de su padre. Para Ernesto, la presencia de su padre es la única cosa que es constante en su vida. Ellos viajan a todos lados del país, se encuentran con diferentes personas y culturas, y nunca se establecen en ningún lugar. Con el padre, Ernesto descubre la música indígena en cada pueblo que visitan. De esta manera, el niño descubre diferentes culturas, y las asocia a cada gente y cada pueblo con sus variaciones en la música quechua. En los tiempos más difíciles de su vida, Ernesto piensa en esta música para recordar los lugares en que había sido feliz.

Aunque Ernesto y su padre viajan juntos y tienen las mismas aventuras, su conexión es, sobre todo emocional. Las emociones del niño son esencialmente reflejos de las de su padre. En general, no habla de sus propias emociones o pensamientos durante los viajes, pero solamente habla de lo que piensa su padre. Cuando tienen que separarse finalmente, Ernesto sabe que la vida para los dos será más difícil y cruel, porque “cuando andábamos juntos el mundo era de nuestro dominio, su alegría y sus sombras iban de él hacia mí” (Arguedas, *Ríos* 61).

Cuando el padre de Ernesto decide ir a Huancayo para buscar trabajo y tiene que dejarlo en el colegio de Abancay, Ernesto dice que “recibiría la corriente poderosa y triste que golpea a los niños, cuando deben enfrentarse solos a un mundo cargado de monstruos y de fuego” (Arguedas, *Ríos* 66). Estar solo en el mundo es una idea espantosa para el niño, pero es una realidad con la que tiene que enfrentarse. Ernesto sabe que todavía es forastero en el colegio, y lo será todo su tiempo allá, por ver al mundo de un modo diferente que sus compañeros. Pero mantiene un poco de esperanza. Esta esperanza se expresa en la misma oración que he notado anteriormente, cuando dice que el mundo está cargado de monstruos y fuego, pero también “de grandes ríos que cantan con la música más hermosa al chocar contra las piedras y las islas” (Arguedas, *Ríos* 66). Ernesto sabe que la vida será difícil, y que él no ve al mundo de la misma manera que sus compañeros, pero también confía en que a través de los obstáculos en su vida, será una persona mejor – o sea podrá cantar la música más hermosa en frente de los problemas que se presenten.

Después de un tiempo hay un motín en Abancay. Las chicheras están protestando porque no tienen sal, pero saben que las autoridades tienen la sal acaparada. Por eso, ellas deciden ir y tomar la sal y repartirlo entre la gente ignorada. Desde el primer momento en que Ernesto oye del motín, se identifica con las chicheras y sus llamados por la justicia (Arguedas, *Ríos* 136). Con sus emociones violentas, las chicheras “toman la ciudad con cantos y gritos de protesta” (Huamán 64). Ernesto también se contagia con la furia colectiva de las chicheras. Dice que por el sentido de la violencia de las chicheras, él quiere pelear o avanzar contra alguien (Arguedas, *Ríos* 135). Ernesto no tiene realmente lugar dentro de este conflicto, es decir, que el niño se enoja con la injusticia de la situación de estas mujeres y que quiere ayudarlas aunque el problema no

realmente le afecta directamente. No tiene relación directa con el problema, pero eso no es importante para Ernesto.

Por primera vez, Ernesto actúa sobre sus deseos de luchar la injusticia. Siempre reconoce la injusticia, como, por ejemplo, la opresión inherente en la muralla de Inca Roca en la ciudad de Cuzco, pero nunca ha luchado contra los opresores. En este momento, Ernesto toma decisión de luchar junto con las chicheras para defender sus derechos. Sus amigos del colegio no entienden sus motivaciones, y cuando Ernesto corea con las mujeres, gritando insultos contra los “salineros ladrones”, Markask’a le mira con un poco de sorpresa y horror y le pregunta a Ernesto por qué grita. Ernesto es el único internado que decide participar en el motín. Él es el único que reconoce la severidad de esta injusticia, y que se enoja sobre ella.

El deseo de defender los que no tienen poder sigue creciendo en Ernesto, hasta que siente que es necesario distanciarse de su mejor amigo “Markask’a”. Su nombre, Markask’a, viene de una palabra quechua que significa “marcado” (Arguedas, *Ríos* 106). Se llama así por los numerosos lunares que marcan su frente. Es significativo que Ernesto le da un nombre quechua, porque demuestra la afinidad que Markask’a supuestamente tiene con la cultura indígena. Mientras los otros internados afilian más con la cultura occidental, Ernesto ve un reflejo de su propio respeto por la cultura quechua en su amigo.

Su amistad empieza sobre su amor del juguete “zumbayllu”, un trompo generalmente asociado con la gente indígena en Abancay. Para Ernesto, este juguete es un músico que puede revivir los recuerdos de sus viajes. Con Markask’a, Ernesto empieza a incorporarse más en la ciudad de Abancay, y juntos, ellos idealizan los valores del amor cortés. Ellos visitan a la muchacha Salvina, y Markask’a siempre habla de sus perfecciones hasta nombrarla la “reina de

Abancay” (Arguedas, *Ríos* 110). Consideran a las muchachas de la ciudad de manera solamente poética e inocente.

Markask’a es un muchacho privilegiado que muestra algunas tendencias indígenas, pero al mismo tiempo no tiene la devoción a esta cultura que tiene Ernesto. Mientras Ernesto se siente parte del grupo durante el motín, Markask’a dice que no es respetable ir con “tanta chola” y que pueden salir del motín sin vergüenza (Arguedas, *Ríos* 137). Además, cuando Ernesto dice que espera el regreso de Doña Felipa y las chicheras para que ellos pueden seguir su rebelión contra los poderes opresores, Markask’a responde que “si los indios se levantaran, los iría matando, fácil” (Arguedas, *Ríos* 206). Estos momentos revelan que cuando tiene que elegir un papel social, Markask’a escoge el de gamonal y hacendado.

Cuando llega un joven costeño a Abancay, esta decisión se hace inminente, y Markask’a empieza a convertirse en gamonal. Este costeño se llama Gerardo, y es hijo del comandante de la milicia que llega para contener el motín de las chicheras (Arguedas, *Ríos* 253). De inmediato Ernesto se da cuenta de la diferencia en la actitud de su amigo. Markask’a y Ernesto habían olvidado la diferencia entre sus edades y pensaban como iguales. Pero cuando está con Gerardo, Markask’a se distancia de él y le habla como a un niño (Arguedas, *Ríos* 254).

Cuando Salvina, niña que supuestamente era el amor de Markask’a habla con otro joven, él decide castigarla. Gerardo y Antero hacen que nadie pueda “probarla”, que ella se quede sola, mientras ellos conquistan a otras mujeres (Arguedas, *Ríos* 269). Antes de la llegada de Gerardo, Markask’a siempre hablaba de “las muchachas” y sobre todo de Salvina, su “reina de Abancay”, pero cuando conoce al joven costeño, habla de las mujeres y sus “proyectos” de seducción (Arguedas, *Ríos* 269). Antero ha olvidado los valores que compartía con Ernesto hasta ahora, y toma la actitud de un hacendado, que teniendo el poder, toma todo lo que quiere cuando quiere.

Para Ernesto, su amigo ya no es “Markask’a”, amigo de los indígenas. Se ha convertido en “Antero” – un muchacho que quiere ser un hacendado, “generoso, lleno de ambición, temido por sus indios” (Arguedas, *Ríos* 156). Anteriormente, Markask’a mostraba sensibilidades indígenas, y es por eso que Ernesto se relacionaba tanto con él, aunque había insinuaciones de que Antero realmente no compartía la misma mentalidad que Ernesto. El cambio de nombre de Markask’a a Antero refleja la alienación que siente Ernesto frente a su actitud de gamonal.

La figura del gamonal en la obra de Arguedas es la de un hombre cruel que tiene poder sobre muchos indígenas, pero no entiende ni valora la cultura indígena. Es importante notar que el prototipo del gamonal en las obras de Arguedas viene de su hermanastro, hombre cruel y “criminal” que trataba mal a Arguedas y a los indios de su hacienda también (Arguedas, “Testimonio” 10). Los gamonales son opresores del mundo indígena con que Ernesto se relaciona. Para Ernesto que está enamorado de esta cultura odiada por el gamonal, es demasiado doloroso que su mejor amigo se haya convertido en opresor, y por eso, decide distanciarse de él.

Este momento es la primera desilusión importante en la vida de Ernesto. Hasta ahora, él había pensado que podía protegerse, viviendo dentro de sus memorias e idealizaciones del pasado. Pero en su confrontación con Antero se da cuenta de que nadie en el mundo puede ser tan ideal como Ernesto quiere.

Para mostrar la severidad de la situación, Ernesto devuelve el zumbayllu que Markask’a le ha regalado (Arguedas, *Ríos* 272). Esta acción no significa simplemente el fin de una amistad, sin que para Ernesto signifique su rechazo de la ciudad entera. Dice que el zumbayllu es un recuerdo de Abancay porque a causa del zumbayllu, Ernesto se ha sentido parte de la ciudad (Arguedas, *Ríos* 273). Fue la música del zumbayllu la que inició la amistad con Antero, y que le permitió a Ernesto tolerar y sobrevivir en el colegio de Abancay. Al devolver el trompo, Ernesto

está, efectivamente, rechazando el “progreso” social de Antero y la hipocresía que encuentra en la ciudad, pero especialmente dentro del colegio. Ernesto ha aprendido a insistir en lo que cree, a pesar de que esto resulta en la pérdida de sus amigos.

Los últimos momentos de la novela son claves en el aprendizaje de Ernesto. Él se tiene que despedir de su colegio, de la ciudad de Abancay, y tomar una decisión sobre su futuro. Esta transición comienza cuando descubre que la Opa se está muriendo de la peste. La Opa es una mujer demente, un personaje grotesco, usado por los internados y los curas también para el sexo. Ella es abusada por todos, y no tiene habilidad de escaparse de su desafortunada situación.

Ella muere de tifus sola en su cama. Cuando Ernesto encuentra a la Opa, él trata de darle una forma de dignidad que la vida le ha negado. Él decide rezar sobre ella y obsequiarle algunos ritos, aunque estas acciones ponen su propia vida en peligro (Arguedas, *Ríos* 285-9). Finalmente, Ernesto le pide perdón por parte de todos los alumnos por las atrocidades que han hecho (Arguedas, *Ríos* 287). En esta escena, Ernesto demuestra su madurez durante un momento muy serio y trágico. Él insiste en dar a la Opa una apariencia de honor que nadie ha pensado ofrecerle.

Muchas veces, en una novela de formación, el protagonista decide al final integrarse a la sociedad dominante (Doub 9). En cambio, Ernesto escoge lo opuesto. Es decir que no escoge integrarse completamente en ninguna sociedad; en cambio, crea una identidad mestiza. Ernesto obviamente tiene una afinidad por la cultura indígena, pero todavía mantiene su individualidad, característica de la cultura occidental. Además, sus conceptos de la belleza de una persona vienen de esa cultura de la gente blanca, y eso se puede ver en que siempre admira los ojos azules de su padre y piensa que las niñas altas y rubias son las más lindas.

Cuando todos tienen que salir del colegio por el riesgo de contagio con el tifus, Ernesto tiene que ir a la hacienda de su tío avaro. Él decide vivir con su tío, por la oportunidad de tener

contacto con los colonos. Él quiere vivir con ellos, y hablar en quechua. No le importan el viejo ni las ventajas que pueda tener con su pariente. Solamente le importa vivir en una sociedad donde puede tener contacto con las dos culturas con las que se identifica.

III. La música en la cultura quechua

Ernesto se relaciona mejor con la gente humillada, oprimida por la cultura dominante. Él adopta la perspectiva indígena y la adapta a su vida y sus experiencias. A través de su entendimiento de la música como expresión universal de la vida, Ernesto desarrolla su propia identidad y escoge su lugar dentro de la sociedad peruana. Su relación con las personas y el paisaje está expresada a través de la música, y interpretada por las tradiciones y la cosmología quechua. Ernesto define al mundo dentro de esta cosmología andina, entonces para entender sus acciones y motivaciones, es importante estudiar la significancia de la música dentro de la cultura indígena.

La música, según la cultura quechua, es una manera profunda de comunicarse, y con ella, uno puede expresar lo más importante de su vida. Las canciones andinas abarcan todas las emociones humanas, la historia del pueblo, las tradiciones y cosmología de la comunidad indígena. En su artículo “La canción popular mestiza en el Perú: su valor documental y poético”, Arguedas expone sobre un género musical que “El wayno anónimo en cuyos versos está el corazón del pueblo, desnudo y visible... en los que el alma del mestizo, guía del pueblo andino del Perú, está tan clara y tan visible como el alma popular de todos los tiempos del Perú” (Arguedas, “Canción popular” 147). Es decir que la música no sólo es agente de la cultura, la historia y la tradición de un pueblo, sino que también funciona como un modo de expresión de los sentimientos y las experiencias más importantes de la vida.

Esta función no es exclusiva a los seres humanos, también se atribuye la capacidad musical a cada cosa que tiene “vida consciente”. En la cultura quechua, todo tiene vida y conciencia. Para Arguedas, este concepto de la conciencia del mundo separa la gente del campo de la gente de la ciudad.

El niño que nace y crece en un mundo en que la “vida” humana está relacionada y depende de la “vida consciente” de las montañas, de las piedras, insectos, ríos, lagos y manantiales, se forma considerando el mundo y su propia existencia de una manera absolutamente diferente que el niño de una ciudad, en que sólo el ser humano está considerado como animado por un espíritu. (Arguedas, “Observaciones” 173)

Arguedas vive el conflicto entre estas dos perspectivas. Él se relaciona con la idea del mundo antropomórfico, mientras se desenvuelve en la sociedad dominante del Perú que mantiene el pensamiento del ser humano como dominador de la tierra. Carlos Huamán, autor y especialista en literatura andina, concuerda con Arguedas cuando dice que: “la música, como expresión comunicativa de la naturaleza con los hombres y otros seres-objeto del cosmos quechua-andino, es la ligazón mágica del mundo con los elementos” (Huamán, 146). Cada uno de estos elementos tiene voz, conciencia y vida propia, que les da una igualdad entre ellos. Los hombres no son mejores ni peores, son una parte de la naturaleza que se comunica a través de la música.

La música es la expresión más elemental de la vida, y es compartida entre todos los seres del mundo. Es decir que el canto de uno afecta y está reflejado en el otro. Arguedas lo dice en su artículo “El carnaval de Tambobamba”:

No se ve el río [el Apurímac] pero su canto grave y eterno lo cubre todo. Y está en el corazón de los hombres que viven en la quebrada, en su cerebro, en su

memoria, en su amor y en su llanto... está en las ramas de los árboles que también cantan con los vientos de la madrugada; la voz del río es lo esencial, la poesía y el misterio, el cielo y la tierra, en esas quebradas tan hondas, tan bravías y hermosas.
(120-121)

Este pasaje detalla cómo la música articula la existencia de una realidad unida. La música es eterna, y forma parte de la memoria de cada objeto en el mundo. Funciona como memoria del pasado y expresión del presente. La música lo contiene todo, y la íntima relación entre la cultura indígena y el paisaje crea un canto que la gente de la ciudad no puede apreciar. Por ser “creada por un pueblo que ve todavía al mundo como a un ser viviente; música que parece brotada de la imagen mítica de las montañas, de los ríos, de la luz de los árboles, no puede ser interpretada por quien vivió en el ambiente poco propicio de los barrios populosos de una capital tan extraña a lo indio como Lima” (Arguedas, “Defensa” 233). Entonces la música, aunque sea universal, compartida entre cada elemento del mundo, no es comprendida universalmente. Uno tiene que entender el paisaje desde punto de vista indígena para escuchar la música inherente a él.

Aunque no entendida por todos, la música es parte esencial del paisaje según la perspectiva indígena. La presencia de la música rompe las fronteras entre individuos y hace una conciencia colectiva entre los seres humanos y el resto del mundo; “...se anula toda diferencia entre yo y naturaleza. El sonido, en efecto, no parece tener una fuente precisa, sino que brota del paisaje, y al mismo tiempo de lo profundo del alma, como si fuera casi la misma voz de aquel paisaje” (Paoli 180). La música no es única a un ser en particular, sino que es característica elemental del paisaje. Es un canto colectivo, en que todos participan, y cada voz afecta el resultado. Como esta música está compartida entre cada elemento vivo, todos tienen una parte,

aunque parezca pequeña. Sin esta colaboración, se perderían las armonías que hacen a la música tan hermosa y profunda.

Esta necesidad de la colaboración refleja la idea de que los seres humanos no son dueños de la tierra, sino que tienen una relación mutuamente benéfica con ella. Como observa Arguedas, “el mundo [es] algo viviente, en el cual el ser humano es sólo un elemento predominante, pero no absolutamente dominador sino subordinado a la voluntad o fuerza de otros mayores” (Arguedas, “Observaciones” 175). Esta visión del mundo expresa la filosofía indígena de la reciprocidad.

La idea de la reciprocidad dice que todo en el mundo está basado en las necesidades de cada ser viviente. Esta relación se extiende hasta las relaciones con los dioses, las autoridades, y la naturaleza. La gente indígena “adored, loved, and respected in order to be protected” (Ramírez 214). Según esta cosmología, los dioses participan en nuestras vidas. Si alguien no sigue los ritos aceptados por la sociedad, será castigado por los dioses o sus antepasados (Ramírez 214). Por ejemplo, cuando los españoles llegaron a la región Pachacamac, hubo un terremoto. Los indígenas interpretaron ese evento como mensaje del enojo de los dioses por permitir que los españoles entraran a su ciudad (Ramírez 96). La función de esta relación con las autoridades es parecida: si la gente se mantiene leal al gobierno, será protegida. Pero reciprocidad implica que los poderosos también están ligados a esta relación con los seres humanos. Los dioses necesitan la devoción, y las autoridades necesitan la lealtad. La gente común y sus líderes están unidos en un estado de dependencia mutua (Ramírez 214).

Según la mentalidad indígena, la relación recíproca con la naturaleza es un poco más compleja. Los seres humanos necesitan mantener estas buenas relaciones con la naturaleza porque todo su sustento viene de la tierra. Por ejemplo, el agua viene de las montañas. Si ellos no

mantienen una relación con las montañas, éstas pueden negarles el agua. Por eso su relación con las montañas es mutuamente benéfica – las montañas son honradas y a veces reciben sacrificios, y la gente recibe el agua necesaria para vivir.

Si las montañas tienen habilidad de negar algo, son más poderosas que los seres humanos. Esta habilidad de controlar algo tan importante para la vida como el agua hace que las montañas se conviertan en dioses. En la obra de Arguedas se puede ver este concepto quechua de los espíritus de las montañas, llamados los “wamani”, especialmente en su cuento “La agonía de Rasu Ñiti”. Este cuento presenta la historia del danzak’ Rasu Ñiti. Un danzak’ es un tipo de intermediario o sacerdote entre el pueblo y el espíritu de una montaña. Él es un bailarín que baila la danza de tijera, una danza española adoptada por la gente indígena. Esta danza se caracteriza por las tijeras en la ropa del danzak’ que hace ruido que añade a la música del baile. Sus bailes sirven de ceremonias religiosas para honrar al wamani. En el cuento, Rasu Ñiti siente que su tiempo se ha terminado, y tiene que hacer una danza final. En esta danza, el viejo danzak’ baila hasta que se muere, y un nuevo, joven danzak’ toma su lugar como hombre religioso para el pueblo. Cuando Rasu Ñiti empieza a bailar, el wamani se presenta como un cóndor gris que vuela sobre su cabeza. No todos pueden ver al wamani, y solamente Rasu Ñiti puede oírle, porque, según el danzak, “Me habla directo al pecho” (Arguedas, “Rasu Ñiti” 116). Por eso, ser danzak’ es una posición de privilegio, de poder y de respeto como hombre religioso. Su función social es asegurar que el wamani está contento con su gente del pueblo, y que ellos siguen honrando a la montaña. Rasu Ñiti es intermediario entre estos dos grupos, cuyo trabajo es mantener esta relación recíproca.

La reciprocidad tiene una aplicación más amplia también. Esta ideología no afecta solamente sus interacciones con autoridades específicas, sino que afecta cada interacción de la

vida. Por ejemplo, cuando Arguedas era un niño de siete años, ayudó a una planta pequeña al lado del camino. Formó un sistema de irrigación para darle agua con frecuencia y después de haber hecho esto, estaba "...seguro de haber salvado a un amigo, de haber ganado la gratitud de las grandes montañas, del río y los arbustos secos que renacerían en febrero" (Arguedas, "Observaciones" 174). Esta relación se extiende entre todos los seres vivos, y hay una expectativa de que todos se entienden y mantienen este balance creado a través de la reciprocidad.

El concepto de la reciprocidad tiene gran importancia en la obra de José María Arguedas. En *Los ríos profundos*, Ernesto reconoce el canto y la vida en cada ser viviente, y establece una relación recíproca con ellos. Cada una de las acciones del niño refleja su expectativa de que la gente buena merece el respeto de las autoridades, y por eso, él no puede entender las causas de la injusticia presente en el Perú.

IV. La música cuzqueña

Posiblemente la escena más reconocida de *Los ríos profundos* sea el primer encuentro de Ernesto con el muro de Inca Roca. Cuando Ernesto y su padre llegan a la ciudad, es de noche, y mientras su padre habla con su tío, Ernesto va solo para mirar al muro. La impresión que tiene el niño al ver el muro, es que las piedras están vivas, que "parece que caminan, que se revuelven, y están quietas" (Arguedas, *Ríos* 27). Su admiración por esta construcción incaica es tan grande que por un rato sólo quiere mirar al muro y tocar las piedras (Arguedas, *Ríos* 25). En el muro, Ernesto ve la grandeza del imperio incaico, y siente su poder todavía vivo. Aunque parece oprimido bajo la pared española, todavía mantiene su dignidad y fuerza de la cultura indígena. Esta dignidad es lo que inspira el respeto de Ernesto.

La vida de estas piedras se expresa con un movimiento que, “hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en el verano” (Arguedas, *Ríos* 26). Esta semejanza es sumamente importante para Ernesto y por esta relación el niño grita “Puk’tik yawar rumi” (“piedra de sangre hirviente”) como una comparación con estos ríos del verano que se llaman *yawar mayu* (“agua de sangre”) o las danzas de guerra que tienen este mismo nombre (Arguedas, *Ríos* 26). En el verano, los ríos llenan del agua por la lluvia intensa y se hacen turbulentos, violentos y poderosos. Pero parecen torpes y tupidos como unos ríos de sangre. Es una decepción que también se aplica a la cultura indígena; aunque parece débil y sin poder, hay una fuerza, una vida dinámica dentro de esa cultura oprimida.

Este movimiento hirviente es la impresión dominante para Ernesto, pero el muro sí tiene una voz también. Aunque nunca elabora en la voz del muro, Ernesto le explica a su padre que las piedras hablan (Arguedas, *Ríos* 27). El padre le contesta que el hijo está confundido, que las piedras no hablan y que tampoco se mueven. Esta conversación enfatiza la diferencia entre la perspectiva de Ernesto y la de su padre. Mientras Ernesto ve al muro con el conocimiento indígena, su padre no piensa de la misma manera. Por eso, el niño reconoce que las piedras “guardan una música interna e intensa, cuyo ritmo vibra en las curvas de las mismas” (Huamán 158). Pero esta música es audible solamente a alguien que “oye con espíritu quechua” (Huamán 158). Ernesto, que tiene este espíritu indígena, afirma que las piedras se mueven y hablan, y él sospecha que ellas cantan de noche, “como las más grandes de los ríos o de los precipicios” (Arguedas, *Ríos* 27-30).

Al día siguiente, cuando Ernesto tiene oportunidad de ver el muro otra vez, en plena luz del día, observa un sentido de júbilo en las piedras (Arguedas, *Ríos* 40). Para el niño, las piedras parecen “bestias” que se mueven y juegan en la luz del sol (Arguedas, *Ríos* 40). Esta imagen

contrasta con la de su pariente, el Viejo, personaje influyente y dominante, que para Ernesto y su padre personifica la injusticia, y con quien están obligados a caminar. El Viejo es ceniciento y no puede caminar erecto; todo su poder reside en sus ojos y su voz, los cuales utiliza especialmente para oprimir (Arguedas, *Ríos* 39). Las piedras del muro, por el contrario, “transmitían el deseo de celebrar, de correr por alguna pampa, lanzando gritos de júbilo” (Arguedas, *Ríos* 40). Ernesto dice que el muro va a seguirle a cualquier lugar que viaje. En cambio, tan pronto sale de la vista del Viejo, Ernesto ya lo ha olvidado y sólo vuelve a pensar en él cuando se enfrenta con injusticias insoportables. Aunque el Viejo tiene poder ahora, el niño reconoce que la vida no puede ser así para siempre. El muro afirma los valores de la cultura incaica sobre los de la sociedad opresiva española y le da esperanza de que algún día, los valores indígenas dejen de ser oprimidos por avaros como el Viejo.

La otra música que encuentra en Cuzco es la de la campana apodada la “María Angola”. Mientras el muro de Inca Roca funciona como símbolo de la opresión de los indígenas, la “María Angola” representa una voz que lógicamente sería española por ser una parte importante de una iglesia católica, pero en realidad ha sido indigenizada (Huamán 276). Por estar hecha del oro de los Incas, la campana deja de transmitir mensajes esencialmente cristianos, y en su lugar habla al alma indígena. La campana tiene el poder de inspirar una visión del mundo como debe ser, de evocar memorias, y de comunicarse con la población indígena humillada e ignorada por la sociedad en general.

La primera vez que Ernesto oye el canto de la “María Angola”, parece que “la tierra debía convertirse en oro en ese instante; yo también, no sólo los muros y la ciudad, las torres, el atrio y las fachadas que había visto” (Arguedas, *Ríos* 33). La visión de Ernesto representa la esperanza de que la cultura indígena vaya a reencontrar su poder y su importancia en la sociedad

peruana. El mundo debe convertirse en oro, es decir que debe reflejar la grandeza olvidada de la sociedad incaica.

La “María Angola” también tiene la habilidad de resaltar las memorias. Ernesto dice que la voz de la campana “surgía lentamente, a intervalos suficientes; y el canto se acrecentaba, atravesaba los elementos; y todo se convertía en esa música cuzqueña, que abría las puertas de la memoria” (Arguedas, *Ríos* 33). Para Ernesto, sus recuerdos más queridos son de su niñez, viviendo dentro de la cultura indígena. Él explica:

me pareció ver, frente a mí, la imagen de mis protectores, los alcaldes indios: don Maywa y don Víctor Pusa, rezando arrodillados delante de la fachada de la iglesia de adobes, blanqueada, de mi aldea, mientras la luz del crepúsculo no resplandecía, sino cantaba. En los molles, las águilas, los wamanchas tan temidos por carnívoros, elevaban la cabeza, bebían la luz, ahogándose. (Arguedas, *Ríos* 33)

Esos hombres, sus protectores, representan el momento de su vida donde fue más feliz y cuando se sentía completamente seguro. Esos son aquellos hombres que criaron a Ernesto mientras su padre viajaba, y quienes “hicieron mi corazón semejante al suyo” (Arguedas, *Ríos* 98). Ellos son los hombres que le han enseñado al niño a pensar y a sentir como indígena.

Parece que la campana siente todo el sufrimiento de la gente indígena, humillada por los poderosos. Ernesto dice, “encontré que en todas partes la gente sufría. La “María Angola” lloraba, quizá, por todos ellos, desde el Cuzco” (Arguedas, *Ríos* 36). Ernesto rechaza la idea de que los españoles han hecho esta campana, porque en su experiencia, el sufrimiento más hondo, existe en las vidas oprimidas de la gente indígena. No parece posible que los españoles pudieran sentir el llanto inherente en el canto de la campana, que “A cada golpe...entristecía más y se hundía en todas las cosas” (Arguedas, *Ríos* 36).

Esta música cuzqueña nos ofrece dos ejemplos de cómo el paisaje puede ser consciente y cómo se puede comunicar. En estos dos seres, el muro y la campana, Ernesto reconoce la expresión de emociones tan diversas como júbilo y llanto, y dentro de la música, estos seres vivientes vocean su identidad – su pasado, sus deseos y sus lamentos.

V. Las canciones humanas

De la misma manera que la música del muro y la campana expresan emociones y deseos, las canciones del pueblo expresan la identidad y la amplia escala de emociones humanas. Cuando Ernesto y su padre viajan por todo el Perú, lo primero que hacen en cada pueblo que visitan es encontrar a la gente que mejor tocan la música indígena (Arguedas, *Ríos* 48). Ernesto y su padre escuchan a ellos cantar la música andina en las noches. De esta manera, ellos conocen a los pueblos y las diferencias culturales entre ellos. Aprender las canciones de un pueblo funciona como iniciación a esa cultura para Ernesto y su padre. Escuchando esa música, ellos aprenden del pueblo, de sus tradiciones y de su relación con el paisaje. A través de la música, la cultura quechua consigue expresar ampliamente su propia realidad. Este poder comunicativo es especialmente fuerte en las canciones llamadas “waynos”.

Muchas de las obras antropológicas de Arguedas analizan las canciones indígenas y su valor cultural. El estilo de canción de que Arguedas más habla es el wayno. Dice que el wayno “es la historia del pueblo andino” y de que los indígenas y los mestizos “sigue encontrando en esta música la expresión entera de su espíritu y de todas sus emociones” (Arguedas, “Canción popular” 147-148). El wayno es un tipo de canción y baile andino que aparece en casi todas las regiones del Perú. Es una canción indígena que cuenta la “historia espiritual del pueblo mestizo”

(Arguedas, “Canción popular” 148). Entonces cada canción dentro de este estilo cuenta la historia de un lugar y de su gente.

Esa historia no pertenece solamente a las letras, sino que también a la manera en que el wayno es cantado. Por ejemplo, Ernesto frecuentemente va a las chicherías para escuchar a unos músicos abanquinos cantar waynos. Cuando ellos cantan un wayno originado en las montañas, frías con nieve interminable, Ernesto observa que la esencia de la canción ha cambiado, y por eso transmite la imagen de una región diferente. Aunque las palabras son iguales, suena como un wayno de la región de Apurímac, con cascadas, quebradas hondas y el sonido de insectos voladores (Arguedas, *Ríos* 75-76). Esto ocurre porque cuando una persona canta, su pasado y sus recuerdos se imponen en la canción. Dentro de esta imposición, los músicos comunican “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” (Arguedas, “Canción popular” 147). El wayno es el medio más potente que tiene la sociedad quechua de expresarse.

Así pues, lo que Ernesto aprende en sus viajes no es sólo la música indígena, sino cómo comunicarse más profundamente dentro de la cultura quechua. Este modo de pensar apoya la perspectiva indígena que Ernesto cultiva. Podemos ver su acercamiento a este modo de pensar en la única instancia en que él muestra interés en una muchacha. La manera en que Ernesto decide expresar su interés es cantando “huaynos que jamás se habían oído en el pueblo” en la esquina donde esa joven vive (Arguedas, *Ríos* 51). Él canta huaynos de otros pueblos para que ella entienda quién es, y cuáles son los momentos y emociones más importantes de su pasado. Nunca habla con ella, solamente canta en su esquina, porque este tipo de comunicación anónima expresa todos sus sentimientos.

Ernesto dice que se desahoga mientras canta a esa joven desconocida. Su canto es una manera de expulsar todo el odio que le rodea, y esta función de la música como refugio y alivio sigue durante su tiempo en Abancay. Ernesto frecuentemente pasa horas en las chicherías, escuchando la música indígena, pensando en su pasado. Para él, la música ofrece una vista al pasado, a sus aventuras y a la gente que ha encontrado. Ernesto escapa de su vida diaria dentro de las melodías y sus recuerdos “de los campos y las piedras, de las plazas y los templos, de los pequeños ríos donde fui feliz” (Arguedas, *Ríos* 77). Ernesto descubre que puede escapar de ese pueblo inhóspito y regresar momentáneamente a su pasado cuando vivía con los indios.

La otra canción que tiene papel importante en la formación de Ernesto es el jarahui. El jarahui es una canción lenta que solamente cantan las mujeres, y que no se baila. Es una canción de la pérdida, que los indígenas cantan “cuando se ha perdido alguna gran esperanza, o cuando se siente o se desea hacer sentir alguna pena” (Arguedas, “Canción popular” 148). La primera aparición de ese tipo de canción en la novela llega cuando Ernesto sale del pueblo donde ha vivido durante su infancia mientras su padre viajaba. Siempre se refiere a este lugar como “mi aldea”, y la gente del pueblo parece su familia. Su tristeza de la separación está vocalizada por las mujeres en el jarahui.

El jarahui también aparece en las últimas escenas de la novela. La gente indígena está rezando y cantando en un esfuerzo por evitar la muerte por la peste. En el jarahui, la expresión más honda de la pena llega al final, con una nota que “taladra el corazón y trasmite la evidencia de que ningún elemento del mundo celeste o terreno ha dejado de ser alcanzado, comprometido, por este grito final” (Arguedas, “Canciones quechuas” 178). Ernesto espera que en este momento la peste haya sido aniquilado “por los cantos y la onda final de los harahuis, que habrían

penetrado a las rocas, que habrían alcanzado hasta la raíz más pequeña de los árboles” (Arguedas, *Ríos* 318).

Estos tipos de canciones contienen la identidad y toda la emoción de una sociedad. Para Ernesto, estos cantos son vías hacia el pasado y la memoria, una conexión fuerte con el paisaje andino en que ha vivido. La música refleja la identidad única de un lugar y su gente, y veremos que los cantos del paisaje harán lo mismo.

VI. El canto de los ríos

En esta novela, los ríos tienen tanta importancia, que casi funcionan como un personaje. No solamente funcionan como materia temática que refleja el punto de vista de Ernesto y las cualidades que él valora, sino también se presentan como amigos del niño que caracterizan el mundo en que él vive. Ernesto dice que los ríos siempre eran suyos; eran fuentes de consuelo y alivio durante sus momentos de dolor o tristeza (Arguedas, *Ríos* 95). Es por eso que se dirige a los ríos para encontrar la fuerza necesaria para seguir viviendo aislado en el lugar donde siempre será percibido como forastero.

No es casualidad que el título de la novela hable de los ríos. Ellos cantan más profundamente que cualquier otro elemento de la naturaleza hasta que sus voces envolver todo el paisaje. Según la cultura quechua, los ríos son “las venas de los cerros”, que transmiten el agua, que es “tan importante como la vida misma” (Huamán 208). El agua es elemento esencial para la vida de cada criatura, y entonces “la sangre de los cerros puede fluir por las venas de las plantas, los hombres, los animales, el cosmos” (Huamán 209). Es por eso que en la novela, Romero, internado que mejor toca la música indígena y entiende la cosmología quechua, dice que “por ahí

le habla al alma, el agua, que siempre existe bajo la tierra” (Arguedas, *Ríos* 195). El canto de esos ríos es la voz del universo – voz que tiene resonancia en el resto del mundo.

Esta música es tan prevalente, que Ernesto recuerda a los pueblos en que ha vivido no solamente por las canciones de la población, pero también por sus ríos. Dice que cada pueblo en que para con su padre estaba “junto a un río pequeño, sin bosques, con grandes piedras lúcidas y peces menudos” (Arguedas, *Ríos* 47). La característica más importante para Ernesto y su padre es el paisaje, y la presencia de estos ríos.

Los hombres de estos pueblos nadan a las piedras en el medio del río. Este acto funciona como marca de su fuerza masculina, y también es un momento importante porque “desde esas piedras se ve cómo se remonta el río, cómo aparece en los recodos, cómo en sus aguas se refleja la montaña” (Arguedas, *Ríos* 47). Es una hazaña difícil de alcanzar, pero es el lugar en que mejor se puede oír el canto del río y sentir la esencia del paisaje. Su lugar encima de esas piedras ofrece oportunidad de ver todo el paisaje y de ser inundado por su música.

El primer río que Ernesto menciona es el Apurímac, cuyo nombre significa “Dios que habla” en quechua (Arguedas, *Ríos* 45). Se llama así porque su canto cubre todo el paisaje alrededor. Aunque su canto es penetrante, no ensordece sino que exalta (Arguedas, *Ríos* 46). Pero el río más importante en la novela es el Pachachaca. Este río pasa por Abancay, y es el lugar más amado por Ernesto en todo el pueblo. Dice que esperaba los domingos, cuando podía hundirse en el campo, olvidando los horrores que encuentra en el colegio. Él anda y recuerda los pueblos en que ha vivido con su padre, pensando en los tiempos cuando no estaba tan aislado y alienado de sus compañeros. Cuesta mucho trabajo y varias horas llegar al río, pero cuando finalmente llega, se siente renovado (Arguedas, *Ríos* 97-98).

Viendo el río, Ernesto reflexiona sobre el contraste entre el puente y el río:

El puente del Pachachaca fue construido por los españoles. Tiene dos ojos altos, sostenidos por bases de cal y canto, tan poderoso como el río... Yo no sabía si amaba más al puente o al río. Pero ambos despejaban mi alma, la inundaban de fortaleza y de heroicos sueños. Se borraban de mi mente todas las imágenes plañideras, las dudas y los malos recuerdos. (Arguedas, *Ríos* 98)

Parecen dos fuerzas directamente opuestas – irreconciliables, pero Ernesto ama a las dos. Esta imagen muestra la síntesis de las dos culturas dentro del personaje del niño, que parecen ser incompatibles, pero ambos son queridos e importantes a la formación de su identidad.

Esta identidad mestiza choca contra la realidad de la sociedad peruana en que estas dos culturas siguen siendo opuestas. La frontera entre ellas, donde Ernesto quiere situarse, no existe. Pero la voz del Pachachaca parece crear otro universo, dentro del cual los valores indígenas obtienen el respeto y la importancia que demandan, pero que nunca reciben de la cultura blanca. Este universo interior es notable por la transparencia de sonidos creado por el canto del río, que hace posible que uno “se puede oír a los insectos, aun el salto de las langostas entre los arbustos” (Arguedas, *Ríos* 202). Es una visión de un universo en que las voces de la naturaleza tienen la importancia que la cultura dominante en el Perú niega.

Además de la importancia de las voces de estos ríos, su música también sirve como referencia para hacer comparaciones con otros seres y sus cantos. Ernesto establece la importancia de los ríos en su perspectiva del mundo desde el principio de la novela. Cuando está enfrente del muro de Inca Roca, muchas de las imágenes que usa para describirlo son de los ríos. Como ya señalé anteriormente, Ernesto asocia la apariencia del muro con la de los ríos de verano. También, aunque el muro realmente no se mueve, todavía “hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en el verano” (Arguedas, *Ríos* 26).

Las semejanzas entre el muro y los ríos no solamente pertenecen a sus apariencias y movimientos, también se parecen en sus cantos. Cuando piensa que el muro puede cantar de noche, Ernesto dice que debía cantar como las piedras más grandes de los ríos (Arguedas, *Ríos* 30). Los ríos cantan con las piedras cuando chocan, entonces hay una relación implícita entre el canto de las piedras del muro y el de los ríos. Decir que su canto es parecido es decir que hay una relación profunda entre sus almas. Si el canto de un objeto representa la vida y lo esencial de un ser, otro ser con un canto similar tiene que tener el alma parecida también.

Ernesto también relaciona varias personas importantes a los ríos. Un ejemplo de eso es la manera en que Ernesto describe a su mejor amigo. De todos los estudiantes, Markask'a es el único que Ernesto relaciona con el río. Compara su voz al Pachachaca, diciendo que es "como la del Pachachaca irritado" (Arguedas, *Ríos* 156). Relacionarlos así enfatiza la percepción que Ernesto tiene de él como amigo de la gente indígena.

Ernesto piensa que Markask'a tiene el mismo respeto por el Pachachaca que él. Markask'a dice que puede nadar hasta el puente, contra la corriente, y por eso es como hijo del río (Arguedas, *Ríos* 209). Parece que su relación con el río es similar a la de los hombres mencionados anteriormente que nadan a las piedras. Pero la diferencia es que mientras los hombres quieren encontrar un tipo de comunión con el río, un momento en que se relaciona completamente con su canto, lo que Markask'a quiere decir es que ha conquistado al río que parece "demonio" por su corriente fuerte.

Finalmente, Ernesto reconoce los valores de la vida en las características de los ríos, especialmente en el Pachachaca. En sus momentos de gran tristeza, cuando se siente completamente aislado dentro del colegio, busca la fuerza para seguir en la compañía de los ríos. Después de visitar el Pachachaca, Ernesto se siente tan cerca de la cultura indígena y los

hombres que lo criaron dentro de esa tradición, que habla con ellos dentro de su mente, y no busca la aceptación y amistad de sus compañeros (Arguedas, *Ríos* 98).

Dice que es mejor ser como el río, “imperturbable y cristalino como sus aguas vencedoras” (Arguedas, *Ríos* 99). Quiere aprender a vivir sin importarle los actos crueles y bestiales de sus compañeros, de separarse de ese mundo tan sucio y opuesto a la naturaleza pura e inocente. Ernesto idealiza la habilidad del río para “cruzar la tierra, cortar las rocas; pasar, indetenible y tranquilo, entre los bosques y montañas; y entrar al mar, acompañado por un gran pueblo de aves que cantarían desde la altura” (Arguedas, *Ríos* 98). Él quiere vivir tranquilamente, en un mundo en que hay una relación profunda con la naturaleza – es decir quiere vivir dentro del mundo quechua.

Los ríos son los elementos más importantes en la vida de Ernesto por su presencia constante. En ellos, Ernesto ve la amistad, el alivio y la inspiración para seguir viviendo aunque este aislado por su identidad mestiza. Él encuentra otro universo en sus cantos que le dan esperanza y ejemplo de sus valores sociales. A través de las imágenes de los ríos, Ernesto interpreta todo con lo que entran en contacto.

VII. Otros cantantes de la naturaleza

Mientras las voces de los ríos empapan cada elemento del mundo, otros seres cantantes también tienen función simbólica importante. Dos de ellos con gran influencia en la perspectiva de Ernesto son la tuya (calandria) y los grillos.

La tuya vive en los valles, y su canto puede transmitir la realidad y los secretos de esos lugares (Arguedas, *Ríos* 209). En los valles, los cantos de esos pájaros sirven de inspiración para las canciones indígenas, que son compuestas “...oyéndola, viéndola cruzar el espacio, bajo las

montañas y las nubes...” (Arguedas, *Ríos* 209). No son los pájaros grandes, los gavilanes y los cóndores, que representan el paisaje, sino la pequeña tuya.

Para Ernesto, la tuya no solamente representa el paisaje de los valles peruanos, sino que también presenta una relación directa entre él y el mundo natural. Dice que el canto de la tuya seguramente es “la materia de que estoy hecho, la difusa región de donde me arrancaron para lanzarme entre los hombres” (Arguedas, *Ríos* 209).

La conexión que Ernesto reconoce entre su alma y el canto de la tuya también expresa la relación recíproca entre la naturaleza y el alma quechua. Hay muchos pájaros más grandes y poderosos que la tuya, como los gavilanes y los cóndores, pero ellos no inspiran a Ernesto como el pájaro pequeño. Los pájaros grandes tienen el poder de aterrorizar y matar a la tuya, sin embargo, ella sobrevive y sigue cantando. En la misma manera, los hacendados y gamonales son hombres con mucha influencia y poder en la sociedad. El pueblo indígena, aunque es dominado socialmente, humillado y no tiene poder, tiene una relación más profunda con la naturaleza. En esta relación, la gente quechua andina tiene una cultura que sobrevive la indignación de ser subyugada por gente avara. Esta fuerza del espíritu es la razón que la inofensiva tuya puede inspirar a los hombres indígenas a escribir canciones.

Mientras el canto de la tuya está hecho de la misma materia que el alma humana, el canto de los grillos puede funcionar como símbolo de la cultura quechua. La escena en que Ernesto habla de ellos funciona como metáfora extendida de esa idea. En este momento, todo el pueblo está escuchando y siguiendo la banda militar de la costa, pero Ernesto ve unos grillos y siente que necesita parar porque está cautivado por ellos (Arguedas, *Ríos* 252). Aunque la gente en general no se da cuenta del canto de esos insectos, desde la perspectiva de Ernesto, ellos cantan una música hermosa y especial. Dice que ellos cantan “cristalinamente en la noche, desde todos

los campos que rodean al ser humano, encantándolo” (Arguedas, *Ríos* 253). A él le angustia pensar que la gente mata a estos insectos “aplastándolos, sin tener en cuenta su dulcísima voz, su inocencia y graciosa figura” (Arguedas, *Ríos* 252-253). El niño se dedica a salvarles, llevándolos lejos donde el peligro sea menos.

Esto funciona como metáfora por los problemas con los cuales la cultura quechua se enfrenta. La cultura dominadora trata de silenciar el canto indígena, su lenguaje y sus tradiciones. El Perú durante los años 50, cuando Arguedas escribió, trataba a la gente indígena como inferiores, “consideran a los indios como bestias, de los cuales no hay nada que esperar más allá de lo que es una bestia de carga” (Arguedas, “Narrativa” 43).

Por este prejuicio de ver a los indígenas como bestias, es difícil para ellos encontrar oportunidades de mejorar su vida. Arguedas habla de un hombre que “no tenía pueblo, no tenía casa, ni un pedacito de tierra: todo era del viejo.” (Arguedas, “Prólogo” 24). Por no poseer nada, el hombre indígena se convierte en *huak'cho*, o huérfano, según la cultura quechua. Arguedas dice que la gente está dividida en dos categorías: los que tienen bienes, y los que no. “El que no tiene ni animales, es *huak'cho*. La traducción que se le da a este término al castellano es huérfano...una condición no solamente de pobreza de bienes materiales sino que también indica un estado de ánimo, de soledad, de abandono, de no tener a quién acudir” (Arguedas, “Testimonio” 12). Su posición económica hace que los indígenas no pueden escapar de esta degradación y abuso. Arguedas arguye que “La miseria económica y la segregación cultural la rodea y aísla como un anillo de hierro” (Arguedas, “Complejo cultural” 8).

En el Perú, los indígenas tomaban turnos trabajando como sirvientes personales de los hacendados. A ellos se les llamaba los pongos. En *Los ríos profundos*, el pongo del Viejo funciona como ejemplar de este abuso social. Él no mira directamente al niño, y no se atreve a

hablar con Ernesto en quechua por miedo del Viejo. No tiene sentido que un niño blanco le hable en quechua porque generalmente la sociedad blanca desprecia este lenguaje. Ernesto dice que “A nadie había visto más humillado que a ese pongo del Viejo” (Arguedas, *Ríos* 36). Cuando el pongo pide permiso para retirarse, “Se inclinó como un gusano que pidiera ser aplastado” (Arguedas, *Ríos* 34). El hombre es dominado por miedo al Viejo y oprimido por su brutalidad.

A pesar de esta evidencia de la crueldad del Viejo, cuando Ernesto dice que no quiere vivir con su tío avaro, el director del colegio lo describe como “severo y magnánimo” (Arguedas, *Ríos* 300). A los indígenas en las haciendas del Viejo no les permite tocar “esas flautas y tambores endemoniados” (Arguedas, *Ríos* 300). Efectivamente han sido silenciados, separados de su cultura nativa. Ernesto, cuando sabe que ellos no se atreven a cantar, muestra la misma sorpresa e inquietud que Arguedas describe en su prólogo de *Canto kechwa*. Dice que cuando vivió en una hacienda, conoció a un hombre indígena que no sabía cantar la música quechua. Le dio pena saber que un hombre indígena no cantaba, que había perdido esta expresión de la vida. “En los otros pueblos donde he vivido, para la pena o para la alegría, el indio siempre tiene un canto” (Arguedas, “Prólogo” 24-25).

Aún peor es que en algunas ciudades, enseñan a la gente que todo lo indígena es inferior. Los costeños “miraban al que cantaba un wayno como a un inferior, como a un sirviente” (Arguedas, “Prólogo 25). Esta convicción de que hay algo intrínsecamente indecente en la cultura quechua se transmite aun a la gente que viene de esa cultura. Les enseñan y convencen que “lo europeo es lo superior, que todo lo indígena es malo y vergonzoso” (Arguedas, “Prólogo” 25).

Mientras toda la sociedad del Perú está dominada por la cultura española, la cultura quechua sigue cantando al fondo. Son como los grillos, ignorados y completamente vencidos por

la cultura dominante. Pero Ernesto reconoce el valor y la belleza en ambos grupos. Es por eso que siente necesidad de salvar a los grillos, y le encanta la perspectiva y cultura indígena.

Estos dos seres cantantes, la tuya y los grillos, personifican la cultura indígena en su totalidad. La música de la tuya es la esencia de lo cual los seres humanos están hechos, el canto más elemental del universo. Encarna la belleza de la cultura quechua y su habilidad de sobrevivir en una sociedad dominado por la gente más poderosa, mientras los grillos representan la opresión, impuesta por la gente dominadora. El simbolismo de estos dos cantos refleja la cultura quechua en general, pero hay otras canciones en la vida de Ernesto que pertenecen más específicamente a sus experiencias personales. El más influyente en su vida es el zumbayllu.

VIII. El zumbayllu

El pequeño juguete indígena, el zumbayllu, tiene papel importante en la vida de Ernesto. El zumbayllu es un juguete andino similar a un trompo que hace un sonido particular mientras gira. La introducción del capítulo titulado por este trompo comienza con un análisis de la terminación quechua “yllu” y el concepto de la “illa”. La terminación “yllu” representa el sonido de varios insectos voladores, y la música creada por su vuelo; la música que “surge del movimiento de objetos leves” (Arguedas, *Ríos* 100). La terminación “illa” designa alguna magia relacionada con todos tipos de luz que no viene directamente del sol, como los rayos de la luna o de los relámpagos. Los hombres indígenas tiene relación “entre su sangre y la materia fulgurante”, con esta luz “illa”, “vibrante” y no totalmente divina (Arguedas, *Ríos* 103). Estas dos terminaciones están expresadas dentro del trompo zumbayllu por ser sonido y magia a la vez.

Este juguete combina la grandeza de la música y la luz mágica dentro de su pequeña forma. La primera vez que oye el canto del zumbayllu, Ernesto repite su nombre “tan semejante

al nombre de los dulces insectos que desaparecían cantando en la luz” (Arguedas, *Ríos* 106). Estos insectos son las abejas, cuyo nombre en quechua es “tankayllu”.

La semejanza de los nombres del zumbayllu y tankayllu se extiende a sus cantos. El zumbayllu “hablaba con voz dulce, que parecía traer al patio el canto de todos los insectos alados que zumban musicalmente entre los arbustos floridos” (Arguedas, *Ríos* 130). Ernesto describe el canto del zumbayllu como el de “un gran insecto cantador” (Arguedas, *Ríos* 106). La vibración de ese trompo parece ser más viva, su canto más fuerte que cualquier otro sonido. En Abancay, el clima caluroso, el aire pesado y el sol cálido “apagan el canto de los aves; lo absorben” (Arguedas, *Ríos* 105). En cambio, el canto del zumbayllu “se propagó con una claridad extraña; parecía tener agudo filo. Todo el aire debía estar henchido de esa voz delgada; y toda la tierra, ese piso arenoso del que parecía brotar” (Arguedas, *Ríos* 105). Su voz tiene un tono tan distinto y fuerte que corta el aire denso, y parece llenar el mundo con su canto.

La vibración del trompo llena el aire en una manera semejante al canto de la “María Angola”. Los dos tienen la habilidad de cambiar el modo en que Ernesto ve al mundo. Mientras la “María Angola” resalta imágenes ideales, de la infancia y del mundo sacralizado e indigenizado, el zumbayllu inspira reflexiones de la vida diaria. Ernesto dice que el canto del zumbayllu “avivaba en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan en las paredes de los abismos” (Arguedas, *Ríos* 106). Aunque esta imagen parece muy común, para Ernesto tiene un gran valor.

La conexión entre el zumbayllu y la música humana está enfatizada porque ambos llaman a la memoria escenas de la naturaleza. El zumbayllu conjura imágenes del mundo ideal de Ernesto, con el cual él tiene contacto muy limitado. Mientras está en el colegio, espera cada

semana para alejarse del mundo escolar y hundirse en el mundo natural. Este canto ofrece oportunidad de conectarse con la naturaleza aunque todavía está detenido dentro del colegio.

Además de cantar, el zumbayllu parece tener habilidad de unir a las personas. La primera amistad formada sobre el zumbayllu es entre Ernesto y Antero. Antero lleva los primeros zumbayllus al colegio, y le regala su propio zumbayllu a Ernesto cuando ve cuanto él lo quiere. Desde este momento, Antero se convierte en Markask'a, el mejor amigo de Ernesto. Cuando Ernesto escribe una carta para que Markask'a se le de a una muchacha de la ciudad, Markask'a le regala otro zumbayllu. Entonces, su amistad no solamente empieza sobre el trompo, pero este juguete también marca la creciente confianza entre los amigos.

Este segundo zumbayllu es "winku" y "layk'a", es decir que es un trompo deformado, no completamente redondo, que supuestamente tiene propiedades mágicas. Cuando canta, su voz "...brotara de la propia sangre del oyente" (Arguedas, *Ríos* 167). Cuando baila, cambia de color y también cambia su voz. Esto parece ser lo mágico del juguete, pero hay otro aspecto mucho más importante para Ernesto. Según Markask'a, el zumbayllu layk'a winku tiene el poder de mandar mensajes a través de distancias inmensas. Si quieres mandar un mensaje, solamente "...hablas primero en uno de sus ojos, le das tu encargo, le orientas al camino, y después cuando está cantando soplas despacio hacia la dirección que quieres; y sigues dándole tu encargo. Y el zumbayllu canta al oído de quien te espera" (Arguedas, *Ríos* 169). Ernesto usa este poder para mandar un mensaje a su padre, diciéndole que aunque todos quieren cambiarle, él está sobreviviendo en el colegio (Arguedas, *Ríos* 170). A partir de este momento, los zumbayllus no solamente le dan una conexión con la naturaleza, pero también con su padre.

Debido a que el zumbayllu refleja la amistad entre Ernesto y Markask'a, Ernesto siente la necesidad de devolverlo cuando Markask'a deja de ser su amigo. Cuando se da cuenta de que

Markask'a se ha convertido en Antero, joven que le interesan "las mujeres" y ya no piensa favorablemente de la cultura indígena, Ernesto decide que no quiere el recuerdo del zumbayllu. Cuando Antero lo recibe, tiene un momento en que se parece a Markask'a otra vez. Ernesto describe el cambio como un torbellino en los ojos de Antero en que todo el cinismo y crueldad recién adquiridas desaparecen (Arguedas, *Ríos* 273). Pero el cambio dura solamente un momento, y al final no puede aceptar el zumbayllu, recuerdo de su amistad inocente con Ernesto.

Ernesto tampoco quiere tener ese recuerdo, y por eso, decide enterrarlo en el patio del colegio. Dice que este juguete le hizo conocer el paisaje de Abancay, "grano a grano de la tierra, desde las cimas heladas hasta las arenas del fondo del Pachachaca, y el Apurímac, dios de los ríos" (Arguedas, *Ríos* 278). Su entierro simboliza la muerte de su amistad con Antero, y también el fin de su tiempo en esa ciudad.

El zumbayllu también funciona como reconciliador entre los internados que luchan. La primera vez que es presentado en esta manera es cuando Ernesto y otro internado, Rondinel, se insultan hasta que sienten necesidad de pelear. Rondinel es niño blanco, sensible y tan delgado que todos los internados lo llaman "el Flaco". El día que deben luchar, Ernesto decide que no vale la pena, y el Flaco teme luchar. Pero su amistad se forma unos días después cuando Ernesto, Markask'a y el Flaco juegan con los zumbayllus juntos (Arguedas, *Ríos* 132-133).

Otro instante importante en que el zumbayllu hace posible que dos niños se acerquen y formen una amistad es el caso de Ernesto y el Añuco. El Añuco es un internado, huérfano y pobre. Él es tan pobre que los hacendados y los padres del colegio tienen que pagar para que él pueda seguir sus estudios (Arguedas, *Ríos* 79). El Añuco niega que es pobre y huérfano, pero todos saben que sí es. A causa de eso, el Añuco es uno de los internados más violentos y desagradables.

Cuando él y su amigo Lleras insultan a un hermano del colegio por ser negro, ellos son castigados severamente. El Añuco pide perdón al hermano, pero Lleras no. Por eso Lleras tiene que salir del colegio, y el Añuco se queda sin amigos. En este momento, Ernesto le muestra su zumbayllu winku y layk'a. El Añuco se anima cuando escucha el canto del zumbayllu, y Ernesto se lo regala (Arguedas, *Ríos* 186-188). Este es el último momento en que el Añuco se anima. Después de eso, no habla con los otros internados, sus ojos parecen que huyen, y él se prepara para ser fraile. Aunque no tienen una amistad fuerte, para Ernesto, él ha dejado de ser el internado vicioso y violento. Puede ver su cariño cuando el Añuco se despide a Ernesto. Ernesto dice que aunque el Añuco no lloraba, él no podía contener su llanto (Arguedas, *Ríos* 220). A causa del zumbayllu, ellos han desarrollado una amistad silenciosa e implícita.

IX. La música como unificadora social

El canto del zumbayllu no es el único que tiene poder unificador. Hay varias escenas en *Los ríos profundos* en que Ernesto descubre el poder inherente de la música para unir a varias personas. Generalmente se ve esta habilidad cuando la gente canta, especialmente cuando se enfrenta a un conflicto muy grave.

Dentro del colegio, los internados tienen unas competencias tocando huaynos.

Muchas veces, tres o cuatro alumnos tocaban huaynos en competencia. Se reunía un buen público de internos para escucharlos y hacer de juez. En cierta ocasión cada competidor tocó más de cincuenta huaynos. A estos tocadores de armónica les gustaba que yo cantara. Unos repetían la melodía; los otros “el acompañamiento”, en las notas más graves; balanceaban el cuerpo, se agachaban y levantaban con gran entusiasmo, marcando el compás. (Arguedas, *Ríos* 82)

Aunque estas competencias no los hacen a ellos amigos, es un momento en que parece engendrar la paz. Esto se contrasta con los otros pasatiempos de los alumnos: brutales juegos de guerra o el abuso sexual de la demente.

En otro instante, la música tiene una meta más directa. Después de que Lleras y el Añuco insultan al Hermano Miguel por ser negro, la tensión entre todos los internados es palpable, pero todo se alivia al día siguiente cuando Romero, un niño “aindiado” y el mejor tocador de huaynos, empieza a tocar música en el patio. Su música sorprende a los otros alumnos, porque él nunca ha tocado huaynos durante el día, pero quizá Romero sabe que “la inocencia de la música era necesaria en ese patio” (Arguedas, *Ríos* 179).

Aunque Ernesto no sabe la razón por la cual Romero empieza a tocar, su efecto era evidente. Ernesto dice que los internados sentían “que a través de la música el mundo se nos acercaba de nuevo, otra vez feliz” (Arguedas, *Ríos* 180). Toda la desgracia del día anterior desaparece dentro de la melodía del huayno “Apurímac mayu”.

Ernesto encuentra esta fuerza colectiva fuera del colegio también, especialmente durante el motín de las chicheras. Al inicio del motín, todas las mujeres gritan, y todo es una confusión. Pero cuando doña Felipa habla, las mujeres empiezan a gritar en coro (Arguedas, *Ríos* 134-136). En ese instante Ernesto coreó con ellas. Aunque realmente no tiene relación directa con el conflicto, sus voces gritando juntas crean ese sentido de la colectividad con que Ernesto de inmediato se asocia.

Esa identidad colectiva continua durante su marcha hacia la hacienda de Patibamba, afuera de la ciudad, para repartir el resto de la sal a las mujeres que no podían venir al motín. Cuando empiezan a marchar, la gente del pueblo les insulta desde sus balcones (Arguedas, *Ríos* 141). En medio de los gritos de “ladronas” y “prostitutas”, las chicheras empiezan a cantar una

danza de carnaval, y su canto tiene poder de darles ánimo y entusiasmo a pesar de los insultos. El poder del canto era tan grande que “apagó todos los insultos y dio un ritmo especial, casi de ataque, a los que marchábamos a Patibamba” (Arguedas, *Ríos* 142). La música en esa instancia entusiasma a las mujeres y hace su determinación más fuerte.

En el motín, la música tiene función de unir y esforzar a las mujeres que ya tenían una meta común, pero su habilidad de juntar a gente diversa se muestra más claramente en la escena cuando Ernesto escucha la música del Papacha Oblitas. En esta escena, Ernesto va a las chicherías detrás de un cantador peregrino que le parece tan familiar que el niño piensa que él ha surgido de su memoria (Arguedas, *Ríos* 233).

Cuando Ernesto encuentra a este hombre, él está cantando el acompañamiento a la música del Papacha Oblitas en la chichería de Doña Felipa. En esa chichería hay gente de todo tipo: soldados, chicheras, indígenas y parroquianos. Pero todos escuchan atentamente a la música del maestro (Arguedas, *Ríos* 239). El arpista toca un huayno tan triste que “caía en [el] corazón, ya de sí anhelante, como un río helado” (Arguedas, *Ríos* 238). Cuando el cantador empieza a acompañar al maestro, el huayno se queda aún más triste. Esta emoción pura hace que Ernesto reflexione: “¿Quién puede ser capaz de señalar los límites que median entre lo heroico y el hielo de la gran tristeza? Con una música de éstas puede el hombre llorar hasta consumirse, hasta desaparecer, pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y de leones” (Arguedas, *Ríos* 239). La música emociona y motiva al niño fuertemente hasta que siente el deseo de luchar o de llorar.

Este deseo se presenta en otras personas de la chichería un poco más tarde. El momento más dramático viene cuando un soldado indígena siente la necesidad de bailar una danza de tijeras. Muchos soldados han bailado unos huaynos abanquinos felices, pero dejan de bailar y

dudan cuando el canto cambia dramáticamente (Arguedas, *Ríos* 244-245). Esa nueva canción desprecia a los soldados, diciendo en el última estrofa que son hechos de “excremento de vaca” (Arguedas, *Ríos* 245). Al mismo tiempo que insulta a los soldados, lauda la fuerza y poder de Doña Felipa. Entonces la confusión de los soldados no pertenece solamente al cambio de tono y tempo de las canciones, pero también dudaban sobre cómo deben reaccionar a las palabras.

Entre toda esa confusión y la tensión que crea, un soldado empieza bailar. Todos piensan que él va a hacer que la chichera calle, pero por el impulso de la música, él deja de ser soldado y lo único que le importa es ser danzante. El cantor mira al soldado “como si fuera no el soldado quien danzaba, sino su propia alma desprendida” (Arguedas, *Ríos* 245). En este momento, todos están unidos dentro de la música y la danza – todos son iguales y se reflejan en el movimiento del danzante.

Además de la conexión entre el danzante y los patrones de la chichería, existe una relación entre el danzante, el Papacha Oblitas, y la muchacha que canta. El Papacha Oblitas agitaba el ritmo de su música, y sus manos eran “guiadas por los saltos del soldado, por el movimiento de su cuerpo” (Arguedas, *Ríos* 245-246). La muchacha que cantaba también empezó a improvisar la letra. Los tres se lanzaron dentro de la música, sin saber cómo su canto iba a cambiar. Cuando la muchacha terminó el canto, el soldado y el arpista continuaron su danza. Los ritmos y la melodía cambian, pero es imposible designar de quién viene esos cambios (Arguedas, *Ríos* 246). Eventualmente otros soldados llegan y se llevan al soldado y al maestro Oblitas presos, pero mientras ellos participan en esa música, borran las fronteras y olvidan el conflicto.

Las canciones tienen el poder de suprimir el odio y tranquilizar la ira. Ellas traen a personas a un punto común y pacifican los conflictos. Dentro de la música la tensión se relaja y hace posible olvidar las diferencias y conflictos que dividen a la gente. Aunque todos estos

efectos son temporales, sus valores como fuerza unificadora son innumerables. Para Ernesto, la música ofrece un espacio en que realiza su visión ideal del mundo en que la cultura española existe pacíficamente junto con la indígena. Todavía es una visión ideal e imposible, pero le ofrece la esperanza de que la alcance algún día.

X. Conclusión

La visión del mundo idealizado empieza en la ciudad de Cuzco cuando Ernesto ve el muro de Inca Roca y escucha el llanto de la María Angola. El muro lo introduce a la injusticia en el mundo. La imagen de las grandes piedras, llenas de vida y canto, oprimido por las blancas, silenciosas paredes hechas por los españoles simboliza la opresión de la cultura quechua. Para Ernesto, este símbolo todavía no está completamente desarrollado, pero es un presagio de su indignación. Su rechazo a la sociedad como existe aumenta con el canto de la María Angola. Esa campana llora por las iniquidades y el sufrimiento de la gente indígena, y al mismo tiempo su canto introduce el concepto de vida consciente que se expresa a través de la música.

Ernesto descubre esta vida consciente en todo el paisaje durante sus viajes y su estadía en Abancay. A través de la música del paisaje, él establece una relación recíproca con cada ser cantante, como los ríos, los grillos, y sobre todo con la gente que encuentra. Las canciones de los ríos están reflejadas en las voces de todos que los rodean. En sus cantos, Ernesto encuentra una vida igual a la suya que demanda una relación recíproca, no sólo entre ellos, sino entre todos los elementos del mundo. De la misma manera, él reconoce una identidad parecida en el canto de la tuya. En decir que están hechos de la misma materia, Ernesto afirma que cada uno vale lo mismo – que su relación exige igual respeto.

Cuando oye el canto de los grillos, Ernesto sienta la necesidad de salvarlos. Su canto testifica a su consciencia, su vida merece respeto simplemente por existir. Ellos son insectos que no hacen daño y cantan dulcemente. El entendimiento del mundo en términos de la reciprocidad obliga a que Ernesto los salve, no sólo por ser inofensivos, pero también para proteger la belleza que sus voces añaden al mundo. Aunque parece pequeño cada elemento tiene un canto, y cada voz tiene parte en el coro colectivo del universo. Ernesto interpreta su identidad como parte de este coro – una voz que añade al canto profundo del mundo.

Esta expectativa de Ernesto de una relación recíproca rige sus interacciones con otras personas, y domina su amistad con Markask'a. Ellos se hacen amigos sobre la afinidad compartida por el zumbayllu. Por ser capaz de apreciar el canto del trompo, Markask'a parece ser amigo de los indígenas, otro joven, como Ernesto, que se relaciona con esa cultura oprimida. Pero poco a poco queda claro que lo que le interesa a Markask'a es mantener la desigualdad entre las culturas. Él quiere ser un hacendado que no le importa la igualdad implícita en la reciprocidad, sino le interesa el poder y el dominio sobre otra gente. Al devolver el zumbayllu a Antero, Ernesto rechaza esta sociedad y se alinea con la gente humillada.

Como un *Bildungsroman* típico, Ernesto forma una identidad propia a través de sus viajes y sus interacciones con los internados en el colegio de Abancay. Además, él desarrolla sus propias opiniones sobre la sociedad y su lugar dentro de ella. Al principio sólo reconoce los problemas, pero al final, toma algunas decisiones a través de las cuales se identifica como parte de la gente oprimida. Aunque reconoce las oportunidades que sus parientes pueden ofrecerle, escoge el contacto con la gente que mantiene los mismos valores que él, como la reciprocidad y la visión antropomórfica del paisaje. No es que niega su herencia de niño blanco, sino que forma una identidad en que las dos culturas se balancean. Para Ernesto, la música es comparable a la

imagen del puente de Pachachaca. Dentro de ella, los dos mundos, el español y el quechua, chocan y en este conflicto forman un canto más hermoso. Aunque parecen incompatibles, Ernesto sintetiza las perspectivas distintas y forma su propia identidad mestiza, imaginando una nueva sociedad en la cual sería aceptado.

Obras citadas

- Arguedas, José María. "La Agonía De Rasu-Ñiti." *Qepa Wiñaq...Siempre: Literatura y Antropología*. Ed. Dora Sales. Madrid: Iberoamericana, 2009. 115-124. Print.
- . "Algunas Observaciones Sobre El Nino Indio Actual y Los Factores Que Modelan Su Conducta." *Qepa Wiñaq...Siempre: Literatura y Antropología*. Ed. Dora Sales. Madrid: Iberoamericana, 2009. 171-180. Print.
- . "La Canción Popular Mestiza e India En El Perú, Su Valor Documental y Poético." *Qepa Wiñaq...Siempre Literatura y Antropología*. Ed. Dora Sales. Madrid: Iberoamericana, 2009. 147-152. Print.
- . "Canciones quechuas." *Señores e indios : Acerca de la cultura quechua*. Montevideo: Arca, 1976. 174-178. Print.
- . "El Carnaval De Tambobamba." *Señores e indios: Acerca de la cultura quechua*. Montevideo: Arca, 1976. 120-125. Print.
- . "El Complejo Cultural En El Perú." *Formación De Una Cultura Nacional Indoamericana*. Ed. Ángel Rama. 3a ed. México: Siglo veintiuno editores, 1981. 1-8. Print.
- . "En defensadel folklore musical andino." *Señores e indios: Acerca de la cultura quechua*. Montevideo: Arca, 1976. 233. Print.
- . "La Narrativa En El Perú Contemporáneo." *José María Arguedas : Una Recuperación Indigenista Del Mundo Peruano : Una Perspectiva De La Creación Latinoamericana*. Eds.

José Carlos Rovira y Carmen Alemany Bay. Barcelona: Editorial Anthropos, 1992. 41-46. Print.

---. "Prólogo a *Canto Kechwa*." *José María Arguedas : Una Recuperación Indigenista Del Mundo Peruano : Una Perspectiva De La Creación Latinoamericana*. Eds. José Carlos Rovira y Carmen Alemany Bay. Barcelona: Editorial Anthropos, 1992. 23-30. Print.

---. *Los Ríos Profundos*. Narrativas ed. Buenos Aires: Editorial Losada, 2004. Print.

---. "Testimonio." *José María Arguedas : Una Recuperación Indigenista Del Mundo Peruano : Una Perspectiva De La Creación Latinoamericana*. Eds. José Carlos Rovira y Carmen Alemany Bay. Barcelona: Editorial Anthropos, 1992. 10-13. Print.

Doub, Yolanda A. "Search for the Lost Center: *Los Ríos Profundos*." *Journeys of Formation: The Spanish American Bildungsroman*. New York: Peter Lang Publishing Inc., 2010. 44-53. Print.

Huaman, Carlos. *Pachachaka: Puente sobre el mundo: Narrativa, memoria y simbolo en la obra De José María Arguedas*. México: El colegio de México, 2004. Print.

Moretti, Franco. *The Way of the World : The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso, 1987. Print.

Paoli, R. (1982). *Los ríos profundos: La memoria y lo imaginario*. *Revista Iberoamericana*, 48(118), 177-190.

Rama, Ángel. "Introducción." *Formación De Una Cultura Nacional Indoamericana*. 3a ed.
México: Siglo veintiuno editores, 1981. ix-xxiv. Print.

Ramírez, Susan Elizabeth. *To Feed and be Fed: The Cosmological Bases of Authority and Identity in the Andes*. Stanford: Stanford University Press, 2005. Print.

Obras leídas

- Aldrich, Earl M. Jr. "The Quechua World of José María Arguedas." *Hispania* 45.1 (1962): 62-6. *JSTOR*. Web. 11/07/2010.
- Bellini, Giuseppe. "Función de la memoria en *Los ríos profundos* de José María Arguedas." *El indio Malanga: Écrire la domination en Amérique Latine*. Ed. Victorien Lavou Zoungbo. Presses Universitaires de Perpignan: 2004. 11-24. Print.
- Castro-Klaren, S. (1990). Discurso y transformación de los dioses en los Andes: del Taki Onqoy a "Rasu Niti". *El Retorno de las huacas: estudios y documentos sobre el Taki Onqoy*, 407-423.
- Columbus, Claudette Kemper. "Many-Sided Analogies in Arguedas, Asturias, and Malouf." *Metaphor and Symbol* 21.2 (2006): 105-20. *EBSCO*. Web. 11/07/2010.
- Dworkin y Mendez, Kenya C. "Beyond Indiginism and Marxism: The Deterritorialized Borders of Jose María Argudas' Deep Rivers." *South Eastern Latin Americanist* 42.1 (1998): 1-12. Web. 8/16/2010..
- Forgues, Roland ed. *Arguedas y Los ríos profundos*. France: Presses Universitaires du Mirail, 1989. Print.
- Gose, Peter. *Invaders as Ancestors: On the Intercultural Making and Unmaking of Spanish Colonialism in the Andes*. Toronto: University of Toronto Press, 2008. Print.
- Hawley, John C. "José María Arguedas, Ngugi Wa Thiong'o, and the Search for a Language of Justice." *Pacific Coast Philology* 27.1/2 (1992): 69-76. *JSTOR*. Web. 11/07/2010.
- Mariategui, Jose Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Peru: Editorial Horizonte, 1991. Print.
- Rodríguez-Peralta, Phyllis. "The Literary Progression of José María Arguedas." *Hispania* 55.2 (1972): 225-33. *JSTOR*. Web. 11/07/2010.

- Rostworowski, María. *History of the Inca Realm*. Trans. Harry B. Iceland. New York: Cambridge UP, 1999. Print.
- Rowe, William. "Arguedas: Music, Awareness, and Social Transformation." *Jose Maria Arguedas: Reconsiderations for Latin American Cultural Studies*. Eds. Ciro A. Sandoval and Sandra M. Boschetto-Sandoval. United States of America: Ohio University Center for International Studies, 1998. 35-52. Print.
- Sanguinetti-Serrano, N. (2000). Identidad, cultura y raza en *Los ríos profundos* de José María Arguedas. *Diaspora*, 10, 91-107.
- Sommers, Joseph. "The Indian-Oriented Novel in Latin America: New Spirit, New Forms, New Scope." *Journal of Inter-American Studies* 6.2 (1964): 249-65. *JSTOR*. Web. 08/16/2010.
- Tarica, Estelle. "El 'decir limpio' de Arguedas: la voz bilingüe." *Franco* 40-58. Print.
- Vargas Llosa, Mario. *La Utopía Arcaica: Jose Maria Arguedas y Las Ficciones Del Indigenismo*. Mexico: Fondo de cultura economica, 1996. Print.