

L T-GO

Aprobación con Distinción

19

@

4

2005

**RS AD MAYOR ▽ SAN ANDRÉS**  
**FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**  
**CARRERA DE LITERATURA**

**TESIS DE LICENCIATURA**

**PACHAKUTI: UNA LECTURA DE LOS RÍOS PROFUNDOS DE**  
**JOSÉ MARÍA ARGUEDAS**

K.84701

**POSTULANTE: TANIA SHIRLEY SAENZ CORTEZ**  
**TUTORA: LIC. DORA CAJÍAS DE VILLA GOMEZ**

**Nº 01194**

LITERATURA PERUANA >  
NOVELA L.05 ProS PikoPuktDv5

MARIA ARGUEDAS >

**LA PAZ - BOLIVIA**  
**2003**

C<3MUR11001097

### **Agradecimientos:**

A la Dra. Núria Vilanova especialmente, por toda la dedicación y esfuerzo con los que acompañó la realización de la presente tesis. Y a la Lic. María Dora Cajías por la dedicada y rigurosa ayuda brindada en la culminación de ésta. También a la Dra. Ana Rebeca Prada; Lic. Raúl Paredes; A Javier Morales Mena y Dante ~~Gonzales-Rosales~~; A Lola Paredes; A mis padres; A Franco; A la Biblioteca del CIPCA y al Instituto de Estudios Bolivianos.



## ***Pachakuti*: una lectura de *Los ríos profundos* de José María Arguedas**

1. Introducción.....	1
2. <i>Pachakuti</i> .....	7
2.1. <i>Pachakuti</i> en cuanto léxico.....	9
2.2. El <i>Pachakuti</i> como un concepto común en la cultura andina....	11
2.3. El <i>Pachakuti</i> en textos sobre la cultura andina.....	12
2.4. El <i>Pachakuti</i> como categoría común en la cultura andina.....	17
3. <i>Pacha</i> .....	19
3.1. El Cuzco como espacio modelizador.....	20
3.2. Cuzco, el centro del mundo.....	26
3.3. El Cuzco y su vigencia.....	37
3.4. Abancay, extensión del Cuzco.....	44
3.5. Abancay como <i>Pacha</i> .....	46
3.6. <i>Pacha</i> como espacio y tiempo.....	52
3.7. El espacio sagrado o los ríos profundos.....	55
3.8. El tiempo sagrado en Abancay.....	59
3.9. Abancay, espacio cercado.....	65
4. El retorno de las Wacas.....	69
4.1. El mito del Inkarrí en <i>Los ríos profundos</i> .....	70
4.2. Wamanis y Wacas.....	79
5. Guerra y peste.....	88
5.1. La noción de guerra en el mundo andino.....	91
5.2. Un mundo en conflicto, Ernesto y su entorno.....	94
5.3. Wamanis y vacas, dioses guerreros.....	99
5.4. Música y guerra.....	107
5.5. Peste en Abancay.....	119
6. Conclusiones.....	126
Bibliografía.....	131
Anexos.....	138

# **1. INTRODUCCIÓN**

*Los ríos profundos*<sup>1</sup> (1958) es la obra más representativa de toda la producción literaria de José María Arguedas. Este texto produce mucho interés en la crítica (considerado por unos indigenista, por otros neoindigenista, vanguardista e incluso como inscrito en lo real maravilloso); ha generado múltiples lecturas y aproximaciones por los muchos sentidos que produce. Arguedas escribe la novela después de un vacío de casi cinco años en su producción literaria. Después de este quiebre se publica en 1948 un adelanto de *Los ríos profundos* en *Las Moradas* (Revista Peruana) y finalmente en 1958 sale a luz pública la novela. Antes de ésta, Arguedas publica *Warma Kukay* (1932); considerado su primer cuento y *Yawar Fiesta* (1941) su primera novela; pero *Los ríos profundos* es el texto que obtiene consenso de los lectores y de los estudiosos, que reconocen a esta novela como especialmente importante para considerar seriamente la posibilidad de una literatura quechua. Es decir, la constitución de un lenguaje que recree la cosmovisión, la lengua,

---

<sup>1</sup> Para el presente trabajo se utilizará la edición de Editorial Horizonte. Lima . 1999. Asimismo, cada vez que se haga una cita de este texto se utilizará entre paréntesis la abreviatura RP seguida del número de página correspondiente, por ejemplo: (RP: 23).

<sup>2</sup> *Los ríos profundos* tiene en común con el resto de la obra de Arguedas el marcado interés por el indio a veces como sujeto de la enunciación y otras como sujeto del enunciado. Más allá de esto es imposible encasillar no solamente la novela, sino también la obra y para mayor información se la puede contextualizar en la siguiente cronología: en 1932 publica *Warma Kukay*, su primer cuento. En 1935 *Agua*, En 1941 *Yawar Fiesta*, su primera novela. En 1954 publica *Diamantes y pedernales* y aquejado de la imposibilidad de escribir deja un vacío hasta 1958, año en el que se publica *Los ríos profundos* (Premio Nacional de Novela en 1959). En 1962 publica *La agonía del Rasu Ñiti*. En 1964 publica *Todas las sangres*. En 1965 publica *El sueño del Pongo*. En 1967 publica *Amor mundo y todos los cuentos*. En 1968 se le otorga el premio Inca Garcilaso de la Vega en el que pronuncia su discurso *No soy un aculturado* que lleva de prólogo su novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Más allá de la obra literaria Arguedas tiene otras publicaciones antropológicas, etnológicas y otras que pueden ser consultadas en los anexos.

<sup>3</sup> La nota disonante en este concierto de loas y halagos para la novela la pone Vargas Llosa, quien la denomina como exponente de La utopía arcaica (2001)

los mitos, los ritos y relatos quechuas hasta convertirlos en literatura. Esta obra, desde esta perspectiva, es la evidencia de que en Los Andes se puede escribir, hacer literatura en concordancia con las exigencias de la teoría e historia literarias, además de una propuesta propiamente quechua como postula la obra de Arguedas. Obra que desde su especificidad se adscribe a la historia literaria desde las historias literarias (andina, aymara, quechua, etc...) *Los ríos profundos* al igual que las piedras del Cuzco tiene este "encanto"<sup>4</sup>, encanto que lo mantiene como uno de los textos más caros a la cultura y literatura quechuas.

La obra de Arguedas es un aporte fundamental a la cultura quechua. Resulta imposible pensar la actual configuración de esta cultura sin el aporte de este notable escritor. José María Arguedas<sup>5</sup> nacido en 1911 en Andahuaylas y fallecido trágicamente en Lima en 1969 es una de las personalidades más estudiadas dentro del ámbito literario local e internacional. Investigadores como Rowe, Cornejo Polar y Escajadillo, encuentran su obra como fundamental para la comprensión del universo quechua. En este correlato *Los ríos profundos* es un texto capital por una u

---

<sup>4</sup> En *Los ríos profundos* las piedras están vivas, en ellas hierve la sangre de igual manera que en el texto hierve la fortaleza de la cultura quechua.

<sup>5</sup> Escritor peruano que nace en Andahuaylas (departamento del Apurímac en la sierra del Perú) tiene como familiares a distinguidos hacendados. Su padre, Víctor Manuel Arguedas Arellano y su madre, Victoria Altamirano Navarro de Arguedas que deja huérfano a Arguedas a los tres años. En 1917 su padre contrae nupcias con Grimesa Aragoitia y este hecho facilita la cercanía y convivencia de Arguedas con los indios. En 1924 su padre lo lleva interno al colegio Miguel Grau de los padres Mercedarios en Abancay. En 1931 ingresa a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y se gradúa en 1950 como Bachiller en Letras con especialidad en Etnología. En 1963 saca su doctorado con la misma especialidad. En 1939 inicia su carrera como profesor en la comunidad de Sicuani en el colegio Mateo Pumacahua. En 1965 se divorcia de Celia Bustamante y en 1967 se casa con Sybila de Arredondo. El 28 de noviembre de 1969 se dispara en el cráneo en la Universidad Agraria "La Molina" y finalmente después de una larga agonía muere el 2 de diciembre del mismo año dejando su novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Una biografía más detallada se seguirá en anexos.

otra razón: para el primero la novela obedece a una poética musical, para el segundo el texto se afirma como una novela de la memoria *y* para el tercero el texto rescata el alma indígena. Obviamente, nadie duda de la importancia de *Los ríos profundos*, pero cada uno, da una razón (un argumento) diferente. Está claro que dada la naturaleza intrínseca del texto literario no es posible esperar un argumento o criterio compartido no sólo por estos tres estudiosos, sino por cualquier trabajo; es más si esto ocurriese sería un desastre, pues se atentaría contra la esencia misma del texto literario: su polisemia (su capacidad de significar de varias maneras a la vez).

Bajo estos presupuestos el presente trabajo postula, como no puede ser de otra manera, el gran valor literario y cultural de *Los ríos profundos*, y fundamenta su investigación en uno de los elementos capitales dentro de la cosmovisión de la cultura quechua en particular *y* andina en general: el *Pachakuti*. Es importante señalar que no se hace la descripción o configuración del *Pachakuti* para ver luego cómo la misma se formaliza o actualiza en la novela. Ésta sería una opción de trabajo válida, pero poco original *y* sobre todo se correría el riesgo de imponer una camisa de fuerza al texto hasta limitar o coaccionar los sentidos del mismo. Se postula la idea de que el *Pachakuti* "está" en la novela. En otras palabras, no se trata de imponer una categoría o referente extra textual a partir del cual se lee el texto, sino de demostrar que el *Pachakuti* "es" parte del mismo texto. De lo que se trata es de evidenciar que al leer *Los ríos profundos* uno está leyendo un *Pachakuti*. Detrás de la historia de Ernesto (detrás de la

diégesis del texto) está el *Pachakuti*. La diégesis, desde esta perspectiva o presupuesto de trabajo no es más que la estructura superficial de una estructura profunda mucho más compleja y general: el *Pachakuti*. Esto significa que Arguedas tiene en la historia de Ernesto un pretexto o motivo para narrar (a lo mejor mostrar) el *Pachakuti*. En el fondo, el efecto de sentido del texto, no está, desde esta visión, ni en la diégesis, ni en el sistema narrativo de la novela, que son los tópicos que en su momento trabajaron todos los estudiosos de la obra de Arguedas, este efecto está en la actualización del *Pachakuti*. Si Arguedas escribió *Los ríos profundos* lo hizo para manifestar (para escribir) uno de los elementos centrales de la cosmovisión andina<sup>6</sup>: el *Pachakuti*.

Esta idea, es la hipótesis del presente trabajo, la cual se demuestra y sustenta de la siguiente manera: en el apartado 2. *Pachakuti*, se trabaja la noción de *Pachakuti* desde varias perspectivas: la de los cronistas, la de la antropología, la etnohistoria, y la propia visión originaria, hasta establecer las características fundamentales de esta noción. En el apartado 3. *Pacha*, se aborda el tema del espacio y la poética del mismo en *Los ríos profundos*, sobre todo se demuestra que existe una continuidad entre el Cuzco y Abancay, que en el fondo ambos espacios son un mismo percha (un mismo espacio). El apartado 4. *El retomo de las vacas*, está dedicado a demostrar que en la novela las fuerzas (las vacas) están latentes; luego, en el apartado 5. *Peste y guerra*, se ve cómo estas fuerzas se actualizan y

---

<sup>6</sup> En este punto es necesario aclarar que, para los efectos del presente trabajo, es mucho más conveniente considerar el tema del *Pachakuti* no sólo dentro la cultura quechua, sino dentro de un ámbito más amplio: el de la cultura andina. En este ámbito, que esencialmente cubre las culturas quechua y aymara es posible desplegar todos los sentidos que dimanan de la noción de *Pachakuti*. Además, este punto será ampliamente trabajado en el apartado 2. de este escrito.



subvierten (trastocan) el orden, es decir, se produce el *Pachakuti*.

Finalmente, se enunciarán las conclusiones del caso.

## ***2. PACH UTI***

El presente trabajo se articula básicamente sobre la noción de "*Pachakuti*" y por lo tanto es imprescindible caracterizarla. En primera instancia se asume la misma como un "trocar del mundo" tanto en el tiempo como en el espacio. Esta noción se actualiza dentro del ámbito quechua y aymara con un mismo sentido general: "el cambio". Para lograr una mejor comprensión de la noción se hizo un rastreo por los diccionarios de las lenguas quechua y aymara, por los textos de los cronistas y por los textos especializados en la cultura andina. Está por demás referir la importancia de esta noción dentro de la cosmovisión y la historia social en Los Andes.

La noción de *Pachakuti*, para este trabajo, se articula en tres vertientes: primera, una revisión del vocablo en los diccionarios de la lengua quechua y de la lengua aymara; segunda, se rastrea la noción en los escritos de los cronistas y, tercera, se hace la comprensión de esta noción en los textos de reflexión sobre la cultura andina. En cuanto a los diccionarios, se consultaron las obras de Holguin, Mossi y Lira, para el ámbito quechua y Bertonio para el aymara. También, se revisa a cronistas originarios como Huaman Poma de Ayala y al cronista mestizo inca Garcilaso de la Vega. También se toma en cuenta los textos relativos a la Cultura Andina como "Pacha: en torno al pensamiento aymara" de Olivia Harris y Therese Bouysse Cassagne; *La máscara de piedra* de Fernando Montes Ruiz, *Pacha en el pensamiento aymara* de Fernando Untoja Choque y Ana Mamani Espejo y *El retorno del Inca rey* de Mercedes López Baralt.

## 2.1. ***Pachakuti* en cuanto léxico**

De la lectura de los diccionarios de la lengua quechua de Diego Gonzáles Holguín, de Jorge Lira, de Honorio Mossi y del *Diccionario de la Academia de la Lengua Quechua de la región del Cozco* se extraen los siguientes sentidos para la noción de "***Pachakuti***":

- *Pachakuti, pacha ticra*: "El fin del mundo, o grande destrucción, pestilencia, ruina o pérdida, o daño común". (González de Holguín, 1952: 270).
- *Pacha*. "Tiempo o lugar; *pachacta unanchani*: Señalar tiempo para hacer algo *pachappuchucay vel Pachakuti*: el fin del mundo, nombre propio del X. Inca Titu Manco *Khapax*, hijo segundo del Inca Viracocha, que reynó en lugar de su hermano mayor Inca Urca, que fue depuesto por falta de talento. *Pachakuti*, vel *pachaticra*: el fin del mundo, o gran destrucción, pestilencia, ruina, pérdida, o daño común." (Mossi, 1857: 98 - 99).
- ***PACHAKÚTEKK* o *PACHAKÚTIKK***: Adj. y s. "Renovador del mundo, restaurador del cosmos" (Lira, s/f: xxx).
- *Pachakuteq Inka*. S. Hist: "Pertenece a la segunda dinastía de los Hanan Qosqo. Emperador Inka, hijo de Wiraqocha Inka y la Qoya Mama Runtu. Su nombre inicial fue Titu Kusi Mango y al ceñirse la borla o maskaypacha tomó el nombre de Inka *Pachakuteq*: El transformador del mundo. Es considerado por eminentes investigadores y estudiosos como el más grande gobernante,

reformador y transformador del Imperio Tawantinsuyano. En la ciudad de Qosqo, hoy existe un gigantesco monumento de 36 metros de altura, el más grande del Perú, inaugurado en diciembre de 1992." (Real Academia de la Lengua Quechua, 1999: xxx).

De acuerdo a cada una de estas acepciones, "*Pachakuti*" tiene un significado: "el fin del mundo". Además, posee una variante: "*Pachaticra*" que en el diccionario de Mossi se define como "ruina o pestilencia". En consecuencia, se puede asumir la noción de "*Pachakuti*" como fin del mundo y como pestilencia o ruina'. Otra acepción del término, está en el diccionario del padre Lira y el *Diccionario de la Lengua del Qosqo* que define "Pachaqutekk" con el significado de "renovador del mundo" y "transformador del mundo". Sin embargo en este significado la carga se adjetiviza y da al nombre del Inca cualidades de "cambiar" el mundo o la tierra. Entonces más que una definición es sólo una reseña histórica-biográfica del Inca Pachacutec.<sup>2</sup>

Desde el ámbito aymara, Bertonio (1612) dice que *Pachakuti* significa: "Tiempo de guerra. Y también ahora (el tiempo de la redacción del *Vocabulario de la lengua aymara* 1612) lo toman para significar el juicio final." (Bertonio, 1612: 1993). Con estas definiciones Bertonio da a entender que lo esencial del "*Pachakuti*" es el aspecto bélico. Asimismo, la idea del "juicio final" (idea esencialmente católica) es fundamental, pues a

---

Este significado será fundamental para el presente trabajo, en el punto 5. "Caos y pestilencia" á como el mismo es importante para aseverar como el *Pachakuti* se manifiesta en *Los ríos profundos*.

<sup>2</sup> En la actualidad, todos los diccionarios modernos del quechua repiten esta "definición" de *Pachakuti*.

pesar de la contaminación católica, “*Pachakuti*” sería el fin de una época. Claro está que este fin no necesariamente es el fin del mundo (la visión apocalíptica católica), sino el fin de una época y el inicio de otra.

## **2.2. *Pachakuti* en la perspectiva de los cronistas**

Otro acercamiento que se tiene de la noción de “*Pachakuti*” viene de los cronistas. Se ha tomado la *Nueva Corónica y buen gobierno* de Huaman Poma de Ayala y *Los comentarios reales de los Incas* del Inca Garcilaso de la Vega. En estos escritos, como se podrá apreciar, no sólo hay una descripción del término, sino que es enunciado desde la visión de mundo andina.

Y anci auido otros muchos milagros y castigos en el tiempo del Inga. No se escribe sino son los testigos la caída de los cerros y peñas derrumbadas. Y and se escriue toda la suma; por eso el castigo de Dios le llaman Pachakuti [el que transforma el mundo], pacha ticra [el que la pone cabeza abajo]. Y anci algunos rrys fueron llamados Pachakuti. Y en esa uida como emos.  
Raid/ Pachakuti/ pacha ticra/. (Poma de Ayala, 1992: 74).

Pistelenscia de los rratones que destruy toda la cordillera de los llanos y pistelenscia de los ~aros y de perdises, de los papagayos critos *chiuillos* (pájaro negro) y de los uenados y zorrillas y zorras.  
Toda esta pistelenscia auido en tiempo del Ynga y en este tiempo castiga Dios. (Poma de Ayala, 1992: 260).

Es participio de presente. Quiere decir "el que vuelve" y "el que trastorna o trueca el mundo". Dicen por vía de refrán, "pacham cútín" que quiere decir "el mundo se trueca". Y por la mayor parte lo dicen cuando las cosas grandes se truecan de bien en mal. Y raras veces lo dicen cuando se truecan de mal en bien, porque dicen que más cierto es trocarse de bien el mal que de mal en bien. Conforme el refrán el Inca Viracocha se debía llamar Pachacutec porque tuvo en pie su imperio y lo trocó de mal en bien, que por la rebelión de los chancas y por la huida de su padre se trocó de mal en bien". (Inca Garcilaso de la Vega, 1990: 318).

Huaman Poma de Ayala asume la noción de “*Pachakuti*” como un cambio radical -una transformación del mundo- producto de un castigo/milagro. Además, este cronista entiende el “*Pachakuti*” con un rasgo fundamental: la presencia de la peste, de ahí la idea de castigo/milagro. Entonces, la noción no sólo alude a un cambio radical, sino a la presencia de la peste como una característica fundamental del *Pachakuti*. Esta visión del *Pachakuti* es igual a la de Mossi.

Para Garcilaso el término significa un cambio radical (trocarse del mundo) y abre a la posibilidad de que el cambio pueda ser de lo positivo hacia lo negativo (de lo bueno a lo malo) o de lo negativo a lo positivo (de lo malo a lo bueno)<sup>3</sup>. Por lo tanto, el mundo no sólo se troca, sino que existen estados y perspectivas para este cambio.

Huaman Poma de Ayala y Garcilaso de la Vega brindan acepciones más esclarecedoras de la noción de “*Pachakuti*”, puesto que ellos, en tanto cronistas, no sólo describen el término, sino que lo utilizan y ejemplifican en sus textos. De esta manera es posible ampliar y contextualizar el término.

### **2.3. El *Pachakuti* en textos sobre la cultura andina**

Los textos sobre cultura andina que mencionan al término “*Pachakuti*” se dividen en dos grupos. El primero explica “*Pachakuti*” en función del

---

<sup>3</sup> Este detalle es importante para la novela, en ella se percibe que hay un cambio de lo malo en bueno.

"Pacha" o espacio/tiempo; el segundo, considera el "*Pachakuti*" dentro de una visión mítica de la historia social.

Olivia Harris y Therese Bouysse - Cassagne (1987: 220), en "Pacha: en torno al pensamiento aymara", muestran el "Pacha kuti" como una de las edades de la visión mítica del tiempo aymara. Esas edades eran: la edad del Taypi o del génesis, la edad del Puruma, de la primera humanidad (tiempo del hombre de las tinieblas, que se caracteriza por la no diferenciación y con un espacio oscuro y desértico), la edad del Awqa o Pacha - kuti, que es el tiempo de la guerra o enfrentamiento, que es la edad (en realidad el significado) que interesa en el presente trabajo. Harris y Bouysse Cassagne toman de Bertonio la concepción de "*Pachakuti*" como "tiempo de las guerras" y le añaden otro elemento: el awca o enemigo. Es decir, el "Pachacuti" no se da por sí mismo, sino que se actualiza en función a la presencia de un rival o enemigo.

Fernando Untoja Choque y Ana Mamani Espejo piensan en el *Pachakuti* como retorno, revolución o transmutación, no muy lejos de la concepción de Garcilaso. Sin embargo, ellos asocian este cambio con el encuentro con la muerte:

Ahora *Pocha kuti*, es la fuerza del retorno, anuncio del amanecer violento y bello, un retorno, que aguarda la muerte (*jüwan Pocha*), entonces la renovación, revolución, es decir todo un tiempo de transmutación.

Pacha, como retorno, es también el antiguo señor del universo, la fuerza que protege; la tierra que castiga y protege; es lo grande y lo oscuro: *Pachakuti*, Tutak Pacha, Nina *Pachakuti*, Pachakuyuy, *Pachakuti*, *Pachakuti*. (2000 : 75).



Para Fernando Montes Ruiz (1999) “*Pachakuti*” significa:

... una vuelta, inversión o transformación renovadora del mundo, del tiempo y del espacio. Esta inversión de un estado a su contrario se efectuaría por mitas o turnos, es decir en forma periódica y alternada.

Cataclismo cósmico, terremoto, guerra, peste, fuego del cielo e inundación, *Pachakuti* es pues el caos transformador que marca la transición entre dos eras, y el punto de ruptura donde se invierte el universo.

Esta visión cíclica de la unidad espacio temporal, en la que se suceden eras cósmicas contrapuestas, mediadas por cataclismos, es la concepción que **subyace** a los mitos cosmogónicos que se suceden en vistas a un estado superior o de gran calidad. (1999: 43).

Montes Ruiz hace una demarcación de “*Pachakuti*” como cataclismo, peste y renovación por eras; además, se sobreentiende que en este devenir de eras o tiempos-espacios se tiene un referente o fin de superación. Esto significa que un “*Pachakuti*” se da en vistas a la superación o cambio de una situación o coyuntura negativa por otra positiva. Entonces, *el “Pachakuti”* sería la actualización de una era o una coyuntura socialmente positiva.

Mercedes López Baralt (1989), define *Pachakuti* como:

La existencia presente de Inkarrí, al igual que los movimientos milenaristas, es un hecho característico liminal. Sus poderes son latentes porque su cuerpo está todavía incompleto, de ahí que no reciba culto. La conquista española desacralizó la superficie de Tawantinsuyo y volvió el mundo al revés, es decir, provocó un *Pachakuti* cósmico, que forzó al inca a refugiarse bajo la tierra. Su cabeza siguió así en curso del Sol y descendió para marcar el comienzo de una larga noche que inevitablemente terminará con la promesa de una vida renovada. El *Pachakuti* que la conquista provocó ha invertido el mundo: lo alto (el inca, una deidad solar) está ahora abajo (Inkarrí, su manifestación subterránea). (1989: 47).

Al igual que Montes Ruiz, López - Baralt tiene una visión cíclica de "*Pachakuti*" y le asocia con el mito del Inkarrí (cambiar de posición la cabeza del Inca que está abajo, pero que en cualquier momento puede subir). Esta visión del término no sólo apunta a un cambio positivo de coyuntura, sino que da cuenta de un retorno o vuelta.

Las definiciones de los diccionarios son la base para significar "*Pachakuti*". Definen el término desde un punto de vista objetivo. No obstante las definiciones de los cronistas muestran sentidos en sus textos (maneras de percibir el mundo y maneras de escribirlo) que configuran una visión de mundo andina.

Con todo lo expuesto hasta aquí, se toma "*Pachakuti*" desde dos puntos de vista: como "fin del mundo y como un mundo que se troca o cambia radicalmente". Estos sentidos se desglosan así:

1. Pestilencia: que significa cambio de bien en mal o la inversa. Es decir, que el sentido de cambio no sólo se refiere a un cambio negativo; sino que puede ser también un cambio positivo, de mal en bien.
2. Castigo de Dios: cambio de bien en mal (está claro que acá se superpone la visión católica sobre la visión andina).
3. Cambio en el tiempo presente (el aquí y ahora): "el mundo se trueca" que, en palabras de Garcilaso, significarían el trastocamiento del mundo o la realidad.

La noción de “*Pachakuti*” se debe comprender, entonces, como un cambio total del mundo. Un paso del todo a la nada o de la nada al todo. Este cambio sucede en el presente; es constante, es latente e involucra (dentro la concepción andina) tiempo y espacio. Así el mundo se troca; sucede un “*Pachakuti*”, sea para bien o para mal. Si el mundo se troca, si el cosmos se troca, si el cosmos o el mundo acaba (fin del mundo) sucede un cambio a nivel de espacio (mundo) y tiempo (cosmos). En última instancia sucede un trueque o cambio total.

El diccionario de Bertonio agrega un sentido diferente: tiempo de Guerra y el diccionario del Qozqo da el adjetivo de "Transformador del mundo", que es el mismo que da el padre Lira.

Avanzando un poco más, interesa notar que Harris y Bouyesse agregan a “*Pachakuti*” la noción de "Awqa" o enemigo; Untoja y Mamani agregan el significado de muerte.

Finalmente, López Baralt y Montes Ruiz definen “*Pachakuti*” como una era que se trastoca o cambia radicalmente. Este vuelco está proyectado hacia los mitos andinos , sobre todo el del Inkari.

Entonces “*Pachakuti*” se entiende como: "trocar de la tierra", noción que se enriquece con los siguientes sentidos:

- . Era o tiempo cíclico que se renueva.
2. Tiempo de guerra (cambio)
3. Pestilencia: que significa cambio de bien en mal o de mal en bien.

4. Castigo de Dios: que también significa cambio de bien en mal.
5. Cambio en tiempo presente: "el mundo se trueca" que en palabras de Garcilaso significarían cambio en "este mundo o realidad".
6. *Pachakuti*, también implica el retorno (la recomposición del cuerpo del inka).
7. Finalmente, es posible asumir, que a falta del retorno del inka, retornen la vacas, o también que haya un retorno conjunto.

#### **2.4. El *Pachakuti* como categoría común en la cultura andina**

Como se habrá advertido la noción de *Pachakuti* atraviesa las culturas quechua y aymara. Entonces, ahora es momento de establecer que lo quechua y aymara no son más que la manifestación de una sola cultura, la andina:

Aunque el hecho de hablar distintas lenguas influye sin duda en crear identidades diferenciadas sería inexacto hablar de una cultura aymara distinta de una cultura quechua. Más correcto es hablar de única cultura andina expresada en aymara o quechua. (Albó, 1976: 21)

Esta aclaración es importante toda vez que los rasgos anotados sobre el *Pachakuti* son tomados tanto de la vertiente quechua como aymara. Incluso es imposible tener una visión más o menos completa y coherente de *Pachakuti* desde una sola perspectiva la quechua o la aymara . También está claro que, en consideración al factor temporal, *Pachakuti* es una noción que mientras más se remonta al pasado, integra más a las dos culturas. Mientras que el sentido actual (o pretendidamente actual) del concepto parece diferenciar y delimitar a las dos culturas. Por ejemplo,

cuando *Pachakuti* es solamente el nombre y con él la semblanza histórica de uno de los inkas más notables, es evidente que, consciente o inconscientemente, se limita el significado y el correlato del mismo al ámbito quechua peruano quedando fuera, no sólo el ámbito cultural aymara, sino lo quechua boliviano y lo quechua ecuatoriano. Por estas razones es mucho más conveniente y rico considerar la noción de *Pachakuti* desde la perspectiva global de la cultura andina.

Dada la anterior aclaración resulta que esta lectura *Los ríos profundos* en función al *Pachakuti* trasciende el horizonte quechua al cual tradicionalmente se había adscrito la obra de Arguedas y la articula a un ámbito mayor: el de la cultura andina en general.

### **3. *PACHA***

Para demostrar cómo se actualiza el *Pachakuti* en *Los ríos profundos* es importante señalar el espacio en el que el mismo va ocurrir. Es decir, se tiene que describir el escenario, que en el caso de la novela es doble: Cuzco y Abancay. Sin embargo, es preciso aclarar que ambos espacios no son diferentes ni excluyentes entre sí, sino que son un solo espacio, un solo *pacha*. Entre Cuzco y Abancay existen nexos y relaciones de complementariedad que serán expuestos más adelante. También, es importante considerar que existen un "antes" y un "después" del *Pachakuti*, circunstancias que serán igualmente trabajadas.

### **3.1. El Cuzco como espacio modelizador**

*Los ríos profundos* desarrolla su diégesis en dos espacios: el Cuzco y Abancay. La novela comienza, precisamente, con la narración de la breve y trascendental estadía de Ernesto y su padre en el Cuzco. Posteriormente, Ernesto se quedará en Abancay donde la novela se desenvuelve en su mayor parte. La narración identifica claramente a estos lugares como fundamentales para el desarrollo de su diégesis.

El Cuzco es un lugar (un *pacha*) de suma importancia por dos razones: la primera, es el lugar de origen del padre de Ernesto y, la segunda, es el centro de la tierra (el *taypi* fundamental del mundo, o al menos de esta parte del mundo). El padre de Ernesto llega al Cuzco y advierte la diferencia que existe en esta ciudad (el Cuzco actual, el que él ve y siente este Cuzco del viejo y de los hacendados y el otro Cuzco, el que todavía está en su memoria, Cuzco, donde vivió y creció, el de su

recuerdo). Por esta razón ambos pasan por el Cuzco lo más rápidamente posible:

Y aunque me dijo que viajábamos a Abancay, nos dirigimos al Cuzco, desde un lejanísimo pueblo. Según mi padre, íbamos de paso. Yo vine anhelante, por llegar a la gran ciudad. Y conocía al viejo en una ocasión inolvidable. (RP: 9)

A pesar de la prisa que tiene el padre de Ernesto por pasar por el Cuzco deja que el niño lo conozca, y lo haga teniéndolo como su guía. Además llama al Cuzco "La gran ciudad" probablemente porque fue la capital del imperio inkaico. El padre empieza a mostrarle su ciudad natal. Ernesto recorre esta ciudad desde la visión de su padre. Bajo esta guía empieza a percibir el lugar como un lugar "encantado":

—Cantan de noche las piedras  
—Es posible.  
—Como las más grandes de los ríos y los precipicios. Los inkas tendrían la historia de todas las piedras con "encanto" y las harían llevar para construir la fortaleza... (RP: 17)

"Encanto" se define en la novela como un lugar donde el silencio canta y está en movimiento. Este silencio es el sometimiento de los indios a los "mistis". Sin embargo, las wacas<sup>1</sup> de los indios "cantan" y ahí se presenta la magia. Las piedras tras su aparente inmovilidad y silencio rompen con la tranquilidad del padre de Ernesto, éste es según él un lugar encantado:

... nos iremos mañana mismo, hacia Abancay.

---

*Waca* se define como divinidad local de Los Andes y en palabras del cronista Cristóbal de Molina se *definen* más claramente: "Dios nuestro señor había hecho a los españoles y a Castilla y a los animales y mantenimientos de Castilla; empero que las wacas habían hecho a los indios, y a la tierra y a los mantenimientos que antes tenían los indios, y así quitaban a Nuestro Señor su omnipotencia." (Molina, 88: 1959). Waca se define más claramente en el tercer apartado en el que pone en operación la lectura de la novela con esta categoría andina.



Sentí que su voz se ahogaba, y lo abracé.  
—Estamos en el Cuzco— le dije.  
—¡Por eso, por eso! (RP: 11)

El padre de Ernesto siente pesadez y dolor en el Cuzco; pero acepta que ahí pase lo que comúnmente no pasaría en otros lugares. El Cuzco, desde su encanto, ocasiona la pesadez que siente el padre de Ernesto y es común para él que Ernesto también sienta dolor:

Abracé a mi padre, cuando prendió la luz de la lámpara. El perfume del cederrón llegaba hasta nosotros. No pude contener el llanto. Lloré como al borde de un gran lago desconocido.  
—Es el Cuzco!— me dijo mi padre—. Así agarra a los hijos de los cuzqueños ausentes. También debe ser el canto de la María Angola. (RP: 20)

El llanto de Ernesto es espontáneo e inexplicable, casi misterioso. El padre lo expone simplemente alegando que "es el Cuzco". Entonces, se puede ver que en el Cuzco el espacio remite a otra dimensión, diferente de la cotidiana. El Cuzco toma la fuerza de un lugar sagrado que es capaz de "agarrar" a los hijos de los ausentes. En la novela la ausencia se puede entender como un acto de rendición no declarada ante los "mistis". El padre de Ernesto no se somete a los "mistis", pero tampoco busca cambiar la situación (subvertir este orden); simplemente se resigna a seguir vagando por el mundo, a estar, en cierta manera, huérfano (*wajcha*) y sin tierra, lejos de su "*pacha*".

Sin embargo, la circunstancia del padre no impide que el mismo piense en su hijo como un futuro hombre y para eso decide darle un "*pacha*" y lo lleva a Abancay para que éste sea su hogar (su *percha*).

El paso de Ernesto por el Cuzco es de suma importancia porque ahí es posible que absorba toda la memoria de sus antepasados y la fuerza de sus wacas. En el Cuzco Ernesto empieza a crecer y percibe el mundo desde la guía paterna, mira las piedras desde los conocimientos de éste y después desde el suyo:

—Los españoles las cincelaron. Mira el filo de la esquina de la torre.

Aún en la penumbra se veía el filo; la cal que unía cada piedra labrada lo hacía resaltar.

—Golpeándolas con cinceles les quitarían el "encanto". Pero las cúpulas de las torres deben guardar, quizás, el resplandor que dicen que hay en la gloria. ¡Mira papá, están brillando!

—Sí, hijo. Tú ves, como niño, algunas cosas que los mayores no vemos. La armonía de Dios existe en la tierra. Perdonemos al viejo ya que por el conociste el Cuzco. Vendremos a la catedral mañana. (RP: 17)

La mano del español quita la fuerza que tienen las piedras, por eso el Cuzco ya no tiene la fuerza ni el poder del Inca. No obstante, el encanto aún queda en el brillo de las torres; así lo ve Ernesto y su padre respeta su punto de vista. Además, ve positivamente el hecho de que Ernesto haya conocido el Cuzco.

En el Cuzco Ernesto percibe dos mundos: el *"hanan"* y el *"hurin"* Cuzco. Ernesto está empezando a ver a Cuzco desde la otra perspectiva. Primero siente el encanto de las piedras y desde ese encanto percibe la vitalidad del *inka*. Esta es una manera de estar vivo desde la sutileza del silencio:

... corrí a ver el muro.

Formaba esquina. Avanzaba a lo largo de una calle ancha y continuaba en otra más angosta y oscura, que olía a orines. Esa angosta calle escalaba la ladera. Caminé frente al muro, piedra tras piedra. Me alejaba unos pasos, lo contemplaba y volvía a acercarme. Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea

ondulante, imprevisible, como la de los ríos, en que se juntan los bloques de roca. En la oscura calle, en el silencio, el muro parecía vivo, sobre la palma de mis manos llameaba la juntura de las piedras que había tocado. (RP: 16)

Ernesto aprecia el muro comparándolo con la fuerza del agua ondulante de un río. El agua es la sangre de los wamanis<sup>3</sup>. Esa sangre es la que siente Ernesto en el muro de piedra. Siente que las piedras están vivas y encuentra esa vitalidad en el absoluto silencio que inspira el muro. El silencio, a la vez, entra en tensión con la musicalidad del agua. La comparación que Ernesto hace con el río ondulante, es decir, con el movimiento y por eso mismo con voz; ésa es la musicalidad que entra en tensión con el silencio. Las piedras que Ernesto percibe se encuentran quietas y en silencio; pero tiene el *yawar mayu*<sup>4</sup> o la sangre de los wamanis y, por tanto, esas piedras están "encantadas": no han perdido el "encanto" o la vitalidad del inka.

En el Cuzco Ernesto empieza a crecer y a observar el mundo desde su propio punto de vista empieza a diferenciar sus pensamientos de los de su padre:

—Ya mañana nos vamos. El también se irá a sus haciendas. Las campanas que hay en los lagos que hemos visto en las punas, ¿No serán lilas de la María Angola?  
—Quizás, hijo. Tú piensas todavía como un niño.  
—He visto a don Maywa, cuando tocaba la campana.

---

<sup>3</sup> *Wamanis* o dioses tutelares según Arguedas y Ortiz Recanier (1972: 32) se considera a las montañas, su vena es *el agua y sin* estos dioses sería imposible la continuación de cualquier tipo de vida,

<sup>4</sup> *Yawar Mayu* o río de sangre que tiene dos significados: primero es el paso final que realiza el Danzak' (danzante de tijeras) antes de culminar la danza; segundo, en la narrativa arguediana es un *Pachakuti* o final de una era y principio de otra. Un ejemplo esquemático, la novela *Yawar Fiesta* y el capítulo del mismo nombre en el que se relata la muerte del toro Misitu y la connotación que recae en la muerte de una waca (Misitu). Un ejemplo complejo, La agonía del Rasu Ñiti, cuento en el que se muestra la agonía de un Danzak' y su encuentro con las vacas en el momento que realiza el paso del *yawar maya*

—Así es. Su voz aviva el recuerdo. ¡Vámonos! (RP: 19)

El hecho de pensar como un niño no hace de Ernesto un inmaduro; al contrario: su padre reconoce que como niño no está vencido; tiene la fortaleza para empezar el camino de un hombre; mientras que él, como hombre, ya se ha rendido. En cambio Ernesto empieza a ver...el mundo - - - - - desde su encanto, escucha a María Angola y puede escuchar la campana del ayllu donde lo protegía Pablo Maywa. Consigue el encanto que le permite intuir a las *wacas* y adquirir la fortaleza de éstas.

Ernesto madura en el Cuzco y encuentra en el pasado de su padre, (en el *percha* de su padre) la vida del “*inka*” que está latiendo en los muros de piedra y la presencia de las *wacas*, un ejemplo claro de esta afirmación se da en el momento en que escucha la voz de María Angola:

La voz de la campana resurgía. Y me pareció ver, frente a mí, la imagen de mis protectores, los alcaldes indios: Don Maywa y don Víctor *Pusa*, rezando arrodillados frente a la fachada de la iglesia de adobes, blanqueada, de mi aldea, mientras la luz del crepúsculo no resplandecía, sino cantaba. En los molles, las águilas, los *wamanchas* tan temidos por carnívoros, elevan la cabeza, bebían la luz, ahogándose. (RP: 19)

Puede ver la presencia del poder de su comunidad: los alcaldes indios del ayllu en el que vivió, la voz de María Angola vibra por su musicalidad y ésta transporta a Ernesto al pasado y a la memoria de sus protectores. Este poder está en la campana y de ella sale la fuerza de una *waca* que, además, está en el Cuzco.

Ernesto encuentra en el Cuzco la fuerza que le permite empezar su travesía como hombre. La fortaleza la adquiere en el Cuzco y ahí empieza a

ver el mundo sin la guía paterna. Ernesto adquiere en el centro del mundo la fuerza de un guerrero, es decir, asume una actitud contestataria. El Cuzco adquiere una importancia fundamental en la novela como espacio modelizador. Las wacas se hacen presentes en este lugar y Ernesto adquiere esa fuerza especial y encantada.

### **3.2. Cuzco, el centro del mundo**

*Los ríos profundos* presenta a Cuzco como el espacio más importante de la novela, a pesar de que apenas se le dedica un capítulo, en el que se fijan los significados del resto de los espacios. El Cuzco es el centro de la tierra desde los tiempos del inkario; por lo tanto se convierte en un lugar de poder y además como capital del Tawantinsuyo, un lugar sagrado. El Cuzco, también, une a Ernesto con sus antepasados. En cuanto a Abancay es posible afirmar que es una de las extensiones del Cuzco. Esta es la importancia del Cuzco como espacio trascendental en la novela.

—Puede que Dios viva mejor en esta plaza, porque es el centro del mundo, elegida por el Inka. No es cierto que la tierra sea redonda. Es larga; acuérdate, hijo, que has andado siempre a lo ancho o a lo largo del mundo. (RP: 17)

Los lugares que recorren Ernesto y su padre son interminables, pero el Cuzco queda siempre en la memoria de Ernesto, está también en la memoria de su padre. El Cuzco no puede olvidarse, una vez que se lo ha conocido, es, también, la memoria del Inka. Evoca y hace presente el pasado inkaico en Ernesto. El poder del Inka está latente en el Cuzco, por eso la plaza no ha podido ser poseída del todo por los españoles. Ellos han

acallado incluso a los muros de piedra al cincelarlos, les han quitado su esplendor *y* poder original; pero la plaza, como centro del mundo (el *taypi* primordial), refugia al dios español, le da cobijo y tranquilidad al dios que venció a Inkarri.

Asimismo, **María** Angola, campana del pueblo de Ernesto, reproduce sus sonidos en las campanas de otros pueblos:

—En los grandes lagos, especialmente en los que tienen islas y bosques de totora, hay campanas que tocan a la media noche. A su canto triste salen del agua toros de fuego, o de oro, arrastrando cadenas; suben a las cumbres y mugen en la helada; porque en el Perú los lagos están en la altura. Pensé que esas campanas debían ser illas, reflejos de la María Angola, que convertiría a los amarus en toros. Desde el centro del mundo, la voz de la campana, hundiéndose en los lagos, habría transformado a las antiguas criaturas. (RP: 19)

María Angola es una fuerza encantada que tiene el poder de estar en el Cuzco y pertenecer a los inkas. Si bien la campana es un objeto propio de las iglesias españolas, ésta fue construida con el oro *y* el poder de los inkas. Su fuerza emerge del centro del mundo y da fuerza a otras campanas que no están en el Cuzco. Estas campanas menores, más pequeñas son "illas" de María Angola, se encuentran lejos del centro del mundo y también están hechas con el oro del inka.

Las fuerzas que poseen los espacios del Cuzco emergen del centro del mundo, sin necesidad siquiera de explicitar su poder. Por eso Ernesto puede desafiar al viejo: ¿qué niño desde su finitud es capaz de desafiar a un viejo en toda su magnificencia? Ernesto habla con el viejo en su dominio (en su propio espacio): una sala con espejos y arañas de luz.

Además, el viejo posee el oro inka, pero sólo posee la materialidad del oro y no su encanto. Ernesto se mide con el viejo porque tiene la fortaleza del centro del mundo. Esta fuerza es la que hace que las piedras hiervan en sangre y hacen que María Angola pueda reproducir su voz por todas partes:

—¿Cómo te llamas?— me preguntó el viejo, volviendo a mirarme. Yo estaba prevenido. Había visto el Cuzco. Sabía que tras los muros de los palacios de los inkas vivían avaros. "Tú", pensé, mirándolo también detenidamente. La voz extensa de la gran campana, los amaros del palacio de Huayna Capac, me acompañaban aún. Estábamos en el centro del mundo. (RP: 23)

Las piedras dominadas por el inka, esas piedras que de un azote el Inkarri hacía marchar, han sido adormiladas por los mistis; pero no han muerto totalmente porque están en el centro de la tierra. Esto hace que, aunque quietas, mantengan el encanto que caracteriza al Cuzco.

El Cuzco, de vital importancia en la novela, es el espacio del cual se extienden los otros. Abancay es uno de los espacios que se prolonga del Cuzco por la corriente del río Apurímac. Y los otros pueblos que recorrieron Ernesto *y* su padre, tienen en sus campanas el reflejo de María Angola, es decir, también son una extensión del Cuzco por medio de la campana. Finalmente, los dominios del viejo se extienden desde el Apurímac hasta el Cuzco.

En el *hurin* Cuzco se encuentra la fuerza del Inkarri, regenerándose. En el *hanan* Cuzco se encuentra la piedra guerrera que puso *Pachakutec* Inka:

—Esta plaza, ¿ es española?

—No. La plaza, no. Los arcos, los templos. La plaza, no. La hizo *Pachakutek*, el Inka renovador de la tierra. ¿No es distinta de los cientos de plazas que has visto?

—Será por eso que guarda el resplandor del cielo. Nos ilumina desde la fachada de las torres. Papá, ¡amanezcamos aquí! (RP: 17)

La diferencia de Cuzco con Abancay es que el primero está encantando. Tanto el *Hurin* Cuzco como el *Hanan* Cuzco son lugares sagrados. En ambos existe el poder del Inkarri y de las wacas. Mientras que en Abancay el encanto sólo está en el *Hurin* Abancay. En Cuzco el encanto está tanto arriba como abajo.

El *Hurin* Cuzco tiene el encanto de la plaza construida con las piedras del Inka *Pachakutek*, renovador de la tierra. La plaza se quedó tal cual la dejó el inka. Tiene la fortaleza guerrera del poseer la tierra. El *pacha* en el Cuzco no es de los mistis. Los arcos, las fachadas y las haciendas son de ellos; pero la plaza está con el resplandor del pasado guerrero y del poder de Pachakutek' Inka. Estas piedras están encantadas y son el *taypi* o centro del *pacha*. Estas piedras son el resplandor que hace del Cuzco un espacio encantado. Como espacio encantado no puede pertenecer a los mistis, aunque ya no se pueda apreciar el poder del Inka.

El *hurin* Cuzco tiene el encanto de estar regenerando la cabeza del Inkarri. Inkarri se encuentra creciendo, enterrado en el *hurin* Cuzco y fortaleciendo la sangre de los wamanis<sup>5</sup>. El Inkarri que tuvo el poder de

---

<sup>5</sup> "Los *wamanis* existen, propiamente (como ser y como cosa original, nuestra). Ellos fueron puestos (creados) por el antiguo señor, por Inkarri. El *wamani* es, pues, nuestro segundo dios. El *wamani* da los pastos para nuestros animales y para nosotros su vena. Y de nuestros padres, los wamanis, recibimos el *aguay unu*. Pero todo lo que existe fue puesto por nuestro antiguo Inkarri. El creó todo lo que existe. Y el padre de Inkarri fue el Sol. Inkarri tiene abundante oro. Dicen que ahora está en el Cuzco. Ignoramos quién lo habría llevado al Cuzco. Dicen que llevaron su cabeza, sólo su cabeza. Y así, dicen que su cabeza está creciendo;



azotar a las piedras y crear todo lo que existe está enterrado en el Cuzco. El *pacha* está plagado de la fuerza protectora de los dioses inkaicos. Goza de la protección de la fuerza implícita de Inkarrí, de la vena de sangre que dan los wamanis *y* de la fuerza guerrera de las wacas. Del centro de la tierra se desprende el encanto de sus dioses de tal forma que el Inkari está implícito en las piedras. Está creciendo *y* en cualquier momento volverá. Cuando el Inkarrí termine de regenerarse en el Cuzco habrá un vuelco o un *Pachakuti*. El mundo de los mistis quedará bajo el poder del Inkarrí y los indios abandonarán su silencio, su voz será escuchada. El Inkarrí es la promesa de un *Pachakuti* en el Cuzco. Sin embargo, su poder todavía no es acción. En la novela, la fuerza, si bien tiene el referente del Cuzco, la misma está encarnada en los wamanis *y* las wacas que se proyectan desde el Cuzco hasta Abancay.

Antiguamente, el Inkarrí tenía el poder de modelar las piedras como si fueran barro. Ese poder sobre las piedras la tiene solamente el Inka. Los españoles no han podido vencer la magnificencia de éstas *y* no tienen poder sobre ellas. Los palacios de piedra no han sido destruidos; permanecen a manera de fortalezas culturales. El poder de las piedras está latente, como la cabeza del Inkarrí y aún las mantiene en su encanto:

—¿La Compañía también la hicieron con las piedras de los inkas?— pregunté a mi padre.

—Hijo, los españoles, ¿qué otras piedras hubieran labrado en el Cuzco? (RP: 18)

---

su cuerpecito está creciendo hacia abajo. Cuando *se* haya reconstituido, *habrá* de realizarse, quizá el juicio." (Arguedas, José María y Joel Josafat Pineda, 1966: 223).

Las piedras de los templos, las piedras de las iglesias y todas las fortalezas del Cuzco fueron hechas con piedras del inka. Los españoles no pudieron deshacer los muros del Cuzco y tuvieron que vivir de las piedras y en las piedras labradas por los inkas:

Los muros del palacio y del templo inkaicos **formaban** una calle angosta que desembocaba en la plaza.

—No hay ninguna puerta en la calle— dijo mi padre—. Está igual que cuando los inkas. Sólo sirve para que pase la gente. ¡Acércate! Avancemos. (RP: 18)

Los españoles no pudieron dominar la fuerza de las piedras en el Cuzco. No pudieron siquiera abrir una puerta en ellas. Tuvieron que dejarlas como las puso el Inka. Esto hace notar que, a pesar de haber tomado la voluntad de los indios, no pudieron tomar sus dioses que se encuentran latentes en el Cuzco, desde el Inkarrí hasta los wamanis. Cabe resaltar que si bien **Inkarrí** no tiene poder en la actualidad; sí lo tienen las vacas y los wamanis. Pero aún en el confinamiento de Inkarrí (el que pudo modelar las piedras) el poder de los mistis no pudo penetrar la fuerza de las de éstas.

Cada lugar del Cuzco tiene la fortaleza de las piedras. Si bien, la llegada de los españoles se lee como un *Pachakuti* y el indio tiene que servir al misti, esto no quiere decir que el **Inka** ha muerto. Él está en reposo en el centro de la tierra y su cabeza se está regenerando. Esta fuerza emerge de las piedras:

Eran más grandes y extrañas de cuanto había imaginado las piedras del muro inkaico; bullían bajo el segundo piso encalado que por el lado de la calle angosta era ciego. (...) ¿Acaso no podría

decirse "yawar rumi", piedra de sangre, o "puk tik' yawar rumi", piedra de sangre hirviente? (RP: 13)

Ernesto percibe la vitalidad de las piedras. Él escucha la sangre que generan los ríos *y* la asimila con la piedra. Si la piedra tiene sangre es porque tiene la vitalidad del Inkarrí. Los muros de piedra y las piedras modeladas por los inkas aún tienen la fuerza de sus dioses:

— Esta plaza, ¿es española?

— No. La plaza, no. Los arcos, los templos. La plaza, no. La hizo *Pachakutik*, el inka renovador de la tierra. ¿no es distinta de los cientos de plazas que has visto?

— Será por eso que guarda el resplandor del cielo. Nos ilumina desde la fachada de las torres. Papá, ¡amanecemos aquí! (RP: 17)

Las piedras del Cuzco se nutren de la luz o del resplandor. Ese resplandor también pertenece a un dios: al Inkarrí. Este mito dice que el Rey Inka poseía mucho oro, de ahí su carácter sagrado. Las piedras no están muertas, tienen resplandor en su superficie:

Parecía cortada en la roca viva. Llamamos, roca viva, siempre, a la bárbara, cubierta de parásitos o de líquenes rojos. Como esta calle hay paredes que labraron los ríos, y por donde nadie más que el agua camina, tranquila o violenta.

—Se llama Loreto *Kijllu*— dijo mi padre.

—¿*Kijllu*, papá?

Se da ese nombre, en quechua, a las rajaduras de las rocas. No a las de las piedras comunes, sino de las enormes, o de las interminables vetas que cruzan las cordilleras, caminando irregularmente, formando el cimero de los nevados que ciegan con su luz a los viajeros. (RP: 18)

Una vez más se relaciona la fuerza de la luz con las piedras. Primero el río es un poder que emerge del *pacha* *y* las rocas grandes entran en contacto con ese poder. Además de la fuerza del agua, se encuentra a la piedra como un sostén para esa agua: una fortaleza que sostiene a los grandes nevados, el agua congelada. Entonces, la roca que es "*kijllu*" es aún más fuerte que el agua, porque sostiene a ésta. La unión de la roca,

sosteniendo al nevado, provoca una luz tan fuerte que ciega a los viajeros. Esa luz es la que se mantiene en las rocas del Loreto “kijllu”.

La luz, las piedras del centro del mundo poseen la fuerza ondulante de la música. Su movimiento es capaz de provocar ondas musicales. Las rocas se mantienen quietas y en silencio; paradójicamente, ese silencio provoca la musicalidad, como la quietud provoca las ondas.

Nos acercamos a la Compañía. No era imponente, recreaba. Quise cantar junto a su única puerta. No deseaba rezar. La catedral era demasiado grande, como la fachada de la gloria para los que han padecido hasta su muerte. Frente a la portada de la compañía, que mis ojos podían ver completa, me asaltó el propósito de entonar algún himno, distinto de los cantos que había oído corear en quechua a los indios, mientras lloraban, en las pequeñas iglesias de los pueblos. ¡No, ningún canto con lágrimas! (RP: 17)

Los indios de los pueblos lloran frente a las iglesias españolas. La Compañía, que está construida de piedras del Inka no puede provocar el llanto del huérfano o del que se ha rendido; al contrario: provoca canciones rebeldes, canciones que luchan frente al poder del dios católico. No hay canciones quietas, canciones de resignación, sino canciones que sublevan al indio desde la fuerza de las piedras, desde la fuerza protectora del Inkarrí.

La música que provocan las piedras deja de lado el silencio. Por contraposición, el silencio provoca el ruido y el silencio provoca la música. Es decir, no hay silencio sin música ni música sin silencio. Este silencio se impone desde la sombra y la quietud de las piedras. Las piedras tranquilas pierden poder en su silenciamiento, pero no totalmente. Ese estar tan calladas y al extremo quietas provoca cierto poder. El poder del silencio.

—Aquí están las ruinas del templo de **Acllahuasi**, y del **Amaru Cancha**— exclamó mi padre.

Eran serenos los muros, de piedras perfectas. El de **Acllahuasi** era altísimo, y bajo el otro, con serpientes esculpidas en el dintel de la puerta.

—¿No vive nadie adentro?— pregunté.

—Sólo en **Acllahuasi**; las monjas de Santa Catalina, lejos. Son enclaustradas. No salen nunca.

El **Amaru Cancha**, palacio de **Huayna Capac**, era una ruina, desmoronándose por la cima. El desnivel de altura que había entre sus muros y los del templo permitía entrar la luz a la calle y contener, mejor, a la sombra.

La calle era lúcida, no rígida. Si no hubiera sido tan angosta, las piedras rectas se habrían, quizá desdibujado. Así estaban cerca; no bullían, no hablaban, no tenían la energía de las que jugaban en el muro del palacio de **inka Roca**; era el muro quien imponía silencio; y si alguien hubiera cantado con hermosa voz, allí, las piedras habrían repetido con tono perfecto, idéntico, la música.  
(RP: 19)

En este templo viven monjas y mistis, pero éstas no tienen el poder de la palabra o de la música. Tan imponente es el muro de piedra que carcome con su silencio incluso el silencio de las monjas y los mistis.

En el **Amaru Cancha** se presenta la imagen de la sombra contraponiéndose a la luz. El templo impone sombra y esa sombra se contiene en su magnificencia gracias a la luz que entra desde el muro. En este caso, si existe la luz, es gracias a la sombra y la luz se permite entrar en la calle porque existe la cantidad de luz contenida. Al igual que la anterior imagen las piedras en cuanto espacio son el escenario donde la tensión música silencio se hace patente. Es tan fuerte el silencio de las piedras de este templo que provoca la música. La música es el poder que posee este muro desde su silencio.

Las piedras que han sido dejadas por el Inka son las que dan vida al **Inkarri**. La vida del **Inkarri** está en las piedras y por eso éstas tienen vida:

... más arriba, cuando el Sacsayhuaman se mostró, rodeando la montaña, y podía distinguirse le perfil redondo, no Mudo, de los ángulos de las murallas, me dijo:

—Son como las piedras del Inka Roca. Dicen que permanecerán hasta el juicio final; que allí tocará su trompeta el arcángel.

—Le pregunté entonces sobre las aves que daban vueltas sobre la fortaleza.

—Siempre están— me dijo—. ¿No recuerdas que "huaman" significa águila? "Sacsay Huaman" quiere decir "águila repleta"

—¿Repleta? Se llenarán con el aire.

—No, hijo. No comen. Son águilas de la fortaleza. No necesitan comer; juegan sobre ella. No mueren. Llegarán al juicio final. (RP: 28)

La idea de juicio final puede ser leída como un *Pachakuti*<sup>6</sup> que hizo que el indio se someta al misti. Las piedras de todos los templos del Inka, y entre ellas las piedras de Sacsay Huaman, no han podido ser desmoronadas. Probablemente esa quietud se convierta en fuerza, en un próximo *Pachakuti* y el retorno del Inkarrí. Sacsay Huaman es la muestra más clara de la presencia del Inkarrí, porque muestra una vida que va más allá de la muerte que da el dios español. Incluso el padre de Ernesto cree en esa vitalidad. Un ejemplo es la presencia del muro de piedras en movimiento. Otro ejemplo, las aves del Sacsay Huaman que vuelan en este sitio y que, a decir del padre del niño, nunca mueren. Las piedras y las aves de Sacsay Huaman, al igual que el Inkarrí, están vivas.

El espacio en el Cuzco está encantado, ocurren cosas que van más allá de lo cotidiano. Lo interesante en la novela es que esto ocurre solamente en el Cuzco. Ernesto llora sin razón valedera. Las águilas de Sacsay Huaman viven sin comer y sin morir sobre la fortaleza; las piedras desprenden diferentes tipos de encanto: cantan, se mueven *y* hierven en

---

6 Esto remite al capítulo dos en el que **Ludovico Bertonio** y Huaman Poma de Ayala ~~forman~~ la **noción** de **Pachakuti** como Juicio Final el primero y como juicio final y peste el **segundo**

sangre; María Angola desde su "oro" proyecta a leguas su voz, finalmente, en la plaza que ha sido construida por Pachakutek' Inka no deja de brillar el resplandor de la memoria del Inka. Además, implícitamente está la cabeza del Inkari latiendo y crecimiento en el *hurin* Cuzco. Todos estos acontecimientos que **iebasan** el sentido común muestran que el Cuzco es un lugar encantado en el sentido de percibir el mundo desde la presencia de los wamanis y del Inkari.

Cuzco se presenta como un lugar encantado, este encanto vale solamente para quien lo percibe: Ernesto y su padre. Desde la importancia de referir el Cuzco como el centro de la tierra Ernesto encuentra en él la presencia de Inkari y la de Pachakutek'. La primera tiene la importancia de un dios creador y poderoso, la segunda de un antepasado transformador. También nace del Cuzco el reflejo de María Angola y la fuente de los wamanis. La primera es la prolongación del poder inkaico o su oro, una waca. Los wamanis son deidades creadas por Inkari; pero a diferencia de él, los wamanis no están latentes sino que tienen fuerzas que se encuentran en sus venas'. Y desde este punto de vista Abancay se extiende al Cuzco por medio de dos wamanis: El río Apurímac y el río Pachachaca.

---

<sup>7</sup> El agua en la cultura quechua es sagrada porque se considera la sangre y venas de los **wamanis**.

### 3.3. El Cuzco y su vigencia

**El** Cuzco ya no tiene el poder de un imperio, pero no ha dejado de ser sagrado: está en reposo. Si bien antes era el lugar más importante, con la llegada de los mistis sucede un *Pachakuti* y el Cuzco queda neutralizado y en reposo. No deja de ser sagrado, pero no posee poder alguno. Después de la llegada de los españoles, el Cuzco queda sometido, el Inka vencido y su cabeza enterrada. Sin embargo, el Inka no ha muerto ni el Cuzco ha perdido su encanto; al contrario, el Inka está regenerándose en la tierra y el Cuzco es sagrado, por eso no ha podido ser totalmente poseído por los mistis.

Aparentemente el Cuzco ya no tiene vigencia; está en reposo. Agoniza constantemente, mientras se regenera el Inkarri. No tiene poder, ni movimiento, ni voz: vive en el silencio y la quietud:

Yo corrí hasta el segundo patio. Me despedí del pequeño árbol. Frente a él, mirando sus ramas escuálidas, las flores moradas, tan escasas, que temblaban en lo alto, temí al Cuzco. (RP: 27)

El árbol que se encuentra en una de las propiedades del viejo muestra la descripción del Cuzco. El árbol es la muestra de la paradoja de la vida. Una planta decrepita apenas viviendo. Ramas débiles y flores escasas, pero vivas. El Cuzco es una ciudad que late desde la sangre de sus dioses, pero que solamente late desde su decrepitud.

Ernesto observa en el árbol la decrepitud del Cuzco y su constante estar muriendo. Siente temor, ¿por qué? ¿acaso por él mismo? Ernesto,



como indio, encuentra en el centro de la tierra una agonía y una esperanza: la del muro. La esperanza de que el Inka se reconstituya para que el Cuzco salga de su silencio y su quietud, para que ocurra un *Pachakuti*.

La luz, que es la energía del sol en la cultura Inka, se presenta en él apenas como reflejos, como rayos de sol casi perdidos. Esa luz solar, el símbolo del sol era símbolo de poder; de ese poder que carece la ciudad del padre de Ernesto. El Cuzco se presenta en la sombra y el silencio:

Entramos al Cuzco de noche. La estación del ferrocarril y la avenida ancha por la que avanzábamos lentamente, a pie, me sorprendieron. El alumbrado eléctrico era más débil que el de algunos pueblos que conocía. Verjas de madera o de acero defendían jardines y casas modernas. El Cuzco de **mi** padre, el que me había descrito quizá mil veces, no podía ser ése. (RP: 9)

Muy interesante se muestra la comparación que hace Ernesto entre el Cuzco y otros espacios. Compara la luz del centro del mundo con la de otros pueblos. Cualquier pueblo tendría que ser menor en cualidad en relación al Cuzco; sin embargo, Ernesto ve al Cuzco con un alumbrado eléctrico menor que de otros pueblos. Después presenta la diferencia del Cuzco de su padre. Esa evocación al Cuzco del padre es una evocación a otro Cuzco, no al que acaba de conocer Ernesto, sino más bien a otro de un tiempo anterior.

No sólo Ernesto se decepciona del Cuzco de su padre; también el padre de Ernesto queda totalmente decepcionado:

Vamos despacio. Iremos también a ver el templo de **Acllahuasi**. El Cuzco está igual. Siguen orinando aquí los borrachos y los

transeúntes. Más tarde habrá aquí otras fetideces... Mejor es el recuerdo. Vamos. (RP: 14)

Se muestra un pasado inmediato en el que el padre de Ernesto declara al Cuzco igual que antes: un tiempo lleno de fetideces cuando el

Cuzco es humillado de tanto es orinado por los borrachos. Ese pasado es el Cuzco de los inkas, el Cuzco sagrado, respetado como *pacha* y que no ha sido el mismo desde la llegada de los mistis; no es el mismo ni en el tiempo de Ernesto ni en el tiempo de su padre.

Si bien el Cuzco no ha sido sometido, los hombres al quedarse sin tierra se han convertido en pongos de los mistis:

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 pregunte a mi padre.

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

—Taita— le dije en quechua al indio—. ¿Tú eres cuzqueño?

—Manan— contestó—. De la hacienda

Tenía un poncho raído, muy corto. Se inclinó y pidió licencia para irse. Se inclinó como un gusano que pidiera ser aplastado. (RP: 20)

El pongo que está en el Cuzco no pertenece a esta ciudad, sino a la hacienda. No tiene tierra ni *pacha*. Es un ser sin voluntad, no tiene voz. Una vez más se presenta el silencio, pero en el pongo es el silencio total, un silencio que no refleja el ruido; como es el caso de la piedra, sino el silencio que se pierde en la nada. El indio deja de ser un hombre frente al misti, porque no tiene tierra, ni voz ni voluntad; está totalmente sometido y no hay posibilidad de que sea alguien, una persona. El silencio del pongo se reduce a la sombra. La sombra que presentan las piedras y la falta de

luz que presenta el Cuzco es la manera en que se entiende el estar en quietud y reposo:

Al canto grave de la campana se animaba en mi la imagen humillada del pongo, sus ojos hundidos, los huesos de su nariz, que era lo único enérgico de su figura; su cabeza descubierta, en que los pelos parecían premeditadamente revueltos, cubiertos de inmundicia. "No tiene padre ni madre, sólo su sombra", iba repitiendo, recordando la letra de un huayno, mientras aguardaba, a cada paso, un nuevo toque de la inmensa campana. (RP: 24 - 25)

El pongo se presenta como algo totalmente aberrante. Al igual que el Cuzco lleno de orines, el pongo parece a los ojos de Ernesto lleno de inmundicia. La figura del pongo se pierde en la sombra.

Los hacendados han invadido el Cuzco, pero no pueden mover nada de esta ciudad; en cambio, si pueden mover a los indios cuzqueños como quieren, hasta apoderarse de su voluntad. Los hacendados han cercado al Cuzco:

Abracé a mi padre. Apoyándome en su pecho contemplé nuevamente el muro.  
—¿Viven adentro del palacio?— volví a preguntarle.  
—Una familia noble.  
—¿Cómo el viejo?  
—No. Son nobles, pero también avaros, aunque no como el viejo. ¡Como el viejo no! Todos los señores del Cuzco son avaros.  
— ¿Lo peimite el Inka?  
— Los inkas están muertos. (RP: 15)

Los avaros se han apoderado del Cuzco. Mientras el padre de Ernesto piensa que el Inka está muerto, Ernesto cree aún en el Inka porque percibe el río de sangre de los wamanis

Así se ve que en la novela viven hacendados, avaros como el viejo, y los que no viven en el Cuzco se han apoderado de sus tierras. Un ejemplo claro de esta situación es el viejo:

—Papá— le dije, cuando cesó de tocar la campana—. ¿No me decías que llegaríamos al Cuzco para ser eternamente felices?  
—¡El viejo está aquí! -dijo—. ¡El Anticristo! (RP: 19)

El viejo es un impedimento para que Ernesto y su padre encuentren la felicidad en el centro de la tierra. El viejo se ha apoderado de ese sitio y por esta razón el padre de Ernesto tiene que viajar de un lugar a otro. Los hacendados, y entre ellos el viejo, se han apoderado del Cuzco: primero han tomado la tierra y, segundo, se han apoderado de la fuerza brillante del oro. A diferencia de la tierra que está totalmente cercada por los hacendados, el oro es algo que poseen a medias. María Angola está libre del poder de los mistis, sin embargo, existe otro tipo de resplandor que ellos poseen:

Se levantó el viejo, sonriendo, sin mirarme. (...) Se acercó a un mueble del que pendían muchos bastones, todos con puño de oro. El viejo le alcanzó a mi padre un bastón negro; el mango de oro figuraba la cabeza y cuello de 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.

Cuando pasó por mi lado comprobé que el viejo era muy bajo, casi un enano; caminaba, sin embargo, con aire impotente, y así se le veía aún de espaldas.

Salimos al corredor. Repicaron las campanas. La voz de todas se recortaba sobre el fondo de los golpes muy espaciados de la María Angola«.

El pongo pretendió acercarse a nosotros, el viejo lo ahuyentó con un movimiento de bastón. (RP: 24)

El poder que posee el viejo es el oro del bastón. El bastón es el centro de concentración en el que enfoca Ernesto su punto de vista. Observa que el viejo "presta" un bastón al padre de Ernesto y el toma otro;

ambos con mango de oro. El viejo tiene en el bastón el mando de alcalde. Ese es el poder que le permite caminar sobre los pongos, el oro de los inkas le da poder sobre ellos.

Sin embargo, Ernesto ve en el viejo un ser minúsculo, casi un enano; pero con el mando en la mano. Tan fuerte es el poder del bastón que el pongo es ahuyentado con un simple movimiento de éste. El padre de Ernesto comparte ese poder por un instante, hasta que el viejo se lo quita, cuando al partir, el padre devuelve el bastón al viejo. Además el viejo posee varios de ellos en su morada. Estos bastones están hechos con el oro inkaico y por esta razón tienen poder: el poder que da el oro como elemento de riqueza y poder del sol. Los hacendados del Cuzco se muestran en la imagen del viejo de manera esquemática, mantienen sometidos a los indios, han tomado su oro, sus dioses y su voluntad.

Desde este perfil de hacendado, el viejo muestra cierta supremacía frente al padre de Ernesto. Lo recibe para humillarlo en el hollín y la fetidez de la cocina. La cocina es un lugar propio de los indios, de los pongos y de los sirvientes, de los que sirven al viejo. El padre de Ernesto sale como huyendo del Cuzco; ahí no puede encontrar felicidad, porque está el poder de un anticristo. Así lo menciona al viejo. Es alguien que posee más poder que cualquier otro hombre común.

Sin embargo, Ernesto no se humilla frente al viejo. A diferencia de su padre, él mantiene la altanería y lo ve en todos los ángulos: con el peso del poder del bastón y con la minúscula **forma** de su tamaño. Esto sucede,

porque Ernesto está observando al viejo desde la fuerza de la sangre de los wamanis y vacas. María Angola es una waca y, en el momento en que observa el bastón, también se presenta implícitamente el sonido y el poder de María Angola. Entonces, a manera de enfrentamiento, se muestran dos elementos fabricados del mismo oro de los inkas: María Angola y el bastón. El viejo posee el bastón con todo su peso, pero María Angola es la waca que hierve para todas las iglesias y para el canto del indio, por eso es que Ernesto puede rebelarse frente al viejo.

El Cuzco, aparte de estar quieto y sin voz, muestra la sequedad desde la mirada de Ernesto. Como se dijo antes, el agua es la sangre de los wamanis, aclarando que el agua sale de la tierra. El Cuzco carece de esa agua:

Salimos. Nos miraron sorprendidos los inquilinos del segundo patio. Muchos de ellos rodeaban una pila de agua, llevando baldes y ollas. El árbol de cederrón había sido plantado al centro del patio, sobre la tierra más seca y endurecida. Tenía algunas flores en las ramas altas. Su tronco aparecía descascarado casi por completo, en su parte recta, hasta donde empezaba a ramificarse.

Las paredes de ese patio no habían sido pintadas, quizás desde hacía cien años; dibujos hechos con carbón por los niños, o simples rayas, las cruzaban. El patio olía mal, a orines, a aguas podridas. Pero el más desdichado de los que vivían allí debía ser el árbol de cedente. 'Si se muriera, si se secara, el patio perecería un infierno', dije en voz baja. "Sin embargo, lo han de matar; lo descascarán". (RP: 22)

Si el árbol de cedrón es la representación del estado del Cuzco, además del silencio y la sombra, en él se ve la falta de agua. Una planta se nutre, se alimenta y vive del agua. El agua sería su sangre si fuera un wamani. El árbol de cedrón se encuentra en la tierra seca, tierra sin humedad y sin agua. A pesar de ese infierno el árbol está vivo y ésta es

una muestra de la ausencia del agua, pero no en su totalidad. Al igual que la presencia sutil del Inkarrí, en el árbol está la presencia casi ausente, pero presencia al fin, del agua. El Cuzco está casi seco; abunda en humedad, pero en humedad que cae de los ojos de los colonos. Si bien las venas de los wamanis están secas, los ojos de los colonos, paradójicamente, están llenos de ellas. El llanto que es llenado por la presencia de los colonos es lo que más abunda:

Ingresamos al templo ... Había poca gente en el templo. Indias con mantas de colores sobre la cabeza, lloraban. La catedral no resplandecía tanto. La luz filtraba por el alabastro de las ventanas, era distinta a la del sol.

—El señor de los temblores— dijo, mostrando un retablo que alcanzaba la cima de la bóveda. (...)

—Yo sabía que cuando el trono de ese crucificado aparecía en la puerta de la catedral, todos los indios del Cuzco lanzaban un alarido que hacía estremecer la ciudad, y cubrían, después, las andas del señor y las calles y caminos, de flores de nujchu, que es roja y débil. (RP: 27)

El dios español es el que provoca llanto y alaridos en los indios. Según el mito de los indios de Vicos, los indios “wakchas”, huérfanos como el pongo de la novela, aceptan al dios español y en ese momento pierden toda identidad y esperanza; se someten en su totalidad a los “mistis”. Las indias que rezan y lloran no son felices; son inmensamente desdichadas; no tienen voz, solamente llanto.

### **3.4. Abancay, extensión del Cuzco**

El Cuzco queda en completa decadencia. Aunque tiene la presencia de sus wamanis, esta ciudad está cercada por los hacendados. Está casi sin vida porque se muestra seca y en completa sombra y quietud. La luz que implica el poder del oro de los indas también ha sido poseída por los

hacendados; sin embargo, aún los wamanis tienen poder, acallados aparentemente por los mistis. Ese poder posee la fuerza de la memoria guerrera. Así, el **Apurimac**, considerado un wamani, guía el paso de Ernesto y su padre.

En Abancay se abre el misterio. El padre de Ernesto se va antes de dilucidar este misterio. Ernesto empieza a palpar Abancay donde descubre al "Zumbayllu" y su fuerza temporal y espacial que sobrepasa al hombre. Conoce al río Pachachaca y al puente del mismo nombre, y ve un mundo lleno de sometimiento y sin voz, el agua convertida en sal y el cerco de la hacienda de Patibamba.

Abancay abre a Ernesto las puertas de un mundo diferente al Cuzco. Abancay está aún con la voz de un dios vivo: el Pachachaca. Sin embargo, este dios es un dios guerrero por excelencia y es el motivo más fuerte por el que sus indios aún no están vencidos. Tiene sus dioses guerreros que le dan el impulso y la espera a un nuevo orden. En Abancay están los indios que no son de hacienda, que no se rinden fácilmente a los mistis. Es posible que los indios de la hacienda reaccionen frente al orden impuesto por los mistis, porque Abancay tiene sangre guerrera corriendo en sus venas.

El río Pachachaca y el Apurimac son un solo cuerpo que une por extensión natural el Cuzco con Abancay (ver anexo 3). El río Pachachaca posee la fuerza guerrera y la memoria del **Inka** Pachakutec, transformador de la tierra y vencedor de los chancas, precisamente en el puente



Pachachaca y a orillas del Apurímac, después de esta derrota un nuevo orden sucede en el Cuzco. Abancay es una continuidad con el Cuzco, pero en el sentido de un mismo espacio. Es decir que no se suceden el uno al otro; sino que son un mismo *pacha*.

El Cuzco está en decadencia, pero se abren las puertas de Abancay, lugar en el que el *pacha* no puede quedar cercado, puesto que tiene en sus venas wamanis guerreros. Ernesto llega a formar parte de ese *pacha* y lo adopta como suyo. Antes de llegar a Abancay, vagaba junto con su padre, pero cuando ya es considerado por su padre un hombre, un guerrero, Ernesto posee un lugar fijo, un *Pacha* donde morar y donde luchar. Deja de ser un *wakcha* de la tierra, un huérfano y un vagabundo, para ser un hombre en el cosmos de Abancay.

### **3.5. Abancay como Facha**

El espacio y el tiempo en *Los ríos profundos* son construidos desde la visión de mundo andina. Ésta es la razón por la cual cobra importancia la lectura desde la categoría de *Pachakuti*.

Abancay, el lugar donde se desarrolla la novela, constituye un *pacha*. Tanto espacio como tiempo mantienen una unidad indisoluble y se manejan desde la cosmovisión de mundo cíclica, propia de quechuas y aymaras. Desde este punto de vista, se ha escrito mucho a cerca del espacio y del tiempo en *Los ríos profundos*.

Abancay es el espacio donde la mayor parte de la novela se desarrolla. Puede parecer un espacio cerrado y compacto porque se da la imagen de un lugar cercado. Para Roland Forgues la novela muestra un espacio tripartito, donde un espacio encierra y se reduce en otro menor; siempre que se refiere a un lugar, **encierra** tres lugares o se realiza una reducción de los lugares con el fin de sacar a luz el fenómeno esencial de la violencia...

En *Los ríos profundos*, el primer espacio está representado por la ciudad de Abancay que no es, ella misma, sino la estructura condensada de la sierra entera; el segundo por el colegio; el tercero por el patio interior, donde los colegiales derriban a la demente dando rienda suelta a sus instintos sexuales. Pero el patio interior a veces se ve reemplazado por la cancha de fútbol donde los alumnos, animados por el propio director, reproducen con sus juegos el conflicto nacionalista entre peruanos y chilenos. Del mismo modo el segundo espacio podrá ser representado por la hacienda Patibamba. Entonces el tercer espacio se verá figurado por la casa hacienda, y especialmente por la capilla de la casa—hacienda donde el padre Linares se amonea a los indios y humilla al joven Ernesto. (Forgues, 1989: 97)

En la perspectiva de Forgues, Abancay es un espacio cerrado y ensimismado: la sierra o Abancay encierra al colegio y éste, a la vez, encierra y se reduce al patio del mismo. Sin embargo, Abancay es parte del colegio y del patio. La ciudad no está cerrada ni se reduce a estos espacios. Ella, entre otros, cuenta con Huanupata y principalmente con los ríos que, en la lectura **de Cornejo Polar, remiten a otros espacios y, por** tanto, generan el espacio abierto de Abancay:

A primera vista el suceso de *Los ríos profundos* se desarrolla preferentemente dentro de un sistema de espacios cerrados. El internado de Abancay tiene naturaleza claustro, especialmente para Ernesto, cuya aventura escolar termina simbólicamente en una habitación **cerrada** por fuera, al mismo tiempo que toda la ciudad está sometida a un irrompible y poderoso círculo: Abancay es **“un** pueblo cautivo, levantado en la tierra ajena de la hacienda”

(p. 37). A esta composición cerrada se opone otra, que está representada por los caminos y los ríos, en una doble condición factual y simbólica, y por las relaciones que guarda Ernesto, personaje itinerante, con ambos elementos... (Cornejo Polar, 1997: 111)

A diferencia de Forgues que representa a Abancay como un espacio cerrado, Cornejo Polar demuestra que Abancay es un espacio cerrado sólo en apariencia que, en el fondo, se abre gracias a los caminos y a los ríos. Ésta es la acepción más interesante, puesto que los ríos que forman parte de Abancay siempre se encuentran en los lugares cerrados. La hacienda tiene como término el río que pasa por el puente Pachachaca, pero también por el internado, lo cual mantiene el espacio abierto. Finalmente, Abancay mismo se abre hacia el centro de la tierra, hacia el Cuzco, por medio del río Pachachaca, prolongación del río Apurímac, que geográficamente mantiene frontera natural con el Cuzco. Entonces, los ríos configuran Abancay como un espacio abierto. Los ríos profundos son un escape o una liberación de la hacienda de Patibamba. Por eso su calidad de profundos. Nacen de la tierra, donde están los antepasados y los wamanis quechuas. El río Pachachaca brota de la profundidad y mantiene viva su corriente; esta apertura permite abrir el espacio de Abancay y así clausurar la posibilidad de la clausura.

Si bien Abancay puede guardar conexión directa con el internado, como muestra Forgues, ésta se da por medio del río. El río pasa por debajo del internado. Sin embargo, esto no significa que el río se reduzca al internado y mucho menos que el internado sea un espacio cerrado, como

ya se dijo. Abancay cuenta con otros espacios irreductibles que poseen otro elemento de apertura: la música.

El barrio de Huanupata y las chicherías son un espacio donde la música rompe el cerco de la hacienda y traspasa el silencio que caracteriza a ésta. En las chicherías es donde más se cantan los **huaynos** y a través de los cuales se puede salir fuera de la hacienda. Por esta razón los soldados, indios de origen, pero que sirven al ejército de los mistis, vuelven a su condición de indios por medio de los huaynos que entonan y bailan en Huanupata. Las chicheras también bailan y cantan los huaynos y **por** medio de éstos se rebelan de los mistis. Huanupata es un escape de la hacienda y del poder que ejercen los mistis sobre los indios.

Otro espacio es el puente Pachachaca, que conecta "Abancay con el resto del mundo"; es una frontera por donde pasan los colonos al final de la novela. Este puente rompe con el cerco de la hacienda como monopolizador del poder. Del otro lado del puente logra escapar doña Felipa y se convierte en un referente inmortal ya que después del sitio de Abancay por el ejército, doña Felipa desaparece con la promesa del retorno y con éste una nueva rebelión.

Abancay es un espacio importante en la novela, no solamente porque la mayor parte de la historia se realiza en este espacio, sino porque forma su propio cosmos. Gracias a éste toman sentido el resto de los espacios representados en la novela.

Abancay, aparentemente, se dibuja como un pueblo circular. Se encuentra cercado de la hacienda de Patibamba que bordea y cierra acircularmente a **Abancay**: Abancay está cercado por las tierras de la hacienda Patibamba y todo el valle, de sur a norte, de una cima a la otra, pertenece a las haciendas. (RP: 47)

La circularidad del cerco de Abancay es una manera de ver el mundo por parte del narrador. Abancay se muestra cercada de sur a norte y de una cima a otra. Esta vuelta o círculo muestra la imagen de un Abancay circular y además la imagen que se forma Ernesto de Abancay. Este cerco de Patibamba que cierra Abancay da lugar a una cosmovisión de mundo cíclica y no lineal.

En *Los ríos profundos* la naturaleza aparece unida al hombre, en comunión con él. En ocasiones, como veremos, Ernesto proyecta en el río Pachachaca las funciones de purificador y justiciero, lo que es una antropomorfización de la naturaleza...

La naturaleza tiene poderes ocultos que pueden mejorar la sociedad humana. En base al concepto mágico de la naturaleza, el pueblo quechua creía en la existencia de un orden y armonías universal previos, que habían sido cambiados por la conquista. Según el concepto cíclico indio, todo en el universo tiende a retornar. En dicho mundo previo los hombres gozaban de situaciones de dignidad, libertad y tenían equilibrio en sus vidas. Hoy en día entre los indígenas peruanos subsiste todavía la esperanza de que se logre volver a una sociedad digna, a situaciones originales justas. Se supone entonces que la sociedad inhumana actual se convertirá en el futuro en una sociedad donde exista justicia, solidaridad y fraternidad entre los seres humanos. (Aibar Ray, 1992: 88-89)

La visión de mundo desde la que lee Elena Aibar Ray *Los ríos profundos* es la visión de mundo cíclica y así habla de la comunión que existe entre Ernesto y la naturaleza. Esta comunión con la naturaleza guarda relación con la visión cíclica de la cultura quechua. La naturaleza es parte sagrada del mundo indio (sus dioses están en ella) y todo empieza y **termina** en ésta. Esta característica está presente en toda la novela y es lo que se está leyendo como *Pachakuti*.

Para corroborar la presencia de un *Pachakuti* en la novela es necesario ver que Abancay posee -como ya se adelantó— una estratégica construcción circular. Abancay forma parte de la cultura andina. Se encuentra entre el Cuzco y Ayacucho, en la sierra del Perú. Esto muestra que su cultura, sus mitos, sus dioses y sus héroes se construyen dentro de la visión propia del mundo andino. Esta visión de mundo —se insiste— es circular. Para desarrollar este punto en el cosmos abanquino se especificará esta construcción desde la perspectiva de Aurelio Carmona Cruz en "El pensamiento religioso de los **Inkas**" esta visión cíclica de mundo o *Pachakuti*, consiste en lo siguiente:

El tiempo estará concebido de manera circular. De acuerdo a este pensamiento, el tiempo tiene solo dos dimensiones: el presente; *kaypacha* que al concluirse se torna en tiempo antiguo, *Nauqa pacha* donde nuevamente retorna. (Carmona Cruz: 31)

Carmona Cruz muestra, desde la visión cíclica de mundo, la idea de retorno que es la base de un *Pachakuti* y que es, precisamente, lo que está presente en el retomo del **Inkarri** y con él un trocarse de la tierra. Dentro del cosmos de Abancay se presiente un trocarse de la tierra en el retomo de las *wacas* y la vuelta del **Inkarri**, para trocar el mundo donde imperan los *mistis*, por el mundo de los indios que esperan y saben de este retomo de las *wacas*. Además Carmona Cruz se refiere a una visión cíclica que representa la idea de *Pachakuti* que se ejemplifica claramente en la historia inka con la presencia del **Inka Pachakutek'** y la llegada a un nuevo orden. Otro ejemplo es la llegada de los españoles. En la novela se espera un *Pachakuti* que cambie la situación del indio que es un momento esperado

por Ernesto, protagonista de la novela. Asimismo, este *Pachakuti* será el que dé un cambio total al *Pacha* o Abancay.

Cuando se comprende Abancay por *Pacha*, se desea comprender que:

El concepto **pacha** es fundamental para entender la visión de este espacio andino, cuya dimensión es doble: espacio y tiempo; es decir, una totalidad y a la vez unidad del espacio físico, el universo y el devenir, un proceso histórico circular, no lineal, donde el presente genera su propio pasado. (Caparó, 1994: 249)

Si bien se ve que Abancay en *Los ríos profundos* conforma un *pacha*, es necesario pensar en ese *pacha* como un tiempo y un espacio que operan juntos. Las nociones de tiempo y espacio, desde las que se leerá la novela, se estudiarán en las líneas que siguen.

Por los diferentes sentidos que gana Abancay en la novela y en la historia —en la historia para la novela y en la novela por la historia— se puede ver que el cosmos en Abancay está regido por la manera cíclica de manejar el tiempo que conforma un *pacha*: Abancay de *Los ríos profundos* constituye su propio mundo.

### **3.6. Pacha como espacio y tiempo**

El espacio, que en la novela forma parte del *pacha*, tiene una construcción interesante y se maneja desde una dualidad. Esta se enfatiza siempre desde el *hanan* (arriba) y el *hurin* (abajo). Ernesto, protagonista y narrador de la obra de Arguedas, invita a palpar ambos niveles: los mistis siempre en contraposición a los indios. Los indios tienen lugar abajo,

porque pertenecen al mundo de los wamanis, entidades tutelares que están en la tierra; los mistis están arriba, cerca de su dios, que se encuentra en la iglesia de la hacienda y que mejor lo presenta el padre Linares. Además están los espacios cerrados que pertenecen arriba, frente a los abiertos que se encuentran abajo. Arriba está el silencio que los padres emanan del internado; abajo está la música que nace del río y que se instrumentaliza en el violín de Rondinel y el zumbayllu. Finalmente, se encuentran los espacios secos que son la hacienda y el internado que se encuentran arriba, y abajo están los espacios mojados que se encuentran en la profundidad del río.

Cada espacio de la novela se maneja desde la dualidad *hanan y hurin*. Abancay está formado por tierra y por agua. La tierra es el nivel de arriba y el agua o los ríos profundos se encuentran abajo. La hacienda de Patibamba con gran extensión de tierra se encuentra arriba. La hacienda es el cerco que oprime a los indios colonos; es un espacio que impide que los indios tengan contacto con el río, porque deben estar en sus chozas. Pero el río pasa por una parte de Abancay y rompe ese cerco. El río se encuentra abajo y es una fuga a ese cerco. El internado que para los sacerdotes representa el orden y la obediencia a lo católico y al dios cristiano tiene como fuga al río, pero también la música que emerge del río. El barrio de Huanupata se encuentra en el *hurin* porque tiene la fuerza de las wacas por medio de la música, otra fuga, extensión del río.



El espacio que se define desde la lógica de *hanan y hurin* da lugar a una relación de complementariedad y así el silencio no es tal sin la música. La música es, a la vez, la fuga que no tiene sentido sin el cerco y, finalmente, el silencio y la música son formas invisibles o abstractas que toman cuerpo de dioses tutelares. Como formas visibles están la tierra y los hombres que se encuentran en el *hanan* y por tanto lo no visible en el *hurin*.

Esta evidente dualidad del espacio se puede entender mejor si se tiene en cuenta a Abancay como un *pacha* (espacio y tiempo a la vez). Abancay como espacio se forma desde la complementariedad: *hanan y hurin*. En el *hanan* está la hacienda de Patibamba y en el *hurin* están los ríos profundos. Los ríos albergan en su seno lo que no es físico como la música, la memoria y los dioses. De esta forma se puede considerar a los ríos profundos (Apurímac y Pachachaca) como el *kaylla* o zona no visible, porque además de ser dioses emanan música (parte inseparable de las vacas y wamanis). A la hacienda, la iglesia y el internado se los puede considerar como el *tiqsi* o zona visible, porque no connota nada que vaya más allá de lo físico. Se entiende ambas concepciones dentro del *pacha* y Manga Qespi los define:

KAYLLA zona no -visible que recoge los espacios llamados:  
*Hurin pacha* (Abajo)

Uju *pacha* (zona que se encuentra en el fondo de la tierra)

TIQSI zona visible que recoge los espacios llamados:

Janaj *pacha* (zona donde se encuentran las estrellas) y

*Hanan pacha* (arriba)

Esta concepción de *Kaylla* y *Tiqsi* como sincretizadores de los espacios ubicados en zona no—visible y visible respectivamente, legitimó a los nativos la no necesidad de plasmar en una misma

oración todos los espacios cósmicos. La única condición sería ordenar los espacios por una ubicación en la zona no visible o en la visible. Esta estructura de relación hace que los autores autóctonos siempre estén hablando de cuatro espacios en los rezos, con independencia de cualquier enfatización que cada uno de ellos realiza en uno y otro término. (Manga Qespi, 1999 :165)

Como se ve en la anterior cita, el espacio en *Los ríos profundos* se construye desde la concepción del *tiqsi* que es la hacienda de Patibamba y el *kaylla* que está **conformada** por los ríos profundos. Los ríos encuentran, a la vez, ciertos sentidos desde la conformación del agua en el mundo andino

### **3.7. El espacio sagrado o los ríos profundos**

La tierra, en la novela, forma parte de arriba en contraposición al abajo o a los ríos profundos. Esto no es casual. El agua es de vital importancia y posee un carácter sagrado. Esto se explica porque cobra la importancia de un dios. Los ríos que forman parte de la novela se consideran profundos, pues no sólo se ven físicamente sino que son la personificación de dioses sagrados y trascendentales para la historia de la novela. Solamente el hecho de "ser" ríos y significar "agua" concede al Apurímac y al Pachachaca un carácter sagrado:

En la época de los inkas el agua tenía carácter eminentemente ritual. La veneración al agua se simboliza en construcciones arqueológicas como *Tampumachay*, templo del agua, en que se realizaba un rito. Se puede decir con toda propiedad, que el Tawantinsuyu fue una cultura del agua. (Farfán, 1993: 131)

Como parte de esta cultura del agua, los ríos que son agua y que significan vida cobran una importancia fundamental en la vida del mundo quechua y enfocan una visión de mundo desde este elemento:

Entender el riego (**qarpay** en quechua) implica conocer también la visión campesina del agua (**yacu** en quechua) pues el riego es una recreación del agua, una modalidad en que el agua es criada. En la cosmovisión campesina el agua es un ser vivo, una persona que habita en el *pacha*. Ella está en las lluvias, en los ríos, en los manantiales. (Farfán, 1993: 17)

En *Los ríos profundos* el agua se lee desde la importancia que se da al Apurímac y al Pachachaca, los dos ríos que se mencionan y constituyen un espacio importante en la novela. Además, de su carácter de agua, José María Arguedas le da otro significado dentro el mundo quechua:

La parte activa en este proceso fertilizador fue asociado, ya desde José María Arguedas, con el wamani; posteriormente Ulpiano Quispe (1969) y Billie Jean Isbell han coincidido con esta interpretación. En *Puquio: una cultura en proceso de cambio*, Arguedas nos cuenta que según el regidor y Auki menor de Chaupi. "el aguay unu es un Dios de los wamanis. Wamanikunamantan llocsimumuchkan yawar bwene, Uno...todo.. de los wamanis brota la vena de sangre, el agua. Para nuestros hijos de toda especie, todo, para todos, pues. El agua es la vena del cerro, el agua unu.

En el relato del mito de **Inkarri**, el mismo don Viviano dijo: Taytaychik wamanikunamantaka...(de nuestros padres los wamanis recibimos el agua, el agua solamente) porque la lluvia es obra de dios, el aguay unu es pues el agua que brota de la tierra. A continuación Arguedas de manera concluyente afirma "Todos nuestros informante conciben el aguay Unu sólo como la sangre fecundante de los Wamanis". (Ossio, 1992: 313)

La anterior cita de Ossio, habla del agua de la tierra como un wamani y no así del agua de la lluvia que es agua del dios cristiano. Los ríos profundos (que son importantes en este trabajo) precisamente, por ser ríos no vienen del cielo, como la lluvia, sino de la tierra y, por ende, de las montañas o wamanis. El río que es sangre de los wamanis, entidades sagradas, es también sagrado, pero los ríos son, además, considerados el semen de los wamanis:

La asociación del agua con el semen del wamani nos parece más afortunada, aunque debemos hacer notar, no aparece directamente explícita en la sociedad andina. Más explícita es la

asociación del agua con *yawar* o sangre, como se evidencia en la cita de Arguedas y como se desprende en la interpretación de Tom Zuidema (1964). Esta asociación hace hincapié en el carácter vital del agua. En los materiales de Arguedas, la cualidad fecundadora del agua es más aparente a través de su asociación con el *wachop* (cuyo significado literal es fornicador) Los *wachop* fueron los que repartieron la tierra en los cuatro *ayllus* de Puquio. Ellos precedieron a Los *sallqa* *runay* u hombres salvajes y conocieron el agua penetrando hasta el corazón de Los *wamanis*. Penetraron por la vena del agua portando una tinya de oro en la cabeza y vestido de *anako* y chaleco de oro y plata, reverberantes. El significado de fornicario que da Gonzáles Holguín para este término y la vinculación de estos personajes con el agua enfatiza el rol fecundador de este elemento. (Ossio, 1992: 314)

El agua que sale de la tierra, es decir los ríos, muestra un carácter sagrado ya que es, por un lado, la sangre del *wamani* y, por otro, el semen de los *wamanis*. El agua es vida porque es semen *y* porque es sangre de la tierra, y es sagrada porque es parte vital de los *wamanis* o dioses tutelares. Por eso en la novela, el río pertenece al *kayla* o lugar no visible.

Apurímac y Pachachaca toman la forma de dioses que emanan de la tierra *y* que *forl*uan espacialmente el *kaylla* o espacio no visible. Si bien existen ambos ríos como *for*mas físicas, también existen como seres invisibles que se encubren a sí mismos. Por esta razón es que la novela lleva el título de *Los ríos profundos*. De la profundidad y no de lo visible sale la musicalidad de la novela. El río es la fuga que pueden cantar los indios en su totalidad: los colonos, las chicheras y Ernesto. El río sobrepasa el dominio del hombre. Así:

Ellas sabían sólo huaynos del Apurímac y del Pachachaca de la tierra tibia donde crecen la caña de azúcar y los árboles frutales. Cuando cantaban con sus voces delgaditas, otro paisaje presentíamos; el ruido de las hojas grandes, el brillo de las cascadas que saltan entre arbustos y flores blancas de cactus, la lluvia pesada y tranquila que gotea sobre los campos de caña; las quebradas en que arden las flores de pisonay, llenas de hormigas rojas y de insectos voraces... (RP: 53)

Se puede apreciar que la música de Abancay sale de los ríos profundos. El narrador reproduce huaynos que pertenecen al Apurimac y al Pachachaca. No concede la pertenencia a **Abancay**; sino a los ríos y por ello se puede decir que los huaynos de Abancay son sagrados, mágicos. La música que roza con los ríos mantiene un carácter que sobrepasa lo físico.

El río Apurimac es el límite natural del Cuzco, pero también es el río por el cual Ernesto llega con su padre a Abancay. Este río toma un carácter sagrado y profundo. Ernesto lo trata en la novela con especial respeto y resalta su fortaleza. Este río despierta además el sentido histórico:

Los indios le llaman *Apurimac* (quiere decir "el principal" o "el capitán que habla", que el nombre *apu* tiene ambas significaciones, que comprende los principales de la paz y los de la guerra). También le dan otro nombre por ensalzarle más, que es *Cápac Mayu* (*mayu* quiere decir río, *Cápac* es renombre que daban a sus reyes. Diéronselo a este río por decir que era el príncipe de todos los ríos del mundo). Retiene estos nombres hasta salir de los términos del Perú. Si los sustenta. hasta entrar en la mar o si las naciones que viven en las montañas por donde pasa le dan otro nombre, no lo sé. (Inka Garcilaso, 1990: 545)

La presencia del río Apurimac es muy importante. Así Garcilaso lo nombra primero por "Principal" y luego por "*Cápac Mayu*". En la novela, el carácter belicoso o guerrero de **Apu**<sup>8</sup> es muy importante puesto que este río con un pasado histórico y guerrero, sitio o lugar de guerra, toma el carácter de Apu guerrero y, como principal, desprende de él el río Pachachaca, que también es un Apu en la obra de Arguedas. Ambos ríos son el puente que hacen vibrar en el corazón de Ernesto la llama guerrera

---

<sup>8</sup> Apu se toma como sinónimo de wamani y tiene la connotación de dios tutelar, en el caso de Apurimac también de guerrero.

que, desde el fondo de la tierra, late para trocar el mundo: ese mundo es Abancay. Tanto el río Apurímac como el río Pachachaca son wamanis, Apus guerreros que se encuentran en el *Kaylla* y conllevan en su profundidad lo que no se ve, pero que está albergado en sus aguas, y es la música guerrera que late en ellas y que ocasionará el trocarse de la tierra o el *Pachakuti*.

Además de los ríos profundos, se encuentra Abancay, que está cercado por la hacienda de Patibamba y dentro de ella el internado. Estos lugares son la parte visible de Abancay. Llegarían a formar el *tiqsi* o espacio visible, como ya se dijo. Se considera así porque los sentidos que proponen estos espacios se remontan a lo físico: el internado y los actos sexuales. Los sacerdotes y los hacendados son la hegemonía que oprime a los colonos y a las chicheras. Las chicherías cobran otro sentido cuando la música entra en sus cantinas, ya que sin música no serían más que un barrio más de Abancay. Es importante señalar esto, pues, como ya se insistió, la música proviene de las aguas de los ríos profundos y por tanto del *kaylla*.

### **3.8. El tiempo sagrado en Abancay**

El tiempo en *Los ríos profundos* se genera desde la visión de mundo quechua. Eso ocurre porque la visión de mundo andina es circular y conlleva consigo un tiempo cíclico que en la novela de Arguedas se maneja con mayor fuerza. Si se avanza al futuro con vistas al pasado, entonces se aprecia la posibilidad de un *Pachakuti* en la novela, el que se teje desde el

pasado. Así, Ernesto con su pasado inmediato y su pasado anterior proyecta la posibilidad de un *Pachakuti*: los indios cambiarán su presente por el pasado del Inka **Pachakutek**'. El pasado, históricamente heroico para los indios, es el futuro de Abancay. De esta forma, es importante concluir que el tiempo, en la novela, es la estructura que sostiene el *Pachakuti* y como la novela se lee a partir de este eje el tiempo es un punto de suma importancia en la lectura de la novela.

*Los ríos profundos* se mueve en dos ejes: el pasado y el futuro. En cuanto al pasado, como detalle importante dice Aybar Ray:

El tiempo en *Los ríos profundos* es un tiempo subjetivo, porque toda la acción se rememora en la conciencia del narrador, es una vuelta al pasado del narrador adulto que recuerda los incidentes de su adolescencia. De allí que el tiempo no es lineal, o sea cronológico, sino que la acción se mueve del pasado al presente, a saltos, escogiendo determinados momentos de acuerdo a las preferencias del narrador. (Aybar Ray, 1992: 71)

Como se puede notar en esta cita, el tiempo que se pone de relieve es el pasado, pero no es un pasado lineal. Es un tiempo cíclico propio del mundo andino, además este tiempo forma los cimientos para la constitución de un *Pachakuti*. Asimismo, del tiempo pasado que resalta en la tipificación de Ray, está el detalle del narrador. En *Los ríos profundos* no se puede hablar de tiempo si no se habla de narrador, y esto lo detalla bien Cornejo Polar:

Aunque estrechamente ligadas entre sí, como se ha insinuado, cabría discernir una memoria de Ernesto como narrador y otra de Ernesto como protagonista. La estructura general de *Los ríos profundos* deviene de la primera memoria: el narrador conforma la totalidad del universo novelesco sobre la base del recuerdo que le permite volver a situar en el presente sucesos, objetos y personas del pasado. (Cornejo Polar, 1997: 105)

Más allá de las categorías de tiempo y de narrador, Cornejo Polar habla de "memoria". Menciona dos memorias en Ernesto: una como narrador y otra como protagonista; pero además dice que el tiempo se mantiene en el pasado. El pasado es el eje que maneja a la novela y no puede dejar de ser visto por las diferentes lecturas que toman en cuenta el tiempo en *Los ríos profundos*. El pasado no es accidental en la novela; tiene una importancia mayor y mucho más abarcadora que la memoria de Ernesto. El pasado de Ernesto como narrador es el pasado quechua, pasado que está siempre en relación íntima con el futuro, así lo afirma Cornejo Polar:

Ernesto postula la vigencia y el poder del pasado incaico. Su fuerza está intacta: toda hazaña es posible. La miserable situación presente aparece como un simple accidente, como una triste eventualidad. Y el mismo muchacho explicita su condición de depositario de ese pasado: "donde quiera que vaya, las piedras que mandó formar Inka Roca me acompañarán", dice (p.13). Inmersas dentro de él, las piedras sobrevivirán, como los ríos, como don Maywa, como la canción de despedida que le entonaron las mamakunas del ayllu amado, en el torrente de la memoria. Sólo que esta nueva dimensión del recuerdo compromete a todo un pueblo y se inserta en una categoría histórica. A los catorce años Ernesto puede recordar su cercana infancia; pero un sector de su memoria excede los límites de su propia vida: puede recordar también, de alguna manera, el remoto pasado del mundo que pretende asumir. (Cornejo Polar, 1997: 110)

Con esta cita se confirma la importancia del pasado en la novela; sin embargo, este pasado, como bien dice Cornejo Polar, se encuentra en dos memorias: la de Ernesto como protagonista y la de Ernesto como narrador. La memoria del narrador excede a la del niño y que pretende ser la memoria del pueblo inca. Siguiendo la lectura de Polar Ernesto a momentos parece la voz de un viejo, más que la voz de un niño. Hasta aquí se está de acuerdo con Cornejo Polar, sin embargo, no se acepta la idea de



que Ernesto se perfila como quien pretende asumir un mundo. Se cree, más bien, que Ernesto pertenece a este mundo, al mundo quechua, y, por esta razón, puede retornar al pasado con la facilidad con que lo hace. Él es parte de un mundo y no pretende adscribirse a uno: es parte del mundo andino.

El pasado o la memoria que configura el narrador de *Los ríos profundos* tiene fundamental importancia, debido a que es el "pacha" de Ernesto. Así, Abancay lleva un pasado que se encontraría en la zona no visible y que trastoca los sentidos que terminan por comprender a Abancay como un *Pacha*. Estos sentidos son el pasado como una temporalidad cargada de sentidos guerreros y el futuro como un *Pachakuti*. No podría proyectarse un *Pachakuti* sin un pasado que así lo permita. Abancay, mundo narrado por Ernesto, tiene una manera interesante de presentar el tiempo desde la concepción de "Pacha":

El análisis del término *pacha* en su acepción de tiempo, requiere profundizar en el significado de los conceptos polisémicos *hurin y hartan*. No cabe duda que *hurin y hartan*, aparte de sus significados cósmicos, tiene también propiedades temporales. Quienes con más profusión comentan los significados temporales de *hurin y hartan* son los cronistas nativos Salkamaywa Yamqui y Waman Poma. El primer autor lo relaciona con la ubicación geográfica de los mares de arriba y abajo, y el segundo concreta ubicando al nuevo mundo en la zona *hartan* y al viejo mundo en la zona *hurin*. Aprovecharemos estas informaciones para incidir y profundizar en nuestra proposición de que la zona *hurin* es el espacio tiempo más antiguo y, en contraposición, la zona *hartan*, es el espacio tiempo reciente. (Manga Qespi, 1999: 168)

El tiempo en *Los ríos profundos* se forma desde la perspectiva de Ernesto. El pasado está presente en dos figuras paternas: el padre de Ernesto y el Inka Pachakutec. Ambas figuras forman el pasado que, según

la visión de mundo andina, conllevará a un futuro. Ir adelante, desde este punto de vista, es como ir hacia atrás. El Inka Pachakutek' es mencionado por el padre de Ernesto y, desde esta evocación al pasado, muchas vetas cobran sentido en la novela:

—¿Esta plaza es española?

—No. La plaza no. Los arcos, los templos. La plaza no. La hizo Pachacutec, el Inka renovador de la tierra. ¿No es distinta de los cientos de plazas que has visto?

—Será por eso que guarda el resplandor del cielo. Nos alumbraba desde la fachada de las torres. Papá amanezcamos aquí. (RP: 15)

La anterior conversación se realiza en el Cuzco, entre Ernesto y su padre, y ahí está la voz de un padre a un hijo. Esa voz es la verdad y la esperanza que tienen Ernesto y su padre. El padre de Ernesto menciona al Inka renovador de la tierra y desde ese momento empieza a cobrar sentido el pasado inka. El *hurin* es el mundo que no se ve y que está abajo. Este mundo es habitado por la presencia renovadora de Pachacutec' Inka. Muchos años antes, Pachakutek' Inka vence, en Andahuaylas, a Abancay y, cerca de un puente, a los Chancas. Ahora, en el presente de Ernesto la presencia de este Inka se encuentra en el *hurin* Abancay y Ernesto está en el *hanan* Abancay. Ernesto está en el *jana*; pero intuye y es capaz de llegar al *kaylla* y desde la memoria al *hurin* donde se encuentra la presencia renovadora y guerrera del Inka Pachacutec'.

En la novela se abren dos puertas al pasado inka desde la memoria de Ernesto como narrador. Por un lado, está la presencia del Inka Pachakutek' y, por el otro, el pasado histórico de Abancay. El Inka Pachakutek' trae con su gobierno un tiempo de *Pachakuti*, porque

conquista Andahuaylas y dentro de este lugar también recupera Abancay de manos de los Chancas. Esta parte fue la que faltaba y esta conquista permite a Pachakutek' gobernar el imperio inkaico y tomar el nombre histórico de *Pachakuti* por los cambios en el gobierno. Se puede notar que en la novela la construcción de un pasado, desde los ríos profundos que son el Apurímac y el Pachachaca, y que forman parte sustancial de Abancay dentro su pasado histórico, no es accidental. El inka Pachakutek' lucha en el puente de Amancay o Abancay o el Pachachaca con los chancas y les gana la guerra.

Los ríos profundos que se encuentran en el *hurin*, formando el pasado, si se habla de tiempo, se remontan a ese pasado del Inka Pachakutek', un pasado que, metafóricamente, puede configurar un tiempo sagrado, el tiempo de los ríos profundos como apus o wamanis y el tiempo del Inka.

Se puede concluir esta parte recordando la lectura de Antonio Cornejo Polar, quien presenta dos memorias: la de Ernesto protagonista y la de Ernesto narrador. La memoria en la novela es sinónimo de pasado (antepasados y dioses guerreros). Pero también hay que decir que Ernesto no pretende asumir el mundo quechua, sino que pertenece a ese mundo, porque configura el pasado quechua en su memoria y su entrada a este pasado desde el *gacha* lo **permite**, como un paso natural o sutil al pasado y no como un simple recuerdo.

El tiempo en la novela se construye desde el pasado y este pasado corresponde al *Pancha* de Abancay. El pasado se concibe como un tiempo sagrado y es el que desembocará en un “*Pachakuti*”.

### **3.9. Abancay, espacio cercado**

Si se hace un plano de Abancay se puede leer este espacio como un mundo que lleva consigo sus propios espacios, sus dioses y sus hombres. Ernesto es parte integral de este mundo y empieza a conocerlo desde su punto de vista. Abancay tiene dentro de su territorio el internado en el que estudia y vive Ernesto. También está el barrio de Huanupata en el que se encuentran las chicherías. Luego está la iglesia y la Plaza de Armas. Abancay se encuentra cercada por la hacienda de Patibamba, que llega a formar la parte espacial más grande. Sin embargo, este círculo no se cierra; al contrario, tiene dos espacios que se desprenden de este cerco, (Patibamba) uno lo abre y el otro lo prolonga: el río Pachachaca y el río Apurímac.

El río Pachachaca y el puente del mismo nombre se encuentran en la salida de Abancay y llegan a formar frontera con otras haciendas, con otros indios, otros chunchos, en síntesis, con otros mundos. Este río pertenece a Abancay, pero escapa del cerco de la hacienda de Patibamba. Forma parte de Abancay, pero sale de allí. El puente es la frontera entre el cerco y el control de la hacienda y, por lo tanto, el control de la iglesia representada por el Padre Linares, de los hacendados y del control militar.

El puente y el río Pachachaca son la parte de Abancay que escapa al cerco de la ciudad y al control de la hegemonía de la Iglesia, de los hacendados y de los militares. El puente Pachachaca es una frontera quieta, física e inmóvil:

Prendí en mi memoria la imagen del puente del Pachachaca, la imagen de la opa, feliz en lo alto de la torre, con el rebozo de doña Felipa a su costado, para no lanzarme contra la pared cegado por el sufrimiento. Y recordé enseguida a Prudencio, y al soldado a quien acompañé en la calle, porque iba cantando entre lágrimas una canción de mi pueblo. "Ellos no -dije entre lágrimas— Son como yo, no más. ¡Ellos **no!**". (RP: 214)

La torre del puente del río Pachachaca es una frontera entre el mundo real y la alienación de la opa Marcelina. También es una frontera que se marca entre el presente y el pasado en la memoria de Ernesto. El puente es, además, el límite donde acaba el dominio de la hegemonía occidental en Abancay. Más allá del puente se encuentra la libertad, es así que los gendarmes se esconden pasando el puente, al igual que Doña Felipa, quien pasa el puente y escapa de la autoridad de los militares:

...La gente está saliendo de las chicherías; se están yendo. Dicen que viene un Coronel que estuvo en Huanta y que quinceó a los indios en el panteón: Los hombres se están yendo. En Huanupata están temblando... Los gendarmes también tienen miedo... El Coronel los puede **afusilar** por lo que se hicieron vencer con la chicheras... Algunos, dicen, están corriendo, cuesta abajo, a esconderse en el Pachachaca... (RP: 141)

—¿Y doña Felipa? - le pregunté.

—Dicen que ha huido de noche. Pero le han visto. Han salido ha perseguirla; un sargento con muchos gendarmes. Ella ha bajado al *Pachachaca*. Dicen que tiene parientes en Andahuaylas. (RP: 157)

El puente del río Pachachaca demarca también el espacio que lleva físicamente a otros espacios: Andahuaylas, hacia abajo, y el pueblo donde se encuentra el padre de Ernesto, hacia arriba. Por esta razón, un sargento

con su tropa hacen guardia en el puente, esperando la llegada de los colonos:

Bajé la carrera, cortando camino, temiendo que oscureciera. Muy abajo, me encontré con una tropa de guardias y un sargento. Me agarraron. (RP: 251)

El río Apurimac es una extensión de Abancay. Simbólicamente, es una conexión con el pasado y la memoria, por un lado, y, por otro, es una extensión física que lleva a Abancay hacia Cuzco. Esto se explica primero porque el río Apurimac es una frontera natural entre Cuzco y Andahuaylas y, en la novela, este camino serpenteante se extiende hasta Abancay. Esta conexión prolonga a Abancay con el centro del mundo: Cuzco.

Se puede ver que Abancay está cercada por Patibamba. Este cerco termina en el puente de Pachachaca, que fue construido por los españoles y que es una frontera; pero también se encuentra el río de Abancay: **Pachachaca**. El río que se deriva del Apurimac y se extiende hasta el Cuzco, y ese hecho hace que Abancay no se encierre en sí misma; escapa al cerco por el río y éste hace que el pueblo sea una prolongación del Cuzco.

En conclusión: Abancay tiene dos connotaciones importantes dentro la novela: su pasado histórico y su configuración como un *pacha*. Esto muestra que *Los ríos profundos* se forman en vista a un *Pachakuti*, porque éste solamente puede darse en un espacio y en un tiempo como Abancay, o el *pacha* de la novela que conforma un pasado históricamente guerrero, que se proyecta hacia un futuro en la misma dirección. También la novela

conforta un espacio donde habitan wamanis como los ríos y hombres que viven a la sombra de éstos, como Ernesto, Los ríos profundos constituyen un "Pacha" propicio para un "*Pachakuti*".

# **4. EL RETORNO DE LAS WACAS**



Después de la llegada de los españoles el punto de vista del indio ha creado un sin fin de mitos para explicar este fenómeno. Uno de ellos es el mito de Inkarrí y el otro el retorno de las *wacas*. Ambos se complementan. El primero como ya se vio en el capítulo dos, dice que el inka (considerado un dios) ha sido matado por los españoles; pero como entidad sagrada, su cabeza está latiendo bajo la tierra (en el Cuzco) y en cualquier momento se reconstituirá y volverá Inkarrí; pero las deidades locales que son las *wacas*, están presentes y se tiene contacto con ellas a través de la música, la danza y el canto. Entonces en cualquier momento retornarán las *wacas* y sucederá un *Pachakuti*.

#### **4.1. El mito del Inkarrí en *Los ríos profundos***

Un *Pachakuti*, un trocarse de la tierra tanto en tiempo como en espacio, sólo puede suceder en un *pacha*. El *Pachakuti* es una constante en la novela. Si se habla de *Pachakuti* en *Los ríos profundos* éste se concreta en la última parte de la novela: la peste en Abancay. Desde este punto de vista, en la novela existe una suerte de tensión que mantiene el ritmo para concluir en un *Pachakuti*. El *Pachakuti*, a su vez, no es el final de la novela; es la percepción de continua violencia o tiempo de guerra para **Bertonio**; es el trocarse de la tierra para Garcilaso y, antes de ese trocarse, es la cabeza latente del Inkarrí. La peste llega a Abancay como consecuencia del accionar de los colonos, ellos revertirán el orden.

La novela provoca una constante tensión entre dos polos que forman parte de un combate. Estos polos son los mistis y los indios, el hombre y el

niño, el hombre y sus dioses, la música y el silencio, el pasado y el presente, el narrador niño *y* el narrador hombre, el lector *wakcha* *y* el lector hombre. La tensión que se provoca es constante y siempre se da entre dos polos *y* mantiene un ritmo, el ritmo de la novela.

La puerta del salón había quedado abierta y puede ver al pongo, vestido de harapos, de espaldas a las verjas del corredor. A la distancia se podía percibir el esfuerzo que hacia por apenas parecer vivo, el invisible peso que oprimía su respiración. (RP: 24)

La tensión más fuerte en la novela es la música frente al silencio. La música da energía desde los *wamanis*, como se verá posteriormente. El silencio es la voz acallada del colono. Este silencio trata de salir de su peso de orfandad a través de la música. La novela juega una constante lucha entre silencio *y* música. Así el pongo trata de acallar incluso la respiración. Este extremo de silencio hace resaltar la voz de María Angola. Mientras más fuerte es la parquedad del pongo más fuerte es la voz de María Angola. Sin embargo debe notarse que la novela se sostiene en ambas formas: silencio y música forman parte de un todo y existen una en pos de la otra: el silencio por la música *y* la música por el silencio.

Hacía frío en la calle. Pero las campanas regocijaban la ciudad. Yo esperaba la voz de la "María Angola". Sobre sus ondas que abrazaba al mundo, repicaba la voz de las otras. La de todas las iglesias. Al canto grave de la campana se animaba en mí la imagen humillada del pongo, sus ojos hundidos, los huesos de su nariz, que era lo único enérgico de su figura; su cabeza descubierta en que los pelos parecían premeditadamente revueltos, cubiertos de inmundicia. "No tiene padre, ni madre, sólo su sombra", iba repitiendo, recordando la letra de un huayno, mientras aguarda a cada paso, un nuevo toque de la inmensa campana. (RP: 24)

La fuerza musical de las campanas llena la ciudad *y* se extiende a todas las iglesias *y*, por contraste a esta imagen, aparece la imagen

minúscula y acallada del pongo. Su silencio es tan fuerte frente al de María Angola que denota su orfandad hasta reducirlo a una sombra. Es una sombra que carece de sonido y representa con profundidad el silencio. Este reducido campo del pongo hace de él un desafiador frente a la musicalidad y al extenso repicar de María Angola. Su silencio lo eleva a la altura de la voz de la gran campana y lo acomoda por contraposición frente a la voz enérgica del viejo.

En la novela, María Angola es un “waca”, puesto que la fuerza de los dioses está en su energía musical y evoca el *hurin* Abancay. Así, se puede ver que María Angola tiene un punto de tensión frente al viejo que está en el *hanan* Abancay y que rechaza la existencia de las wacas. A la vez, está el indio que tiene la intuición del *hurin* Abancay, porque escucha la voz de las wacas llegando a tensionar, desde su silencio, la voz abrupta del viejo. Esta constante tensión está en todo el desarrollo de la novela, para desembocar en un vuelco total tanto en tiempo como en espacio.

Este continuo estado de tensión hace pensar que en la novela está vigente la presencia del Inkarrí. El Inkarrí es la explicación de la llegada de los españoles al mundo indio por medio de un *Pachakuti*. La vuelta del Inka sería un vuelco total en el *gacha* o desde la lectura del mito un juicio:

Y el padre de Inkarrí fue el sol. Inkarrí tiene abundante oro.  
Dicen que ahora está en el Cuzco.  
Ignoramos quien lo habría llevado al Cuzco. Dicen que llevaron su cabeza, sólo su cabeza. Y así, dicen, que su cabeza está creciendo; su cuerpecito está creciendo hacia abajo. Cuando se haya reconstituido, habrá de realizarse, quizá, el juicio. (Arguedas y Josafat Pineda, 1966: 222)

Este mito quechua es una manera de explicar un *Pachakuti* después de la llegada de los españoles y José María Arguedas y Josafat Roel Pineda lo recogen de la región de Huancavelica y Ayacucho. Cabe hacer notar que estas regiones peruanas eran históricamente bélicas antes de la llegada de los españoles y después del sometimiento son regiones rebeldes. Abancay pertenece precisamente a la extensión de Ayacucho.

El retomo del Inka sería un *Pachakuti*. La novela se sostiene en este *Pachakuti*. Sin embargo, éste es simplemente un motor, en realidad las **wacas** y wamanis son los que provocan en la novela el *Pachakuti*. Así es que la presencia del Inka es tan fuerte que es el origen de todo ser, incluso de los wamanis, pero esta presencia sólo es latente desde el Cuzco. En realidad las que ocasionan el vuelco son las wacas y los wamanis; pero estos toman fuerza del **Inkarri**.

Eran más grandes y extrañas de cuanto había imaginado las piedras del muro inkaico; bullían bajo el segundo piso encalado, que por el lado de la calle angosta era ciego. Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: "yawar *mayu*", río de sangre; "*yawar unu*", agua sangrienta; "*puk'tikyawark'cocha*" lago de sangre que hierve"; "*yawarweké*" lágrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse "yawar rumi, piedra de sangre, o *puktik yawarrumi*", piedra de sangre hirviente? (RP: 13)

Ernesto oye en las piedras del muro inka la fortaleza de **Inkarri**. Si habla de piedra de sangre es precisamente porque la sangre es vida. Al igual que el agua es sangre de los wamanis, la piedra es sangre hirviente del **Inkarri**. Ernesto no sólo percibe la presencia y el poder del inka, sino que se apropia de ellos. Razona la piedra desde el lugar en que la percibe, el Cuzco, y sabe que el Cuzco es el centro del mundo. Desde este

importante razonamiento Ernesto sabe que la piedra hierve de sangre porque el Inka no ha muerto, aunque esté quieto. También sabe que los ríos de sangre son los wamanis creados por **Inkarri** y que mientras éste se regenera están como deidades protectoras y guerreras, en el caso de la novela, las wacas.

Ernesto tiene la potencialidad de manejarse desde dos puntos de vista: el primero como narrador niño y el segundo como narrador hombre. El narrador niño está creciendo y conociendo el mundo; cuenta cronológicamente parte de su vida, su llegada al Cuzco acompañado de su padre, los viajes que hace con él y luego su llegada y permanencia en Abancay. El narrador hombre es el que posee el poder de la "memoria". La memoria que lleva de sus antepasados, la memoria inka. Dentro de la memoria de este narrador está el valor del pasado guerrero **Inka Pachakutek'** y la fuerza de don Víctor Maywa, y también el poder de los wamanis: Pachachaca y Apurímac y las wacas: **María Angola** y el zumbayllu.

La memoria del narrador hombre pertenece al *hurin* Abancay y al pasado. El poder del inka y su fuerza están tangibles en Abancay en la piedra y el oro. Las piedras y el oro tienen el poder que **Inkarri** tuvo como hijo del sol. El azotó a las piedras y tuvo mucho oro. Como elementos de su pertenencia toma un carácter sagrado. Como ya se vio, la piedra está latente en el Cuzco y el oro está vivo en **María Angola**. Un claro ejemplo del poder del oro se muestra en el que posee Palacitos y su padre:

Su padre vino a visitarlo cuando el desafío se había frustrado. Poco después de la visita me llamó al salón de clase. Junto a la amenaza del profesor me habló en voz muy baja.

-Oye, hermanito, dale esto a Romero. Mi padre me lo ha regalado porque le he ofrecido pasar de año.

Y puso en mis manos una libre de oro brillante, que parecía recién acuñada. (RP: 56)

Una vez más la presencia del **Inkarri** se muestra el brillo de su poder a través del oro. Palacios es indio venido de un ayllu y el padre director lo recibe porque su padre le regala oro. Además de poder económico, el oro tiene el poder simbólico de la fuerza. Simbólica y ritualmente Palacios le da esa fuerza a Romero como de un guerrero a otro. Ese respeto por el oro trae el poder del **Inka**, desde el pasado hasta el presente. El oro no ha sido totalmente eliminado del poder inkaico y probablemente cuando el **Inkarri** crezca, en el Cuzco suceda un *Pachakuti*.

El oro posee energía, fuerza y poder. María Angola tiene estos atributos. La campana tiene el poder de "Wamani" porque ha sido fabricada del oro inka:

-El oro que doña María Angola entregó para que fundieran la campana ¿Fueron joyas? Le pregunté.

-Sabemos que entregó un quintal de oro. Ese metal era del tiempo de los inkas. Fueron quizás trozos del Sol de Inti Cancha o de las paredes del templo, o de los ídolos. Trozos, solamente; o joyas grandes echas de ese oro. Pero no fue un quintal, sino mucho más, el oro que fundieron para la campana. María Angola, ella sola llevó un quintal. ¡El oro, hijo, suena para que la voz de las campanas se leve hasta el cielo y vuelva con el canto de los ángeles a la tierra!

-¿Y las campanas feas de los pueblos que no tenía oro?

-Son pueblos olvidados. Las oírás Dios, pero ¿a qué ángel han de hacer bajar esos ruidos? El hombre también tiene poder. Lo que has visto anoche no lo olvidarás.

-Vi, papá, a don Pablo Maywa, arrodillado frente a la capilla de su pueblo.

-Pero ¡recuerda, hijo! Las campanitas de ese pueblo tenían oro. Fue pueblo de mineros. (RP: 21)

María Angola, elemento propio de la iglesia de occidente, es adoptada por los indios como un "Wamani", porque posee la fuerza sagrada del oro del **Inkarri** y la fuerza vitalizadora de la música. El poder de ella se extiende a todas las campanas que poseen el oro como elemento sagrado del **Inka**. Las campanas que no tienen oro son olvidadas. La memoria está en la fuerza de María Angola y la memoria es la que mantiene la relación del narrador niño con el narrador hombre. El narrador hombre es quien tiene en su memoria el pasado inka y lo lleva presente en su enfrentamiento con la vida y consigo mismo. La memoria, que es la fuerza de los antepasados, se pierde y se olvida en las campanas que no tienen la fuerza del oro. El olvido y la orfandad se alejan de la vitalidad de los "Wamanis". Cuando se cree en el Dios de los españoles se olvida totalmente de la fuerza guerrera que dan los "Wamanis" y simplemente se queda en la obediencia. Eso se explica más claramente desde la voz de Arguedas en la crítica que hace a los *wakchas* o indios, "siervos de Vicos":

Los indios de Vicos pertenecían a la hacienda. Debían trabajar gratuitamente a cambio de las pequeñas parcelas de tierras que el patrón les permitía sembrar. El dueño de la hacienda podía, también prestar indios a otras haciendas. El indio de Vicos era pues un *wakcha*. (Arguedas y Ortiz Rescaniere, 1972: 232)

Para José María Arguedas y Ortiz Rescaniere el indio de Vicos es un "*wakcha*". En la novela el indio de Patibamba, al igual que el indio de Vicos, es un "*wakcha*" o huérfano. No tiene tierra, no tiene voluntad, ni tiene palabra o voz. Pertenece totalmente a la hacienda de Patibamba. Probablemente el indio de Patibamba o el colono sea construido en base al

mito del indio de Vicos, que se rinde totalmente al dominio español y depende del dios hispánico y no así del Inkarrí. El indio de hacienda pertenece al patrón:

Tenían la misma apariencia que el pongo del viejo. Un sudor negro chorreaba a sus cabellos; pero eran aún más sucios, apenas levantados sobre el suelo polvoriento del caserío y la fábrica, entre las nubes de mosquitos y avispas que volaban entre los restos de caña. Todos llevaban sombreros de lana, apelmazados de grasa por el largo uso. (Arguedas y Ortiz Rescaniere, 1972: 48)

En Patibamba el indio de hacienda se asemeja a un gusano que se arrastra por la tierra y es una leve extensión de la hacienda. Sirve en silencio al patrón y su voluntad pertenece totalmente a él: se rinde al yugo español y reemplaza sus dioses por el dios de su patrón. El Inkarrí, que está creciendo en el Cuzco, es reemplazado por Teete Mañuco:

Adaneva embarazó a la virgen maría; la preñó. Y cuando estuvo preñada, la abandonó. El hijo de Adaneva en la virgen maría fue nuestro dios Teete **Mañuco**. Teete **Mañuco** destruyó a los antiguos haciendo caer sobre ellos la lluvia de fuego, como el fuego no pudo matar a todos, el mismo Teete mañuco los golpeó aniquilándolos con dos huesos. Teete **Mañuco** dividió a la humanidad en **mistis** e indios. Los indios somos el servicio. Nos hacen trabajar a látigos. (Arguedas, Ortiz Recaniere, 1972: 235)

Los indios de Patibamba, huérfanos como son, pueden creer solamente en esta explicación: en que Teete Mañuco, dios español venció, al Inkarrí y que por orden del este dios vencedor los indios son servidores de los “mistis”. Así el indio de Patibamba vive en el silencio y es considerado un objeto más de la hacienda, no tiene una voz propia que lo lleve a hacer su voluntad, porque hace la voluntad de Teete Mañuco.



Sin embargo, en la novela están los otros indios, los que no son de hacienda y ellos no se meten con Teete Mañuco ni Teete Mañuco se mete con ellos. Estos indios son los que creen en el **Inkarri** y Ernesto es uno de ellos. Percibe en el muro de Cuzco la vida del inka latiendo en la piedra. Además estos otros indios, que no son de la hacienda, tienen como dioses tutelares a los wamanis que fueron creados por el **Inkarri**, el antiguo dios, anterior a la llegada de los españoles.

Los antiguos hacían caminar a las piedras con azotes; modelaban las piedras con los mismos azotes y levantaban los muros a chicotazos. (Arguedas y Ortiz Rescaniere, 1972: 232)

Los antiguos tenían la fuerza de modelar las piedras, fuerza que también tenía **Inkarri**. La novela muestra la misma idea:

A paso marcial nos encaminamos al Amaru Cancha, el palacio de huayna capac, y el templo de las **acllas**.

-¿La compañía también la hicieron con las piedras de los inkas? pregunté a mi padre.

-Hijo, los españoles, ¿qué otra piedras hubieran labrado en el Cuzco? ¡Ahora verás!

Los muros del palacio y del templo formaban una calle angosta que desembocaba en la plaza.

-No hay ninguna puerta en la calle -dijo mi padre-. Esta igual que cuando los inkas. Sólo sirve para que pase la gente. Acércate, avancemos. (RP: 119)

Además se puede ver en la anterior cita que los únicos que podían modelar, manipular, la piedras eran los inkas. Los españoles no pudieron servirse de ellas ni tuvieron el poder de hacerlas andar. El poder de los españoles sometió a los indios, sin embargo, no pudo servirse de la fortaleza de las piedras. Las tuvo que dejar como las puso el inka.

Ernesto percibe la presencia del inka en las piedras del muro inkaico y siente la vitalidad, por eso las llama "*putuk rumí*" o piedra de sangre.

Solamente un antiguo podía estar en esas piedras. Ese antiguo que Ernesto percibe es el *Inkarri* que está creciendo en el centro del mundo o en el Cuzco.

#### **4.2. Wamanis y Wacas**

*Los ríos profundos* integran un mundo en inquebrantable lucha. Un tiempo de guerra por un lado y, por otro, un constante reconstituirse del *Inkarri*. Este tiempo de guerra es posible porque el cosmos de *Abancay* está repleto de dioses en los que el indio encuentra la fuerza y la creencia de la llegada de un nuevo orden o un *Pachakuti*. Estos dioses son guerreros.

En la novela los dioses se presentan de dos maneras: primero, los que salen de la tierra y se alimentan de la vena o el agua de ésta y, segundo, los que se alimentan de la música y poseen fuerza en ésta última.

La visión de mundo que enfoca a los dioses de la novela es diferente entre Ernesto y los mistis. Desde ese punto de vista, no existe ningún conflicto en la división de creencia en los diferentes dioses que presenta la novela. Primero, Ernesto piensa y actúa de una manera diferente a la de los mistis. Se considera a Ernesto un indio como narrador y como personaje. Los mistis creen en el dios cristiano, Jesucristo; son monoteístas. A diferencia de los mistis, Ernesto, al igual que los indios, cree en los dioses propios del mundo quechua: el *Inkarri*, los wamanis y

las vacas. No obstante los indios que son de hacienda han perdido a tal punto su dignidad, que han llegado a creer en el dios cristiano. Una muestra de esto son los indios de los pueblos que visitan al padre del poblado. Así, los indios de la hacienda escuchan la misa que da el padre Linares y lloran por sus palabras considerándolo un santo. Estos indios son los que Ernesto muestra como *wakchas* o huérfanos.

Los indios de la novela que no son de la hacienda y cuya visión es similar a las mestizas son: Doña Felipa y las chicheras, el sargento amigo de Palacitos. Los otros indios de Abancay probablemente sean personajes inspirados en los indios del ayllu de Chaupi, quienes respetan al dios católico pero:

Según Don Viviano **Wamancha**, cabecilla, ex Auki y **exalcalde** mayor del ayllu- comunidad de Chaupi, el dios católico (Nuestro Señor Jesucristo) es separado (**separawmi**), no se mete ( en la vida de los indios), manan metekunchu. Admitió que era el mayor de los dioses y, cada vez que pronunciaba su nombre se quitaba el sombrero, pero aún así, siendo el mayor de los dioses, manan metekunchu (no se mete en los asuntos de los indios). Es el dios de los señores y por esa razón, social y no religiosa merece respeto y es formalmente considerado como de mayor jerarquía. No es dios, sin embargo. Ningún bien se recibe de el ni ningún mal. (**Arguedas**,, 1987: 229)

Mientras el padre de Ernesto apenas tiene afinidad por la cultura quechua, Ernesto pertenece a esa cultura. No sólo porque se crió desde pequeño en ella (arrullado por sus cantos, impregnado por sus dioses y con la lengua quechua) sino porque demuestra conocimiento y convicción por esta cultura. Ernesto, en la novela definitivamente es un indio y forma parte de su imaginario. Es importante también mencionar que Ernesto es

el indio que no obedece al dios español porque como indio tiene diferente manera de ver el mundo y de percibir sus dioses.

Ernesto y los indios que no creen, aunque respetan al dios católico, no son de la hacienda; creen en Inkarrí. Este dios, a la vez, no tiene fuerza ni poder, pero -como ya se ha dicho tantas veces- se está reconstituyendo. De la vena del Inkarrí surgen otros dioses cuya vena es el agua y son los wamanis:

El hombre es protegido por los **Wamanis**, el propio misti no podría si el **Wamani** no le diera su vena, el aguay unu. El wamani no excluye a los mistis; por medio del Varayoq reparte su vena, el agua, sin distinción, entre indios y señores (naturalpaq, vesinupaq, igual). (Arguedas, Indios Mestizos y Señores, 1987: 229)

Dos **wamanis** se muestran en la novela: el río Apurímac y el río Pachachaca. Estos son dioses porque están llenos de la fuerza del agua. Ambos son dioses porque sus venas salen de la fuerza de Inkarrí y tiene el encanto de acortar distancias. Ernesto se refugia en ellos y toma su fuerza. Esos dioses son capaces de mandar mensajes al padre de Ernesto, y son los espacios de escape de Abancay que, aparentemente, está cercado y son la unión con el taypi o centro de la tierra.

El Apurímac es el dios potenciador y potencializado del Inkarrí. Más que prolongación del *kayla* o Cuzco nace del Cuzco. En la novela su nombre se traduce como 'Dios que habla':

En la tarde llegamos a la cima de las cordilleras que cercan al Apurímac "Dios que habla" significa el nombre de este río. El forastero lo descubre casi de repente, teniendo ante sus ojos una cadena sin fin de montañas negras y nevados, que se

alternan. El sonido del Apurimac alcanza las cumbres, difusamente, desde el abismo, como un rumor del espacio.

El río corre entre bosques negruzcos y mantos de cañaverales que solo crecen en las tierras quemantes. Los cañaverales reptan las escarpadas laderas o aparecen suspendidos en los precipicios. El aire transparente de la altura va tornándose denso hacia el fondo del valle.

El viajero entra a la quebrada bruscamente. La voz del río y la hondura del abismo polvoriento, el juego de la nieve lejana y las rocas que brillan como espejos, despiertan en su memoria los primitivos recuerdos, los más antiguos sueños. (RP: 29)

El río es descrito desde dos puntos sobresalientes: la profundidad y su presencia mediante el sonido. La profundidad del río es la que le da fortaleza de dios. Es importante esta forma abismal que se describe al Apurimac porque de ahí viene la forma acrecentadora del Inkari y en la tierra están los wamanis. Así, en la descripción del Apurimac, están la forma en su más "profunda profundidad". Se dibuja un río abismal que nace de tierra caliente; se describen precipicios y cadenas de montañas, de Wamanis; el recorrido que Ernesto hace con su padre se dirige hacia la profundidad. Esta profundidad es metafórica; quiere decir que Abancay está en lo más profundo y, por lo tanto, mucho más cerca de la memoria. Por esto tiene la fuerza de los dioses que se encuentran y responden desde la profundidad, desde el "fondo del valle".

La profundidad del Apurimac, además toma fuerza enfocada en su voz, en el sonido que provoca y que lleva a la memoria. La memoria, a la vez, es la de los dioses guerreros, de las más antiguas criaturas. Estos dioses son la fuerza guerrera que posee en sus aguas profundas el Apurimac.

Apurimac es el camino que Ernesto y su padre siguen desde el Cuzco para llegar a Abancay. Desde el Pacha hierve su sangre y esta sangre se une desde el abajo o el *Pacha* a dos deidades, el Apurimac y el Pachachaca.

Como ya se dijo, el sonido es una de las fuerzas que tiene el Apurimac. Por esta razón no es casual que esa voz signifique dios que habla. Esta sensación se aclara cuando se describe al ruido como alguien que causa ternura y espanto a la vez:

La voz del río aumente, no ensordece, exalta. A los niños los cautiva. A los niños los cautiva, les infunde presentimientos de mundos desconocidos. Los penachos de los bosques de carrizo se agitan junto al río. La corriente marcha como a paso de caballos, de grandes caballos cerriles.

-¡Apurimac mayu! ¡Apurimac mayu!- repiten los niños de habla quechua con ternura y algo de espanto. (RP: 29)

Esto establece con más fuerza a Apurimac como un dios protector, lleno de ternura y con la fuerza misteriosa de una divinidad. Con más fuerza se presenta el misterio. El misterio está asociado al miedo. El presentimiento de mundos desconocidos se une al temor por el misterio y esto sucede porque los niños tienen que enfrentar a la fuerza de sus dioses como guerreros. Cuando se convierten en hombres o en guerreros ellos tendrán que explorar ese misterio del dios y siendo el Apurimac este dios guerrero. Así como Ernesto llega a ser guerrero y asume la lucha en protección de sus dioses, así los niños tienen que asumir, tarde o temprano, el misterio de la guerra con y desde sus dioses, para pasar de niños a hombres o de niños a guerreros.

Al igual que el Apurímac, el Pachachaca es otro dios guerrero que presenta la novela. Este río tiene en la memoria espacios guerreros. En su territorio, a sus orillas fue donde el Inka **Pachakutek**’ toma posición del último territorio que estuvo retenido en manos de los rebeldes chancas. El río tiene la fuerza de la voz y el sonido. El Pachachaca es el wamani que se regenera, da luz y voz a diferencia del silencio de los colonos:

A veces, podía llegar al río, tras varias horas de andar. Llegaba a él cuando más abrumado y doliente me sentía. Lo contemplaba, de pies sobre el reloj del gran puente, apoyándome en una de las cruces de piedra que hay clavadas en lo alto de la columna central. (RP: 72)

Abancay da la voz que genera temor. La voz que da el río es la palangana que da fuerza a Ernesto. Ernesto se muestra triste en el río, y cuando está contento busca refugio en él.

Lo recordaba, lo recordaba y revivía en los instantes de gran soledad; pero lo que sentía durante aquellas noches del internado era espanto, no como si hubiera vuelto a caer en el valle triste y aislado de Los Molinos, sino en un abismo de hiel, cada vez más hondo y extenso, donde no podía llegar ninguna voz, ningún aliento del rumoroso mundo. (RP: 71)

La fuerza del Pachachaca nace de su profundidad. Se encuentra en el *Pacha*, en el *hurin* Abancay. Su sangre, que es el agua que lo conforma, le da la fuerza de un wamani. Su agua **interminable** es invencible. Este río tiene una fuerza aún más grande que la del dios español, porque transmite fuerza tanto a indios como a mistis. Los mistis se alimentan del agua de los wamanis y el Pachachaca tiene esta fortaleza:

¡Sí! Había que ser como ese río imperturbable y cristalino, como sus aguas vencedoras. ¡Como tú, río *Pachachaca*! ¡Heimoso caballo de crin brillante, **indetenible** y permanente, que marcha por el más profundos terrestre! (RP: 73)

Los dos ríos mantienen una fuerza que los muestra como dioses, como wamanis. Esa fuerza la poseen en su voz fortificadora, en su canto que nace de la profundidad, pero el apu o wamani que ocasiona el *Pachakuti* es el Pachachaca.

Si bien los wamanis de *Los ríos profundos* son dioses que se generan y alimentan del agua, también se puede ver que se presentan como dioses guerreros que se alimentan de la música. Estos dioses se consideran guerreros y son prototipos o modelos que debieron haber tenido su principio en el *Taki Oncoy*.<sup>1</sup> En este movimiento, las *wacas*, divinidades locales, se caracteriza por:

El wamani o waca se comunica con su gente por medio de la música. Es decir que de la combinación cuatripartita: danza, prédica, música, baile del *Taki Oncoy*, tres elementos han sobrevivido y uno, la predica se ha perdido. (Castro Klaren, 1990: 422)

En esta cita, Castro Klaren muestra que no se ha perdido la capacidad musical de la subversión en el *Taki Oncoy* y, precisamente, este movimiento podría decirse que sigue vigente en los textos de José María Arguedas y no sólo en *Los ríos profundos*. Sin embargo, el interés que se muestra por la música en la novela tiene una importancia trascendental, no sólo como lenguaje, sino también como forma subversiva. A partir de la

---

Luis Millones *en El retorno de las wacas* (1997) hace un estudio profundo del Taki Oncoy (enfermedad del canto) que se sintetiza como *un* movimiento subversivo que surge como consecuencia de la dominación española. La cultura quechua reacciona ante la conquista desde su espacio, sus valores y su identidad cultural, partiendo de la idea de que el dios sol ha sido vencido, y está regenerándose en la tierra. Pero quedan las divinidades locales, las wacas, que en un *futuro* próximo retornaran, para vencer a ese dios español. El Taki Oncoy surge aproximadamente entre 1560 y 1570. Se desarrolla en el Perú. Desde Huamanga hasta el Cuzco, Arequipa, Lima y La paz. Pero al enterarse la colonia de la existencia del Taki Oncoy realiza la extirpación de idolatrías llevada a cabo por Cristóbal de Albornoz. A pesar de la "extirpación" el Taki Oncoy se manifestaba a través de la danza, el canto, la música, formas de resistencia cultural que no pudieron ser totalmente extirpadas.



música de la novela se sustentan y explican otros dioses guerreros, las wacas que se conforman en María Angola y el zumbayllu.

Es importante tomar en cuenta que el Taki Oncoy surge como respuesta a la conquista. Entonces se nutre de elementos tanto españoles como indios. Así, la campana, elemento propiamente español, es adoptada como una waca. La campana María Angola es una waca que toma fuerza del agua y poder del oro. Es una waca porque se adopta de un elemento posterior a la llegada de los españoles. Es waca porque es adorada por los indios de Abancay. Esta waca es guerrera por ser propia de las creencias del Taki Oncoy.

El zumbayllu, waca llena de sentidos encantados, toma fuerza del agua y de la música. Ambos elementos se juntan y forman un sonido superior. El zumbayllu se constituye en *Los ríos profundos* como una waca importante.

Con todo, es importante notar que los dos elementos, el zumbayllu y María Angola, son dioses guerreros que llegan más allá de la quietud de otros dioses. Más bien son dioses guerreros que, por medio del sonido, encantan la actitud de las personas que le dan vida: los indios. El sonido de estos dioses provoca el cambio que al final de la novela se torna en *Pachakuti*.

La importancia del *Taki Oncoy* en el presente trabajo radica en que explica la manera de rebelarse a través de la música y de hacerlo con

elementos que no necesariamente son indios. Además muestra que el indio no se ha rendido y que espera un *Pachakuti*:

---

Desde el movimiento del Taki Oncoy hasta el **Inkarri**, resulta evidente la continuidad del pensamiento del hombre de los andes, que no ha aceptado nunca su propia condición de vencido sino que de su misma derrota saca las premisas para su triunfo futuro. La espera de una era próxima en la cual los quechuas vivirán un nuevo esplendor, y libres gozarán de toda abundancia, se ha mantenido inalterada en el tiempo. (Curatola, 1978: 65)

*Los ríos profundos* es una muestra clara de un pensamiento que no se rinde y que espera su ciclo natural: un *Pachakuti* más en su historia. Los colonos, desde su condición de silencio y quietud, esperan para finalmente sobrevenir, sobrepasar y vencer la voluntad de los mistis. Así en la novela las vacas muestran su vigencia y aunque el viejo desde su hacienda, el padre Linares desde su iglesia someten a los colonos y tiene en sus manos a los indios, no se ha podido acallar al panteón andino y éste se mantiene con vida.

# **5. GUERRA Y PESTE**

El origen guerrero que tiene Abancay en *Los ríos profundos* se da por los ríos Pachachaca y Apurímac. Ambos llevan el agua que corre de las montañas y es la sangre de los wamanis. Además se consideran lugares con origen guerrero, porque históricamente el puente Pachachaca y el río del mismo nombre fueron escenarios del enfrentamiento entre Chancas y Quechuas. Los quechuas, a la cabeza del Inca Pachakutec, derrotaron a los rebeldes Chancas. Este acontecimiento histórico toma relevancia ya que entre ambos bandos el inka Pachakutec fortalece el poder incaico y por esta batalla empieza su incanato, dando lugar a cambios y transformaciones que la gente considera como un Pachakuti y de ahí que le dan el nombre “Pachakutec” o transformador de la tierra. La presencia de Pachakutec es indispensable en la lectura de la novela debido a que él es un antecedente guerrero que se encuentra en el pacha de Abancay.

El pacha conlleva, a la vez, dos tiempos: el pasado guerrero y el presente plagado de guerra. Los lugares que corresponden al pasado son los guerreros y los del presente llevan dentro de sí otro tipo de guerra interna en Ernesto, y una guerra colectiva de Ernesto en relación a su colectividad. Esta guerra en Ernesto se manifiesta en el sexo y la colectividad, se refleja desde Ernesto hasta las chicheras. Los lugares guerreros del pasado se encuentran desde la guerra del inca Pachakutec y la piedra o el Cuzco.

La guerra que se desarrolla en la novela es apenas bélica. No existe un estado explícito de beligerancia. Al contrario: es un constante combate

sutil. Esta constancia hace posible que se realice un “Pachakuti” al final de la novela, sin embargo, éste está latente en el desarrollo del texto.

Bélicamente se encuentra la batalla que dan las chicheras para recuperar la sal, pero este acontecimiento apenas se desarrolla en un capítulo de la novela. En realidad lo más importante está en la posterior presencia mítica de doña Felipa. Después de su desaparición, su movimiento no deja de tener fuerza y se sospecha que fue donde los chunchus y que volverá armada (en cualquier momento) a pelear contra los mistis.

Por otro lado, la batalla refleja el intertexto del mito del **Incarri** en la figura de doña Felipa quien se proyecta hacia otro futuro y propone otro Pachakuti. El enfrentamiento que se hace más evidente en el texto es el que se desarrolla sutilmente bajo las tensiones del silencio y la música, del misti y el indio, del narrador viejo y el narrador niño, del niño y el hombre, del niño y el guerrero. Estas tensiones son sutiles, pero esa característica es la que produce las tensiones antes mencionadas. En este punto, la variante de Pachakuti que es operativa es la significación que da Ludovico Bertonio: Tiempo de Guerra. Se toma este sentido porque Pachakuti implica cambio dentro de sus significaciones y el tiempo de guerra es una especie de catapulta para llevar al cambio. En *Los ríos profundos* hay un constante tiempo de guerra. Sin embargo, es importante notar que la guerra representada en la novela de Arguedas se entiende como

enfrentamiento violento en cualquier circunstancia, es decir, enfrentamiento con otro, con uno mismo o con el tiempo y con el espacio.

*Los ríos profundos* posee una suerte de dualidad, porque los enfrentamientos se presentan siempre entre dos. Así se enfrentan dos mundos el de los mistis y el de los indios, dos-tiempos, el pasado- y el presente, dos espacios el Urin Abancay y el Janan Abancay, dos narradores: Ernesto niño y Ernesto hombre, Ernesto presente y Ernesto pasado. Es decir, la novela tiene una estructura que está definida por un constante enfrentamiento, el mismo que se observa tanto en el tiempo como en el espacio. Se recalca que este enfrentamiento violento es lo que se lee como "tiempo de guerra" o Pachakuti.

### **5.1. La noción de guerra en el mundo andino**

De acuerdo a la cultura aymara, Pachakuti significa lo siguiente:

... lo que puede dar un vuelco total es todo un mundo, toda una era, una pacha. Esto es lo que se llama pachakuti.

Bertonio lo define como "tiempo de guerra", con lo que da a entender su identificación con auca pacha, tiempo de guerras, enemigos, cambios. ¡Implicará una situación similar a la que se produce en el solsticio, es decir una inversión del tiempo y del espacio. Cuando los cronistas se refieren al pachakuti evocan siempre el mundo al revés, la vuelta del mundo. Cuando un inca muere se produce un pachakuti. Cuando los españoles llegan a Los Andes se produce otro pachakuti. En todos los casos se acaba una época del tiempo, un ciclo temporal. (Harris, 1988:32)

Como ya se dijo, Pachakuti es trocarse la tierra, pero en lengua aymara toma un sentido no muy lejano: Tiempo de Guerra, entendiéndose por Guerra también cierto cambio que Harris identifica, a partir de Bertonio, con "Auca Pacha". En otras palabras, la autora asume como

sinónimos “Pachakuti” y “Auca Pacha”. En esta lectura se tomará también ese mismo rumbo.

Para especificar aún más la noción de guerra en Los Andes, se considera lo que Jonh Topic y Tereshe Longe Topic expresan en su texto “Hacia una comprensión conceptual de la guerra andina”:

La guerra es un nexo que vincula varios conceptos. Si bien los diccionarios definen una época de guerra (auca pacha), también pareciera que la guerra era concebida con mayor frecuencia como una serie de batallas, separadas por relaciones **normales**, antes que como un estado constante de beligerancia. La información arriba presentada muestra que en los Andes, las batallas se encuentran a un extremo de un continuum de la violencia. En el otro extremo se encuentran las danzas que comprendían los azotes en las piernas. En el medio estaban las pruebas entre parejas de combatientes o paladines.

Como se aludió ya antes, el nexo de los conceptos que comprenden la “guerra” no necesariamente tiene que incluir la idea de un estado de beligerancia. En lugar de ello, pareciera bastar tener solo una serie de encuentros violentos. Es más, estos encuentros pueden ir desde “danzas” a “batallas” y seguir bastando para dar cuenta de las funciones bélicas de derramamiento de sangre, rito de pasaje, analogía sexual y mantenimiento de las fronteras sociales y territoriales. (Topic y Topic, 1987: 562-563)

Una vez identificado el “tiempo de Guerra” o “*Pachakuti*” con “*Auca Pacha*” se tiene una visión más amplia de guerra que, como dice Topic, en el mundo andino va más allá de la beligerancia o cualquier enfrentamiento, sea ritual, bélica o cultural (danzas). La guerra entonces en el mundo de Los Andes se entiende en síntesis como “encuentro violento”.

La novela *Los ríos profundos* se encuentra marcada y acompañada por este tipo de encuentros violentos que se manifiestan en el tiempo y en **el espacio, dentro el cosmos de la novela:**

En *Los ríos profundos* se plasma el enfrentamiento de sierra y costa, de razas y culturas, de dioses y 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 al viejo resume la situación de estos mundos antagónicos, en la que el primero, sometido, humillado. Pobre, comparable solo con la sombra escuálida del cedrón, sobrevive a los garrotes del amo a los dolores del sometimiento **mientras** que el viejo es el señor... (Huaman, 1996: 72)

Así se sintetiza *Los ríos profundos* en cuanto a un constante enfrentamiento y una violencia que se origina en el enfrentamiento de dos mundos, el de los mistis y el de los indios, o el de los que someten y el de los sometidos. Estos mundos se enfrentan porque el sometido no acepta pacíficamente su condición de vencido. *Los ríos profundos* es un encuentro violento entre mistis e indios, lo cual es acentuado por el narrador.

Existen diferentes estratos sociales en la novela: los mistis que están encabezados por los dueños de la hacienda: el viejo, dueño de varias haciendas en el Cuzco, el futuro hacendado Markaska, hijo de un hacendado, compañero de Ernesto en el internado. También se puede poner como hacendado al Padre director que tiene el poder de la palabra y que es, además, el mensajero y defensor de los hacendados. Los militares que llegan a Abancay para imponer orden son también de los que someten, son la fuerza física o garantía de los mistis. En cuanto a los mestizos se los cuenta definitivamente como los que están no sólo por debajo, sino al mando de los mistis y están representados por soldados como Prudencio, el soldadito del pueblo de Palacitos. Las chicheras forman un grupo especial, salen del orden establecido por los mistis. La música hace de las chicherías un lugar alejado del mundo de los mistis y más bien las acerca



al mundo de los indios. Finalmente, los indios, pero éstos se dividen en dos grupos diferentes: los colonos que trabajan en la hacienda y los que trabajan fuera de la hacienda. Los que trabajan en las haciendas no tienen voz, casi se arrastran por el piso; los indios que pelean y se rebelan; no trabajan en la hacienda. Los hacendados, los militares, el padre y su iglesia, los mestizos y los indios se pueden reducir a dos mundos: el de los mistis y el de los indios. El río Pachachaca **conforma** un cosmos que enfrenta dos mundos violentos: el de los mistis y el de los indios.

El narrador de *Los ríos profundos* lleva consigo esos dos mundos. Criado por los indios desde muy pequeño, lleva la memoria del mundo indio. Sin embargo, su tío es el viejo y él se educa en un internado católico. No obstante su **formación** cristiana en el nuevo colegio de Abancay y su perfecta intervención en el mundo de la escritura, lleva la memoria del mundo andino en la oralidad de los cantos quechuas que se presentan en el texto. Además de **estar** en los dos mundos, el occidental y el andino, Ernesto vive un tiempo de cambio: está pasando de niño a adolescente y, en términos andinos, de niño a hombre. Él mismo pasa por una época de cambio, un enfrentamiento consigo mismo.

## **5.2. Un mundo en conflicto: Ernesto y su entorno**

Ernesto, el narrador y personaje principal de *Los ríos profundos*, vive en un mundo en conflicto por dos razones principales: primero, por la violencia que se desprende de los dos mundos (mistis e indios), de los

cuales forma parte, y, segundo, porque se encuentra en una edad conflictiva: está viviendo el paso de niño a hombre.

*Los ríos profundos* empieza con el viaje de Ernesto con su padre a Cuzco. Ernesto está todavía bajo la protección, guía y dependencia paterna. Sin embargo, la edad en que se encuentra es una edad de transición. Asimismo lo dice su padre, cuando habla con Don Joaquín que lo llevará a atender un caso lejos de Abancay:

-Usted es el contento del señor doctor, usted es su corazón. Yo, yo estoy de paso. ¡Por él, doctor!

-¡Por él!

Y bebieron un vaso lleno.

-Ya es un hombre, señor don Joaquín- dijo mi padre, señalándome-. Con él he cruzado cinco veces las cordilleras; he andado en las arenas de la costa. Hemos dormido en las punas, al pie de los nevados. Cien, doscientas, quinientas leguas a caballo. Y ahora está en el internado de un colegio religioso. ¿Que le parecerá, a él que ha trotado tantos sitios, el encierro día y noche? ¡Pero estás en tu colegio! ¡Estás en un lugar verdadero! Y nadie te moverá hasta que termines, hasta que vayas a la universidad. ¡Sólo que nunca, jamás seas abogado! Para los grandes males basta conmigo. (RP: 43)

Se puede ver que Ernesto es nombrado hombre y su padre se despide de él dándole la tierra en que vivirá. La separación del padre y del hijo muestra la independencia de Ernesto respecto de su padre. Antes viajaron juntos por diferentes pueblos, y ese viaje simboliza, metafóricamente, el conocimiento del mundo, de la naturaleza y del entorno. Es un viaje de maduración: un viaje de conocimiento del mundo a través de los ojos de su padre:

Después cuando mi padre me rescató y vagué con él por los pueblos, encontré que en todas parte la gente sufría. La Maria Angola lloraba, quizás por todos ellos, desde el Cuzco. A nadie había visto más humillado que a ese pongo del viejo. Acaba golpe,

la campana entristecía más y se hundía en todas las cosas. (RP: 22)

Antes de llegar a Abancay, Ernesto y su padre se quedan en el "taypy". En el Cuzco se encuentra el pasado Inca o la memoria inca que relaciona directamente a Ernesto con su padre. Sin embargo, el padre se separa de Ernesto cuando lo ve como un hombre; lo deja en Abancay. Después de haber percibido el mundo de la mano de su padre y haber visto a los indios que no le hablaban y se dedicaban a matar animales, después de haber visto la música de los diferentes pueblos y haber conocido la voz de la María Angola, el viaje acaba en el Cuzco, donde Ernesto conoce la avaricia del viejo y la extrema quietud del pongo humillado. Entonces, Ernesto empieza a leer el mundo por sí mismo y percibe la piedra guerrera que late desde el pacha o el Cuzco y que él la llama piedra de sangre. En el Cuzco empieza a leer el mundo por sí mismo y quedará sólo en Abancay.

Ernesto se queda en Abancay, donde inicia otro viaje de conocimientos. Este nuevo rumbo lo llevará solo, ya sin la guía paterna. La separación de su padre inicia un cambio en él. Este cambio lleva dentro de sí el temor por lo desconocido y se presenta bajo la forma de la violencia de los muchachos, compañeros de Ernesto, que también están pasando de niños a hombres. Este mundo violento está lleno de temor por lo desconocido:

Dicen que como un perro, en la guerra, los soldados, por la rabia, hasta lamen la sangre; que se levantan después, como un degollador, manchados hasta la quijada, hasta el pecho, con la sangre, y avanzan gritando; ni el trueno ni el condenado asustan

como éstos, dicen. ¡El cristiano, el cristiano, **hermanitos!**", nos contaba Palacios, en las noches, sentado en las gradas del corredor. A mi me infundió su terror por la guerra. Con él. Muchas veces, pensamos que mejor era morir antes de los 21 años. (RP: 185)

La guerra es mostrada por Palacios como un enfrentamiento entre hombres. Ernesto percibe a través de los cuentos de Palacios ese temor al que según sus palabras llegarán a los 21 años. Los 21 años a la vez es una marca de los que vendrá y probablemente una marca de hombre, cuando se es hombre se va a la guerra y ser hombre conlleva temor. El niño que va a ser hombre aún no sabe a lo que se enfrentará, así Ernesto siente temor por lo desconocido. Ese desconocido en términos de Cornejo Polar se describe como "un mundo cargado de monstruos y de fuego".

Es claro que lo anterior implica la voluntad de Ernesto de no dejarse absorber por el colegio y de incorporarse a la naturaleza (valle) y al ambiente social (pueblo) circundante. Pero es también notorio que la cabida se le presenta con un doble rostro: por una parte, está el "mundo cargado de monstruos y de fuego" y, por otra, "grandes ríos que cantan con la música más hermosa". La antítesis formada por fuego y agua (ríos) no es nueva en Arguedas: en el primer cuento también funciona sobre los términos agua y calor (fuego). Se ha visto ya el sentido del término positivo en esta relación, la significación de los ríos. Al hacerlo se comprendió que en ellos importa el quiebra de los espacios cerrados y, sobre todo, el paradigma vital de Ernesto: el signo de la validez de su concepción integradora del universo. Es obvio que en los espacios clausurados es donde con mayor nitidez aparece el sentido del "fuego" y de los "monstruos". El colegio es su máxima representación. (Cornejo Polar, 1997: 96 )

El mundo del internado está lleno de monstruos y de fuego. Un espacio de violencia desde la descripción del simulacro de guerra entre peruanos y chilenos en los partidos de pelota y los rasgos de violencia son más evidentes en la pelea entre los internados por la Opa Marcelina. El internado conlleva ambos sentidos de enfrentamiento y, en términos de Cornejo Polar, es un mundo de monstruos y de fuego.

Sin embargo, Polar cuando habla de sexo, coloca una visión hispano- católica al respecto:

Dentro de una concepción de raíz hispano-católica, el sexo se convierte en el mal por antonomasia. Es, con mayúsculas, el Pecado. La obsesión sexual que se expande por el colegio ante la presencia de la loca Marcelina, incrementa la violencia física (jamás peleaban con mayor encarnizamiento) y genera un cenagoso clima de culpabilidad. Quienes poseen a la demente, quienes contemplan esas relaciones, quienes las conocen o imaginan, todos en fin, se sienten contaminados, impuros, culpables. (Cornejo Polar, 1997 :101)

Entre otros casos, Cornejo Polar lee *Los ríos profundos* desde la culpabilidad de los muchachos por el sexo. Si bien se puede estar de acuerdo con el sexo como un mundo cargado de monstruos y de fuego, no se puede compartir con el crítico la lectura de el sexo como culpa. La lectura que se hará acerca del sexo es, más bien, de un enfrentamiento violento entre el niño y el hombre. Para esta lectura se toma el "*Auca Pacha*" o "*Pachakut*" o tiempo de guerra también como un enfrentamiento violento:

La participación en los combates marca la llegada a la adultez de un muchacho. Para los varones, el éxito en los combates está relacionado con la obtención de las mujeres, ya sea como botín o para parejas matrimoniales. El combate es frecuentemente considerado análogo ala cópula sexual. De ahí el término tinku, como unión de mitades complementarias, pueda referirse a combates o relaciones sexuales. (Topic y Topic, 2000: 582)

Si el acto sexual es considerado una guerra o una analogía de la misma, en el internado del que forma parte Ernesto los muchachos se enfrentan en encarnizadas peleas por poseer a Marcelina. Los que participan directamente de este ritual son Lleras y el Markaska. Lleras es uno de los mejores jugadores y pertenece al bando de los peruanos en los

partidos de pelota. Si el partido de pelota es un enfrentamiento, también el sexo lo es y Lleras ya pasó ese conflicto. Ernesto está empezando ese camino guerrero o de enfrentamiento al igual que Palacios o el Markaska. Es un viaje al mundo del temor y de lo desconocido; es el sexo en el internado y en Ernesto el enfrentamiento personal. Desde esta perspectiva el sexo es un *kayla*, algo que se sabe que está, pero no se sabe lo que es.

Este punto nos lleva a concluir que el sexo en *Los ríos profundos* está marcado como un acto ritual, rito que significa el paso de niño a hombre, que a través del conocimiento del sexo, permite a Ernesto ser "Guerrero", poder participar de la guerra.

### **5.3. Wamanis y vacas, dioses guerreros**

*Los ríos profundos* integran un mundo en inquebrantable lucha. Un tiempo de guerra por un lado y, por otro, un constante reconstituirse del Inkarrí. Este tiempo de guerra es posible porque el cosmos abanquino está repleto de dioses en los que el indio encuentra la fuerza y la creencia de la llegada de un nuevo orden o un *Pachakuti*. Estos dioses son guerreros.

En la novela los dioses se presentan de dos maneras: primero, los que salen de la tierra y se alimentan de la vena o el agua de ésta y, segundo, los que se alimentan de la música y poseen fuerza en ésta última.

La visión de mundo que enfoca a los dioses de la novela es diferente entre Ernesto y los mistis. Desde ese punto de vista, no existe ningún

conflicto en la división de creencia en los diferentes dioses que presenta la novela. Primero, Ernesto piensa y actúa de una manera diferente a la de los mistis. Se considera a Ernesto un indio como narrador y como personaje. Los mistis creen en el dios cristiano, Jesucristo; son monoteístas. A diferencia de los mistis, Ernesto, al igual que los indios, cree en los dioses propios del mundo quechua: el Inkarrí, los wamanis y las wacas. No obstante los indios que son de hacienda han perdido a tal punto su dignidad, que han llegado a creer en el dios cristiano. Una muestra de esto son los indios de los pueblos que visitan al padre del poblado. Así, los indios de la hacienda escuchan la misa que da el padre Linares y lloran por sus palabras considerándolo un santo. Estos indios son los que Ernesto muestra como *wakchas* o huérfanos.

Los indios de la novela que no son de la hacienda y cuya visión es similar a las mestizas son: Doña Felipa y las chicheras, el sargento amigo de palacitos. Los otros indios de Abancay probablemente sean personajes inspirados en los indios del ayllu de Chaupi, quienes respetan al dios católico pero:

Según Don **Viviano** Wamancha, cabecilla, ex **Auki** y exalcalde mayor del ayllu- comunidad de Chaupi, el dios católico (Nuestro Señor Jesucristo) es separado (**separawmi**), no se mete ( en la vida de los indios), manan metekunchu. Admitió que era el mayor de los dioses y, cada vez que pronunciaba su nombre se quitaba el sombrero, pero aún así, siendo el mayor de los dioses, manan metekunchu (no se mete en los asuntos de los indios). Es el dios de los señores y por esa razón, social y no religiosa merece respeto y es formalmente considerado como de mayor jerarquía. No es dios, sin embargo. Ningún bien se recibe de él ni ningún mal. (Arguedas, 1987: 229)

Ernesto, aunque su padre no es indio y él tampoco, pertenece a la cultura quechua, porque fue criado *y* arrullado por los cantos de los indios quechuas y porque demuestra conocimiento y convicción por esta cultura. Estos indios que no creen, aunque respetan al dios católico, no son de la hacienda; creen en el **Inkarri**. Este dios, a la vez, no tiene fuerza ni poder, pero -como ya se ha dicho tantas veces- se **está** reconstituyendo. De la vena del **Inkarri** surgen otros dioses cuya vena es el agua y son los wamanis:

El hombre es protegido por los Wamanis, el propio misti no podría si el Wamanis no le diera su vena, el aguay unu. El wamani no excluye a los mistis; por medio del Varayoq reparte su vena, el agua, sin distinción, entre indios y señores (naturalpaq, vesinupaq, igual). Arguedas, 1987: 229)

Dos wamanis se muestran en la novela: el río Apurimac y el río Pachachaca. Estos son dioses porque son ríos llenos de la fuerza del agua. Ambos son dioses porque, además del agua, Ernesto se refugia en ellos y toma fuerza de ellos. Esos dioses son capaces de mandar mensajes al padre de Ernesto, y son los espacios de escape de Abancay que, aparentemente, está cercado y son la unión con el *kayla* o centro de la tierra.

El Apurimac es el dios potenciador y potencializado del **Inkarri**. Más que prolongación del *taypi* o Cuzco nace del Cuzco. En la novela su nombre se traduce como "Dios que habla»:

En la tarde llegamos a la cima de las cordilleras que cercan al Apurimac "**Dios** que habla" significa el nombre de este río. El forastero lo descubre casi de repente, teniendo ante sus ojos una cadena sin fin de montañas negras y nevados, que se



alternan. El sonido del Apurimac alcanza las cumbres, difusamente, desde el abismo, como un rumor del espacio.

El río corre entre bosques negruzcos y mantos de cañaverales que solo crecen en las tierras quemantes. Los cañaverales reptan las escarpadas laderas o aparecen suspendidos en los precipicios. El aire transparente de la altura va tornándose denso hacia el fondo del valle.

El viajero entra a la quebrada bruscamente. La voz del río y la hondura del abismo polvoriento, el juego de la nieve lejana y las rocas que brillan como espejos, despiertan en su memoria los primitivos recuerdos, los más antiguos sueños. (RP: 29)

El río es descrito desde dos puntos sobresalientes: la profundidad y su presencia mediante el sonido. La profundidad del río es la que le da fortaleza de dios. Es importante esta forma abismal que se describe al Apurimac porque de ahí viene la forma acrecentadora del Inkari y en la tierra están los wamanis. Así, en la descripción del Apurimac, están la forma en su más "profunda profundidad". Se dibuja un río abismal que nace de tierra caliente; se describen precipicios y cadenas de montañas, de wamanis; el recorrido que Ernesto hace con su padre se dirige hacia la profundidad. Esta profundidad es metafórica; quiere decir que Abancay está en lo más profundo y, por lo tanto, mucho más cerca de la memoria del *hurin* Abancay y de los antepasados. Por esto tiene la fuerza de los dioses que se encuentran y responden desde la profundidad, desde el "fondo del valle".

La profundidad del Apurimac, además toma fuerza enfocada en su voz, en el sonido que provoca y que lleva a la memoria. La memoria, a la vez, es la de los dioses guerreros, de las más antiguas criaturas. Estos dioses son la fuerza guerrera que posee en sus aguas profundas el Apurimac

Apurimac es el camino que Ernesto y su padre siguen desde el Cuzco para llegar a Abancay. Desde el pacha hierve su sangre y esta sangre se une desde el abajo o el pacha a dos dioses, el Apurimac y el Pachachaca.

Como ya se dijo, el sonido es una de las fuerzas que tiene el Apurimac. Por esta razón no es casual que esa voz signifique dios que habla. Esta sensación se aclara cuando se describe al ruido como alguien que causa ternura y espanto a la vez:

La voz del río aumente, no ensordece, exalta. A los niños los cautiva. A los niños los cautiva, les infunde presentimientos de mundos desconocidos. Los penachos de los bosques de carrizo se agitan junto al río. La corriente marcha como a paso de caballos, de grandes caballos cerriles.

-¡Apurimac mayu! ¡Apurimac mayu!- repiten los niños de habla quechua con ternura y algo de espanto. (RP: 29)

Esto establece con más fuerza a Apurimac como un dios protector, lleno de ternura y con la fuerza misteriosa de una divinidad. Con más fuerza se presenta el misterio. El misterio está asociado al miedo. El presentimiento de mundos desconocidos se une al temor por el misterio y esto sucede porque los niños tienen que enfrentar a la fuerza de sus dioses como guerreros. Cuando se convierten en hombres o en guerreros ellos tendrán que explorar ese misterio del dios y siendo el Apurimac del dios **guerrero**. Así como Ernesto llega a ser guerrero y asume la lucha en protección de sus dioses, así los niños tienen que asumir, tarde o temprano, el misterio de la guerra con y desde sus dioses, para pasar de niños a hombres o de niños a guerreros.

Al igual que el Apurímac, el Pachachaca es otro dios guerrero que presenta la novela. Este río tiene en la memoria espacios guerreros. En su territorio, a sus orillas fue donde el Inca Pachakutek' toma posición del último territorio que estuvo retenido en manos de los rebeldes chancas. El río tiene la fuerza de la voz y el **sonido**. El **Pachachaca** es el wamani que se regenera. Éste da luz y voz a diferencia del silencio de los colonos:

A veces, podía llegar al río, tras varias horas de andar. Llegaba a él cuando más abrumado y doliente me sentía. Lo contemplaba, de pies sobre el reloj del gran puente, apoyándome en una de las cruces de piedra que hay clavadas en lo alto de la columna central. (RP: 13)

Abancay da la voz que genera temor. La voz que da el río es la palangana que da fuerza a Ernesto. Ernesto se muestra triste en el río, y cuando está contento busca refugio en él.

Lo recordaba, lo recordaba y revivía en los instantes de gran soledad; pero lo que sentía durante aquellas noches del internado era espanto, no como si hubiera vuelto a caer en el valle triste y aislado de Los Molinos, sino en un abismo de hiel, cada vez más hondo y extenso, donde no podía llegar ninguna voz, ningún aliento del rumoroso mundo. (RP: 14)

La fuerza del Pachachaca nace de su profundidad. Se encuentra en el pacha, en el *hurin* Abancay. Su sangre, que es el agua que lo conforma, le da la fuerza de un wamani. Su agua interminable es invencible. Este río tiene una fuerza aún más grande que la del dios español, porque transmite fuerza tanto a indios como a mistis. Los mistis se alimentan del agua de los wamanis y el Pachachaca tiene esta fortaleza:

¡Sí! Había que ser como ese río imperturbable y cristalino, como sus aguas vencedoras. ¡Como tú, río Pachachaca! ¡Hermoso caballo de crin brillante, **indetenible** y permanente, que marcha por el más profundo terrestre! (RP: 73)

Los dos ríos mantienen una fuerza que los muestra como dioses, como wamanis. Esa fuerza la poseen en su voz fortificadora, en su canto que nace de la profundidad, pero el wamani que ocasiona el Pachakuti es el Pachachaca.

Si bien los wamanis de *Los ríos profundos* son dioses que se generan y alimentan del agua, también se puede ver que se presentan dioses guerreros que se alimentan de la música. Estos dioses se consideran guerreros y son prototipos o modelos que debieron haber tenido su principio en el *Taki Oncoy*<sup>1</sup>. En este movimiento, las *wacas*, divinidades locales, se caracteriza porque:

El wamani se comunica con su gente por medio de la música. Es decir que de la combinación cuatripartita: danza, prédica, música, baile del *Taki Oncoy*, tres elementos han sobrevivido y uno, la predica se ha perdido. (Castro Klaren, 1990: 422)

En esta cita, Klaren muestra que no se ha perdido la capacidad musical de la subversión en el *Taki Oncoy* y, precisamente, este movimiento podría decirse que sigue vigente en los textos de José María Arguedas y no sólo en *Los ríos profundos*. Sin embargo, el interés que se muestra por la música en la novela tiene una importancia trascendental, no sólo como lenguaje, sino también como forma subversiva. A partir de la música de la novela se sustentan y explican otros dioses guerreros, las *wacas* que se conforman en María Angola y el zumbayllu.

Tiene importancia tomar en cuenta que el *Taki Oncoy* surge como respuesta a la colonización. Entonces, la posibilidad de que elementos

---

<sup>1</sup>Infra Cap\_ 4

españoles y originarios se entremezclen está dada; pero, eso si, la visión de mundo es originaria. Así, la campana, elemento propiamente español, es adoptada como una **waca**; es waca porque toma fuerza del agua y poder del oro y porque es adorada por los indios, y entre ellos por los indios de Abancay. Esta **waca** es **guerrera desde** su origen: el *Taki Oncoy*.

El zumbayllu, waca llena de sentidos encantados, toma fuerza del agua y de la música. Ambos elementos se juntan y forman un sonido superior. El zumbayllu es construido en *Los ríos profundos* también como una waca.

Con todo, es importante notar que los dos elementos, el zumbayllu y María Angola, son deidades guerreras que llegan más allá de la quietud de otros dioses. Se manifiestan por medio del sonido, encantan y protegen el accionar de los indios. El sonido de estas deidades provoca el cambio que al final de la novela se torna en *Pachakuti*.

La importancia del *Taki Oncoy* en el presente trabajo radica en que explica la manera de rebelarse a través de la música y de hacerlo con elementos que no necesariamente son indios. Además muestra que el indio no se ha rendido y, que al contrario, espera un *Pachakuti*:

Desde el movimiento del *Taki Oncoy* hasta el *Inkarri*, resulta evidente la continuidad del pensamiento del hombre de los andes, que no ha aceptado nunca su propia condición de vencido sino que de su misma derrota saca las premisas para su triunfo futuro. La espera de una era próxima en la cual los quechuas vivirán un nuevo esplendor, y libres gozarán de toda abundancia, se ha mantenido inalterada en el tiempo. (Curatola, 1978: 65)

*Los ríos profundos* es una muestra clara de un pensamiento que no se rinde y que espera que la historia siga su propio ciclo natural: un *Pachakuti*. Los colonos, desde su condición de silencio y quietud, esperan sobrevivir, sobrepasar y vencer la voluntad de los mistis. Este impulso es ocasionado por dos ejes: el narrador guerrero y la música con la que éste combate.

#### **5.4. Música y guerra**

Tanto en la obra antropológica como en la literaria, Arguedas muestra especial interés por la música quechua. En *Los ríos profundos* la música es algo que no puede pasar desapercibida. Así lo refiere William Rowe:

El tema de la música llega a su punto más desarrollado en la obra literaria, donde es retomado, no sólo como tópico, sino como forma y lenguaje de la escritura misma, conformando de este modo una poética. (Rowe, 1996: H1)

Desde el espacio sonoro no sólo se busca representar el espacio andino, sino recuperarlo a través del tiempo. De esta manera Arguedas, utilizando la escritura (forma occidental) y dirigiéndola al espacio sonoro andino, instrumentaliza la letra para recuperar la memoria andina.

La novela es una **forma** occidental, la escritura también. Arguedas se vale de ambas para recuperar el Pacha del mundo quechua. Esta recuperación implica tanto tiempo como espacio. El pasado quechua está siempre en diálogo con el presente y el futuro.

El espacio de la novela es Abancay y está totalmente cercado. Al final de la novela ocurre un *Pachakuti*: los colonos se dan la vuelta y vencen al cura de Abancay por medio de la palabra. Si a un principio el padre Linares la utilizaba para someterlos, en medio de la peste, él mismo se rinde ante ellos y acepta su voluntad celebrando una misa. Este hecho muestra un trocarse de la tierra en la novela.

La propuesta del *Pachakuti* va más allá de la anécdota de la novela. La novela toma un espacio que no ha podido ser sometido, poseído ni vedado por los mistis, un espacio en el cual se desarrolla y se puede liberar de la opresión. Este espacio es el que recuerda la memoria del pueblo quechua y con esta memoria se recupera su voluntad. El espacio sonoro está inserto en la novela y la novela se dirige, a la vez, a un lector; de éste dependerá la realización de un *Pachakuti* que suceda más allá de la anécdota de la novela.

De esta forma el mundo andino ya no es un objeto del cual se habla, sino un sujeto latente. La presencia del mundo andino en *Los ríos profundos* se encuentra en el canto, la danza y la música. Los dioses como el zumbayllu y el tankayllu<sup>2</sup> se hacen presentes con su danza, en la voz triste del violín y también en María Angola; en la letra hirviente de los huaynos guerreros y en el encanto de la muerte que nace de los arawis. En la novela, la música conforma el espacio andino y éste cobra vida en la música.

---

<sup>2</sup> El tankayllu es sinónimo del **Danzak'** (danzante de tijeras).

La música en Arguedas se maneja como la creación de un espacio sonoro, con el cual la imaginación compone las percepciones y posibilita la comprensión. ¿Por qué se da esta importancia al material sonoro? Nos parece que habría que tener en mente que desde la conquista la escritura y los signos gráficos asociados con ella, se establece como la mayor instancia del poder comunicativo. El sonido, en la obra de Arguedas, se convierte en acervo alternativo de significaciones y cauce y ciframiento de una memoria histórica. (Rowe, 1996: 17)

Los dioses que se encarnan en la novela cobran vida de la memoria histórica que Ernesto desarrolla. El, como narrador, configura en su memoria cada uno de los dioses y les atribuye encanto. Por ejemplo María Angola y las illas llegan a las campanas más lejanas que tiene como punto resonante los lagos o el agua de la tierra, el zumbayllu encuentra a Ernesto en Abancay y es capaz de acercarlo a su padre mediante el mensaje que manda a través del río Pachachaca. El tankayllu y su relación con la danza del zumbayllu y la muerte a la vez. La presencia sutil del danzak' en el zumbayllu y el tankayllu y el encanto que emana de las palabras de los huaynos guerreros.

Los dioses que tienen el encanto de *Los ríos profundos* están en relación con el abajo **Abancay** y, por tal motivo, están en relación con los antepasados de Ernesto. Estos antepasados son guerreros: el inka Pachakutek' y el **Inkarri**. Ernesto recupera esta memoria cuando atribuye en su narración encanto a los dioses de la novela. Este encanto está relacionado siempre con la música. Todos los dioses en la novela están creados de la música y toman significado y fuerza en ésta.

Además de los dioses guerreros que presenta la novela se encuentra la música de los huaynos y ésta presenta también la memoria histórica del



pueblo quechua. El canto de los huaynos se presenta en dos formas: como memoria y como rescate de ésta. Los cantos que presenta la novela son huaynos incas de origen guerrero. Este género musical es parte de la tradición del pasado quechua en la mente de Ernesto. Este está recordando constantemente la conformación de diferentes pueblos a través de sus canciones.

Asimismo, la memoria no es solamente un recuerdo, sino más bien una recuperación de este recuerdo. Esta memoria es totalmente musical. La memoria o el recuerdo se evoca constantemente a través de la música. Los pueblos que Ernesto describe los hace siempre por su música o por sus sonidos, el canto de sus pájaros, el ruido de sus ríos. La mayor fuerza que encuentra la música, el aliciente en el que se prepara para un cambio es la letra de los huaynos que, más allá de recordar el pasado cercano de Ernesto, rememora el pasado quechua y este pasado se recupera en el espacio sonoro que demarca William Rowe. El cosmos andino ya no es recuerdo, sino presencia, actualidad. Esta recuperación es la vigencia de los dioses quechuas, su fuerza y su presencia viva y transformadora. El acicate para un *Pachakuti*.

El espacio sonoro de *Los ríos profundos* pone en vigencia a los dioses que se forman de la música. Son dioses musicales, cuya fuerza emerge de su encanto musical. Los ríos son un claro ejemplo de esta musicalidad. El agua de los ríos canta, provoca música cuando choca con la fuerza de las

piedras o con la quietud de la montaña. El Pachachaca se une al zumbayllu cuando éste baila en sus aguas:

Abancay tiene el peso del cielo. Sólo tu **rondín** y el zumbayllu pueden llegar a las cumbres. Quiero mandar un mensaje a mi padre. Ahora ya está en Cora Coras. ¿Has visto que las nubes se ponen como melcocha, sobre los cañaverales? Pero el canto del zumbayllu los traspasa. Al medio día el winku hizo volar su canto y con antero lo empujamos, soplando, hacia **Chalhuanca**.  
-El agua también sirve- me dijo Romero-. Ahí está la del colegio; viene desde un manantial, no es el del Mariño, háblale poniendo la boca sobre la tierra. (RP: 154)

El agua sirve de vía (de camino) al zumbayllu para que el padre de Ernesto pueda llegar venciendo la ley del tiempo y del espacio. Ernesto envía el mensaje a su padre a través de la fuerza del agua y su musicalidad.

Al igual que el zumbayllu, María Angola se encanta cuando está cerca del agua que nace de la tierra. Las illas de oro de la campana llegan a las campanas de los pueblos que tienen cerca un lago. La voluntad de vivir es la voluntad de no ser colonizado. Esa vena de vida es la que dan los Wamanis: Pachachaca y Apurimac. Esa voluntad de vida está asociada con la muerte o el cambio. No existe vida sin muerte ni muerte sin vida. El **Pachakuti** en el cosmos andino es la muerte que implica vida o la vida que implica muerte: el trastocarse de la tierra.

En esta muerte están albergados otros sonidos. En otras palabras, la muerte abre un espacio sonoro que provoca el cambio. Está latente la transformación en los dioses que en la novela son guerreros. Estos

espacios están poblados por la figura del danzak' o danzante de tijeras el cual es el encanto del baile en la novela:

Alguna vez debieron predicar contra él y otros seres privilegiados. En los pueblos de Ayacucho hubo un danzante de tijeras que ya se ha hecho legendario. Bailó en las plazas de los pueblos durante las largas fiestas. Hizo proezas- infernales en las vísperas de los días santos; tragaba trozos de acero, se atravesaba el cuerpo con agujas y garfios, caminaba alrededor de los atrios con tres barretas entre los dientes; ese danzak' se llamó tankayllu. Su traje era de piel de cóndor ornado de espejos. (RP: 75)

El danzante de tijeras está implícito en la novela. Su presencia implica rivalidad con el misti y con su dios. Él no está presente en el instante en que está el dios español. Es una presencia propia del pueblo quechua. Está asociado con el tankayllu y prácticamente puede ser considerado como su sinónimo. El tankayllu es un insecto réprobo al igual que el danzak'. Se aleja del dios español y, por lo tanto, no está a su merced ni le pertenece ni obedece:

Se llama tankayllu al tábano zumbador e inofensivo que vuela en el campo libando flores... No, no es un ser malvado; los niños que beben su miel sienten en su corazón, durante toda la vida, como el roce de un tibio aliento que los protege contra el rencor y la melancolía. Pero los indios no consideran al tankayllu una criatura de Dios como todos los insectos comunes; temen que sea un réprobo. Alguna vez los misioneros debieron predicar contra él y otros seres privilegiados... (RP: 75)

El danzak, al igual que el tankayllu, es considerado por el narrador un ser privilegiado. Ambos se asocian desde la música, el uno por danzarín, el otro porque zumba sus alas. Por la terminación de la palabra, se podría decir que ambos seres son uno solo, un réprobo que no está en el día de los santos y que es el danzak'.

El danzak' implica combate o tiempo de guerra en esta lectura. La danza de tijeras muestra el momento de rivalidad entre dos bailarines, tiempo violento por medio de la música. El espacio sonoro que ocupa el danzak' es violento. Un combate que se asocia al cambio o a la muerte, un cambio -después del combate. El tankayllu es un ser privilegiado, encantado que implica un constante combate o tiempo de guerra en la novela. ----

La danza del tankayllu es similar a la del **zumbayllu**; en la novela son los únicos que danzan. El narrador los asemeja por la onomatopeya de "yllu":

La terminación quechua yllu es una onomatopeya. Yllu representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música que surge del movimiento de objetos leves... (RP: 74)

Ambos encuentran un espacio encantado en la música. En pocas palabras se puede decir que el zumbayllu es el danzak' de *Los ríos profundos*.

En la novela, la música se abre al tiempo de guerra o combate. Todos sus dioses poseen la fuerza de la música y son guerreros. El **zumbayllu es un danzak' que remite al Taki Oncoy** o enfermedad del canto, en el que un danzante de tijeras o danzak' es uno de los representantes que, durante la danza, encarna a dioses para que en ese momento del combate se libere de la opresión española. Este danzante siempre danza en pareja, compite o más bien combate. El zumbayllu tiene este carácter de

danzarín y guerrero en la novela, puesto que es una waca. *Los ríos profundos* también abren un espacio guerrero porque en su profundidad poseen el *hurin* Abancay y la memoria guerrera de Pachakutek' Inka que, a orillas del puente Pachachaca, venció a los chancas. Finalmente, el espacio sonoro de *Los ríos profundos* es guerrero porque abre la posibilidad de volver a significar y actualizar los huaynos guerreros de origen incaico y los arawis, tomando a la palabra de estos como una fuerza transformadora.

*Los ríos profundos* ofrece también un comentario sostenido sobre las cualidades de los huaynos de diferentes regiones del Perú (...) A la vez, como ya dijimos, la música interviene en la narración de los momentos de más intenso conflicto social, de más extrema violencia y crueldad. Las canciones son escenificaciones de los hilos narrativos y narraciones de escenas. En ambos casos acarrearán una carga afectiva y pasional y la convierten en evento: allí su importancia para la historiografía. Arguedas ha logrado que cumplan en la práctica aquella afirmación suya de que en la música andina puede escucharse "la historia espiritual" de los que la producen y oyen. (Rowe, 1996: 53)

La música de *Los ríos profundos* produce, como dice Rowe, constante violencia que supone la historia espiritual del pueblo quechua. Eso es cierto, pero también se puede pensar que esa historia espiritual es la memoria de los antepasados de Ernesto, una memoria que, por el espacio sonoro que abre la música, se reactualiza y pone en vigencia la fuerza revitalizadora de los wamanis y la fuerza guerrera de las wacas. Mientras el inca está creciendo en el Cuzco, en Abancay el zumbayllu, María Angola, el Pachachaca y el tankayllu están danzando, cantando y provocando el motín de doña Felipa para que se produzca un cambio total en el cosmos abanquino. La música de *Los ríos profundos* es transformadora.

Además del sonido fortificador de los dioses de la novela, en cuanto a musicalidad, se encuentran los huaynos y los arawis. Los cantos de *Los ríos profundos* se conocen con el nombre de *Pachakuti takis* que resaltan en la narrativa. Así lo dice Martín Lienhard:

De todos los autores de *Pachakuti* taki, J.M. Arguedas es el único realmente “conocido”, aunque no precisamente como autor de poesía escrita en quechua. La notoriedad de Arguedas se construyó alrededor de su narrativa, ante todo a partir de *Los ríos profundos*. (Lienhard, 1982: 298)

Los cantos en la novela no son accidentales; son cantos que expresan violencia y rebelión. El indio se descoloniza a través de la música y pretende una transformación del *pacha*. En Abancay se pretende un cambio total. Ernesto transmite ese cambio que ocurre por medio de los huaynos cantados por las chicheras como respuesta a la represión de los mistis. Cada huayno tiene la intención de trocar Abancay. De esta forma Lienhard considera a los cantos que Arguedas rescata en su narrativa como *Pachakuti taki*:

En la moderna expresión poética quechua del Perú (oral y escrita) es importante constatar la presencia casi obsesiva de un núcleo de motivos vinculados con un difuso "mesianismo, **“utopismo”** o **“profetismo”** andino referimos, sin entrar en el viejo debate terminológico, a la espera, no siempre inactiva y al anuncio de una ruptura histórica considerada como poco menos que inevitable. Tales rupturas, en la tradición quechua, se suelen denominar *Pachakuti* o "vuelta del mundo-tiempo"; a los poemas o cantos (taki) que las evocan atribuiremos, por tanto, en nombre de *Pachakutiy* taki, dentro la cultura quechua, la preocupación "mesiánica" no se limita, ni mucho menos, al género taki; ella penetra toda clase de discursos narrativos como los relatos míticos sobre incarri, la destrucción de un pueblo por un «viejo sarmiento" o "el telar de los antiguos", los cuentos de condenados y muchos **cuentos profanos** como pongoq **mosqoynin** (“El sueño del pongo”), recopilado y reelaborado por J. M. Arguedas (1965). (Lienhard, 1982: 276)

*Los ríos profundos* presenta en su estructura un conjunto de *Pachakuti takis* y son los diferentes huaynos guerreros que cantan la chicheras, que recuerda Ernesto y que se encuentran en el texto en capítulos que demarcan la violencia y el combate. En los cantos o *Pachakuti takis* hay el afán central de trocar Abancay. Cambiar el *pacha* en tiempo y espacio para que el Incarrí se regenere y vuelva el orden de los antiguos. Para que termine la dominación misti y empiece otro tiempo, otra era y otro *pacha* en el Abancay. Los huaynos guerreros evocan una transformación total. Son cantos cuya concepción encaja perfectamente con la de *Pachakuti taki*:

El rifle del soldadito  
Había sido de huesos del cactus,  
Por eso, por eso,  
Truena inútilmente,  
Por eso, por eso,  
Truena inútilmente.  
No, no, hermano,  
No es el rifle,  
Es el alma del soldadito  
De leña inservible.  
El revólver del salinero  
Estaba cargado  
Con excremento de llama,  
Y en vez de pólvora  
Y en vez de pólvora  
Pedo de mula salinera. (RP: 115)

Después del motín los soldados han querido someter a los indios, quitarles la sal y sojuzgarlos. Este huayno muestra que, después del combate, los indios ya no se rinden; siguen peleando y provocando, evocando un cambio. El fusil del soldadito, minorizado, casi insignificante, no puede contra el levantamiento de las chicheras. Por más armas que tengan los mistis para acallar la voluntad de las chicheras, doña Felipa ya

ha cruzado la frontera o el río Pachachaca y se ha adentrado en sus aguas. Esto muestra que su fuerza es como la del Inkarri: latente. Ya no es posible que los soldaditos la maten y esa fuerza es la que tienen las chicheras, una fuerza latente, constante, por la que ya no es posible que los rifles puedan someterlos. La canción dice que el soldado ya es soldadito y para la novela este *Pachakuti taki* provoca un cambio en Abancay: el motín de las chicheras.

Los huaynos presentan una constante violencia, combate y fuerza transformadora. Los indios, las chicheras y Ernesto buscan cambiar el orden de sometimiento y obediencia a tranquilidad y voluntad propia en el cosmos abanquino. Esa transformación está latente en todas las canciones del texto. Ese constante se encuentra en los cantos o huaynos de *Los ríos profundos*. La mayoría tiene un afán guerrero. En los huaynos se va un paso más delante del sonido porque se presenta la palabra. La palabra de los huayños emana violencia. Cada palabra es un desafío al combate:

Oye, cernícalo,  
Oye, gavián.  
Voy a quitarte a tu paloma,  
A tu amada voy a quitarte.  
He de arrebatártela,  
Me la he de llevar,  
Me la he de llevar  
¡oh cernícalo!  
¡oh gavián! (RP: 36)

El anterior huayno se encuentra en el capítulo "Los viajes". Llama la atención que ya desde el segundo capítulo se introduzca un huayno guerrero. Esto muestra una región de los viajes de Ernesto; sin embargo, ese recorrido ya está signado de violencia y combate. Muestra el



enfrentamiento entre el cernícalo y el gavián, combaten por una paloma y es la evocación a un cambio. *Los ríos profundos* muestra un constante tiempo de guerra y una evocación al *Pachakuti*.

Los huaynos violentos y dispuestos al combate tienen por detrás la presencia de los dioses. En su musicalidad se contactan unos con otros. Desde este contacto entran en diálogo con el *hurin* Abancay; es decir, penetran en la memoria de los antepasados; llevan la memoria musical guerrera de *Pachakuti* inca y del Inkari. Sin embargo, la letra se reactualiza, aunque la música es la misma, la música guerrera del huayno. Esta raíz musical rescata el encanto de los dioses guerreros del abajo Abancay y ese rescate es el pasado guerrero del pueblo quechua.

La voz de los huaynos presenta una forma autoritaria frente a los mistis, puesto que rescata la memoria de los antepasados y la enfoca hacia la memoria del pueblo quechua. En su música está el pasado y la voz colectiva del pueblo quechua:

La música del huayno ha sido poco alterada mientras que la letra ha evolucionado con rapidez y ha tomado formas infinitamente diversas, casi una forma para cada hombre. (Arguedas, 1990: 60)

Si bien dice Arguedas que la música de los huaynos ha quedado alterada a través del tiempo, en cambio la letra es la que lleva constantemente la voz de la colectividad indígena y oprimida por el misti. La música lleva la raíz del *hurin* Abancay y esa raíz sale de sus dioses: las wacas, los wamanis e Inkari; esa música que casi no se ha alterado de los

huaynos es la fuerza para un constante combate en vista a una transformación.

### **5.5. Peste en Abancay**

El *pacha* o Abancay implica espacio y tiempo a la vez. El tiempo mueve dos dimensiones: el presente y el pasado, como las dos caras de un mismo espejo. Si en el *hurin* Abancay se encuentra el Inka *Pachakutek'* (pasado) en el *Janan* Abancay está Ernesto con su constante relación con el *hurin* mediante la música y el tiempo de guerra. El presente toma a los mistis junto con Ernesto niño y su memoria próxima. Mientras en el pasado está la memoria colectiva que lleva Ernesto, el narrador.

En *Los ríos profundos* se puede ver que existen dos tipos de narradores o dos narradores en uno. El primero es Ernesto niño y el segundo Ernesto hombre. Ya en un capítulo anterior se había explicado el tránsito de Ernesto de **niño a hombre. El narrador niño se diferencia** del narrador hombre porque el niño lleva la memoria cercana de su infancia; el narrador hombre es un guerrero y lleva la memoria colectiva de sus antepasados y de su pueblo quechua.

Ernesto hombre enfoca su narración hacia la memoria de sus antepasados. Esta memoria lleva a interrelacionarse con los dioses guerreros que ocasionan es su ser un hombre guerrero que busca el trocarse de la tierra o *Pachakuti*. El narrador hombre busca un constante cambio en un tiempo de guerra.

Lo interesante en el juego de narradores es que Ernesto como niño puede asimilar a sus dioses sin ningún prejuicio o análisis previo. Ernesto niño se muestra inocente y naturalmente al encanto de Maria Angola, a la fuerza del Pachachaca y al baile fortificador y guerrero del zumbayllu. Entonces, se crea un contrapunto constante entre el narrador niño y el narrador hombre. El hombre es un guerrero y busca la fuerza del Inkarrí regenerado. El niño percibe la fuerza del Inkarrí desde el Cuzco; un narrador es producto del otro y ambos se complementan para llevar la constante del *Pachakuti* en el desarrollo de la novela.

*Los ríos profundos* toma dos espacios para el desarrollo de la novela: el Cuzco y Abancay. Ambos conforman un *percha*. Abancay a la vez forma el cosmos en el que Ernesto cobra la importancia de guerrero. El *Hurin Abancay* y *hartan Abancay* es el centro donde históricamente connota rasgos guerreros: el Inca Pachakutek' luchó en Abancay. Ernesto ahora interviene en ese encuentro y combate con el contrincante. Este encuentro se lleva a cabo en Abancay.

Abancay es percibido por Ernesto como un espacio perturbador y diferente de otros lugares a los cuales estaba acostumbrado. Cuando él llega a Abancay lo rodea el misterio. Sin embargo, se va adentrando poco a poco a los ríos profundos y estos llevan en sus aguas las voces de dioses que Ernesto conoce en su fuerza en Abancay. Estos dioses son el zumbayllu y el Pachachaca.

Los dioses abren un espacio guerrero que en la novela postula constantemente al cambio, al trocarse de la tierra. Esta propuesta la lanza constantemente el narrador guerrero:

La terminación yllu es una onomatopeya. Yllu representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música que surge del movimiento de objetos leves. Esta voz tiene semejanza con otra más vasta; illa. lila representa a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de luna. Illa es un niño de dos cabezas o un becerro que nace decapitado (...) Todos los illa causan el bien o el mal, pero siempre en grado sumo. Tocar un illa, y morir o alcanzar la resurrección, es posible. Esta voz illa tiene parentesco fonético y una cierta comunidad de sentido con la terminación yllu. (RP: 74)

La anterior cita es el comienzo del capítulo “Zumbayllu”. El narrador empieza a explicar el significado onomatopéyico de la voz yllu e illa. En ésta muestra la fuerza del fonema illa. Dice que causa en extremo un bien o un mal. Recordando a Huaman Poma de Ayala, toma el *Pachakuti* en un final, una peste, algo que tiene fin total. El narrador comunica esa posibilidad del final extremo que se asocia al poder de las “Illas” y además éstas como parientes de “yllu”.

Dos son los dioses guerreros que provocan este sentido de “illa “Yllu”: María Angola y el zumbayllu. El zumbayllu , que es una vaca guerrera cuyo nombre termina el yllu, y la María Angola, que ocasiona illas en otras campanas. Ernesto menciona que las campanas con oro de otros pueblos son “illas” de María Angola. Se ve que los dioses guerreros tienen la capacidad de trocar, matar o resucitar, pero en grado sumo a quien escucha su sonido. El narrador comunica ese encanto al lector e interpela con un cambio o transformación.

El narrador colectivo es el que constantemente está buscando un lector; el lector al que postula es también guerrero. *Los ríos profundos* pretende causar un efecto de lectura que cambie totalmente la visión de mundo del lector. El lector guerrero es quien a pesar de ser "colono", colonizado por el misti, puede despertar de ese aletargamiento y dar la vuelta a su mundo; cambiar, porque tiene esa fuerza en wacas y wamanis. Ésta es la propuesta de la novela: crear un nuevo universo:

Si la diferencia está en la lectura entonces la acción de Arguedas resulta provocadora y hasta subversiva. Un mismo proceso cognoscitivo atraviesa ambos ejemplos; lo que cambia es su recepción. Leídas como etnografía, se diría que estas páginas analizan ciertos campos semánticos que surgen en determinadas prácticas culturales andinas. Leídas como parte de la novela *Los ríos profundos*, inventan una poética y devienen, además, materia para una historiografía alternativa y propuesta de una nueva universalidad. (Rowe, 1996: 52)

Tanto en la etnografía como en su obra literaria, Arguedas propone una escritura subversiva. La construcción de la novela mantiene un contacto estrecho con un lector igualmente subversivo. El narrador provoca constantemente al lector para que éste se dé cuenta de que en un espacio sonoro y alternativo (danza, canto) los dioses dan la fuerza para el vuelco del cosmos. La novela propone crear otro mundo.

El cambio en Abancay se presenta como un fin total y sumo: la muerte. La muerte como el fin de una era para el comienzo de otra. Este paso de un orden a otro se marca con la presencia de los arawis y del tankayllu. Ambos sonidos sentidos se acercan a la muerte y de esta manera al fin de una era:

Al salir de la misa, entre cohetazos y el repique de las campanas, mi padre abrazó en el atrio de la iglesia a Pedro Maywa y Víctor Pusa, alcaldes de la comunidad. Enseguida montamos a caballo, en la palana, para comenzar el inmenso viaje. Salimos del caserío y empezamos a subir la cuesta. Las mujeres cantaban el arahui de la despedida. (RP: 49)

El arawi es el fin de un ciclo, Ernesto pasa de niño a hombre y sale de la aldea donde le dieron los dulces cantos quechuas para viajar junto a su padre. Este arawi de la despedida es el que los colonos dan como último grito o canto cuando se dirigen a Abancay para escuchar las palabras del Padre Linares.

Otra marca de la muerte en la novela es la presencia del tankayllu, que se asimila con el danzante de tijeras, quien es un réprobo que anuncia la muerte. Tanto el **tankayllu** como los arawis muestran un acercamiento con la muerte.

Un elemento más marca esta constante provocación a la muerte y es el "yawar *mayu*" o río de sangre. En el primer capítulo Ernesto asimila el río de sangre con la piedra de sangre. La piedra de sangre marca la presencia del Inkarri que está en el Cuzco. El encanto del Inkarri se conecta con el agua de la tierra, el Apurímac y el Pachachaca, los dos wamanis guerreros. Esta presencia latente del Inkarri es la que permite el constante combate en la novela y se llaman "yawar *mayu*".

*Yawar mayu* o río de sangre presenta al narrador guerrero como el paso del danzak' cuando está en pleno combate. El yawar *mayu* es el encanto que tiene el wamani guerrero de mantenerse para provocar un cambio:

Las mezcla musicales ocurren más acá del horizonte de la cotización y la amnesia cultural: prolongan la creatividad de la población andina, transformándola. Esta es la interpretación final de Arguedas de la historia de las practicas musicales andinas, historia que se deja leer en la música, la voz y la letra.

Esta última novela elige una opción estética que podría llamarse la del yawar mayu y que consiste en la inmersión del elemento destructivo-muerte y dispersión- para desde allí inventar nuevas formas (Rowe, 1996: 57)

William Rowe hace referencia al yawar mayu como una estética propia de El zorro de arriba y el zorro de abajo. En *Los ríos profundos* funciona no como estética, pero sí como constante. El yawar mayu es la inmersión a la muerte y la destrucción. En este caso se busca destruir un orden para dar paso a otro. *Los ríos profundos* proponen apagar el cerco de Abancay para quitárselo y dejarle fuera de él. Ese cerco son los mistis y su representante fundamental es el Padre Linares.

El padre Linares oficiaba misas en las que hacía llorar a los indios de Abancay. Tenía poder sobre ellos. Cuando los colonos reciben la sal de las chicheras, el padre linares los recrimina, los hace llorar y los vuelve a someter, después de haberse sometido él mismo,

Los huaynos son los que van más allá del poder del padre Linares. Ellos son el alicientes para el motín de las chicheras. Los huaynos son la constante violencia y combate que tienen los indios desde su musicalidad cultural. Los huaynos están libres del poder del Padre Linares.

Al final de la novela los colonos avanzan lentamente hacia Abancay y piden una misa oficiada por el padre Linares. El padre no puede negarse y junto con la peste el padre obedece a los colonos y con la misma palabra

con la que los somete (a través de las misas) él se somete a los colonos. El orden del cosmos abanquino ha cambiado en espacio como en tiempo. Un *Pachakuti* ha sucedido en la novela y se ha trocado el *percha*. El **Inkarri** vuelve en la forma de doña Felipa:

-Tú eres como el río señora- dije, pensando en la cabecilla y mirando a lo lejos la corriente que se perdía en una curva violenta, entre flores de retama- No te alcanzarán. ¡Jajayllas! Y volverás. Miraré tu rostro que es poderoso como el sol de mediodía. ¡Quemaremos, incendiaremos! (RP: 205)

Después del motín doña Felipa deja una gran duda: no se sabe si ha muerto o no. Ernesto sabe que no ha muerto y que volverá. Se espera su regreso y como ha vencido a los mistis en el momento de tomar la sal, así podrá vencer una y otra vez, siempre que vuelva.

Después de que doña Felipa sale de Abancay, aparentemente todo vuelve al orden normal. Los gendarmes logran sitiar a la chicheras y el padre hace llorar a los colonos, pero al final de la novela los colonos se vuelcan sobre el padre Linares y junto con la peste sucede el *Pachakuti* en Abancay.



## **6. CONCLUSIONES**

Al inicio de este trabajo se postuló que el objetivo fundamental del mismo es demostrar que *Los ríos profundos* es el planteamiento- y actualización del *Pachakuti* (una de las categorías de pensamiento más recurrente en la cosmovisión andina), pues bien, por lo expuesto este objetivo queda plenamente satisfecho. En el fondo, tal como se anticipó, detrás de la historia de Ernesto está la gestación y manifestación del *Pachakuti*. Esto significa que la diégesis del texto hubiese podido ser cualquier otra, y aún así el *Pachakuti* estaría presente. En otras palabras José María Arguedas escribió un *Pachakuti* antes que la historia de Ernesto. Por otra parte no está por demás mencionar que Arguedas, no sólo en su trabajo literario, sino también en el antropológico demostró la validez del pensamiento (la visión de mundo) andina. Él no aceptó que este pensamiento pueda ser inferior y estar supeditado a otras formas de pensamiento, sobre todo el occidental. Esta pulsión, posiblemente, le llevó a escribir un *Pachakuti* bajo la forma de novela.

Las conclusiones más importantes que se pueden extraer del trabajo realizado son las siguientes:

El *Pachakuti*, no sólo es una de las categorías de pensamiento más importantes en el universo andino, sino que, tal como lo demostró José María Arguedas, puede ser una de las bases de la literatura quechua en particular y andina en general. Sin embargo, *Los ríos profundos* proyecta una literatura particular, la andina. El *Pachakuti* que se encuentra en *Los ríos profundos* presenta primero un tipo de ficción que rompe con el canon

tradicional, en el sentido de presentar una historia lineal. Este eje de lectura es una manera circular de "reflexionar la historia de la novela", manera particular del pensamiento andino.

En el *Pachakuti* se fusionan elementos míticos con elementos sociales. Esto significa que, la narración muestra cómo el espacio y los wamanis son solidarios con los indígenas cuando éstos atraviesan circunstancias sociales adversas. Sin embargo, la comunión espacio - indio "funciona" cuando la gente se mantiene fiel a las tradiciones y cultura originarias. Por esa razón los mistis y criollos no se percatan, ni entienden lo que está ocurriendo en su alrededor. Es decir, *Los ríos profundos* postula un tipo interesante de "lector ideal" el cual forma parte del imaginario andino y percibe en la literatura la propuesta de un *Pachakuti*.

Si bien la teoría no ha podido actualizar a cabalidad la noción de *Pachakuti* (reflexiones sobre el *Pachakuti*) *Los ríos profundos* es una muestra clara de esta actualización que se manifiesta primero con el diálogo que tiende Arguedas con las diferentes maneras de percibir el mundo andino. Dialoga con los cronistas Inca Garcilaso de la Vega y Huamán Poma de Ayala. Y queda abierta la posibilidad de conectar otros puentes importantes, mediante el *Pachakuti*. Por ejemplo cronistas como Cieza de León, Santa Cruz Pachakuti y/ o el Jesuita anónimo.

También es importante mencionar que el término, *Pachakuti*, proyecta diálogos diversos en relación a las maracas y a Inkarrí. Ejemplos que se

pueden mencionar en los siguientes cronistas: Cristóbal de Albornoz, Cristóbal de Molina y Francisco de Ávila,

La presencia de la música es fundamental para comprender cómo se manifiesta el *Pachakuti*, si se obvia la música es imposible percibir la actualización del *Pachakuti*. Este aspecto remite *Los ríos profundos* al Taki Onkoy, el primer movimiento subversivo indígena en Los Andes que se articula fundamentalmente en la música.

La música es uno de los ejes de lectura que sigue toda la obra de Arguedas y que ya estudió William Rowe. Al igual que este eje el *Pachakuti* podría ser un eje de lectura en toda la narrativa arguediana. Desde su primer cuento *Warma Kukay* hasta su novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

*Los ríos profundos* no sólo es uno de los textos más importantes dentro de la narrativa de José María Arguedas, sino que podría ser la base y el referente obligado para considerar seriamente la existencia de una literatura quechua, que no sea subsidiaria de la literatura occidental. Con base en texto se puede afirmar que una literatura andina es posible, y que la misma puede articularse sobre la noción de *Pachakuti* o sobre cualquiera de las otras nociones básicas de la cosmovisión andina,

*Los ríos profundos* no se hubiese escrito si su creador no hubiese tenido conocimiento del eje andino de *Pachakuti* ni la libertad, no sólo de crear

mundos en su narrativa, sino de transformarlos. En esta dirección se puede hablar también de una literatura poscolonial.

Finalmente, es importante dejar en claro que en *Los ríos profundos* Arguedas realizó un trabajo titánico al fijar en la escritura el *Pachakuti* y demostrar de esta manera que la cultura y tradiciones andinas pueden ser escritas sin perder su esencia y base originarias. Este detalle es el que hace que esta obra tenga ese encanto, ese atractivo que seduce a quien lee la misma. *Los ríos profundos*, al igual que las piedras del Cuzco, tiene vida propia porque en ella hierve la sangre, la tradición quechua.

# **BIBLIOGRAFÍA**

ALBÓ, Xavier

1976 *Los otros aymaras*. La Paz: CIPCA.

1986 *ALLPANCHIS. Mito y Utopía en Los Andes*. Cuzco: Instituto de Pastoral Andina.

ARGUEDAS, José María

1998 (1954) *Los ríos profundos*. Lima: Horizonte.

1987 *Indios, Mestizos y Señores*. Lima: Horizonte.

1945 *Canto Quechua*. Lima: Amauta.

1977 (1975) *Formación de una cultura nacional indo americana*. México: Siglo XXI.

1989 *Las comunidades de España y del Perú*. Lima: Universidad Nacional de San Marcos.

1983 *José María Arguedas. Obras Completas*. Lima: Horizonte.

ARGUEDAS, José María y Alejandro Ortiz Recaniere

1972 "La posesión de la tierra, los mitos post hispánicos y la visión del universo en la población monolingüe quechua." S.D.

ARGUEDAS, José María y Josafat Roel PINEDA

1966 *Tres versiones del mito del Incari*. Lima: IEP.

AYBAR RAY, Elena

1992 *Identidad y resistencia cultural en las obras de José María Arguedas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

BASADRE, Jorge

1938 *Literatura Inca*. París: Desclée de Brouwer.

BERTONIO, Ludovico

1993 *Vocabulario de la lengua aymara*. La Paz: Biblioteca del pueblo aymara.

BOUYSSSE-CASSAGNE, Thérèse y Olivia HARRIS

1987 *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: Hisbol.

BOUYSSSE-CASSAGNE, Thérèse

1988 *Lluvias y Cenizas. Dos pachakuti en la historia*. La Paz: Hisbol.

CACERES CHAUPIN, José

1998 *literatura Peruana*. Lima: Genio Estudiante.

CAPARO, Luis León

1994 *Las fuentes en el Cuzco*. Cuzco: IEP.

CARMONA CRUZ, Aurelio

2002 "El pensamiento religiosos de los incas". *Inti Raymi*. Cuzco: Municipalidad del Cuzco.

CASTRO KLAREN, Sara

1990 "Discurso y transformación en Los Andes del Taqui Oncoy a Rasu Ñiti". *El retorno de las huacas*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

CORNEJO POLAR, Antonio

1989 *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Peruanos (CEP).

1990 *Literatura y sociedad en el Perú. La novela indigenista*. Lima: Lasontay.

1997 *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Horizonte.

CORNEJO POLAR, Antonio y otros

1984 *Vigencia y universalidad de José María Arguedas*. Lima: Horizonte.

CORNEJO POLAR, Antonio y otros



1981 *Literatura y sociedad en el Perú*. Lima: hueso húmero, 1981.

CURATOLA, Marco

1978 Mito y milenarismo en Los Andes: del taqui Oncoy a Incarri". *Alpanchis: mito y utopía*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

DE LA BARRA, Felipe

1948 *El indio peruano en las etapas de la conquista y frente a la república*. Lima: Ed. Miranda.

DEGREGORO, Carlos Iván y otros

1982 *Indigenismo, clases sociales y problema nacional. La discusión sobre el problema indígena en el Perú*. Lima: CELATS.

DUVIOLS, Pierre

2003 *procesos y visitas de idolatrías. Cajatambo, siglo XVII* Lima IFEA.

ESCAJADILLO, Tomás

1994 *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru.

ESCOBAR, Alberto

1984 *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima: IEP.

FARFAN, Louis

1993 "El agua en la cultura quechua". *Revista anual de educación. Qosqo*. Cuzco: Urpicha.

FORGUES, R., CORNEJO POLAR, A y A. MARTOS

1991 *José María Arguedas. Vida y obra*. Lima : Amaru.

FORGUES, Roland

1989 *José María Arguedas. Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*. Lima: Editorial Horizonte.

GIRAULT, Louis

1987 *Rituales en las regiones andinas de Bolivia y Perú*. La Paz: Don Bosco.

GONCALEZ Holguin, Diego

1952 (1608) *Vocabulario de la lengua general de todo el Peru llamada lengua Quechua o del Inca*. Lima: Instituto de historia.

GONZALES, Gilmar

1997 "La vida pública y la vida privada de José María Arguedas". *Cuadernos de Literatura*. No 5. La Paz.

GUTIÉRREZ, Gustavo

1990 *Entre las calandrias. Un ensayo sobre José María Arguedas*. Lima: Instituto Bartolomé de Las Casas.

HARRIS, Olivia

1988 "Tacha: En torno al pensamiento Aymara". Xavier Albó (comp.): *El mundo Aymara*. Madrid: Alianza.

HUAMAN, López Carlos

1996 *La danza del supay candela o la estética de la violencia en Los ríos profundos de José María Arguedas*. Tesis para obtener el grado de Maestro en Estudios Latinoamericanos. Facultad de filosofía y Letras. División de Posgrado. UNAM. México, D.F..

HUAMÁN, Miguel Angel

1988 *Poesía y utopía andina*. Lima: Centro de estudios y promoción del desarrollo.

INCA GARCILASO DE LA VEGA

1990 *Comentarios reales de los incas*. México: Siglo XXI.

LIENHARD, Martín

1982 *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Latinoamericana Editores.

1991 *La voz y su huella*. Estados Unidos de América: Ediciones del Norte.

LOPEZ-BARALT, Mercedes

1989 *El retomo del inca rey. Mito y profecía en el mundo andino.* La Paz: Hisbol.

MANGA QESPI, Eusebio

1999 *Pacha: un concepto andino de espacio y tiempo.* París: IEF.

MILLONES, Luis

1997 *El retomo de las huacas.* Lima: Imago.

MOLINA, Cristóbal de

1959 (1575) *Ritos y fábulas de los inkas.* Buenos Aires: Futuro.

MONTES RUIZ, Fernando

1999 *La máscara de piedra. Simbolismo y personalidad aymaras en la historia.* La Paz: Armonía.

MOSSI, Honorio

1857 *Diccionario Quichua-Castellano y Castellano-Quichua.* Sucre: López, 1857.

MUÑOZ, Silverio

1980 *José María Arguedas y el mito de la salvación por la cultura.* Minneápolis: Instituto para el estudio de ideologías y literatura.

ORTEGA, Julio

1982 *Texto, comunicación y cultura. Los ríos profundos de José María Arguedas.* Lima: CEDEP.

PLATT, Tristan

1976 *Espejos y maíz. Temas de la estructura simbólica andina.* La Paz: CIPCA.

RAMA; Angel

1985 *Transculturación en América Latina.* México: Siglo XXI.

ROSTOWOROSKI, María

2001 *Pachakutec. Inca Yupanqui*. Lima: IEP.

ROWE, William

1996 *Ensayos Arguedianos*. Lima: SUR.

1996 *Hacia una poética radical: ensayo de hermenéutica cultural*.  
Lima: Mosca Azul.

TAMAYO, José Herrera

1982 *Historia Social e indigenismo en el altiplano*. Lima: Lumen.

TAYLOR, Gerald

1987 *Ritos y tradiciones de Huarochiri del siglo XVII Estudio  
biográfico sobre Francisco de Ávila*. Lima: IEP y IFEP.

TOPIC, TOPIC, Theresé

2000 "Hacia una concepción conceptual de la guerra en Los Andes".  
*Homenaje a María Rostoworoski*. Lima: IEP.

UNTOJA CHOQUE, Fernando y Ana MAMANI ESPEJO

2000 *Pacha en el pensamiento Aymara*. La Paz: Fondo Editorial de  
los Diputados.

VARGAS, Liosa Mario

1996 *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del  
indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

VILLENA ALVARADO, Marcelo y Blanca ARANDA

1999 "Hacia las poéticas del tinku del intertexto andino en la poesía  
de Blanca Wietthuchter". *Estudios Bolivianos* 7. La Paz: IEB.

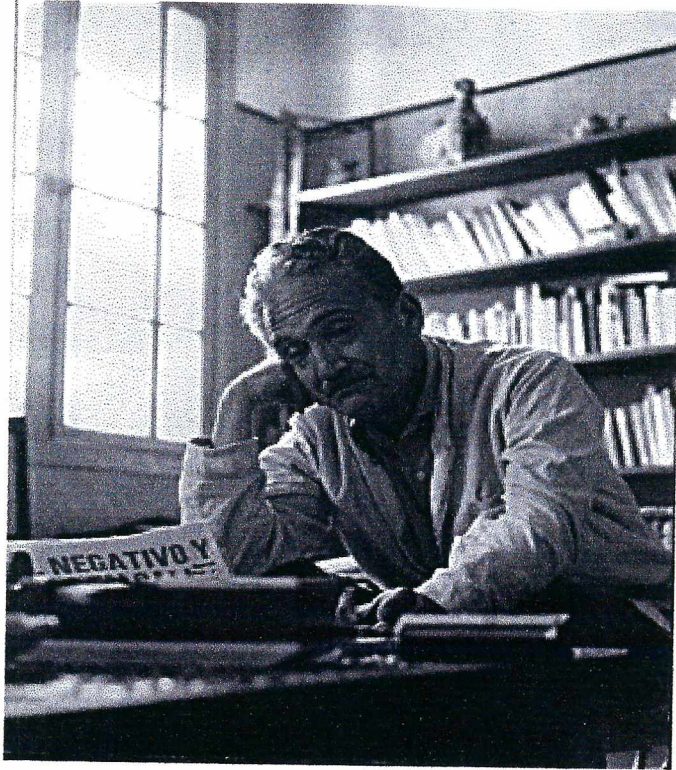
WACHTEL, Natan

1976 *La visión de los vencidos*. Madrid: Alianza, 1976.

# **ANEXOS**

## ANEXO 1

### JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, SU VIDA



Fotografía de José Gushiken

José María Arguedas Altamirano nació en Andahuaylas (departamento de Apurímac) el 18 de enero de 1911, hijo de un abogado cuzqueño y una hacendada andahuaylina. Muerta la madre cuando José María tenía sólo tres años, éste se crió básicamente entre los indígenas quechua hablantes de la servidumbre, sea en la ciudad o en el campo, y luego entre los campesinos también indígenas que le enseñaron el amor a la tierra y al paisaje. Bilingüe desde siempre y durante toda su vida.

Cursó primero la escuela secundaria en la ciudad de Ica, en la desértica costa peruana, y luego en la ciudad de Huancayo, donde empieza a escribir colaborando en una revista estudiantil. A los veinte años ingresa a la Universidad de San Marcos, en Lima, donde estudia la especialidad de Letras y continúa escribiendo para revistas universitarias. En 1937 es detenido por participar en protestas estudiantiles y pasa en prisión casi un año. En 1939 se casa con Celia Bustamante, promotora de las artes populares y de la vida cultural, quien, con su hermana Alicia, servía de anfitriona de la Peña Cultural Pancho Fierro. Arguedas se muda con Celia Bustamante a Sicuani, en la sierra cuzqueña, para trabajar como profesor de la escuela secundaria, donde, con sus alumnos, lleva a cabo un trabajo de recopilación del folclor. Al regresar a Lima, continúa enseñando en escuelas secundarias. En 1947, el Ministerio de Educación le dio trabajo como Conservador Nacional del Folklore, desde donde lleva a cabo importantes iniciativas orientadas a estudiar la cultura popular en todo el país. En 1958, con el apoyo de la UNESCO, viaja a España para hacer el trabajo de campo de su tesis donde por seis meses estudia comunidades de la provincia de Zamora.

En 1962 entra a trabajar en la Universidad Agraria La Molina. En 1963 es nombrado director de la Casa de la Cultura del Perú, puesto que ejerce por un año, hasta que renuncia por discrepancias con

política cultural del gobierno. Entre 1964 y 1966 es director del Museo Nacional de Historia, último cargo público que desempeña. Desencantado por los efectos de la política cultural, intenta suicidarse por primera vez en abril de 1966. En 1965 se divorcia de Celia Bustamante, e inicia su relación con Sybila Arrendondo, a quien conoció en Chile y con quien se casó en 1967.

El viernes 28 de noviembre de 1969, en su pequeña oficina de La Molina, se dispara en la cabeza y muere cuatro días después, el martes 2 de diciembre. Su testamento literario e ideológico está en *El zorro de arriba y el **zorro** de abajo*, su último libro.



ANEXO 2  
JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, SU OBRA

**OBRAS COMPLETAS**

*Obras completas.* Compilación y notas de Sybila Arredondo de Arguedas, prólogo Antonio Cornejo Polar, 5 tomos. Lima, Horizonte, 1983.

**NARRATIVA**

1933 *Warma Kuyay*, Signo, núm. 1, Lima, 8 de noviembre, Pág.3.

[1934-1935] *Cuentos olvidados*, compilación y notas críticas de José Luis Rouillón, S.J., Lima, Imágenes y Letras, 1973.

1935 *Agua. Los escolares.* Warma Kuyay, Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad.

1941 *Yawar Fiesta*, Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad. 2.a ed. corregida: Lima, Mejía Baca, 1958.

1954 *Diamantes y pedernales.* Agua, Lima, Juan Mejía Baca y P. L Villanueva Editores.

1958 *Los ríos profundos.* Buenos Aires: Losada. Fragmentos de *Los ríos profundos* aparecieron primero en la revista: *Las Moradas*, vol. II, núm. 4, Lima, 1948, págs. 53-

1961 *El Sexto*, Lima, Juan Mejía Baca.

1962 *La agonía de Rasu-Ñiti*, Lima, Taller Gráfico Ícaro.

1964 *Todas las sangres.* Buenos Aires, Losada.

1965 *El sueño del pongo*, texto en quechua y en castellano, Lima, Ediciones Salqantay.

1967 *Amor mundo y todos los cuentos.* Lima, Francisco Moncloa Eds.

1971 *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*, Buenos Aires, Losada.

1974 *Relatos completos*, edición de Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Losada.

1977 *El puente de hierro.* Runa, núm. 2, Lima, mayo de 1977, págs. 3-5.

## POEMAS

1962 *Túpac Amaru Kamoi taytanchisman*. HayUi-taki/A nuestro padre creador Túpac Amaru. Himno-canción, texto en quechua y castellano. Lima, Ediciones **Salqantay**.

1966 *Oda al Jet*, Lima, Eds. La Rama Florida, texto corregido, en versión bilingüe, de la Oda al Jet publicada primero en Zona Franca, Caracas, núm. 25, septiembre de 1965, págs. 4-7.

1969 *QpUana Vietnam Llaataman/ Al pueblo excelso de Vietnam*, texto bilingüe. Lima, Federación de Estudiantes de la Universidad Nacional Agraria.

1972 *Katatay y otros poemas*. Huc jayllícunapas, compilación y notas de Sybila Arredondo de Arguedas, presentación de Alberto Escobar, Lima, Instituto Nacional de Cultura.

## ESTUDIOS Y ENSAYOS

1938 Canto *kechwa*. Con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo, canciones en texto quechua y castellano. Lima, Ed. Club del Libro Peruano, Compañía de Impresiones y Publicidad. Citamos mediante la reedición: Lima, Horizonte, 1989.

1940 *Pumacahua*. Trabajos de los alumnos del Colegio Nacional de Sicuani bajo la dirección de José María Arguedas, Cusco, Tip, La Económica.

1966 *Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta*. Lima, Ed. Consejo Nacional de Menores.

1968 *Las comunidades de España y del Perú*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

1975 *Formación de una cultura nacional indoamericana*, selección y prólogo de Ángel Rama. México, Siglo XXI.

1976 *Señores e indios*. Acerca de la cultura quechua, selección y prólogo de Ángel Rama. Buenos Aires, Arca/Calicanto Ed.

1977 *Nuestra música popular y sus intérpretes*. De lo mágico a lo popular. Lima, Mosca Azul y Horizonte.

1985 *Indios, mestizos y señores*, compilación e introducción de **Sybila** Arredondo de Arguedas, Lima, Horizonte.

1986 *Nosotros los maestros*, selección y presentación de **Wilfredo** Kapsoli, Lima, Horizonte.

### **TRADUCCIONES Y ANTOLOGÍAS**

1938 *Canto kechwa*. Con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo. Canciones en texto quechua y castellano. Lima, Ed. Club del Libro Peruano, Compañía de Impresiones y Publicidad.

1947 *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* (coautor: Francisco Izquierdo Ríos), Lima, Ministerio de Educación Pública.

1949 *Canciones y cuentos del pueblo quechua*, selección, traducción y notas de J. M. A., Lima, Ed. Huascarán.

1955 *Apu Inca Atawollpaman*. Elegía quechua anónima, recogido por J. M. B. Farfán, trad. por J. M. A., Lima, Mejía Baca y P. L. Villanueva.

1959 *Canción quechua anónima*. **Ijmacha**, Lima, La Rama Florida.

1965 *Poesía quechua, selección y presentación de J. M. A.*, Buenos Aires, Editorial Universitaria (EUDEBA).

1966 *Dioses y hombres de Huarochirí*. Narración quechua recogida por Francisco de Avila (él 598?), edición bilingüe, traducción al español por J. M. A., estudio bibliográfico por Fierre Duviols, Lima, Museo Nacional de Historia e Instituto de Estudios Peruanos.

### **ENTREVISTAS**

1965 Raúl Vargas: «Con el novelista José María Arguedas, sobre Todas las sangres». *Expreso*, Lima, 25-26 de marzo, pág. 12.

1965 Tomás G. **Escajadillo**: «Entrevista a José María Arguedas», *Culturay Pueblo*, núms. 7-8, Lima, julio-diciembre de 1965, pág. 22-23.

1968 Winston **Orrillo**: «Arguedas, Premio **Garcilaso**», núm. 295, Lima, 18 de octubre de 1968, pág. 26-28.

1969a Primer encuentro de narradores peruanos. Arequipa, **1965, Lima**, Casa de la Cultura del Perú, intervenciones y menciones.

ANEXO 3

EL RIO PACHACHACA PROLONGACIÓN DEL RIO APURIMAC

# Mapa del Departamento del Cusco

Apu

LEYENDA

Limite internacional	—
Limite departamental	—
Limite del departamento de C...	—
Limite provincial	—
Capital departamental	—
Capital provincial	—
Capital distrital	—
Centro poblado	—
VIA asfaltada	—
Via sin asfaltar	—
Via férrea	—
Distancias	11.
Ríos	—
Lagos y lagunas	—
(m s n m)	
Más 5000	
4000 a 5000	
3000 4000	
2000 a 3000	
1000 a 2000	
0 a 1000	

del Departamento de Intendencia (1911) - 1980  
 Escala y Proyección: UTM  
 1:100,000

