



Capítulo 30



ARGUEDAS:

LA DINÁMICA DE LOS ENCUENTROS CULTURALES

TOMO II

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales. Tomo II
Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores

© Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores, 2013

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013

Av. Universitaria 1801, Lima 32 - Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Concepto gráfico: Lala Rebaza

Diseño de interiores: Mónica Ávila Paulette

Carátula en base al afiche *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*

Cuidado de la edición, diseño de cubierta y diagramación de interiores:

Fondo Editorial PUCP

Primera edición: mayo de 2013

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores

ISBN: 978-612-4146-38-1

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2013-07737

Registro de Proyecto Editorial: 31501361300396

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

Sumak Kawsay: la poética del movimiento y de la vida en José María Arguedas

MAURO MAMANI MACEDO
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú



El territorio verbal de la obra de Arguedas es irrigado por múltiples ríos¹ divinizados o humanizados. Ellos atraviesan el terreno plural de su narrativa, poesía y ensayo. La potencia de su voz es simbólica porque alcanza distancias y profundidades. Así, puede ahondar en el corazón del *wakcha* y de la piedra o puede extenderse como un manto sonoro sobre los pueblos, convocándolos para el movimiento. Todo ello demuestra su poder significativo. El río, en su obra, se configura como símbolo cultural, río textual que ha sido absorbido del río real de la naturaleza, con todo el espesor de sus significados. Por ello, los ríos son representados con distintas magnitudes en sus diversas funciones como ríos poderosos y vivos dentro de la naturaleza viva: *Sumak Kawsay*².

¹ Emilio Adolfo Westphalen, uno de los amigos más entrañables de Arguedas, le dedica los poemas de *El niño y el río* (2004), donde uno de los actores centrales es el río, un río humano, tierno pero también caudaloso: «A José María Arguedas. Homenaje pobre al poeta y al amigo». También Arguedas le dedica *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) a Westphalen: «A Emilio Adolfo Westphalen y al violinista Máximo Damián Huamani, de San Diego de Ushua, les dedico, temeroso, este lisiado y desigual relato».

² Para las precisiones sobre esta categoría, remito a Manuel Larrú (2011).

Así como las montañas y los ríos tienen poder sobre los seres vivos y ellos mismos son seres vivos, todo lo que hay en el mundo está animado a la manera del ser humano. Nada es inerte. Las piedras tienen «encanto»; lloran si no pueden desplazarse por las noches; están vinculadas por odios o amores con los insectos que habitan sobre ellas o debajo de ellas o que, simplemente, se posan sobre su superficie. Los árboles o arbustos ríen o se quejan; sufren cuando se les rompe una rama o se les arranca una flor, pero gozan si un picaflor baila sobre una corola. Algunos picaflor pueden volar hasta el sol y volverse. Los peces juegan en los remansos. Y todas estas cosas vivas están relacionadas entre sí. Las montañas tienen ciertas zonas especialmente sensibles sobre las cuales el hombre puede reposar pero no quedarse dormido, a riesgo de que las montañas le transmitan alguna dolencia que puede ser mortal (Arguedas, 2011 [1986]).

Todo el mundo está en un intenso estado vital, «nada es inerte»; hay fuerzas y ternuras. Hay jerarquías; por ejemplo, hay seres que tienen poderes sobre otros, pueden influir y orientar sus destinos, están animados (vivos) y tienen la capacidad de animar (dar vida). Así, las montañas (*apus*), que son seres divinos como el río (el Apurímac o el Willkamayu), son dioses que pueden desplegar su poder sobre el hombre. Por esta razón, son respetados y reciben sus «pagos» en un acto recíproco, pues ellos brindan protección a los hombres y a las comunidades. Toda esta vitalidad se observa dentro de un universo andino plenamente sensible. Así, hay árboles que sienten cuando rompen sus ramas, tal como los hombres sienten cuando les quiebran un brazo, porque «todo está animado a la manera del ser humano». Esto evidencia un mundo andino donde hay todo un ordenamiento de símbolos.

Un símbolo alberga dos sentidos: el primero muestra; es decir, es ostensible, explícito, visible, corporal y manifiesto. El segundo es lo oculto, lo que mueve, que genera efectos desde lo implícito e invisible. Esta capacidad de concentrar y relacionar un haz de significados es explicada a través de una semiótica vinculante que no cierra e inmoviliza, sino que abre y dinamiza (González de Ávila, 2002). Por ello, ese río de la naturaleza que recorre la difícil geografía trasciende los planos sociales y culturales. De esta forma, sus aguas se vuelven barrosas, lodosas, espesas en significados. Considerando su densidad y su espesor semántico, «en los avatares de su fluir, el agua es diluvio, sendero hacia los abismos, es inundación, tempestad, elemento que disuelve, torrente sin ataduras, grandes calamidades, “espanto”, regresión, vuelta al primordial estado embrionario, destrucción, anegamiento sin misericordia, sangre de los sacrificios, todas las sangres que fluyen por las heridas de

un país andino» (Palazón Mayoral, 2006, p. 162). Dentro de esta cosmovisión, el símbolo también puede ser definido como un elemento material o empírico (objeto, palabra, gesto ritual) «que indica o representa una realidad no material o espiritual y que la hace presente, real y activamente» (Van Kessel & Enríquez, 2002, p. 56).

Uno de los ríos más simbólicos es el Apurímac, al que Arguedas define como «el poderoso que habla», o como «río sagrado», o «Dios que habla». Muestra la fuerza de su caudal, como un «caballo galopante»; no obstante, es un río difícil de ver, pero fácil de sentir «porque solo es posible verlo desde las cumbres, y su voz se oye en todas partes. Corre por el fondo de las quebradas más profundas que es posible imaginar» (Arguedas, 1987, p. 151). Esta singularidad de su procedencia y esa capacidad de hacer emerger su voz desde la profundidad hasta los lugares más distantes y altos es pasible de una constatación física. También sus propiedades son potenciadas y llevadas a un nivel simbólico y mítico que es lo que le otorga la dimensión divina. Por ello, el río no solamente deja ver la fuerza de su caudal o escuchar su «bramar», sino que también ese río puede ingresar a nuestro interior, a nuestro mundo sensible. Ya instalado en nuestros corazones puede hacernos amables, rebeldes, grandes, pequeños, limpios o turbios. Toda una sustancia cósmica que puede generar cambios, como enturbiar el ánimo o limpiar el alma, según la orientación que tome en el ser o por la forma en que es absorbida o trasferida su energía.

El canto, la fuerza y la voz del río mantienen vínculos con la música. Su energía cósmica es despertada por el canto y se instala en el hombre en forma individual o colectiva. Por esta razón, la correlación entre río, canto, fuerza y danza desencadenan movimientos de grandes proporciones, tal como ocurrió con el *Taki Onkoy* (el canto de enfermedad), afebrado movimiento que enfrentó a los españoles en el siglo XVI cuando las *wakas* ingresaron al cuerpo de los hombres para que estos se enfrenten a los dioses occidentales. De forma similar, Arguedas describe sus ríos, ya que este río invade el corazón de los hombres y los enardece³:

³ Arguedas enfatizaba que la música y la danza tenían un carácter profundamente religioso: «Los bailarines simbolizaban a los tótem o a los propios poderes anímicos de la naturaleza; olvidaban su carácter humano y con una fluidez y entrega supremas, danzaban maravillosamente poseídos por el ánimo del tótem de la montaña, del río, del mar, de los peces profundos, de los astros o de los árboles a quienes representaban; las máscaras no solo les cubrían el rostro, sino daban a la figura humana el aire, la apariencia total de la bestia o del accidente terreno o celeste del que estaba poseído el danzante» (Arguedas, 2011 [1986], p. 142).

Una incontenible desesperación despierta este canto, una tristeza que nace de todas las fuerzas del espíritu. Es como un insuperable deseo de luchar y de perderse, como si la noche lóbrega dominada por la voz profunda del río se hubiera apoderado de nuestra consciencia, y se canta sin descanso, cada vez con más ansia y con más angustia. Es un desenfreno de tristeza y coraje. Toda esa esencia del vivir humano agitada con ardiente violencia en todo nuestro mundo interior sensible (p. 154).

Todo este mundo interno es despertado por el canto. Es como si removiera todos los ríos rebeldes que lo habitan, porque en un río dormido hay fuerzas que están prontas a avivarse y desatarse de manera incontenible. Por ello, cuando son activadas por el canto, surge ese impulso de «luchar y perderse». El río entra en las conciencias, las enardece y las agita con connotaciones ideológicas. Este arranque trasciende la individualidad. Por ello, toda la vida humana se ve agitada por la fuerza del canto; un canto que se sustenta en la fuerza del río. Canto y río, música y río, río y rebeldía permiten la transferencia de sus propiedades a los hombres. El canto y la voz del río son de otra naturaleza. Es como una energía cósmica, armoniosa y seductora, que estalla en el corazón de los hombres, pero este estallido no despedaza u oscurece el corazón. Por el contrario, arde y quema la «esencia del vivir humano», no desintegra, sino fortalece en su emergencia al «mundo interior sensible». Este estado previo desencadena la danza y la guerra. De este modo, el canto del río es la esencia espiritual que impulsa el ansia y la angustia, que estimula la acción y la vida, que arrastra a la materialización de las ideas en una compleja mezcla de violencia y ternura.

En las hondas quebradas, en las piedras y en el agua en movimiento, estalla la música en coordenadas que expresan la belleza del canto del río. Estos son sus instrumentos: «[...] y de grandes ríos que cantan con la música más hermosa al chocar contra las piedras y las islas» (Arguedas, 1983 [1958], p. 39). El verbo *chocar* aquí no significa golpear y destruir, sino tocar en el sentido musical. Aquí los acordes están entre las piedras y las islas. De este modo, el caudal del río no es una sustancia ciega que se desplaza mecánicamente; por el contrario, exhibe una intención estética en su movimiento: es una existencia administradora de energías que colaboran en la construcción del sonido. Estas dos instancias, piedra e isla, por su nivel denotativo, anulan toda comunicación: la piedra cerrada a la comunicación y la isla alejada de todo diálogo. Sin embargo, en la función que representa Arguedas, las islas y las piedras se comunican con el mundo, ayudan a configurar las armonías. No son, en el sentido empobrecido, objetos inertes

y que están allí para ser golpeados por las aguas, sino que están para corresponder a las aguas, a los ríos. Así, juntos, entonan la música de los ríos. Entonces, no hay quietud sino movimiento. No se neutraliza el diálogo, sino que se establece, porque las piedras están animadas, las islas están conectadas, lo fijo y quieto es ganado por lo dinámico, hay diálogo y movimiento, cooperación en el momento del concierto musical. Piedra e isla se extienden en armónicas aguas del río, en su canto-culebra.

Este río también puede celebrar los avances y las victorias cuando sus hijos han triunfando: «Está cantando el río» (Arguedas, 1984, p. 11). El canto del río señala la celebración y sobre todo su presencia, el estar junto a sus hijos durante las batallas. Es un dios (*willka*) que celebra junto a los hombres sus avances sobre la ciudad. Por ejemplo, la llegada de los indios a Lima, tal como el enunciador la describe en el poema a Túpac Amaru. De esta forma, la alegría del río es la alegría de los hombres. Esto se hace explícito en este poema cuando los torrentes migratorios desbordan los cauces⁴.

El río es un elemento simbólico en la cosmovisión andina cuyos principios básicos son «la totalidad, la energía, la comunión, la sacralidad y el sentido comunitario de la vida» (Llamazares & Martínez, 2004, p. 31). En la religiosidad andina, el río es respetado porque es capaz de transferir destrezas. Por ejemplo, crea música nueva para impartirla a los hombres, como los arpistas que tienen sus *pak'chas*. Es el río quien les otorga toda la musicalidad de sus aguas; de allí nace la música clara y poderosa, original como la música de los arpistas en la novela *Diamantes y pedernales*:

La noche del 23 de junio esos arpistas descendían por el cauce de los riachuelos que caen en torrentes al río profundo, al río principal que lleva su caudal a la costa. Allí, bajo las grandes cataratas que sobre roca negra forman los torrentes, los arpistas “oían”. ¡Sólo esa noche el agua crea melodías nuevas al caer sobre la roca y rodando en su lustroso cauce! Cada maestro arpista tiene su *pak'cha* secreta. Se echa, de pecho, escondido bajo los penachos de las sacuaras; algunos se cuelgan de los troncos de molle, sobre el abismo en que el torrente se precipita y llora. Al día siguiente, y durante toda la fiesta del año, cada arpista toca melodías

⁴ Para ver estudios sobre los procesos migratorios hacia la ciudad y observar cómo se produce la emergencia india y cholita, ver, por ejemplo: Matos Mar (2004); Arellano & Burgos (2010); De Soto (1986).

nunca oídas. Directamente al corazón, el río les dicta música nueva (Arguedas, 1983 [1954], p. 19)⁵.

Es el río que administra su magisterio, que pone la música en el corazón de los hombres, que ordena y da la secuencia de sus sonidos, la distribución de sus acentos y de sus cadencias. Es quien emite el primer canto, que luego es reproducido por todas las regiones. Entonces no es un canto para uno, sino para el pueblo. Los arpistas elegidos son sus intermediarios. El canto del río sigue fluyendo a través de ellos.

Este río, con los mismos valores que se practican en la vida del pueblo indio, es representado en la obra narrativa y poética de Arguedas; además, es estudiado en sus ensayos. Un ejemplo de ello es su magnífico artículo «El carnaval de Tambobamba» (1942), donde el río tiene un marcado protagonismo, con claras alusiones a las confrontaciones sociales. Por esta razón, explica Usandizaga (2006), el río dormido como una piedra guarda una energía contenida, energía sagrada y terrible que trae destrucción, pero también limpieza⁶ y, sobre todo, resurrecciones. Todo ello se cifra en la manifestación del despertar de las fuerzas dormidas en la piedra y en los ríos. El río muestra una fuerza de movilidad. Esta es trasladada al campo humano para que pueda afirmar su identidad en tanto fluir, lo que encaja con la forma de pensar andina, donde la identidad siempre es relacional: identidad que se construye en función a los otros. Esos otros no son solo los semejantes, sino los otros hermanos, como las plantas y los animales. En este universo de la naturaleza, vivo (*kawsay*), el río entra en diálogo tenso con el hombre para que surja la identidad y la música. Un río también puede ser calificado como un toro por su bramido o el correr de un toro puede ser calificado con las correntadas, crecidas o repuntes de los ríos. Por esta razón, no hay identidades fijas y cerradas, sino abiertas y dinámicas. Este símbolo puede mostrarse con una movilidad diversa, puede instalarse en animales como el toro, el caballo o la culebra, que tienen el mismo desplazamiento horizontal, de atrás hacia adelante, mostrando un avance. De allí traslada la figura en movimiento a los bailes, a las danzas guerreras, y se proyecta a las grandes marchas andinas que buscan justicia social, que como grandes *amarus* sociales se desplazan con energía por las calles.

⁵ En esta novela el Upa Mariano también es un arpista que toca dulce, pero se insinúa que el aprendizaje viene de los animales: «—Porque pasa el día con los pájaros cantores será que así dulce toca— decían los viejos y las mujeres» (Arguedas, 1983 [1954], p. 16).

⁶ Muy similar al fuego que quema la paja, generando limpieza para el brote de la hierba.

También el río está asociado a la candela, la cual tiene dos movimientos. Uno vertical, en tanto crece en altura porque se enardece y se eleva. El otro movimiento es horizontal y se observa cuando el fuego avanza al ras del suelo quemando las plantas. Allí se ponen en práctica los procesos de nutrición de la tierra, tal como ocurre cuando se queman los pastos secos. Esta ceniza que resulta de la quema nutre la tierra para que las plantas broten con rebeldía. El desplazamiento de la candela como culebra al ras del suelo es muy similar al movimiento del río. Por ello la asociación entre la culebra o la serpiente con el río es muy frecuente, pero también entre serpiente y fuego, como en su poema «Katatay».

También el río está vinculado al rayo, ya que este tiene un movimiento intenso como el de una culebra aérea. Esta intensidad se aloja en el corazón de los hombres, pero también puede ser vista en los ámbitos sociales cuando se desatan las luchas de reivindicación social. La figura del río no es una sustancia fija sino que se expande, difunde su potencia. Temblor y agitación pueden ingresar en la vena de la gente. De este modo, la sangre arde y el espíritu se subleva. Por ello, la gente, con su presencia, se puede volver guerrera.

Entonces, observamos que la imagen del río puede tomar distintas formas: huaycos, venas enardecidas, sangre que grita. Pero también puede estar representada como animales. Por ejemplo, un río es como un toro. Por ello, se señala que brama y corre como los toros en desatada carrera. También puede ser representado como serpiente (*amaru*), en los grandes movimientos comunales.

De todo ello se desprenden las múltiples relaciones del río: culebra (*amaru*); fuego; viento; rayo; toro; caballo; aire; candela; camino; movimientos sociales, como la protesta, que se representa como un «río de gente» que corre entre los caminos y calles, que a su vez son como cauces por donde se desplaza el río de gente y que marcan el avance de las personas. Esto es visto como el repunte de las aguas convulsas de los ríos, tal como se describe en *Los ríos profundos*. En todos ellos, se presenta ese desplazamiento sinuoso de caminar y la fuerza que impulsa, que quema, que destruye, pero también que esconde la idea de renovación.

El río también es visto como grito insuperable que alcanza espacios desconocidos y alturas admirables. Sirve para calificar la fuerza del grito doloroso cuando se ejecuta con la intención de denuncia. Un grito profundo y tremendo. Esto lo observamos en el poema «Qué Guayasamín», cuando expresa la inmensa necesidad de pintar el grito del dolor:

Tú, ardiente hermano
grita todo esto
con voz aun más poderosa
e incontenible que el Apurímac (Arguedas, 1984, p. 25).

Es un dios que habla y su voz es poderosa. Arguedas lo califica como «el poderoso que habla», que se refiere a lo enérgico y vigoroso, pero también da cuenta de su divinidad y su poder incontenible, ya que su avance es imperturbable. Avance sin descanso, como el trabajo de la comunidad andina, como las grandes luchas comunales. Esta es la intensión de este poema, donde se retrata el extremo dolor del hombre. En consecuencia, su pintura grita y su grito es tan alto como la voz del Apurímac. Es más, es un grito que supera la voz del dios que habla.

Esta intensidad de la voz también es representada cuando el yo poético menciona que quiere intensificar la fuerza de su voz. Esto se observa cuando se dirige a su dios, en actitud implorante: «¡Somos todavía! Voceando tu nombre, como los ríos crecientes y el fuego que devora la paja madura» (p. 13). Esta voz intensa es la que se necesita para llegar a los lugares donde se ubican los dioses mayores. Solo con la voz divina del río es posible llegar a ellos, informarles, agradecerles o pedirles que los acompañen en sus desplazamientos.

El río también es símbolo del secreto y la comunicación: «¿Qué hay a la orilla de esos ríos que tú no conoces, doctor?» (p. 43). Es el límite y la frontera de lo conocido y lo no conocido; es el espacio que oculta, pero que también acerca, convoca. Es una frontera y un paso. Esto para configurar la existencia de dos bandas: de un lado, un mundo costeño que desconoce la profundidad y la altura de los Andes; y, del otro, los indios con sus andenes, sus cultivos regidos por su cosmovisión. Cruzar el río es encontrarse y comunicarse, es compartir y vivir como hermanos, tal como lo plantea Arguedas en su utopía posible. El caudal del mismo río es un símbolo que encarna la utopía posible, abrazar las dos orillas, unir lo separado. Por ello, vivir en las aguas del río es vivir en el *taypi*, en el *chaupi*, en el centro que converge e irradia. Esta metáfora del río representa al propio Arguedas, que asimila a uno y otro bando: al indio y al doctor, los dos zorros en diálogo. Por ello, Arguedas es un *chaka-runa*: hombre puente.

También está asociado al caminar de un toro, a ese movimiento que hace temblar la tierra: «nuestro río sagrado está bramando» (p. 11). Arguedas utilizará el bronco sonido que hace el toro cuando camina para calificar la voz del río:

«¿De qué están hechos mis sesos? ¿De qué está hecha la carne de mi corazón?. Los ríos corren bramando en la profundidad» (p. 43). La fuerza de un toro al correr, capaz de hacer temblar la tierra, es usada para calificar la fuerza de las aguas que también hacen temblar a la tierra, y el bramido del toro es la voz pesada de los ríos. También es comparado con el caballo: «¡Hermoso caballo de crin brillante, indetenible y permanente, que marcha por el más profundo camino terrestre!» (1983 [1958], p. 61). Arguedas muestra la imperturbable y majestuosa marcha del caballo para calificar el movimiento del río.

El río puede trasladar su poderosa vitalidad al hombre: «¡Estamos vivos; todavía somos! Del movimiento de los ríos y la piedras, de las danzas de los árboles y montañas, de su movimiento, bebemos sangre poderosa, cada vez más fuerte» (1984, p. 13). El movimiento singular del río permite que el hombre se reanime y se cargue de fuerza, el indetenible fluir de sus aguas se convierte en el fluir indetenible de la vida del hombre. De esta manera, el río se configura como símbolo de vitalidad que se interioriza, que recorre la conciencia y el corazón; es la correntada del río la que revela la existencia del hombre. Todo está gobernado por el movimiento. Estar vivos es estar en movimiento, pero se puede estar vivo con otra cabeza, es decir, desconocer su identidad. La presencia del río afirma la identidad, porque el fluir de los ríos también simboliza el fluir de la identidad. Así, se observa cómo conciertan en el cuerpo del indio la poética del movimiento. Está en movimiento el río y la sangre. También los árboles, la montaña y las piedras se movilizan para mantener la continuidad de la vida del hombre andino. Además, está la idea del movimiento y la danza, puesto que si está viva la naturaleza está vivo el hombre. En consecuencia, hay celebración.

En el orden divino hay jerarquías. El Apurímac, el río que habla, no es superior a todos los dioses. Hay dioses mayores, como los que observa el yo poético en el *Hana Pacha*. Allí encuentra que la grandeza del río no es plenamente superior, pero le reconoce su poder: «He aquí que los poderosos ríos, los adorados, que partían el mundo, se han convertido en el más delgado hilo que teje la araña» (p. 29). Pero este dios que habla tiene la capacidad de actuar como intermediario, cuando el yo poético del poema a Túpac Amaru pide a su dios supremo que escuche la palabra del río porque tiene el mensaje de superación: «Padre nuestro, escucha atentamente la voz de nuestros ríos» (p. 13). Esta voz es la que canta el triunfo de los hombres andinos en la tierra, triunfo de debe ser compartido con sus dioses.

En uno de sus primeros poemas⁷ inconclusos se menciona al río como un marcador temporal: «El agua del río, / en el agua del río ha empezado la noche». Este poema está cargado de nostalgia. Así como representa la vitalidad, este río también puede ser relacionado con la pena y la aflicción. Es más, puede matar, como se narra en la novela *Los ríos profundos*. En el poema «Gabicha» (1963)⁸ la figura del río es configurada como revitalizador: «Todos los ríos de mi pueblo en ti pueden ser viva sangre». Estos ríos son capaces de devolver la vida, de anular los cansancios. Así, el hablante lírico le pide a su interlocutora que ame a los ríos que son verdes, que tienen vuelo, que alimentan a los árboles inalcanzables. De ellos debe recoger el aliento de sus poderes. El yo poético es llevado a emitir estos consejos porque observa la fragilidad de Gabicha y le pregunta: «¿Cuántos ríos lloran ojos, hermanita?». Esto revela los ríos que lloran en los ojos de la Gabicha, ese llanto acaudalado, agolpado en sus ojos. Por ello debe absorber la fuerza de los grandes, de los ríos y de los árboles.

El río también es el dios que se duele con ternura: «Escucha sobre el árbol de lambras el canto de la paloma abandonada, nunca amada / el llanto dulce de los no caudalosos ríos, de los manantiales que suavemente brotan al mundo» (1984, p. 13). Son ríos que saben llorar con un llanto de ternura, que alegran y sienten dolor como sus hermanos humanos; ríos humanizados por la emoción, huérfanos de caudal y de voz. Así, el río se suma a este cuadro de ternura como la paloma abandonada sin amor, como el brote tímido de los manantiales. En medio de ello, el río llora. Pero este llanto no es amargo sino un canto dulce, porque sus aguas no están en repunte.

El río también puede actuar como una memoria. Esto se observa en la novela *Diamantes y pedernales*. Tal como lo explica María Gonzales (2011), se presenta en el pasaje cuando la mujer acobambina mira al río y recuerda a su pueblo. Es como ese fluir del recuerdo, un río que incesantemente trae al pueblo en sus aguas; por medio de él se reconecta; es como la corriente viva de la memoria ahora actualizada con la memoria del fluir de los hechos, de lo que no está pero que lo vuelve presente porque lo trae en forma incesante. Pero a esta memoria del río no hay que entenderla como una memoria depósito, sino una memoria generadora que se desplaza indetenible sobre el presente y sigue su curso hacia el futuro,

⁷ Ver: Pinilla (ed.) (2007). La editora del poema sugiere como fecha de escritura el año 1938.

⁸ Véase: Kelley (2000).

arrastrando en sus aguas el pasado o haciendo que el pasado viva en sus aguas en movimiento. El río-símbolo, en tanto memoria, permite demarcar las fronteras de una cultura. Por ello, la vitalidad del símbolo permite conservar la vitalidad de la cultura. Además, el símbolo tiene la capacidad de actuar como memoria de otros tiempos y se actualiza en cada cultura y tiempo (Lotman, 1996).

En la escritura de Arguedas se encuentra la presencia de una poética de la movilización, de la fluidez y de la vitalidad. Es un río que arrastra múltiples elementos, como raíces, piedras, animales. Toda una diversidad en movimiento. La escritura es «opulenta» y «vertiginosa». Como lo explica Monte Alto (2011): «En este caudaloso río que arrastra géneros, escritos, cantos, poesía, pasajes de la Biblia y expresiones populares, brota una escritura que, más que un desbordamiento disciplinar, se alimenta de varias fuentes»⁹ (p. 88)¹⁰.

La figura del río se refiere a las aguas en movimiento. Estas proyectan la idea de los remezones sociales, cuando la crisis es signada por la fuerza y la intensidad de la reivindicación. Por ello, la presencia del *yawar mayu* como una categoría: «Los indios llaman “yawar mayu” a los ríos turbios, ya que muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre. También llaman “yawar mayu” al momento violento de las danzas guerreras, al momento en el que los bailarines luchan» (Arguedas, 1983 [1958], p. 14). Estos dos movimientos, que están signados por el agua y la sangre, implican movimientos de intensidad, de fluidez y de tremenda vitalidad. Además, tienen la misma estructura. Así, se menciona que los ríos son como las venas de los *apus*, esos dioses mayores. El río es un *apu* como el Apurímac. Teniendo en cuenta el poder de la fuerza del río que se desborda, William Rowe (1996) afirma lo siguiente:

Entre los símbolos que encarnan la ruptura de barreras, hay dos que sobresalen: el *yawar mayu* y el huayco. Símbolo poderoso en toda la obra de Arguedas, el *yawar mayu* incluye entre sus múltiples significados el de una fuerza que se desborda y carga con ella los elementos desarraigados, fuerza trágica pero también con signo de renovación (p. 336).

⁹ La traducción es mía. La cita original es la siguiente: «Nesse rio caudaloso de uma escrita que arrasta géneros, desenhos, cantos, poesia, trechos bíblicos e expresões populares, brota uma escrita que, mais que um transbordamento disciplinar se alimenta de varias fontes».

¹⁰ Esta escritura, que es para el caso específico de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* como un río turbulento, es interpretada por Martín Lienhard (1996) como una respuesta al modelo occidental.

Para Isabelle Tausin (2008) el río «plasma la violencia, la destrucción y el renacimiento» (p. 126). El río tiene la fuerza y la intensidad; ello lo convierte en devastador. Esto se evidencia cuando «entra el río». Hay una violencia desatada, una furia. Es como si recobrara sus dominios; no hay canal que pueda orientar su camino. Hace su camino como él quiere, unas veces recto, otras veces torcido. Pero esta fuerza también es renovadora. El río también está vinculado a los movimientos sociales, como el motín de las chicheras, que es calificado como un «repunte de agua» y, luego, como un «oleaje», lo que se observa en la novela *Los ríos profundos*. El río es asociado al *amaru*: «Fue ya el grito único que se repetía hasta la cola del tumulto. El grito corría como una onda en el cuerpo de una serpiente». Esto es el movimiento social (Unsandizaga, 2006; Tausin, 2007), el *amaru* social.

El río puede devolvernos el ánimo de vida. Esto le ocurre a Ernesto en *Los ríos profundos*: «Yo no sabía si amaba más al puente o al río. Pero ambos despejaban mi alma, la inundaban de fortaleza y de heroicos sueños. Se borran de mi mente todas las imágenes plañideras, las dudas y los malos recuerdos» (Arguedas, 1983 [1958], p. 60). Aquí se produce una catarsis, porque lo oscuro del alma es despejado por su accionar, las dudas movedizas se disipan, se instalan fortalezas y heroísmos. Todo ello le permite ser diferente: «Y así, renovado, vuelto a mi ser, regresaba al pueblo; subía la temible cuesta con pasos firmes. Iba conversando mentalmente con mis viejos amigos lejanos: don Maywa, don Demetrio Pumaylly, don Pedro Kokchi [...] que me criaron, que hicieron de mi corazón semejante al suyo» (p. 60). Allí el río se vuelve memoria, pues le permite encontrar las razones por las cuales su corazón tiene ese comportamiento. Ernesto encuentra la soledad con grandeza por la firmeza que le ha otorgado el río. Así, sigue su ejemplo en la forma de desplazarse entre los otros, fortalecido por la energía cósmica transmitida por el río: «¡Sí! Había que ser como ese río imperturbable y cristalino, como sus aguas vencedoras. ¡Cómo tú, río Pachachaca!» (Arguedas, 1983 [1958], p. 61). Y se vuelve grande y poderoso: «Durante esos días los amigos pequeños no me eran necesarios. La decisión de marchar invenciblemente, me exaltaba. —¡Como tú, río Pachachaca!— decía a solas» (p. 60).

La figura del río está presente en el movimiento social, puesto que *yawar mayu* representa los momentos de crisis cósmica o social. Primero en la danza guerrera, y luego la danza y la guerra juntas. Toda esta metáfora del río es trasladada a los contextos sociales —«ríos de gente»— para señalar el desplazamiento masivo de las personas

de un espacio a otro¹¹. Este fenómeno es representado en el poema «Tupac Amaru kamaq taytanchisman (haylli-taki)», donde se plantea la reivindicación del indio, que fue relegado desde el descubrimiento y posterior colonización.

Finalmente, los ríos de sangre o las piedras de sangre hirviendo dan cuenta de esta poética del movimiento, lo que se observa en la potencia que encierra la piedra. Esta contiene movimiento, tensión y crisis. Arguedas, en *Los ríos profundos* (1983 [1958]) explica:

Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: «yawar mayu», río de sangre; «yawar unu», agua sangrienta; «Puk'tik' yawar k'ocha», lago de sangre que hierve; «yawar wek'e», lágrima de sangre. ¿Acaso no podría decirse «yawar rumi», piedra de sangre, o «puk'tik yawar rumi», piedra de sangre hirviendo? Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en verano, que tienen una cima así, hacia el centro del caudal, que es la zona temible, la más poderosa (p. 14).

Nuevamente se produce la negación de lo estático frente al movimiento. El muro está fijo; sin embargo, hay toda una efervescencia dentro de él. Las líneas no están solo para denotar un movimiento, sino que están vivas porque hierven, y los hervores son símbolo de que algo está vivo. La misma superficie es mudable, cambiante. Por ello, el muro está fijo pero en pleno movimiento, como soportando tensamente todas las fuerzas que delatan su fluidez. Arguedas compara el centro de los ríos, zona temible y poderosa, con la energía contenida en el muro, en la piedra, que es sangre hirviendo, *puk'tik yawar rumi*.

En síntesis, el río en la obra de Arguedas es fundamental pues asume formas simbólicas. Este puede estar representado en los animales, como el toro, la culebra o el caballo; en los fenómenos culturales, como la candela o la música; en los fenómenos sociales, como los movimientos de reivindicación; en los fenómenos naturales, como el rayo y el viento. Todos ellos demuestran una poética de la movilidad, la misma que muestra la tremenda vitalidad del río que vive en cada corazón del hombre.

Esta es la escritura-río de Arguedas, escritura que «golpea como un río en la conciencia del lector». Escritura serpenteante, vibrátil, que muestra la vida en

¹¹ Arguedas representa esta intensa migración en su novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Para un estudio sobre el fenómeno, remito a: Mamani Macedo (2007).

hervor de la cultura andina, siempre en movimiento. Crea toda una poética del movimiento y de la vida, donde las piedras se desplazan, las montañas y los árboles danzan, donde las islas ayudan a cantar. Una energía cósmica encarnada en el río que, con todo su poder, llega a todos los espacios, a todos los pueblos, a todos los cuerpos que decidan recibir su sabiduría.

Bibliografía

- Arellano, Rolando & Burgos, David (2004). *Ciudad de los Reyes, de los Chávez, los Quispe*. Lima: Epensa.
- Arguedas, José María (1942). La aurora de la canción popular mestiza. La victoria de lo indio. *Revista Yachaywasi*, 14, 18-19.
- Arguedas, José María (1944). Un método para el caso lingüístico del indio peruano. *Historia*, 6 (2), 32.
- Arguedas, José María (1983 [1954]). Diamantes y pedernales. En *Obras completas*. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1983 [1958]). Los ríos profundos. En *Obras completas*. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1983 [1964]). Todas las sangres. En *Obras completas*. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1984). *Katatay*. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1986). [Testimonio e intervención]. En *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*. Lima: Latinoamericana.
- Arguedas, José María (1987). *Indios, mestizos y señores*. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1989). *Canto kechwa*. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (2011 [1986]) Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta. En Wilfredo Kapsoli (comp.), *Nosotros los maestros* (pp. 390-401). Lima: Horizonte, Derrama Magisterial.
- Arguedas, José María (2011a [1947]). El folklore y los problemas de que trata. En Wilfredo Kapsoli (comp.), *Nosotros los maestros* (pp. 137-144). Lima: Horizonte, Derrama Magisterial.
- Cornejo Polar, Antonio (1976). Arguedas, poeta indígena. En Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas* (pp. 169-176). La Habana: Casa de las Américas.

- Cornejo Polar, Antonio (1995). Condición migrante e intertextualidad cultural: el caso de Arguedas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 42.
- Cornejo Polar, Antonio (1996 [1971]). Un ensayo sobre *Los zorros* de Arguedas. En Eve-Marie Fell (coord.), *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (pp. 296-306). Madrid: ALLCA XXe Siècle.
- De Soto, Hernando (1986). *El otro sendero*. Lima: El Barranco.
- González de Ávila, Manuel (2002). *Semiótica crítica y crítica de la cultura*. Barcelona: Anthropos.
- Gonzales, María (2011). «Oposiciones y complementariedad en *Diamantes y pedernales*». Tesis de Licenciatura. UNMSM.
- Huamán, Miguel Ángel (1988). *Poesía y utopía andina*. Lima: DESCO.
- Arguedas, José María (2000 [1963]). Gabicha. En A. Kelley, Gabicha: An Unpublished Poem by José María Arguedas. *Latin American Indian Literatures Journal*, 2 (16), 99-113.
- Larrú Salazar, Manuel (2010). De una visión indigenista a una visión andina en la obra de José María Arguedas. *Con textos. Revista Crítica de Literatura*, 1, 11-28.
- Lienhard, Martin (1992). *La voz y su huella*. Lima: Horizonte.
- Lienhard, Martin (1996 [1971]). La «andinización» del vanguardismo urbano. En Eve-Marie Fell (coord.), *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (pp. 296-306). Madrid: ALLCA XXe Siècle.
- Llamazares, A. M. & Martínez Sarasola, Carlos (eds.) (2004). *El lenguaje de los dioses, arte chamanismo y cosmovisión indígena*. Buenos Aires: Biblos.
- Lotman, Yuri (1996). *La semiósfera I*. Madrid: Cátedra.
- Mamani Macedo, Mauro (2011). *José María Argueda. Urpi, fieru, quri, songoyky. Estudio de la poesía de Arguedas*. Lima: Petroperú.
- Mamani Macedo, Porfirio (2007). *La sociedad peruana en la obra de José María Arguedas. El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Letras de la UNMSM.
- Matos Mar, José (2004). *Desborde popular y crisis del estado. Veinte años después*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Mazzotti, José Antonio (2002). *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

- Monte Alto, Rómulo (2011). *Descaminhos do moderno em José María Arguedas*. Belo Horizonte: UFMG.
- Palazón Mayoral, María Rosa (2006). ¿Transculturación inversa, de dominador a indio? La simbología del agua en José María Arguedas. *Anales de Antropología. Revista del Instituto de Investigaciones Antropológicas*, 2 (40), 153-164.
- Pinilla, Carmen María (ed.) (2004). *José María Arguedas. ¡Kachkanirraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Pinilla, Carmen María (ed.) (2007). *Apuntes inéditos. Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Rebaza Soraluz, Luis (2000). *La construcción de un artista peruano contemporáneo*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Rowe, William (1991). La complejidad semántica de la poesía de Arguedas. En Hidelbrando Pérez y Carlos Garayar (eds.), *José María Arguedas. Vida y obra* (pp. 216-205). Lima: Amaru.
- Rowe, William (1996 [1971]). Deseo, escritura y fuerzas productivas. En Eve-Marie Fell (coord.), *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (pp. 296-306). Madrid: ALLCA XXe Siècle.
- Rowe, William (1996). *Ensayos arguedianos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos; SUR, Casa de Estudios del Socialismo.
- Tauzin, Isabelle (2007). *El otro curso del tiempo. Una interpretación de Los ríos profundos*. Lima: IFEA, Lluvia.
- Usandizaga, Helena (2006). Amauru, wiku, layk'a, supaya o demonio: las fuerzas del mundo de abajo en *Los ríos profundos*. En S. R. Franco (ed.), *José María Arguedas: hacia una poética migrante* (pp. 227-246). Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Pittsburg.
- Van Kessel, Juan & Enríquez, Porfirio (2002). *Señas y señaleros de la madre tierra*. Quito, Iquique: Abya Yala, IECTA.
- Westphalen, Inés (comp.) (2011). *El río y el mar. Correspondencia José María Arguedas / Emilio Adolfo Westphalen (1939-1969)*. Lima: Fondo de Cultura Económica.