

Estética de la violencia: mundos, hombres y palabras en *Los ríos profundos* de José María Arguedas

CARLOS HUAMÁN LÓPEZ

*A la memoria del poeta y compositor
andino César Romero M.*

*Tambobambino maqtatas
yawar mayu apamun
tinyochallanñas tuytuchan
charangollanñas tuytuchkan
biritillanñas tuytuchkan. . .*

*(Dicen que al joven de Tambobamba
arrastra un río de sangre;
ya sólo su tambor está flotando
ya sólo su charango está hondeando
ya sólo su cinta está flotando. . .)*

*Carnaval de Tambobamba.
Recopilación de J.M.A.*

Hacer un estudio de la estética de la violencia considerando a los mundos en conflicto indio-misti, a sus personajes y a la palabra en la novela *Los ríos profundos* de José María Arguedas (Perú, 1911-1969) es importante, en tanto que nos acerca a la realidad contextual de la obra y nos permite comprender de cerca las



imágenes de la estética de la violencia que tanto preocupó a Arguedas. Y si bien es cierto que existen muchos elementos que manifiestan dicha violencia narrativa, tales como los símbolos, la música, las imágenes del mundo andino, etc., consideramos importante, en esta ocasión, centrarnos para el presente estudio justamente en estos tres aspectos.

La guerra de dos mundos

En el Abancay de *Los ríos profundos* nos encontramos con que la relación de los mundos en conflicto está marcada por la violencia que se expresa a través de diferentes lenguajes. Entre indios y mistis se entabla una guerra, a veces silenciosa y otras bulliciosa, pero igualmente

CARLOS HUAMÁN LÓPEZ.: Maestro por la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente es candidato a Doctor en Letras por la misma Universidad. Ha publicado poesía, música y crítica literaria principalmente en el Perú.

descarnada. Aquí son dos las razones enfrentadas, dos verdades encontradas en una candente disputa que trae consigo la ruptura de una "paz" sostenida por la oficialidad. González Prada, en su famoso "Politeama", sostenía que el Perú es un cuerpo en descomposición, "donde se pone el dedo brota la pus".² Parecería que la pus dejara brotar, además, sus terribles gusanos que horadan la humanidad del hombre en un ambiente violento, donde la desesperación se anuda como un grito en la garganta. La violencia en un cuerpo vivo, infectado, como en el pie del indio Chilinguina, en *Huasipungo* de Jorge Icaza, se hincha, sumido en una terrible fiebre. La parte afectada es materia de observación y "curación". En *Los ríos profundos*, el mal ha poseído la integridad del cuerpo novelesco (espacio andino). La fiebre quema los espíritus de maneras múltiples y este fuego incluye espacio y personajes, con sus maneras mil de existir. Esta existencia es totalmente violenta, en una convivencia ásperamente polarizada.

Desde la época de los incas existen tres fundamentos que rigen la sociedad india: **Ama suwa, ama k'ella, ama llulla** (*no seas ladrón, no seas ocioso, no seas mentiroso*). Estos funcionan como ejes éticos en los que se erige la organización social y política indígena, constituyendo los puntos centrales diferenciadores del bien y el mal. Sin embargo, estos preceptos son desbordados al ponerse en contacto con la otra realidad. Aparecen entonces mil formas de trastocar el orden. Este

trastocamiento supone violencia, que no queda en mentira, robo u ocio, sino que abarca la integridad compleja del hombre, que se encuentra en busca de la supervivencia dentro de un orden socio-económico determinado por el contacto con el otro, lo que supone una clara diferenciación social.

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

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

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

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

era violenta, esencialmente violenta. Las novelas Americanas hasta 1940 se dedicaron a documentar la violencia hecha a nuestro continente, a fotografiar sus dimensiones sociales, a denunciar ante la opinión pública las condiciones brutales e inhumanas en que se debatían los padecimientos, en el estado socio-económico-legal que permitía ese despojo, (...) La esencia de América para esa literatura se encuentra en el sufrimiento...³

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

El mundo interior y exterior del hombre convive en un orden cotidiano que, enlazado por un "acuerdo", mantienen un nivel de discrepancia hasta el punto de romperlo. "(...) Y cuando este hombre me acariciaba la cabeza, en la cocina o en el corral de los becerros, no sólo se calmaban todas mis intranquilidades sino

que me sentía con ánimo para vencer a cualquier clase de enemigos, ya fueran demonios o condenados. Y yo era muy intranquilo; estaba solo entre los domésticos indios, frente a las inmensas montañas y abismos de los Andes donde los árboles y flores lastiman con una belleza en que la soledad y silencio del mundo se concentran".⁴ En el hombre hay una necesidad casi mágica de sobrevivir, de sentir correspondencia entre los seres y de participar del mundo sin degradarse, sin aceptar que le arranquen la dignidad.

La violencia y él conviven inseparablemente como la piedra y la honda. En América, la violencia es como el pan, como la *mashka*, como el mote, o la papa diaria de los andes o la tortilla en Mesoamérica. Nos alimentamos de ella hasta fabricarla, hasta hacerla añicos con acuerdos siempre inconclusos, hasta danzar endemoniadamente a la llegada de la cosecha ya ajena.

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

valores de nuestro origen y un porvenir, a no dudar, incógnito.

Los rostros de la violencia tienen diferentes gestos en su lucha desesperada contra la muerte; nuestros novelistas no escapan del asunto, lo enfrentan de maneras múltiples, siempre tratando de salir o explicarse la violencia que se ha tornado en un destino. Parafraseando a Ariel Dorfman, los novelistas buscan una salida hacia afuera o hacia dentro, horizontal o vertical, sexual o social, constante o discontinua, personal o colectiva, liberadora o más enajenante, hiriente o mortal.⁵

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

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

injusticias y también lo considerado como feo, repulsivo, grotesco.

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

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

Dentro de los autores peruanos que han plasmado en sus obras la violencia existente en la sierra peruana se encuentra López Albújar, que, con crudeza, evidenció la violencia surgida y vivida en el interior de las comunidades campesinas, a diferencia de Arguedas y otros autores, que centraron su atención en la violencia que es propiciada por los hacendados y las autoridades y de la cual el indio es víctima. En "Ushanam jampi", uno de los *Nuevos cuentos andinos* (1937), López Albújar nos relata el enfrentamiento de una comunidad contra uno de sus miembros, un comunero activo y rebelde que no se somete a las autoridades tradicionales, los ancianos, y su interés individual prevalece, defendiendo sus bienes. Este conflicto termina con la muerte violenta de éste en manos del colectivo.⁶

Arguedas critica la visión de López Albújar del indio violento, borracho e ignorante, atribuyendo a esa interpretación

su experiencia de juez. Arguedas, por el contrario, evidencia la vitalidad y armonía de la comunidad, incluso lo tradicional no se opone a lo moderno (migración hacia las ciudades y la alfabetización). En sus obras, el conflicto es propiciado por el mundo misti, que viene de fuera.

López Albújar y Arguedas expresan dos puntos de vista diferentes, desde la literatura, sobre la sociedad serrana. Ambos autores coinciden en tocar el tema de la violencia, sin embargo, sus orientaciones están marcadas por su conexión particular con el mundo indio. Arguedas vivió entre los indios, experimentó la felicidad pero también el odio y la violencia social y cultural entre los hombres divididos en dos mundos; López Albújar, por su parte, conoció al indio y su sociedad indirectamente.

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

José María Arguedas repudia el orden costeño, donde incipiente o agresivamente se desarrolla un sistema capitalista, marcado a fuego por los imperdonables vicios del individualismo, la ambición personal y el afán de lucro, y donde el hombre se aniquila y aniquila a sus semejantes en una infame contienda de poder y riqueza. Frente a este orden, el universo serrano afirma los ideales de la fraternidad humana y del apego del hombre a la naturaleza, ideas que se realizan ejemplarmente en el modelo secular de la comunidad indígena.⁷

En *Los ríos profundos* se plasma el enfrentamiento de sierra y costa, de razas y culturas, de dioses y de hombres, donde la violencia, como forma estética de los mundos en conflicto, constituye una forma de lenguaje

no sólo oral, verbal o corporal, sino también espiritual. La imagen del pongo frente a la del Viejo resume la situación de estos mundos antagónicos, en la que el primero, sometido, humillado, pobre, comparable sólo con la sombra escuálida del cedrón, sobrevive a los "garrotes del amo", a los dolores del sometimiento, mientras que el Viejo es el señor, que "Desde las haciendas grita con voz de condenado, advirtiéndole a sus indios que él está en todas partes. Almacena frutas de las huertas, y las deja podrir, cree que valen muy poco para traerlas a vender al Cuzco o llevarlas a Abancay y que cuestan demasiado para dejárselas a los colonos". [p. 7]

El Viejo "es el pariente poderoso que señorea desde el Cuzco, el centro antiguo del sentido, en la distorsión actual introducida en el mundo por el poder y su distinta jerarquización y valorización. El padre, en cambio, es el errante (el 'loco', el que carece de lugar), y su dispersión es también un signo agónico de la desarticulación del sentido genuino, aquel que construye una percepción alternativa hoy sancionada".⁸ El Viejo es la figura representativa del poder misti que, en el Cuzco de los incas, ejerce poder sobre los indios. La violencia de la imposición del grupo minoritario sobre la gran mayoría indígena es total, la sola presencia del Viejo genera atención, y cada gesto, cada palabra suya, es signo de rebajamiento, anulación del sometido. Pese al saco sucio y raído del Viejo, la violencia de su mirada, como la de su mismo cuerpo, es síntesis de un ataque permanente al adversario, quien

opta por bajar los ojos y dejar el paso libre a fin de que el Viejo transite. El padre de Ernesto, pese a cuestionar la actitud del Viejo, no lo enfrenta, sino que deja que se condene en su avaricia.

Sin duda, los lados enfrentados velan por sostener una razón tantas veces no compartida. Así, el Padre Director del internado, al dirigirse a los indios de la hacienda manifiesta: "Todos padecemos, hermanos. Pero unos más que otros. Ustedes sufren por los hijos, por el padre y el hermano; el patrón padece por todos ustedes; yo por todo Abancay y Dios, nuestro padre, por la gente que sufre en el mundo entero". [p. 124] Sin embargo, el punto de vista de los indígenas varía notablemente. Por ejemplo, para las chicheras, los blancos son los ladrones, los explotadores, los que acaparan la sal en su ciega ambición de riqueza.

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

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

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

Caminan de diario, con polainas viejas, vestidos de diablo fuerte o casinete, y una bufanda de vicuña o alpaca en el cuello. Montan en caballos de paso, llevan espuelas de bronce y, siempre,

sobre la montura, un pellón de cuero de oveja. [p. 45]

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

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

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

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

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

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

Muy rara vez el caballo logra arrancar la brida y zafar hacia el camino,

arrastrando al jinete y sacudiéndolo sobre la tierra. [p. 45]

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

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

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

Predicaba la futura guerra contra los chilenos. Llamaba a los jóvenes y a los niños para que se prepararan y no olvidaran nunca que su más grande deber era alcanzar el desquite. Y así

exaltado, hablando con violencia, recordaba a los hombres sus otros deberes. Elogiaba a los hacendados; decía que ellos eran el fundamento de la patria, los pilares que sostenían su riqueza. Se refería a la religiosidad de los señores, al cuidado con que conservaban las capillas de las haciendas y a la obligación que imponían entre los indios de confesarse, de comulgar, de casarse y vivir en paz, en el trabajo humilde. Luego bajaba nuevamente la voz y narraba algún pasaje del calvario. [p. 50]

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



(...) Y recordé en seguida a Prudencio, y al soldado, a quien acompañe en la calle, porque iba cantando entre lágrimas una canción de mi pueblo. "¡Ellos no! —dije en voz alta—. Son como yo, no más. ¡Ellos no!"

Palacios, que me había oído, se acercó a hablarme.

—¿Estás "disvariando"? —me preguntó.

—¿Para qué sirven los militares? —Le dije, sin reflexionar.

—¿Para qué? —Me contestó, de inmediato, sonriendo—. Para matar, pues. ¡Estás disvariando! [p. 212]

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

—¡Yu patroncito! —decía lloriqueando un soldado. Mezclaba su castellano bárbaro con el quechua rukana—. Yo... jefe, Aguila, wamanchallay, patu rialchallay. ¡Cuatro ya, judido; siguro preñada, ya de mí en pueblo extraño! ¡Yo...! irunapa llak'tampi ñok'achally...! [p. 169]

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

La tropa ejerce violencia sobre los indios; pareciera haber perdido su identidad cultural y racial; sin embargo cuando son afectados por el licor, aflora su

espíritu indígena. En la chichería se puede percibir al indio que llevan dentro, a través de su lenguaje y sus expresiones corporales:

El soldado se echó a reír.

—Será, pues, su alma. Ella judido ya, en San Miguel. ¡Seguro! [p. 166]

Miraba al soldado como si fuera no el soldado quien danzaba, sino su propia alma desprendida, la del cantor de la virgen de Cocharcas.

—¡K'atíy! —Le gritó al soldado—. ¡K'atíy!

El soldado giraba en el aire, caía con las piernas abiertas, y volvía a saltar; zapateaba luego, con pasos complicados, combinando las piernas; se apoyaba en un pie y zapateaba con el otro, levantándolo hasta la altura de las rodillas. El maestro Oblitas agitaba, al parecer, el ritmo de la danza; no miraba al bailarín; pero yo sabía que así, con la cabeza agachada, no sólo lo seguía sino que se prendía de él, que sus manos eran guiadas por los saltos del soldado, por el movimiento de su cuerpo; que ambos estaban impulsados por la misma fuerza. [p. 194].

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

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

Es obvio que la realidad indígena, en un cosmos agobiante, genera sus modos de defensa y supervivencia. Rodrigo Montoya, en un estudio sobre *Antropología y Política*, rescata las palabras de Arguedas, quien reconoce en la

capacidad creadora de los indios una forma de defensa contra el avasallante mundo blanco:

A los indios les han quitado sus tierras, sus tesoros, les han despojado de casi todo, pero los conquistadores nunca pudieron despojarles su capacidad creadora.⁹

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

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

La violencia indígena parece un incendio que se levanta en un gesto de rebelión casi "insignificante" de las chicheras, para luego lentamente desvanecerse y constituir un foco peligroso para los intereses mistis.

Sin duda, un antecedente que se podría repetir. La rebelión no es sofocada por completo; la muerte de Doña Felipa es un rumor como su propio retorno:

—¿Certo han matado a doña Felipa?
—le pregunté a la mestiza, mirándola a los ojos.

—¡Jajayllas! ¡Jajayjjas! —dijo—.
¿Borracho es borracho! ¡Andate de aquí, niño! —me empujó. [p. 166]



La rebelión funciona como un movimiento focal que, pese a presentarse como un hecho "pasajero" que busca solucionar lo inmediato y que resulta fácilmente vulnerable, contribuye al despertar de la conciencia, a mostrar que el indio es capaz de estallar como pólvora en cualquier instante.

El indio es, pues, moralmente superior a sus explotadores, la unión le hace fuerte y es capaz de

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

Pero Doña Felipa ha prometido volver sobre Abancay. Unos

dicen que se ha ido a la selva. Ha amenazado regresar con los chunchos, por el río y quemar las haciendas. [p. 159]

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

En *Los ríos profundos*, el tema de la rebelión está presente desde el inicio como un modo de resistencia frente a la opresión

misti. Juan Larco manifiesta que "el motín de las chicheras mestizas de Abancay, y esa suerte de levantamiento, aún informe y dictado por una oscura conciencia de orden mítico o religioso, de los 'colonos' —siervos de hacienda, los indios más sometidos y humillados del Perú— contra la Peste, constituyen la prefiguración, el vislumbre de un nuevo orden posible de las cosas, que rescate no en la memoria, sino en la vida, el universo del que ha sido arrancado el protagonista y que por ello mismo establezca la unidad perdida entre aquél y el mundo".¹⁰

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

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

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

Con el fin de ampliar la significación del episodio de la peste citamos un fragmento de una carta de Arguedas enviada a Hugo Blanco:¹¹

• *Los mistis*

Arguedas conceptúa a los mistis como “los señores de cultura occidental o casi occidental que tradicionalmente, desde la Colonia, dominaron en la región política, social y económica. Ninguno de ellos es ya, por supuesto, de raza blanca pura ni de cultura occidental pura. Son criollos”.¹⁶

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

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

Entonces, como mistis podemos considerar al hacendado, al sacerdote, a las autoridades civiles y militares, quienes se

ubican en la cúspide de la pirámide social y tienen rasgos blancos. Estos personajes permiten la subsistencia del sistema feudal (vinculado al sistema capitalista incipiente), por la tanto, conforman una unidad difícil de concebir por separado.

En un pasaje de la obra en análisis Ernesto manifiesta:

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

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

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

Los dueños de las haciendas sólo venían al Colegio a visitar al Padre Director. Cruzaban el patio sin mirar a nadie.

— ¡El dueño de Auquibamba!
— decían los internos.

— ¡El dueño de Pati!
— ¡El dueño de Yaca!

Y parecía que nombraban a las grandes estrellas. [p. 49]

El sólo hecho de nombrar a los terratenientes con el nombre de “su” propiedad nos lleva a pensar en un territorio repartido entre los “grandes”, los peces gordos de la sociedad semifeudal, que unidos representan un sistema que logra tragarse incluso a la ciudad de Abancay.

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

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

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

Ante la mirada del niño Ernesto, el Viejo, pese a contar con un poder de “acero”, aparece descrito como un personaje

caricaturezco. Un lector ligado al mundo andino fácilmente soltaría un carcajada ante su imagen, que guarda múltiples significados, como la presencia de un hombre aplastado por su avaricia hasta perder tamaño, color y forma. Sin embargo, su poder no lo convierte en un pongo más:

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

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

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

El rostro del Viejo es aparentemente igual al del pongo, el uno consumido por la avaricia y la riqueza, y el otro por la miseria y el hambre. El Viejo guarda en su rostro la frente autoritaria, mientras que el pongo no se atreve ni a mirar los ojos de

sus interlocutores, a no ser de alguien en similar condición. El Viejo, ante la sociedad, aparece como uno de los seguidores de la justicia cristiana; sus actos así lo dicen. Parecería que intenta saldar sus cuentas ante Dios y no ante los hombres. Esa actitud de creyente aparece como falsa ante los ojos de Ernesto y aquellos que lo observan en la puerta de la catedral del Cuzco:

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

El poder que ostenta el Viejo ya no le permite moverse con libertad, su cuerpo se ha convertido en una masa de acero, al parecer irrompible, pero que con los años se vuelve cada vez más pesada. Como sostén utiliza un bastón:

El Viejo alcanzó a mi padre un bastón negro; en el mango de oro figuraba la cabeza y cuellos de un águila. Insistió para que lo recibiera y lo llevara. No me miraron. Mi padre tomó el bastón y se apoyó en él; el Viejo eligió uno más grueso, con puño simple, como una vara de Alcalde. [pp. 22-23]

El mango de oro con la cabeza del águila ¿acaso nos recuerda al bastón de oro de Manco Capac, el descubridor del ombligo de la tierra? Ahora el bastón no sólo cumple una función utilitaria de apoyo, sino que además se convierte en un indicador del poder misti, que hace que el águila (*Huamán*) ya no revuele en los cielos del Sacsayhuaman, fortaleza Inca, sino en las manos de quien la posee. El Viejo, al ceder el bastón al padre de Ernesto, busca compartir, por un momento, su poder y autoridad y

así caminar junto a alguien de igual rango social. Sin embargo, esto no cambia la concepción que el Padre de Ernesto tiene de él: es injusto, un "condenado que irá al infierno".

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

— Papá —le dije, cuando cesó de tocar la campana—. ¿No me decías que llegaríamos al Cuzco para ser enteramente felices?

— ¡El Viejo está aquí! —dijo—. ¡El Anticristo! [p. 18]

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

Se despidieron inmediatamente. El pantalón de montar, con refuerzo de cuero, el forastero, sus polainas opacas, su saco corto, su corbata con un nudo pequeño sobre el cuello ancho de la camisa; el color de sus ojos, su timidez, su sombrero ribeteado, eran muy semejantes a los de todos los hacendados de los distritos de indios. [p. 44]

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

Los hacendados de los pueblos pequeños contribuyen con grandes vasijas de chicha y pailas de picantes para las faenas comunales. En las fiestas salen a las calles y a las plazas, a cantar huaynos en coro y a bailar.

Caminan de diario con polainas viejas, vestidos de diablo fuerte o casinete, y una bufanda de vicuña o de alpaca en el cuello. Montan en caballos de paso, llevan espuelas de bronce y, siempre, sobre la montura un pellón de cuero de oveja. Vigilan a los indios cara a cara, y cuando quieren más de lo que comúnmente se cree que es lo justo, les rajan el rostro o los llevan a puntapiés hasta la cárcel, ellos mismos. [p. 45]

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

Antero, hijo de terratenientes, que a lo largo de la obra sufre una transformación radical, representa al misti poseedor de haciendas en la sierra. Su personalidad está fuertemente influenciada por la cosmovisión indígena, motivo que lo acerca a Ernesto. Sin embargo, su pensamiento conservador responde al poder económico de sus padres, por lo que le es natural la explotación y represión de los indios. El Markask'a, como le llama Ernesto, es un personaje que cobra importancia dentro de la obra. A pesar de que pareciera contradictoria su evolución, es una figura muy bien delineada. Su personalidad es bellamente descrita por Ernesto:

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

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

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

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

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

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

Ya no parecía un colegial; a medida que hablaba, su rostro se endurecía, maduraba. "No le conocía, no le conocía bien", pensaba yo, mientras

tanto. Podía haberse vestido de sombrero alón de paja. Tendría el aspecto de un hacendado pequeño, generoso, lleno de ambición, temido por sus indios. ¿Dónde estaba el alegre, el diestro colegial campeón del zumbayllu? Sus ojos que contemplaban el baile del zumbayllu confundiendo su alma con el juguete bailador, ahora miraba como los de un raptor, de un cachorro crecido, impaciente por empezar su vida libre. [p. 119]

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

— Yo, hermano, si los indios se levantaran, los iría matando, fácil —dijo.

— ¡No te entiendo, Antero! —le contesté, espantado. —¿Y lo que has dicho que llorabas?

— Lloraba. ¿Quién no? Pero a los indios hay que sujetarlos bien. Tú no puedes entender, porque no eres dueño. [p. 162]

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

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

En los labios de Antero había madurado otra vez esa especie de bestialidad que endurecía su boca, más

que los otros rasgos de su cara. Sus lunares, especialmente los que tenía sobre el labio superior y en el cuello, parecían estar unidos, por alguna corriente interna secreta, con los labios. Yo había visto en la piel de los cerdos machos encelados trozos semejantes a esos lunares, tal como ahora se exhibían.

[p. 218]

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

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

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

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

hacendado está plagada de inmoralidades que pasan como actos cotidianos ante los señores de su casta.

El Añuco "era delgado; tendría entonces catorce años. Su piel era



delicada, de una blancura desagradable que le daba apariencia de enfermizo; pero sus brazos flacos y duros, a la hora de la lucha se convertían en fieras armas de combate; golpeaba con ambas manos, como si hiriera con los extremos de dos troncos delgados." [p. 56]

Otra figura central dentro de la jerarquía misti es el Padre Linares, director del colegio. Él es el máximo representante de la ideología dominante. Está al completo servicio de los poderosos de Abancay. Su presencia física produce un fuerte impacto en los diferentes sectores de la sociedad:

Era rosado de nariz aguileña; sus cabellos blancos, altos, peinados hacia atrás, le daban una expresión gallarda e imponente, a pesar de su vejez. Las

mujeres lo adoraban; los jóvenes y los hombres creían que era un santo, y ante los indios de las haciendas llegaba como una aparición. Yo lo confundía en mis sueños; lo veía como un pez de cola ondulante y ramosa, nadando entre las aguas de los remansos, persiguiendo a los pecesillos que viven

protegidos por las yerbas acuáticas, a las orillas de los ríos, pero otras veces me parecía Don Pablo Maywa, el indio que más quise, abrazándose contra su pecho al borde de los grandes maizales. [p. 50]

Este personaje se mueve en los diferentes mundos en conflicto. El conocimiento de ambos le facilita relacionarse con indios y mistis. Ante los ojos de

Ernesto aparece como un ser angelical o un ser infernal de acuerdo al contexto. Su relación con los estudiantes y con los hacendados es generalmente cordial.

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

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

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

En cambio, a los indios los invoca para que acepten su condición de explotados, induce en ellos la idea de la resignación. La situación social está predeterminada, por lo tanto no hay nada que hacer. Produce dolor en ellos y cree que su sufrimiento es inherente a su condición. El padre Linares utiliza el quechua y la tradición oral de los indios para someterlos. Así, frente al levantamiento de las chicheras, los asusta con un castigo divino.

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

Por otro lado, el poder de los gamonales está resguardado por su propio cuerpo armado, pero cuando la situación se torna incontrolable, se acude al poder del ejército nacional (dirigido por costeños, los mistis armados), que se encarga de aniquilar todo intento de quebrantar el orden establecido. Arguedas rescata, pues, del militar como personaje dentro de la historia novelada.

La rivalidad entre sierra y costa ha estado históricamente presente en el Perú. Aunque esta rivalidad está dada por la dominación económica y política de la segunda sobre la primera, el enfrentamiento no sólo queda en ese nivel, va más allá, se

manifiesta en el rechazo de los valores culturales: la música, la lengua, y llega hasta la forma de vestir, de comportarse. La prepotencia de los costeños es clara frente a los serranos indios y mestizos. Arguedas rescata este conflicto acertadamente en el pasaje central de la violencia (levantamiento de la chicheras).

El enfrentamiento entre sierra y costa sale a la luz en el momento en que llega el ejército limeño a Abancay. Los costeños se sienten superiores a los serranos; el misti de la sierra cede espacio y simpatiza con el poder militar.



Los valores costeños chocan con los serranos. Al internado asisten los hijos del comandante de la Guardia, y con su presencia los alumnos confrontan sus costumbres y valores; inicialmente creen que los

costeños son superiores; hasta el Padre Director les permite lo no tolerado a los internos del pueblo. Romero, el músico aindiado, se siente inferior ante los costeños, no tiene ánimo para tocar su rondín, pero Ernesto rescata la importancia de su propia cultura, lo convence y vuelve a tocar:

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

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

Los oficiales costeños dominan Abancay; Ernesto atestigua la oposición de los dos mundos. Busca una respuesta ante la actitud de las señoritas, quienes prefieren a los militares por encima de los muchachos abanquinos, y

se pasean por las calles regando alegrías, y vuelven tras sus pasos a llorar cuando éstos se van.

Los más jóvenes oficiales llevaban fustes de cuero lustrados. Calzados de botas altas y finas, caminaban con pasos gallardos y autoritarios. En las

raras veces que entraban al barrio de Huanupata, causaban revuelo. En cambio, a los jefes ya "maduros", se les miraba sin consideración especial; la mayoría de ellos eran barrigones y gordos (...) [p. 209]

Las supuestas actitudes caballerescas de los oficiales aparecen como exageradas para los ojos de Ernesto, fruto de prácticas "secretas" con el fin de sorprender y aparecer como seres irreales. Los cree disfrazados, sus ropas sirven para esconder sus intenciones verdaderas, al igual que las palabras que utilizan:

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

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

(...) coronel (...) Era trujillano, tenía un apellido histórico y su solemnidad, su adustez, como sus ademanes, parecían fingidos. pero en la Iglesia mostró un semblante severo que impresionó a todos. Lo vimos imponente, con sus entorchados y

charreteras, bajo el alto techo del templo entre el incienso, solo, sentado en un gran sillón; lo contemplamos como algo más que a un gran hacendado (...). [p. 210]

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

Pensar en Ernesto, el narrador de la novela, es pensar en la ambigüedad: ¿dónde ubicarlo?, ¿indio, mestizo o misti? Como él mismo dice: "¿junto a quién, en dónde?" [p. 178] El mundo indígena ejerce una profunda atracción sobre él. En Abancay busca afanosamente ponerse en contacto con los indios visitando el barrio de las chicherías, donde predomina la cultura indígena. Su participación en la rebelión de las chicheras nos muestra la clara identificación que siente por la causa de los oprimidos, indios o mestizos. Sin embargo, esto no resuelve el conflicto del niño, ya que Ernesto "realiza efectivamente su voluntad de incorporarse al mundo indio, pero esa realización no es —no puede ser— absoluta. En un mundo dividido, cuyos componentes se oponen con fiereza. La voluntad del hombre no basta para borrar el signo originario de cada quien".¹⁷ El signo originario de Ernesto es el misti, su elección es el mundo indio.

En una realidad marcada por la estigmatización del color de la

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

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

Ernesto se mueve por ambos mundos: su apariencia a veces le abre las puertas del mundo blanco, y otras le cierra las del mundo indio. El espacio social que ocupa es materia de conflicto; su vestimenta elegante, ajena a los que habitan el barrio de Huanupata, le crea conflicto:

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

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

Me sentía más seguro que otras veces. Mis zapatos de charol eran elegantes; llevaba corbata; los puños de mi camisa eran largos. Mi traje nuevo no me azoraba ya.

Levanté la cabeza. Me crucé con el coronel y un grupo de caballeros que lucían cadenas de oro en el chaleco; me hice a un lado sin sentir esa especie de opacamiento e indignación que me causaban: "que pasen", dije. (p. 172)

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

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

— Papá —le dije —cada piedra habla. Esperemos un instante.

— No oiremos nada. No es que hablen. Estás confundido. Se trasladan a tu mente y desde allí te inquietan. [p. 12]

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

Y tenía que regresar a la ciudad. Aturdido, extraviado en el valle, caminaba por los callejones hirvientes que van a los cañaverales. Al atardecer, cuando ya no quedaba luz del sol sino en las cumbres, llegaba al pueblo temiendo desconocer a las personas, o que me negaran. En el

colegio, viéndome entrar al patio, así cubierto de polvo, el Padre Director me llamaba "loco" y "tonto vagabundo". Durante muchos días no podía jugar ni retener lo que estudiaba. En las noches me levantaba (...) [p. 47. *Cursivas nuestras*]

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

— Oye, Ernesto, me han dicho que escribes como poeta. Quiero que me hagas una carta me dijo el Markask'a (...)

— Así nomás yo no pediría a los de aquí un favor como éste. Tú eres de otro modo. [p. 80]

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

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

Cuando la soledad y la desesperanza llenan el alma de Ernesto, éste invoca la figura de

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

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

[p. 29]

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

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

Al padre, como a Ernesto, le gusta la música. Él busca a los músicos con el fin de compartir los huaynos de los diferentes pueblos. Su sensibilidad se abre ante el ritmo andino. No se trata sólo de un gusto; a nuestro parecer este aspecto se vincula con la indigenización del misti, quien además de estar relacionado con los indios por su lengua y su cultura, también lo

está por su conocimiento de leyes y de la problemática en que está sumido. Él tampoco escapa al problema social, también es otra víctima del sistema económico, condenado por éste a transportarse por las rutas del sueño con la esperanza de encontrar, tal vez como Manco Capac, el lugar propicio para soltar raíces e instalarse:

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

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

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

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

pueblo, al hombre, a sus propias raíces.

• Los indios

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



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

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

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

La función social de indios e indias es distinta, pues desempeñan actividades de acuerdo con sus reglas comunales.

Las discusiones de organización colectiva, que incluyen gritos desaforados, aparentemente muestra de desorden, son realizadas por los indios, mientras que las mujeres guardan silencio. Esto no quiere decir que la función de la mujer se limite al trabajo de la tierra, sino que ellas cumplen igual función que los hombres. El silencio de las mujeres en los cabildos se transforma en gritos, injurias, enfrentamientos físicos

incontenibles, cuando se enfrentan a un enemigo común. Este carácter es puesto en práctica por las chicheras en su levantamiento:

En los pueblos de indios las mujeres guardan silencio cuando los hombres celebran reuniones solemnes. En las fiestas familiares, aun en los cabildos, los indios hablan a gritos y a un mismo tiempo. Cuando se observan desde afuera estas asambleas parecen una reunión de gente desaforada. ¿Quién habla a quién? Sin embargo existe un orden, el pensamiento llega a su destino y los cabildos concluyen en acuerdos. La mujer que es callada cuando los hombres intervienen en los cabildos, chilla, vocifera, es incontenible en la riña y en los tumultos. [p. 105]

Por otro lado, el indio de hacienda es *erk'e* (llorón o presto a llorar), pues no posee siquiera un retazo de tierra, es sólo un objeto de trabajo:

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

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

En las haciendas grandes los amarran a los pisonays de los patios o los cuelgan por las manos desde una rama, y los zurren. Hay que zurrarlos. Lloran con sus mujeres y sus criaturas. Lloran no como si les castigaran, sino como si fueran huérfanos. Es triste. Y al oírlos, uno también quisiera llorar

como ellos; yo lo he hecho, hermano cuando era criatura. [p. 160]

Sin la fuerza de trabajo y el sufrimiento desgarrador del indio frente a la imposición blanca no hubiera sido posible que el Viejo dibujara sus pasos pausados frente a la catedral, ni clavar su frente al Sol con aire insolente; tampoco los hacendados de Pati, Yaca, podrían cruzar la línea del hambre con caballos igualmente heridos por la vanidad y el menosprecio.¹⁸

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

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

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

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

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

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

A un indio que encontré en una chichería de la ciudad capital del departamento, le pregunté si era indio de hacienda, porque tenía un aspecto de gran humildad y sumamente pobre de vestido, tal como un mendigo; le pregunté si era un indio de hacienda y me contestó con gran indignación que él no era un indio de hacienda porque esos eran unos miserables a quienes si el dueño de la hacienda les decía: "Dale tu lengua al perro", sin duda le daban la lengua al perro.¹⁹

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

el triunfo de la vida sobre la muerte. Arguedas argumenta al respecto:

Yo estaba sumamente desolado cuando en los comentarios del libro (...) no se descubrían las intenciones de la obra, hasta que uno de ellos lo dijo (...) Lévano. Si los indios toman una ciudad, a pesar de que se les trate de impedir el paso con ametralladoras y fusiles, por una causa de orden religioso y mágico, ¿no sería posible que tomaran el mismo valor y aún mucho más si fueran impulsados por una razón de tipo social mucho más violenta?²⁰

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

El *pongo* es otro personaje indio que complementa el mensaje sobre la condición del hombre quechua. El *pongo*²¹ es el indio de hacienda cuyo servicio es gratuito en la casa del terrateniente. Desposeído y maltratado sólo es un objeto, propiedad del hacendado.

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

Arguedas se refiere a los pongos de la siguiente manera:

En ese libro (*Los ríos profundos*) no hablo únicamente de cómo lloré lágrimas ardientes; con más arrebato hablo de los pongos, de los colonos de hacienda, de su escondida e inmensa fuerza, de la rabia que en la semilla de su corazón arde. Esos piojosos, diariamente flagelados, obligados a lamer tierra con sus lenguas, hombres despreciados por las mismas comunidades. . . .²²

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

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

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

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

El *pongo*, con sus ojos hundidos y nariz enérgica, al centro de una figura "chupada", como dijeran los indios de Cangallo, lo mismo que limón de emolientero,²³ es el que "No tiene padre ni madre, sólo su sombra". [p. 22]

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

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

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

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

• Los mestizos

Como resultado de la interrelación existente entre indios y blancos, en la sierra peruana surge el mestizo, personaje que se nutre de ambos grupos tanto cultural como racialmente. Incluso, como sostiene Arguedas, "los hombres pertenecientes a la clase denominada "alta", por representar en tales ciudades a la

civilización moderna y a causa de su poderío económico, tienen mayores vínculos de lo que se supone con valores característicos surgidos de la mezcla de lo occidental y lo indio: cantan en versos bilingües (quechua-español), bailan huaynos, beben chicha".²⁴

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

El mestizo hacía guardia, de pie, junto a una puerta tallada. [p. 9]

La expresión del mestizo era, en cambio, casi insolente. Vestía de montar. [p. 9]

En los extremos de los corredores, dos mestizos de botas y de grandes sombreros alones se arrodillaron con fusiles en las manos. [p. 104]

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

Varias mestizas atendían al público. Llevaban rebozos de Castilla con ribetes de seda, sombreros de paja blanqueados y cintas anchas de colores vivos. Los indios y cholos las miraban

con igual libertad. Y las fama de las chicherías se fundaba muchas veces en la hermosura de las mestizas que servían, en su alegría y condescendencia. No se podía bailar con ellas fácilmente; sus patronas las vigilaban e instrúan con su larga y mañosa experiencia. Y muchos forasteros lloraban en las abras de los caminos, porque perdieron su tiempo inútilmente, noche tras noche, bebiendo chicha y cantando hasta el amanecer. [p. 52]

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

Varias mujeres pasaron corriendo; todas eran mestizas, vestidas como las mozas y las dueñas de las chicherías. [p. 100]

Todas llevaban mantas de Castilla y sombreros de paja. [p. 101]

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

Las chicheras, junto con los colonos, representan al personaje colectivo de la obra. Sin embargo, entre ellas sobresale doña Felipa, la chichera que se pone a la cabeza del motín. Felipa, la mujer de "(...) cara ancha, toda picada de viruelas; su busto gordo, levantado como una trinchera, se movía era visible, desde lejos, su ritmo de fuelle, a causa de la respiración honda. Hablaba en quechua" [p. 102] se constituye en el personaje heroico de la obra. Su fuerza para conducir la rebelión hasta conseguir su objetivo, recuperar la sal

monopolizada por el salinero, y su posterior huida la convierten en la figura mítica. Representa, además, la configuración del líder necesario para encabezar, sin mantenerse al margen o por encima de la colectividad, a mestizos e indios en su lucha por la justicia y el establecimiento de un orden justo. Su carácter de mujer marginada y oprimida le confiere mayor validez a su empresa:

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

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

Otra figura marginal, marcada, diferente, aparece en *Los ríos profundos*: la Opa, término apelativo que proviene del quechua *upa* y significa: fatuo, tonto, idiota, zongo, bobo, orate, demente, semiloco, ausente, sordo, que padece sordera, que no oye o oye mal, sordomudo que no puede hablar ni oír, silencioso, que no se oye.²⁵ La opa tiene una presencia eminentemente sexual y sucia; su aparición causa inquietud a los alumnos y provoca expresiones violentas:

Ciertas noches iba a ese patio, caminando despacio, una mujer

demente, que servía de ayudante en la cocina. Había sido recogida en el pueblo próximo por uno de los padres. No era india, tenía los cabellos claros y su rostro era blanco, aunque estaba cubierto de inmundicia. Era baja y gorda. [p. 58]

Alrededor de esta mujer demente giran los conflictos sexuales de los internos; ella les inicia sexualmente. Su apariencia sucia y grotesca, que por momentos la presenta como un ser repugnante, suele invertirse por ser considerada por los internos como la más deseada pese a los insultos y menosprecio. Su muerte a manos de la peste la purifica y la convierte en santa.

• Los cholos²⁶

El término *cholo* tiene diferentes acepciones, que dependen de la connotación que reciban y dependiendo del grupo social que haga uso de ese término. Se considera como cholos a aquellos individuos que, mientras aún participan de la cultura indígena, absorben al mismo tiempo la cultura occidental, "aunque haya que agregar que también se considera como cholo al mestizo con evidentes rasgos indígenas, al indígena acriollado, es decir, que ha asimilado el estilo de vida criollo, a aquellas personas que no poseyendo rasgos indígenas proceden de la sierra, tienen un estatus socio-económico bajo, y muestran costumbres de tipo indígena".²⁷



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

Es aquí en Lima donde ya percibí otro tipo de relaciones étnicas. Bueno, yo era serrano, ayacuchano, aquí yo era cholo. Pasé de mi condición de familia de hacendados allá, a la de cholo aquí en Lima. Una figura especial que, desde luego mi familia jamás aceptaba, pero que a mí me parecía obvia.²⁸

En *Los ríos profundos*, los indios, como el padre de Palacitos o los soldados, se hispanizan culturalmente, con el fin de adecuarse al grupo social opresor

y ocupar un lugar de consideración por el papel que desempeñan al lado del círculo blanco; éstos son los cholos representativos de la obra.

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

Alto, vestido con traje de mestizo. Usaba corbata y polainas. Visitaba a su hijo todos los meses. Se quedaba con él en la sala de recibo, y le oíamos vociferar encolerizado.

Hablaba en castellano, pero cuando se irritaba, perdía la serenidad e insultaba en quechua a su hijo. Palacitos se quejaba, implorando a su padre que lo sacara del internado.

— ¡Llévame al Centro Fiscal, papacito —le pedía en quechua.

— ¡No! En Colegio —insistía enérgicamente el cholo. [p. 58]

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

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

— El regimiento está formado por cholos —gritó Romero para hacerse oír.

— Nuevamente, el mito de la raza. ¡Que se maten hasta el fin de los siglos! Yo soy un espectador infausto.

— ¿Infausto? ¿Qué es eso? Pero un cholo puede borrártelo.

— Puede, claro, puede. Mientras los hijos de los hijos de mis hijos juegan montados sobre ellos. [p. 148]

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

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

Uno de los soldados pretendió levantarse. No era la indignación lo que se reflejaba en sus ojos, sino el destello que el golpe súbito del ritmo enciende en los bailarines. Quizá fue en su pueblo danzante de jaylli o de tijeras, querría desafiar a algún otro, porque la fuga del jaylli o la danza de tijeras son bailes de competencia.

Pero yo creí percibir lo más característico de la danza. [p. 193]

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

• Los negros

En *Los ríos profundos* también está presente otro componente de la realidad social peruana: el negro. Su presencia en la sierra peruana es minoritaria,²⁹ pero también es un ser marginal y

discriminado. Dentro del desarrollo de la novela, el Hermano Miguel es objeto del fuerte racismo³⁰ impregnado en los blancos y mestizos. Para la mayoría de los jóvenes del colegio es una persona querida, pero no por eso deja de ser “un negro”:

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

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

— El Lleras ha dejado su maldición en Abancay; ha dicho que tumbó al Hermano y que lo revolcó a patadas. La gente ya sabe; las beatas y las señoras están rezando por el Hermano. “Aunque sea negro, tiene hábito”. [p. 159]

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

— ¡No! —gritó Lleras. —¡No! ¡Es negro, Padrecito! ¡Es negro! ¡Atatauya! [p. 142]

— ¿Cómo siendo negro, el Hermano pronunciaba con tanta perfección las palabras? ¿Siendo negro? [p. 144]



El negro, "cosa rara en la sierra peruana",³¹ no forma parte del mundo andino; sin embargo con su presencia se logra constituir la imagen total de la sociedad peruana (a excepción de la ausencia de los personajes de la selva y los orientales).

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

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

La palabra del "supay" (diablo)

En el conflicto de mundos y hombres hasta aquí referidos, la palabra desempeña un papel importante, en tanto que marca la fuerza verbal de los sectores enfrentados, como también los artificios que permiten una convivencia entre estos. Cabe

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

— Nuestro padre el Sol, (...) envió del cielo a la tierra un hijo y una hija de los suyos para que lo adoctrinasen en el conocimiento de Nuestro padre el Sol, para que lo adorasen y tuviesen por su Dios y para que les diesen preceptos y leyes en que viviesen como hombres en razón y urbanidad. (...) ³³

La palabra vive en los hombres, es fuego con que queman desde la boca los "demonios" en su comunicación; no en el infierno, el de allá, arriba, el *k'anay pacha*, que funciona como temor, sino en el aquí, en el *kay pacha*, que es la *tullpa* (hoguera) donde hierve el "Picante"³³ de la disputa; la comunicación diaria se hace de palabras y construye un mensaje que responde a un contexto cargado de violencia. La utilización de la lengua por parte de los personajes de la obra, responde a la realidad contextual; la palabra se convierte en arma de defensa y ataque, por lo que la utilización del verbo difiere de personaje a personaje, dependiendo del grupo social al que pertenece, a sus intereses y al contexto social y cultural. La palabra parece danzar en diferentes ritmos, donde el hombre es el carbón que provoca que la olla reviente como un trueno en la boca de los enfrentados, hasta salir como una "llok'lla" (río turbio y furioso

cargado de piedras) *chay uku mayukuna* (esos ríos profundos) invadiendo los cuerpos.

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

Sin embargo, toda lengua puede escribirse, pues no existe alguna que no pueda ser representada mediante la escritura. Por eso muchas lenguas nativas americanas se escriben ahora utilizando, para ello, los signos del alfabeto latino, o acomodando este alfabeto a las peculiaridades de la estructura fonológica propia.³⁴ Arguedas contribuyó destacadamente a llevar la tradición oral quechua a la escritura.

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

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

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

Antes de escribir *Los ríos profundos*, Arguedas trata de expresarse, no en quechua, sino en español. La perspectiva quechua se transmite por medio del castellano correcto. Cuanto más conoció la cultura quechua, más buscó la perfección en el uso del castellano, no recreando la estructura sintáctica quechua, sino la esencia cultural india. En su cuento *Orovilca* (1954) había intentado esa alternativa, sin embargo este cuento se desarrolla

en la costa y no refleja el enfrentamiento cultural de la sierra. En *Diamantes y pedernales* (1954), Arguedas emplea el castellano; éste parece ser el inicio de una nueva forma de utilizar el lenguaje que luego se consolida en *Los ríos profundos* (1958), donde el autor crea el *idiolecto* como lenguaje literario tomando al español como sustancia, en busca de un lector no quechua hablante, en el que se rescata la entonación y la connotación particular de los indígenas.

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

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

Producir un texto sobre la comunicación, para dramatizar su existir social y reelaborar su latencia identificatoria, su plenitud posible; y, además, producirlo con los materiales discordantes justamente de una situación de fractura en la comunicación, de estratificación del habla y de violencia sobre la libertad de decir. Desde esta denuncia, el texto

generará su postulación utópica: una comunicación realizada; la que denuncia el drama de hablar en el Perú, en cualquier sociedad represiva, agudizándolo con su reclamo, con su recusación de los ordenes de la violencia.³⁵ [pp. 142-143]

Sin embargo, en *Los ríos profundos* Arguedas nos muestra, a través de algunos de sus personajes, el mosaico verbal que produce la convivencia del español con el quechua. Vemos que así como existen personajes que emplean la lengua española para su comunicación diaria, existen otros (los indios) que son absorbidos por esa lengua, siendo reconocidos "a primera vista" como quechua-hablantes (por sus interferencias lingüísticas), en proceso de aprehensión de la lengua ajena. Este aspecto nos indica que algunos diálogos responden todavía al modo de hablar de los indígenas, pero que, como dijimos líneas arriba, no determina la totalidad del lenguaje empleado en la realización de la novela ni resta el valor al lenguaje inventado por Arguedas:

—Será, pues su alma. Ella judido ya, en San Miguel. ¡Seguro!

Estaba borracho.

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

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

la presencia dominante del español.

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

Su nueva preocupación por la onomatopeya en lugar de la sintaxis es bastante significativa porque la onomatopeya involucra la cuestión de la relación entre el quechua como sistema expresivo y la experiencia de la realidad, mientras que el enfoque hacia la sintaxis aislaba las estructuras particulares dentro del quechua sin tomar en cuenta el sistema cultural del cual la lengua toma parte (...).³⁶

La onomatopeya, que es la imitación de sonidos en el vocablo que se constituye para significarlo, es para Arguedas "la imitación de las estructuras de significación de un signo-objeto mediante la fonética, el grafismo, la sintaxis-aglutinación de la palabra. Como se puede notar, tal onomatopeya es una suerte de acción mágica que se ejerce sobre la palabra para que signifique realmente todo lo que significa en la mente del quechua-hablante, un signo objeto determinado".³⁷ Este efecto onomatopéyico es logrado por Arguedas mediante la explicación de *illa e illu*, que acompañan la aparición del nombre quechua de un signo objeto, en el capítulo VI de la novela.

Las expresiones claves en quechua no son traducidas al español; de los cantos se da la versión bilingüe que permite, tanto al lector quechua-hablante como al que no lo es, descifrar el contenido simbólico de éstos.

Claro es que la versión al español es el medio por el que Arguedas conduce al lector al cauce quechua; recordemos que las dos

forma escrita, nos presenta una gama de signos: la pronunciación, la entonación, la expresión del cuerpo y del rostro, a los que se

suman la música y la coreografía. El espacio ardiente de Abancay se convierte en el escenario donde la palabra es un fuego que quema, acaricia y envuelve a los personajes. El lenguaje es variado, pero no exclusivo del hombre, a excepción de la palabra. De estas maneras se expresan los *supays* o diablos de la comunicación desde el

interior del ser, desde la herida misma, donde los infiernos queman por dentro y por fuera, con gritos, con silencios, alegrías y tristezas.

Aquí tenemos una muestra de lo expresado anteriormente:

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

Impusieron el canto en la chichería. Desde el interior empezaron a



lenguas pueden vincularse en su continua pugna:

— Ya se van. Se van lejos, Hermano —dijo en voz alta. Empecé a rezar el Yayayku. Lo recomencé dos veces. El rumor se hizo más intenso y elevé la voz:

"Yayayku, hanak' pachapi kak' (...)
Oí, de repente, otros gritos, mientras concluía la oración. Me acerqué a la puerta. La abrí y salí al corredor. desde allí escuché mejor las voces.

— ¡Fuera peste! ¡Way jiebre!
¡Waay!

— ¡Rípuy, rípuy! ¡Kañask'aykin!
¡Waaay. ...! [p. 252]

Una lectura detallada de la novela nos conduce a reparar en el sistema de expresión oral de la misma que, a diferencia de la

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

*Soldaduchapa riflínk'a
tok'romantas kask'a
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'
asnay asnay supin.*

(El rifle del soldadito había sido de huesos de cactus por eso, por eso, trueno inútilmente. No, no, hermano, no es el rifle, es el alma del soldadito de leña inservible. El revolver del salinero estaba cargado con excremento de llama y en vez de pólvora y en vez de pólvora pedo de mula salinera.) [pp. 113-114]

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

Como hemos mencionado, la palabra en *Los ríos profundos* está directamente asociada al conflicto social. "La naturaleza del conflicto puede ser entendida en esta novela como el drama de una comunicación, en primer lugar, estratificada socialmente, pero, a

la vez, como drama disyuntivo de sistemas de comunicar que suponen distintas series de transmisión, procesamiento y jerarquización de la información. Por lo mismo, son modelos de percepción los que se disputan en el texto el espacio de la comunicación. O sea, el orden de los hechos, la definición de los hablantes y el lugar del sujeto. El drama de la comunicación es la forma desgarrada de la existencia social misma: son modelizaciones culturales en conflicto las que generan este relato del papel de los hablantes precisamente."³⁸

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

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

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

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

referencias a los personajes y al cosmos novelesco por parte de los internos abren imágenes carnalescas que sintetizan el enfrentamiento y la convivencia de mundos, en la que se invierten los poderes y se instaura un mundo partiendo de la risa. Pero también existe el choque frontal entre los personajes y sus lenguas dependiendo de la coyuntura:

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

El contacto lingüístico se da entre las colectividades "criolla" e "indígena". Tanto en los sectores hegemónicos como en los marginados existen grupos bilingües capaces de emplear las dos lenguas con variable grado de competencia. Los personajes hegemónicos, por su nivel relativamente alto de escolaridad, son capaces de distinguir cabalmente las estructuras de los dos idiomas. Su comportamiento idiomático debe calificarse de diglósico: la elección de uno o de otro idioma no es facultativa, sino que obedece a determinadas situaciones sociales. El idioma de prestigio sirve para comunicarse básicamente entre los del grupo hegemónico o es utilizado por los indígenas para dirigirse al "señor", mientras que el quechua es utilizado por los dominadores, para relacionarse con el mundo sojuzgado; por otro lado, el quechua de los indios y mestizos es para uso básicamente doméstico, trabajo o momentos

festivos. Sin embargo, encontramos en el silencio otra forma de comunicar que, indudablemente, tiene un carácter violento, el de denunciar las prohibiciones y los temores a las que está sujeto el personaje más humillado, el pongo:

El pongo esperaba en la puerta. Se quitó la montera, y así descubierto, nos siguió hasta el tercer patio. Venía sin hacer ruido, con los cabellos revueltos, levantados. Le hablé en quechua. Me miró extrañado.

— ¿No sabe hablar? — Le pregunté a mi padre.

— No se atreve — me dijo —. A pesar de que nos acompaña a la cocina. [p. 18]

El conflicto comunicativo existente entre los miembros de la sociedad serrana se ve rebasado cuando se suscita el encuentro entre un serrano y un costeño. Para éste último, son indescifrables los sonidos emitidos por los

quechua-hablantes, si el color de la piel es fundamental para la valorización del ser humano en una sociedad profundamente estratificada, la lengua también lo es:

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

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

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

Para finalizar es importante destacar el trabajo de

recuperación de la tradición oral popular que realiza José María Arguedas, a través de la inclusión de numerosos vocablos de origen quechua como apodos, insultos, nombre de lugares, plantas y animales, los mismos que enriquecen gratamente la integridad comunicativa de la obra.

Estos vocablos aparecidos en pasajes diferentes, en situaciones disímiles, cumplen rítmica y comunicativamente funciones variadas, las que asociamos a la imagen del fuelle de un herrero que, al expulsar el aire sobre el carbón, enciende el fuego del lenguaje y las palabras fuertes brotan haciendo chispas, mientras que cuando el fuelle toma el aire, la palabra se violenta de otro modo, parece que se viste, en pleno ardor, con un aire relajado •

Notas

¹ Arguedas, José María, *Los ríos profundos*, Alianza Editorial, Madrid, 1994. En adelante todas las citas referentes a esta novela se indicarán con el número de la página correspondiente.

² González Prada, Manuel, *Páginas Libres*, Ediciones Peisa, Lima, s.f., pp. 65-62.

³ Dorfman, Ariel, *Imaginación y violencia en América*. Anagrama, Barcelona, 1972, p. 10.

⁴ Arguedas, José María, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Madrid, Edición crítica, Eve-Marie Fell, 1990, p. 16.

⁵ Véase Dorfman, Ariel, *ob. cit.*, pp. 9-42.

⁶ Cfr. Remy, María Isabel, "Arguedas y López Albújar: rasgos de un nuevo perfil de la sociedad rural serrana", en *Debate Agrario. Análisis y alternativas*, Centro Peruano de Estudios Sociales (CEPES), Lima, enero-mayo, 1992, pp. 121-137.

⁷ Cornejo Polar, Antonio, *Los Universos Narrativos de José María Arguedas*, Losada, Buenos Aires, 1973, p. 29.

⁸ Ortega, Julio, *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, p. 130.

⁹ Montoya, Rodrigo, "Antropología y política", en *José María Arguedas veinte años después: huellas y horizontes 1969-1989*, Universidad Mayor de San Marcos, Lima, 1991, p. 24.

¹⁰ Larco, Juan, "Prólogo", *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Casa de las Américas, La Habana, 1976, p. 13.

¹¹ Líder Trotskista que dirigió en 1961 las tomas de tierras en La Convención, Cuzco, coincidiendo con la época de mayor auge de movilizaciones campesinas en la sierra andina, que llevaría a Velasco Alvarado a decretar la reforma agraria a finales de esa década.

¹² Carta de Arguedas a Hugo Blanco, aparecida en *Amaru*, núm. 11, diciembre, 1969, pp. 3-11, incluida en *El zorro de arriba y zorro de abajo*, Edición Crítica, España, 1990, p. 434.

¹³ Vargas Llosa, Mario, "Ensoñación y

magia", en *Los ríos profundos*, Caracas, Ayacucho, 1978, p. IX.

¹⁴ Arguedas, José María, "Hugo Blanco y José María Arguedas/ Correspondencias", *Amaru*, 1969, núm. 11, p. 435.

¹⁵ Arguedas, José María, *Primer encuentro de narradores peruanos*, Arequipa, 1965, Casa de la Cultura del Perú, Lima, 1969, p. 172.

¹⁶ Arguedas, José María, "Puquio, una cultura en proceso de cambio", en *Formación de una cultura indoamericana*, Siglo XXI, México, 1977, p. 35.

¹⁷ Arguedas, José María, *ibidem*, p. 4.

¹⁸ Luis Guillermo Lumbreras, renombrado arqueólogo peruano recuerda cómo era considerado el indio en Ayacucho, y en general en la sierra sur andina, cuando él era niño, en los años 40 y 50: "Todo el trabajo duro y sucio era de él y correspondía a su naturaleza. Ser indio significaba poder ser pisoteado, estropeado, significaba poder hacer cualquier cosa, incluso

dormir a los pies de las personas, cuidar de ellos, morir de frío; el indio no debía tener frío, no tenía por qué tener hambre y, consecuentemente, si no tenía que comer un día o dos, no importaba porque su naturaleza era así. Era algo menos que una persona; no era persona. Ni siquiera sabía hablar castellano. . . y estaba muy mal que alguien tratase de aprender quechua porque eso iba a malograr su castellano. Además, el indio era sucio, era lo peor, incluso en la comida. Cómo iba a tomar leche, por ejemplo. No le vayan a dar leche porque se enferma. / El indio era como un niño; entonces había que enseñarle y azotarle públicamente para que viera que no podía hacer cualquier cosa. . . Además, no tenía propiedad porque el indio nunca tuvo propiedad; era por naturaleza un ladrón, un potencial asesino. . .” Luis Guillermo Lumbreras, “De señores, indios y subversivos”, entrevista en *El Zorro de abajo, Revista de política y cultura*, núm. 3, Lima, noviembre-diciembre, 1986, p. 56.

¹⁹ José María Arguedas, “La narrativa en el Perú contemporáneo”, en *Recopilación de textos Sobre José María Arguedas*, Casa de las Américas, La Habana, 1976, p. 415.

²⁰ *Ibidem.* p. 416.

²¹ El pongo es el grado más humillante que sufre el indígena, esta función la puede ejercer cualquiera de los colonos a gusto y decisión del hacendado (su ejercicio no tiene límites, cumple sin límite los deseos de amo). Su disposición es total a la voluntad del “dueño” y su libertad de expresión está controlada por el patrón. Arguedas escribe un interesante cuento con este tema. Léase *El sueño del pongo*, en *Relatos completos*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

²² “Hugo Blanco y José María Arguedas/Correspondencias”, *Amaru*, 1969, núm. 11, p. 13.

²³ Emolientero: vendedor de bebidas hechas de hierbas en la que el jugo del limón es sustancial en su preparado. El limón sustituye a la imagen del pongo, pues se le extrae todo el sumo y se le bota o deja para las delicias de los cerdos.

²⁴ Arguedas, José María, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, Siglo XXI, México, 1977, p. 4.

²⁵ Arona, Juan de, *Diccionario de*

peruanismo París, Deslee de Brouwer, 1938; Jorge A. Lira, *Diccionario K'echua-español*, Kkoskko (Cusco), Universidad Nacional de Túcumán, s.a.; Luis Cordero, *Diccionario quichua-español, español-quichua*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1955; Francisco J. Santamaría, *Diccionario general de americanismos*,

²⁶ La discusión en torno a lo que es el cholo ha llevado a varios estudiosos a explicar el fenómeno, a proponer el estudio del “problema del cholo” como se ha hecho con “el problema del indio”. Aníbal Quijano describe a los cholos a mediados de los años 60 como un grupo social emergente, que viene de lo indígena y se debate entre asimilarse a lo criollo o fundar un proyecto propio. *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*, Mosca Azul Editores, Lima, 1980. Por su parte Carlos Franco considera que “En los caminos a Lima y las capitales departamentales más importantes, se fue produciendo una decisiva mutación cultural que concluyó convirtiendo a los indígenas en cholos”. Esto está íntimamente ligado al proceso económico de la sociedad peruana de los años 50, cuando ante la escasez de tierras, la explotación de las haciendas y los incentivos de la modernización urbano-industrial se unen para dar inicio a un dramático y masivo éxodo hacia las ciudades. Algunas veces silenciosamente y otras violentamente se fueron adueñando de Lima, ciudad considerada como reducto de lo criollo. Todo este proceso se acelera con la reforma agraria de Velasco Alvarado en los 70, “por ella los cholos irrumpieron masivamente. Se apoderaron definitivamente de las calles, plazas y rincones de las ciudades imponiendo su presencia abigarrada y coloridad”. La cultura chola es esencialmente urbana y su estrategia de sobrevivencia es una combinación de los intereses particulares y colectivos. Franco concluye diciendo: “Si lo señalado hasta aquí es cierto, entonces el proceso histórico de los últimos cuarenta años respondió irónicamente al presagio de Valcárcel. Las masas culturalmente indígenas, que como un aluvión descendieron sobre Lima y las principales ciudades desde los 50, sólo pudieron ocuparlas transformando su

identidad cultural. Ése fue el precio que debieron pagar por reconvertir las ciudades y someterlas progresivamente al imperio de sus costumbres”. Carlos Franco, “Nación, Estado y clases: condiciones del debate en los ochenta”, en *Socialismo y participación*, Lima, núm. 29, marzo, 1985.

²⁷ José Alva Quiñones y Marx Silva Tuesta, “Complejo de cholo: problemática en el proceso de identificación del cholo”, en *Cuadernos Médico-sociales*, núm. 6-7, Lima, 1979, pp. 10-11.

²⁸ Luis Guillermo Lumbreras, “De señores”, en *Casa de las Américas*, La Habana, 1976.

²⁹ La presencia del negro en el Perú se remonta a la época colonial, teniendo relación con el desarrollo de la agricultura de plantación destinada a la exportación de caña de azúcar y algodón, productos enviados hacia Europa, aunque también realizaron funciones de sirvientes en las casas de sus propietarios en las ciudades. Los negros eran traídos hacia América a través de la trata negrera que tiene su mayor auge en el siglo XVIII. Los negros fueron arrancados de su tierra, tratados como mercancía, no tuvieron más alternativa que adaptarse a sus nuevas condiciones de vida. Históricamente negros e indios tuvieron poca vinculación, y hasta la fecha sus mundos están separados. En el Perú el negro es un grupo social minoritario que se asentó básicamente en la Costa: El Callao y Chíncha, por lo que la presencia de un negro en la sierra resulta un hecho extraño.

³⁰ La cuestión racial es uno de los problemas más sugerentes en el Perú, país de todas las sangres como decía Arguedas. Las diversas tradiciones existentes no han conseguido fusionarse y muchas veces, ni siquiera convivir. Conflictos y rivalidades han terminado produciendo un racismo subterráneo, que se manifiesta en el menosprecio, la desconfianza y las agresividades mutuas, incluso en el interior mismo de las clases populares, por ejemplo en las relaciones cotidianas entre negros e indios. El origen colonial del racismo en el Perú sigue teniendo un gran peso y el carácter de las formas de discriminación que justifican y legitimen las desigualdades sociales no ha dejado de ejercer su dominio en la

vida peruana contemporánea.

Alicia Castellanos manifiesta acertadamente que "el racismo en el sentido amplio como conjunto de representaciones, de valores y normas expresadas en prácticas que conducen a la inferiorización del otro, cuyos atributos físicos o culturales son percibidos como distintos de los que comparte el grupo hegemónico es también una forma de enfrentar al indio" o al negro. Alicia Castellanos Guerrero, "El indio en el discurso

social" en *Memoria*, Cemos, núm. 75, marzo, 1995, pp. 15-18.

³¹ William Rowe, *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1979, p. 94.

³² El Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales. Historia general del Perú*, Ediciones Nuevo Mundo, Lima, s/f, pp. 21-22.

³³ "Picante": alimento cotidiano del mundo andino. Su característica principal es la utilización del ají (chile) como condimento.

³⁴ Gustavo Solís Fonseca, y Jorge Chacón Sihuay, *Lingüística y gramática runasimi-chanka*, Ministerio de Educación, Lima, 1989, pp. 21-22.

³⁵ Julio Ortega, *Crítica de la identidad...*, ob. cit., pp. 142-143.

³⁶ William, Rowe, *Mito...*, ob. cit., p. 102.

³⁷ Martín Lienhard, *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Lima, Latinoamericana Editores, 1981, p. 161.

³⁸ *Idem*.

Bibliografía

QUINONES, Alva, José y Marx Silva Tuesta, "Complejo de cholo: problemática en el proceso de identificación del cholo", en *Cuadernos Médicos-sociales*, núm. 6-7, Lima, 1979.

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

———, *Los ríos profundos*, Alianza Editorial, Madrid, 1994.

———, (Intervención) *Primer encuentro de narradores peruanos*, Arequipa, 1965, Casa de la Cultura del Perú, Lima, 1969.

———, "Puquio, una cultura en proceso de cambio", en *Formación de una cultura indoamericana*, Siglo XXI, México, 1977.

———, "La narrativa en el Perú contemporáneo", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Casa de las Américas, La Habana, 1976.

———, *Relatos completos*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

———, "Hugo Blanco y José María Arguedas/Correspondencias", *Amaru*, 1969, núm. 11, p. 13.

———, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, Siglo XXI, México, 1977.

ARONA, Juan de, *Diccionario de peruanismos*, París, Deslee de Brouwer, 1938.

CASTELLANOS GUERRERO, Alicia, "El indio en el discurso social", en *Memoria*, Cemos, núm. 75, marzo, 1995.

CORNEJO POLAR, Antonio, *Los Universos Narrativos de José María Arguedas*, Losada, Buenos Aires, 1973.

DÍAZ RUIZ, Ignacio, *Literatura y biografía en José María Arguedas*, UNAM, México, 1991.

DORFMAN, Ariel, *Imaginación y violencia en América*, Anagrama, Barcelona, 1972.

FRANCO, Carlos, "Nación, Estado y Clases: condiciones del debate en los ochenta", en *Socialismo y participación*, Lima, núm. 29, marzo, 1985.

GARCILASO DE LA VEGA, el Inca, *Comentarios reales. Historia general del Perú*, Ediciones Nuevo Mundo, Lima, s/f.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel, *Páginas Libres*, Ediciones Peisa, Lima, s/f.

LARCO, Juan, "Prólogo", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Casa de las Américas, La Habana, 1976.

LIENHARD, Martín, *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de*

Arguedas, Lima, Latinoamericana Editores, 1981.

LUMBRERAS, Luis Guillermo, "De señores, indios y subversivos", entrevista en *El Zorro de abajo*, *Revista de política y cultura*, núm. 3, Lima, nov.-dic., 1986.

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

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

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

ROWE, William, *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1979.

SOLÍS FONSECA, Gustavo, y Jorge CHACÓN SIHUAY, *Lingüística y gramática runasimi-chanka*, Ministerio de Educación, Lima, 1989.

VARGAS LLOSA, Mario, "Ensoñación y magia", en *Los ríos profundos*, Caracas, Ayacucho, 1978.