



Revista Caracol

ISSN: 2178-1702

revista.caracol@usp.br

Universidade de São Paulo

Brasil

López Lenci, Yazmín

José María Arguedas y saber bailar la Historia

Revista Caracol, núm. 9, enero-junio, 2015, pp. 292-314

Universidade de São Paulo

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=583766506009>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# José María Arguedas y saber bailar la Historia

---

Yazmín López Lenci

---

Contacto:  
[y.lopezlenci@gmail.com](mailto:y.lopezlenci@gmail.com)

Profesora Investigadora. Programa  
de Posgrado Interdisciplinario en  
Estudios Latinoamericanos PPG  
IELA. Instituto Latinoamericano  
de Arte, Cultura e Historia -  
ILAACH

**PALABRAS CLAVE:** Narrativa andina; Arguedas; música y danza; historia y cultura andina; descolonización

**RESUMEN:** El artículo indaga la propuesta narrativa del escritor, antropólogo y musicólogo latinoamericano, José María Arguedas, de ofrecer una historicidad alternativa construida sobre las dinámicas vitales movilizadas por los cuerpos, los saberes y subjetividades que, a su vez, constituyen lugar y región en los Andes. A partir del enfoque de las rebeliones indígenas del sur andino del Perú, se analizarán las relaciones entre música, danza y la construcción del sujeto político; su genealogía en la narrativa arguediana y las indagaciones que destacan no sólo las tensiones sino los encuentros posibles que reparan las hondas fracturas e interrupciones históricas.

**KEYWORDS:** Andean narrative; Arguedas; music and dance; history and Andean culture; decolonization.

**ABSTRACT:** The present paper analyzes the narrative proposal of the Latin-American writer, anthropologist and musicologist José María Arguedas, who offers an alternative historicity, constructed from the vital dynamic the bodies, knowledge and the subjectivities mobilize. They constitute their place and region in the Andean area. Based on the indigenous rebellions that took place in southern Peru, we are going to analyze the relations between music, dance and the construction of the political subject. The paper also examines the genealogy of these aspects in Arguedas' narrative work and the questions that highlight not only the tensions but also the possible encounters that could repair deep fractures and historical interruptions.

*Con una música de éstas puede el hombre puede llorar hasta consumirse, hasta desaparecer, pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y de leones o contra los monstruos que se dice habitan en el fondo de los lagos de altura y en las faldas llenas de sombra de las montañas.*

*José María Arguedas*

Entre 1867 y 1917, a lo largo de medio siglo, se extiende en los Andes un ciclo de rebeliones indígenas que como tema académico de la historiografía peruanista y andina apenas comienza a desarrollarse, y que es clave para el tema aquí estudiado. Esta serie de sublevaciones iniciadas en Puno pero que se expandieron rápidamente hacia el Cusco y Arequipa, estuvieron articuladas por la reactivación de la memoria colectiva local y regional a través de un *Pachakuti*: el regreso del Inca; a la vez que supieron utilizar los discursos anarquistas desarrollados por los periódicos *Los Parias* (Lima, 1905-1909) y por *La Protesta* (Lima, 1912-1924), e inclusive aspectos del indigenismo oficial del gobierno de Augusto B. Leguía para legitimar sus demandas dentro de un proceso de reformulación de proyectos nacionales que supieron hábilmente reconocer. La conciencia de ser protagonistas y partícipes de una etapa de crisis republicana les permite reactualizar la idea colectiva del regreso del Inca redentor, que fue creada a partir del siglo XVI después del cataclismo de la invasión europea. Frente a la urgencia de entender la historia, las sociedades andinas reconstruyen su pasado y lo transforman para

elaborar una alternativa histórica al presente de dominación, convirtiéndose ya en el siglo XVIII en una idea pandandina (desde Quito a Tucumán). Imaginar la vuelta del Inca como una posibilidad que reestablezca el orden y la luz suponía concebir a la ciudad ideal dentro de un lugar, es decir ubicada dentro un espacio geográfico e histórico: el Tahuantinsuyo y con una capital: el Cusco.

Como señala Alberto Flores Galindo, en las encrucijadas históricas de enfrentamiento entre el mundo andino y occidente que se dieron en los siglos XVI, XVIII y en los años veinte del siglo XX, no se trataba solamente de entender el pasado y ofrecer una alternativa al presente sino que simultáneamente interesaba vislumbrar el futuro porque en este discurso “importa tanto lo que ha sucedido como lo que va a suceder. Anuncia que algún día el tiempo de los mistis llegará a su fin y se iniciará una nueva edad” (Flores Galindo, 1987, 79)<sup>1</sup>

A pesar de su diseminación por amplias extensiones territoriales, y el tejido de negociaciones e intersecciones que llega a establecerse entre líderes

---

<sup>1</sup> Alberto Flores Galindo., *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1987, 79. Durante toda la historia colonial una serie de líderes andinos organizaron movimientos mesiánicos que aspiraban a la liberación del poder español como el de Manco Inca durante el cerco del Cusco en 1536; el de Incarri, divinidad subterránea a quien se pensaba recompuesto orgánicamente y animador del movimiento del *Taki Onkoy* o “enfermedad del baile” que predicaba la abjuración del dios cristiano en 1565; el de Túpac Amaru en 1571; el de los indígenas de Yanahuara de 1596; el de Andrés Kauna Kunturi de 1737; de Juan Vélez en 1739; de Juan Santos Atahualpa en 1742; el de Francisco Inca de 1750; de Túpac Amaru II de 1780; y el de Pedro Alanya, líder del Movimiento de Santiago de 1811. Cfr. igualmente Wilfredo Kapsoli., *Ayllus del Sol. Anarquismo y utopía andina*. Lima: Tarea, 1984, 99-108.

(o intelectuales) locales, intereses regionales y búsqueda de una hegemonía indígena, las rebeliones indígenas y campesinas de la segunda y tercera décadas del siglo XX en el Perú están selladas por dos características. Por una parte, son levantamientos locales que alcanzan una dimensión regional. Por otra parte, el agenciamiento que conllevan los propósitos de retorno al Tahuantinsuyo da lugar propiamente a una narrativa alternativa a la de la formación del Estado peruano.

El discurso articulado en la ciudad del Cusco sobre las rebeliones campesinas regionales y difundido al público en general a través de la prensa local, no sólo sobredimensionó la violencia en que éstas se vieron envueltas para producir el miedo colectivo sino que descontextualizó las condiciones en que se produjeron, es decir, silenciaron tanto el proceso de expansión latifundista y la represión armada como las innumerables demandas legales que los comuneros tramitaban incesantemente antes los poderes del Estado. Sin embargo, el carácter de la rebelión campesina aparece enfocada aquí bajo otra luz crítica:

Se había sublevado la indiada.

Su rebelión se reducía a negarse a trabajar para el terrateniente. Llegaron abultadísimas las noticias al Cuzco y el prefecto, alarmado mandó cincuenta gendarmes a dominar la sublevación.

Los indios se hallaban reunidos un domingo, en la plazoleta del pueblo. Comían y bebían en común, recordando los pa-

sados tiempos de sus banquetes al aire libre, presididos por el Inka o por el Kuraka.

¡Estaban reunidos! ¡conspiraban! ¡sin más, el jefe de la soldadesca ordenó fuego.

Los indios no huyeron. Tampoco se defendían, puesto que estaban inermes. Llovían las balas, y comenzaron a caer pesadamente las primeras víctimas.

Entonces, algo inesperado se produjo. La banda de músicos indios inició una k'aswa, y hombres y mujeres, agarrados de la mano comenzaron a danzar frenéticamente por sobre los heridos, por encima de los cadáveres y bajo las descargas de la fusilería...

Danzó alocada la muchedumbre y el clamoreo ascendía cada vez más alto como la admonición de la tierra a todos los poderes cósmicos. (La danza heroica) (Valcárcer, 1927, 60-61)

Este texto del escritor cusqueño Luis E. Valcárcel (1891-1987) escrito durante el período de las rebeliones y después de haber tomado contacto con el líder indígena Miguel Quispe *el Inca*, articula otra perspectiva en que se incluye un factor determinante: la relación entre el cuerpo, la danza y la violencia. El redactor del periódico puneño *El Siglo* (8-9-1920) también registra la rebelión de los campesinos de Capachica contra el poder terrateniente después que éste intentó destruir la escuela que los propios comune-

ros habían construido. Lo interesante de su crónica es que lo hace desde un punto de observación específico, el de la música y la danza:

El pastor recorría muchas veces de ayllu en ayllu, al compás guerrero, armado de penetrantes pututos, pincullos y charangos; saliendo de un lugar estratégico del cerro promulgaba los Diez Mandamientos y obras de misericordia que leía en quechua. La gritería de la cashua incaica (que para los indios evocaba genios y hadas) era la sirena que los atraía sin remedio.

La música y las danzas rituales de batalla formaban parte estructural dentro del desarrollo de las rebeliones campesinas andinas, como lo corrobora el cronista citado. Estas danzas se bailaban regularmente durante las fiestas en comunidades, pueblos y ciudades del sur peruano relativamente grandes, como en las fiestas de Puno que tenían como uno de sus principales rituales las danzas de los “Chiriguanos”. Estas danzas consistían en comparsas de los *ayllus* formadas por dos hileras de campesinos que al son de las zampoñas hacían su entrada al pueblo mediante movimientos acrobáticos. La música, constituida sobre la base de un sistema cultural de reglas internalizado, incluía una dimensión histórico-cultural propia. Según Francisco Mostajo en 1923:

Oir la música grave que tiene acento de sublimación, es evocar escenas antiquísimas de la historia (...). Si hay música in-

caica de honda inspiración, es la de los chiriguanos, una de las mejores piezas sobrevividas al naufragio del Tahuantinsuyo<sup>2</sup>.

La danza “Inca Nación” acompañada por quenas y tambores, que alegoriza la muerte del Inca Atahualpa, es narrada así por Manuel Quiroga en 1910:

Con frecuencia, en los últimos días de las festividades religiosas, entran a la plaza principal del pueblo, por dos esquinas opuestas, correspondientes a los lados de los Ccollasuyos y Ccochosuyo, dos Incas, con toda la vestimenta a la antigua, conducidos en rampas a la usanza de aquellos tiempos; luego comienzan a guerrear por algunas horas, hasta que, por fin, el Inca que habla keshua, después de conseguir la victoria sobre el que habla aimara, le ofrece maíz, chicha, etc; ofrecimiento que el otro Inca (aimara) corresponde al keshua tributándole productos de sus regiones<sup>3</sup>.

José María Arguedas (1911-1969) será uno de los herederos directos de este enorme proceso cultural e histórico de construcción de ciudad y región de la primera parte del siglo XX en el Perú. Valcárcel fue maestro del joven

---

<sup>2</sup> Revista Inka, Lima, 1923, Págs. 416-417. Citado por Kapsoli, Ayllus del Sol. Op. Cit. Págs. 37-38

Arguedas cuando éste trabajó a su lado por muchos años, como su alumno en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y después como su colega en el Museo de la Cultura y en la Universidad.

Arguedas le otorga a la danza el carácter de totalidad andina o universo entrelazado por la naturaleza, los pueblos y sus historias, y tendrá por ello una posición semiótica fundamental:

Las fuerzas de la naturaleza todavía inexplicables para ellos siguen viviendo, en forma humana; y en las grandes fiestas, algún bailarín diestro las representa, y danza en las calles, es su imagen viva, su alma, su propio espíritu que viene a mezclarse con la gente de los pueblos, a participar de su alegría, de sus borracheras y de sus lágrimas. (Arguedas, 1989, 88)

Por ello, las danzas también representan para el escritor, la rabia, esclavitud y desesperación de los pueblos andinos y constituyen un medio de parodia y escarnio público de sus opresores, como en la danza de los sijllas o baile de los jueces y ajusticiadores, en donde se ridiculiza ferozmente la práctica de la justicia española y republicana. En la citada representación, los danzantes se presentan con máscaras que copian diversidad de rostros españoles, con vestidos de levita raída y con tongo o chistera viejas; cargan libros antiguos y látigos nuevos de cuero con los cuales rodean y dan de librazos y latigazos al sijlla o ajusticiado (elegido del público), en una ronda grotesca acompañada por música de arpa, violín, mandolina, quena y bombo (Arguedas, 1989, 83-86).

El relato *La agonía del Rasu-Ñiti* (1962)<sup>4</sup> refiere la última danza del agónico *danzak'*<sup>3</sup> Rasu Ñiti (cuyo nombre significa “el que aplasta la nieve”) y la subsecuente de Atok’ sayku (“el que cansa al zorro”), su discípulo. En este relato el paisaje es representado en términos plurales: o en función de un objetivismo distante o de una afectividad intensa, o de la conversión de lo mágico que nace de la danza final de Rasu Ñiti en realidad visible que será descrita por el narrador. El relato está narrado en primera y tercera personas, y abarca dos tiempos reales (el pasado y el presente), en los cuales las dimensiones de la representación objetiva y la representación mágica no se oponen, sino que permiten el surgimiento de niveles intermedios:

La danzante llama que brotaba de las cuerdas de alambre de su arpa, seguía como sombra el movimiento cada vez más extraviado de los ojos del dansak’; pero lo seguía. Es que “Lurucha” estaba hecho de maíz blanco, según el mensaje del Wamani. El ojo del bailarín moribundo, el arpa y las manos del músico funcionaban juntos; esa música hizo de tenerse a las hormigas negras que ahora marchaban de perfil al sol, en la ventana. El mundo a veces guarda un silencio cuyo sentido sólo alguien percibe. Esta vez era por el arpa

---

<sup>3</sup> Periódico *El Ariete*, Arequipa, 1910. Citado por Kapsoli. Ibidem.

<sup>4</sup> J.M.Arguedas., “La Agonía de Rasu Ñiti”. Lima: Camino del Hombre. Taller de Artes Gráficas Ícaro 1962

del maestro que había acompañado al gran dansak' toda la vida, en cien pueblos, bajo miles de piedras y de toldos.  
(Arguedas, 1962, 153-154)

La muerte de Rasu Ñiti tiene un tono hímnico y triunfal: “*No muerto. ¡Ajajayllas! ... No muerto. ¡El mismo! ¡Bailando!*”.

La danza mágica del *danzak* (bailarín) enfrenta los conflictos sociales desde el espacio cultural andino, lugar que permite la confluencia del ritual para expresar a través del acto del morir bailando la revelación del triunfo del pueblo quechua. La sucesión de Rasu-Ñiti por Atok' sayku a través de la danza mágica celebra la inmortalidad y alude al mito del *Inkarri* cuando el viejo *danzak'* menciona durante su última danza que “el dios está creciendo. ¡Matará al caballo!”. A pesar de la explotación social y al sojuzgamiento en el orden de la cultura, “el dios está creciendo”. *Inkarri* refiere la personificación del último Inca, la personificación del pueblo quechua anterior a la conquista así como el fin definitivo del tiempo de las penurias. El *Inkarri* personifica el fin del tiempo del dolor y el triunfo del pueblo quechua que volverá a ser lo que fue en la época anterior a la conquista, después de haberse recompuesto los miembros del cuerpo del último Inca. El morir bailando como representación de la vida, entendida a su vez como una ceremonia ritual que el hombre repite circularmente frente a los dioses “*sus dioses y en un mundo que siente propio y vivo*” (Cornejo Polar, 1997, 166). Esta confianza histórica en la continuidad (crecimiento del dios y continuidad de la danza) se vincula al tema de la

sucesión humana como signo de inmortalidad, de manera que Rasu Ñiti pervivirá en Atok' sayku y la danza mágica no cesará:

“Atok’ sayku” saltó junto al cadáver. Se elevó ahí mismo, danzando; tocó las tijeras que brillaban. Sus pies volaban. Todos lo estaban mirando. “Lurucha” tocó el lucero kanchi (alumbrar de la estrella), del wallpa wak’ay (canto del gallo) con que empezaban las competencias de los dansak’, a la media noche.

¡El Wamani aquí! ¡En mi cabeza! ¡En mi pecho, aleteando! – dijo el nuevo dansak’.

Nadie se movió.

Era él, el padre “Rasu Ñiti”, renacido, con tendones de bestia tierna y el fuego del Wamani, su corriente de siglos aleteando (Arguedas, 1962, 154)

El Dansak’ surge entonces como el símbolo de todo un Pueblo o pueblos, el pueblo andino que ha resistido siglos de dominación y que habrá de recomponerse y triunfar contemporáneamente.

La danza cuya circularidad ritual es emblema de la vida como una ceremonia de la más alta dignidad que los seres humanos repiten secularmente frente a los dioses, emerge aquí entonces como el baile de la historia. Así lo diseña Arguedas en la novela *Los Ríos Profundos* [1958]. En el capítulo VII se narra el suceso del “motín de las chicheras”, que modifica el ritmo de la

obra y cambia el rostro de la realidad representada con la escenificación de la violencia social (hasta ese momento la violencia refiere al orden establecido pero también la violencia interior presente en la sexualidad asociada al pecado). La revuelta tiene como motivación la escasez de sal en el pueblo mientras que los hacendados disponen de tal producto en abundancia (es decir la desigualdad). Las mujeres del pueblo, las mestizas de Huanupata encabezadas por doña Felipa, protestan y asaltan el local de la Salinera, en donde encuentran los costales de sal, los distribuyen entre todas y una parte la llevan a la hacienda Patibamba para dárselas a los colonos (que son indígenas trabajadores de la hacienda que “ya no escuchaban ni el lenguaje de los ayllus; les había hecho perder la memoria”). Para realizar estos actos, las chicheras tienen que desobedecer al sacerdote Linares (el “santo predicador de Abancay”), desarmar a los gendarmes y vencer la resistencia de los salineros.

El motín de las chicheras tiene una funcionalidad múltiple: evidencia la injusticia de la organización social de Abancay; retrata la oculta fuerza de los humildes y define aspectos desconocidos de la realidad abancaína. La rebeldía aparece como un suceso colectivo:

Así llegamos a la carretera, al ancho caminho polvoriento de la hacienda. Era ya un pueblo el que iba tras de las mulas, avanzando a paso de danza. Las chicheras seguían cantando con el rostro sonriente. (Arguedas, 1978, 78)

La novela intenta definir un cierto tipo de movimiento popular dentro de

una situación concreta y de destacar su raíz cultural. El primer triunfo de las chicheras es contra el padre Linares, quien detentaba casi los poderes de una divinidad local que avala el orden establecido y para quien toda subversión del orden es una rebeldía contra Dios. El motín puede entenderse como el símbolo de la ruptura de la dominación más sutil, la que se ampara en la religiosidad del pueblo. *Los Ríos Profundos* testimonia la superación del terror a la desobediencia de la palabra divina. En la base del acto rebelde están implicadas una conciencia y una fuerza. Una conciencia que permite reconocer la validez ética de los actos propios y autónomos, aun cuando contradigan y se opongan al canon establecido. Al mismo tiempo, concentran el poder de actualizar el dictado de esa conciencia crítica en el orden externo y no sólo en el fuero íntimo de cada individuo. Por otro lado, la rebelión se sostiene en la certidumbre de la fuerza colectiva que encarnan sus actos y de la confianza en su superioridad con respecto al enemigo.

El motín es jubiloso y su clímax corresponde al momento en que las chicheras se dirigen a Patibamba, para regalar sal a los colonos:

Una de las mestizas empezó a cantar una danza de carnaval;  
el grupo la coreó con la voz más alta.

Así, la tropa se convirtió en una comparsa que cruzaba a carrera las calles. La voz del coro apagó todos los insultos y dio un ritmo especial, casi de ataque, a los que marchábamos a Patibamba. Las mulas tomaron el ritmo de la danza y trotaron con más alegría. Enloquecidas de entusiasmo, las

mujeres cantaban cada vez más alto y más vivo:

Patibamballay	Oh árbol de pati
patisachachay	De Patibamba!
sonk'oruruykik'a	Nadie sabía
k'orimantas kask'a	Que tu corazón era de oro,
sonk' ruruykik'a	Nadie sabía
k'ollk'emantas kask'a.	Que tu pecho era de plata.
K'ocha mayullay	¡Oh mi remanso
k'ocha remanso	Mi remanso del río!
challwachallaykik'a	Nadie sabía
k'orimantas kask'a	Que tus peces eran de oro,
patuchallaykik'a	Nadie sabía
k'ollk'emantas kask'a.	Que tus patitos eran de plata.

(Arguedas, 1978, 77-78)

La celebración en la chichería se resume en canto y danza que después se extiende a los habitantes que transitan por las calles de la ciudad y a otras chicherías. La superioridad de las rebeldes y la inferioridad del enemigo es uno de los motivos centrales de los cantos que el pueblo entona para festejar a las mujeres amotinadas:

Impusieron el canto en la chichería. Desde el interior empezaron a corearlo. Luego bailaron todos con esa melodía.

Zapateaban a compás. Los descalzos, los de ojotas y los de zapatos golpeaban el suelo brutalmente. Los talones de los descalzos sonaban hondo; el cuero de las ojotas palmeaba el suelo duro y los tacos martilleaban. Parecía que molían las palabras del huayno:

Soldaduchapa riflink'a	El rifle del soldadito
tok'romantas kask'a	había sido de huesos de cactus,
chaysi chaysi	por eso, por eso,
yank'a yank'a tok'yan	truena inútilmente,
chaysi chaysi	por eso, por eso,
yank'a yank'a tok'yan	truena inutilmente.
Manas manas wayk'ey,	No, no, Hermano,
riflinchu tok'ro	no es el rifle,
alma rurullansi	es el alma del soldadito
tok'ro tok'ro kask'a.	de leña inservible.
Salineropa revolverchank'a	El revólver del salinero
llama akawansi	estaba cargado
armask'a kask'a,	con excremento de llama,
polvorañantak'	y en vez de pólvora
mula salinerok'	y en vez de pólvora
asnay asnay supin.	pedo de mula salinera

El canto se extendió a todos los grupos de la calle y a las otras chicherías.

(Arguedas, 1978, 82)

La alegría colectiva surge del triunfo obtenido (pues ya tienen la sal), de la fraternidad que las guia (llevan la sal a los pobres de Patibamba) y de la sensación de poder invencible que las posee. El protagonista, el niño Ernesto, se transforma en contacto con las rebeldes, contempla el reparto de la sal, oye la decisión de ir a Patibamba y se incorpora a la columna que marcha al caserío de la hacienda. En ese momento el narrador pierde su identidad, desaparece la primera persona del singular como base narrativa y se impone el plural: “Una inmensa alegría y el deseo de luchar, aunque fuera contra el mundo entero, nos hizo correr por las calles”. (Arguedas, 1978, 77). Pero Ernesto, al terminarse la revuelta, queda reducido a ser testigo y no actor del movimiento popular; es en suma un personaje ambíguo, por ser hombre de dos mundos.

El triunfo de las chicheras es fugaz, pues poco tiempo después las autoridades, los salineros y los mayordomos de Patibamba recogen la sal entregada a los pobres de la hacienda. Y también pronto se moviliza un batallón militar oficial para reprimir el levantamiento popular. En estos momentos de la derrota, se intensifican los elementos mágicos hasta llegar a cubrir buena parte del universo social y cultural representado: la figura de la lideresa doña Felipa, ingresa a un universo mítico. Los indígenas y los mestizos no consideran la fuga de doña Felipa como signo de fracaso, sino que la visión es

contraria, les sirve para construir una saga premonitoria cuyo tema central es el regreso de la lideresa. Así lo expresa Ernesto:

Tú eres como el río, señora (...) No te alcanzarán. ¡Jajayllas!  
Y volverás. Miraré tu rostro que es como el sol de mediodía.  
¡Quemaremos, incendiaremos! (Arguedas, 1978, 123).

Por eso los cantos populares insisten en la invencible naturaleza de doña Felipa, ubicada por la imaginación popular en la selva, desde donde se figura que regresará con un ejército de amazónicos para destrozar las propiedades de los señores y reimplantar la justicia, que al menos por un momento pudo imponer en Abancay. Los militares del Ejército la buscan inutilmente. La ubicuidad de la cabecilla rebelde la convierte en símbolo de un poder oculto que espera el momento oportuno para su regreso y actualización histórica.

La centralidad de la música y del cuerpo en movimiento para comprender los procesos sociales y culturales del mundo andino, podemos denominarlo como el baile de la historia. El baile de la historia puede bien entenderse por ejemplo a través de la comparsa del Inca/Capitán, que se practica hasta el día de hoy, durante las celebraciones colectivas que coinciden con las fiestas patronales anuales de comunidades, pueblos y ciudades andinas mayores, y en la que se reactualiza cíclicamente el primer enfrentamiento de indígenas y españoles en Cajamarca. Pero, esta celebración cíclica del ritual renueva simbólicamente la historia porque el relato concluye antes de la muerte del Inca con el apresamiento de éste, o con el apresamiento del Capitán Pizarro

por parte del Inca, o puede terminar en el momento que los dos bandos en pugna tomen prisioneros tanto al Inca como al Capitán. Las danzas de la comparsa repiten y renuevan la historia cíclicamente en un presente cada vez diferente, de manera que las posibilidades históricas y la perspectiva de otro futuro posible quedan abiertas después de haber conquistado otro espacio: las calles y plazas, y otra materia: el ritmo de los cuerpos.

Si el mundo representado en *Los Ríos Profundos* se caracteriza por la desarmonía que sufre de manera aguda en sus múltiples contrastes el propio protagonista Ernesto, situado en la intersección de los ámbitos indígena y blanco, sierra y costa; el ritmo heterogéneo de la novela se mueve entre dos planos: la abolición de los límites entre el sujeto y el objeto que no coincide con la naturaleza del objeto representado que es un universo fragmentado y en conflicto permanente.

El pasaje alegórico que abre la novela nos ubica en la visión que tiene Ernesto de la ciudad del Cusco. El protagonista es sujeto no sólo de una memoria individual (mira al pasado de su infancia) sino también de una memoria que se proyecta sobre instancias pretéritas de los pueblos andinos. Ernesto aparece investido de una aptitud nueva: la de revelar el sentido oculto de los muros incaicos y la de comunicarse con ellos intensamente, dentro de un contexto social que los ignora o escarnece. El muro incaico que fascina y cautiva al niño se levanta sobre una calle que “olía a orines” y el Viejo lo considera como una “muestra del caos de los gentiles, de las mentes primitivas”. Para Ernesto, el muro es un ser vivo, bellísimo que puede llamar como una hoguera o “moverse como una bestia que se agitaba a la luz” y comunicar “el deseo de celebrar, de correr por alguna pampa, lanzando

gritos de júbilo". Ernesto desarrolla un movimiento de interiorización de los muros incaicos lo que le permite realizar asociaciones. La asociación central y emblemática es la que empareja al muro incaico con los ríos andinos y sumerge a ambos en la corriente del mundo integrado. Ernesto comprende y actualiza la vigencia y el poder del pasado incaico. Descubre maravillado que la fuerza oculta en los muros está intacta y por tanto, recibe un mensaje: toda hazaña es posible. La situación presente de precariedad es entonces un estadio momentáneo y él se encuentra a sí mismo como depositario de ese pasado, por eso puede decir: "donde quiera que vaya, las piedras que mandó formar Inca Roca me acompañarán". Inmersas dentro de él, las piedras sobrevirán como los ríos en los torrentes y movimientos de la memoria.

Esta comprensión permite vislumbrar el sentido último de la interpretación del mundo en *Los Ríos Profundos*. Si bien es cierto que se da una oposición entre objetos valiosos (los muros incas) y sus ambientes degradados, pues los muros se levantan en calles que huelen a orines; el universo es un todo entramado de múltiples y contradictorios elementos que se debaten en contiendas morales, culturales y sociales que pese a su ferocidad no rompen la unidad constitutiva del cosmos. Un mundo escindido, agónico, y sin embargo unitario, que puede llegar a ser jubiloso como en la celebración del éxito del motín de las chicheras. El narrador tiene una obsesión integradora, orientada por el *tinkuy* (encuentro), que debe enfrentarse a la realidad de un mundo fragmentado y en conflicto y que no puede resolverse en la ansiada síntesis, en la medida que el porvenir de Ernesto se encuentra contradictoriamente en el pasado. Justamente, fuera de la estructura de los

horizontes de contradicción de carácter lingüístico, está la dinámica subterránea y oculta de una totalidad de otra índole, que en ciertos momentos emerge y resplandece con los signos dibujados por los cuerpos de sujetos en movimiento enraizados en lugares concretos o *paqarinas* (lugares de origen) en los cuales mapean de otra forma el territorio, desobedecen a “la palabra” y recomponen fracturas en el presente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arguedas, José María. *Obras Completas*. Tomo III. Lima: Editorial Horizonte, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Los ríos profundos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- \_\_\_\_\_. “La fiesta de la cruz, la cruz de Pampas y la danza de los ‘majeños’” (29-7-1941). In: *Indios, mestizos y señores*. Lima: Horizonte, 1989.
- Bal, Mieke. “Introduction”. In: Bal, Mieke; Crewe, Jonathan; Spitzer, Leo (eds.). *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present* Hanover and London, Dartmouth College, University Press of New England, 1999
- Benjamin, Walter. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. In: *Schriften I*. Frankfurt am Main.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*, London and New York: Routledge, 1994. (ed.) *Nation and Narration*, London and New York: Routledge, 1990.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad*

- socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Los universos narrativos*. Lima: Horizonte, 1997.
- Flores Galindo, Alberto. *Arequipa y el sur andino. Siglos XVIII-XX*. Lima: Editorial Horizonte, 1977.
- Flores Ochoa, Jorge; Tomoeda, Hiroyasu, *El Qosqo, antropología de la ciudad*. Qosqo: Centro de Estudios Andinos Cusco, CEAC, 1992.
- Glave, Luis Miguel, “El Cusco en el primer tercio del siglo XX”. In: *Debates Rurales*, Aportes 1, CERA, Cusco: Bartolomé de las Casas, 1979.
- Gregory, Derek, *Geographical Imaginations*. Cambridge, Mass.:Blackwell, 1994.
- Habermas, Jürgen, *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988.
- Halbwachs, Maurice: *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, 2004.
- Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence (eds.). *The Invention of Tradition*. Cambridge-New York: Cambridge U.P., 1983
- Kapsoli, Wilfredo. *Ayllus del Sol. Anarquismo y utopía andina*. Lima: TAREA, 1984
- López Lenci, Yazmín. *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*. Lima: Editorial Horizonte, 1999.
- \_\_\_\_\_. *El Cusco, Paqarina Moderna*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Mayor de San Marcos/ CONCYTEC, 2004 /2007.
- Pease, Franklin. “Continuidad y resistencia de lo andino”. In: *Allpanchis*, Vol. XV, 17-18, 1981.

- Quijano, Aníbal, *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Lima: Sociedad y Política, 1988.
- \_\_\_\_\_. “La nueva heterogeneidad estructural de América Latina”. In: *Hueso Húmero*, 26, Lima, 1990.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Traducción de Agustín Neira. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- \_\_\_\_\_. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Arrecife Producciones, 1999.
- Valcárcer, Luis E. *De la Vida Inkaika*. Lima: Editorial Garcilaso, 1925
- \_\_\_\_\_. *Tempestad en los Andes*. Lima: Editorial Amauta, 1927.
- \_\_\_\_\_. *Etnohistoria del Perú antiguo*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1967
- Van Alphen, Ernst. *Caught by history. Holocaust effects in contemporary art and theory*. Stanford: Stanford University Press, 1997.

