

## CAPITULO II

### EL PROYECTO COMUNITARIO INDIGENA

*La barbarie es una palabra que inventaron los europeos cuando estaban muy seguros de que ellos eran superiores a los hombres de otras "razas" y de otros continentes.*

José María Arguedas

El estudio del proyecto comunitario indígena es, con toda seguridad, la tarea más complicada y fascinante de nuestro trabajo. Tratar de indagar, pero sobre todo de entender, la manera en que se articula lo cultural en sociedades agrarias, desde una posición externa a ellas, es, sin duda, complejo. Todos los soportes que dan sentido al mundo de vida agrario indígena (como la concepción de la luminosidad y de la sonoridad; del espacio y del tiempo; de lo animado y lo inanimado, etc.), es decir, su universo sígnico, son en la mayoría de los casos contrapuestos a los que se manejan en sociedades industrializadas o, para nuestro caso, semi-industrializadas. De ahí la complejidad de su interpretación.

El nexo necesario para acceder al mundo andino se lo debemos a José María Arguedas (1911-1969). La poética de este autor nos sirve como puente entre nosotros y ese mundo. No sólo porque el escritor peruano habló el idioma de los indígenas como materno, sino porque él mismo habitó, a lo largo de su vida, estos dos universos: el indígena y el criollo. Arguedas, a diferencia de Icaza, fue indio y mestizo al mismo tiempo. El no nos habla, pues, desde el exterior del mundo campesino, como lo hiciera el ecuatoriano, sino de su interior; no desde la historia sino desde el mito. Arguedas, además, no estuvo interesado como Icaza en narrarnos las peripecias de los indios huasipungueros (colonos en el lenguaje arguediano) sino en contarnos lo maravilloso de un mundo estructurado sobre un lenguaje mítico y sobre un habitar ritualizado; un mundo que se mantuvo y todavía se mantiene vivo en las prácticas culturales de las comunidades indígenas libres. José María es, como lo veremos más adelante, el poeta de los comuneros libres.

El escritor peruano tuvo la suerte de convivir muchos años de su niñez con comuneros andinos libres; ahí habitó la ritualidad mítica, aprendió el quechua y empezó a amar esa

cultura. Es por esto último que en sus primeras obras los colonos son pintados por Arguedas como seres que han perdido lo esencial de su cultura; las pocas veces que describe a un colono lo hace en estos términos: “... y pude ver al pongo, vestido de harapos, de espaldas, a las verjas del corredor. A la distancia se podía percibir el esfuerzo que hacía por parecer vivo, el invisible peso que oprimía su respiración.” Más adelante, recordando la letra de un huayno, sintetiza: “no tiene padre ni madre, sólo su sombra”.<sup>1</sup> Para José María los colonos no son y no pueden ser tema de su poética, la luminosidad del mundo andino ha perdido su brillo en estos seres humillados y destrozados por la conquista. La plenitud del agrarismo peruano se encuentra en las comunidades libres. Los comuneros y su vida son el alimento de la creación arguediana. A la pregunta que le planteara John Murra respecto a “la selección de las zonas que estudiaba”, Arguedas le respondió:

Me interesa la gente que tiene fuerza; no la gente oprimida al punto que ya no reacciona; no tan descalzos, tan enfermos, tan analfabetos como los hay, sino gente con pujanza, gente que todavía pueden...<sup>2</sup>

Para la reconstrucción del hecho económico, pero sobre todo, para la aproximación a la dimensión cultural del proyecto comunitario indígena, utilizaremos toda la primera producción arguediana, vale decir: desde sus primeros cuentos hasta *Los ríos profundos* (1958), obra con la cual y según el mismo novelista se cierra su proceso formativo. Sólo en casos necesarios recurriremos a la producción posterior y a sus obras antropológicas. Del mismo modo que en Icaza, la obra media y tardía de Arguedas están dedicadas principalmente al mestizaje y a la heterogeneidad. Estos temas nos ocuparán en un próximo capítulo.

Este capítulo consta de las siguientes partes:

1. Una problematización acerca de la voz arguediana inicia este acápite. Aquí trataremos de contraponer nuestros argumentos a los que el propio Arguedas tuviera de su poética. Las tensiones entre oralidad y escritura; quechua y castellano; historia y mito, nos permitirán ubicar las intenciones que llevaron al autor de *Los Zorros* a la elección de la escritura, el castellano y el mito como materiales de su producción. Trataremos de indagar, también, la dinámica discursiva entre familiaridad (*Vertrautheit*) y

<sup>1</sup> Arguedas, José María, *Los ríos profundos*, Ed. La Oveja Negra, Bogotá, 1985, págs. 18, 19.

<sup>2</sup> Murra, John, “José María Arguedas: dos imágenes”, en: Arguedas, José María, *Las comunidades de España y del Perú*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1987, pág. 9.

extrañeza (*Fremdheit*) donde habitó y desde donde habló la voz arguediana. Una presentación simplificada del argumento de *Los ríos profundos*, que pretende servir como guía al lector no familiarizado con el texto, cerrará el momento introductorio de nuestra exposición.

2. Un estudio de las estructuras socio-económicas de las comunidades indígenas, nos permitirá, en este segundo apartado, dar cuenta de los mecanismos de reproducción material y de socialización normativa que hicieron (aún hacen) posible la configuración de un *ethos* cultural autónomo. *Ethos* caracterizado por lo que queremos denominar: *principio solidaridad o reciprocidad*. Las comunidades andinas son conglomerados donde los medios e instrumentos de producción, así como, la distribución y el consumo de bienes tienen carácter colectivo, como colectiva también es la reproducción de su vida cultural. Sus estructuras sociales están mediadas por la necesidad compartida de producción de la vida, necesidad que imposibilitan la formación de individuos autónomos.
3. En la parte central de este capítulo trataremos de reconstruir, desde Arguedas, algunos parámetros organizadores del *mundo de vida* andino. Intentaremos demostrar, además, la importancia que para las sociedades andinas tuvo (tiene todavía) la sonoridad y la luminosidad como fuerzas organizadoras y vivificadoras del cosmos. Para ello analizaremos la puesta en escena de una serie de fuerzas naturales que ordenan los escritos arguedianos, a saber: el *yllu*, el *illa*, el *zumbauyllu*, la *tuya*, el *yawar mayu*, y las *rumi-kuna*. La importancia del sonido, la lengua, la voz y el canto en los procesos de conformación de la memoria, del conocimiento, del saber y del espacio-tiempo nos brindarán la oportunidad de ensayar una socio-lingüística filosófica.
4. Para finalizar este capítulo describiremos brevemente los límites y alcances de este proyecto social. La competencia, en desventaja, con otros proyectos culturales funda su debilidad, pero su carácter comunitario termina afirmándolo de todos modos. *Naturalismo* y *principio reciprocidad* son las propuestas éticas que queremos extraer del *mundo de vida* andino, como un aporte americano para la proyección formativa de las sociedades futuras.

\*\*\*

Dos aclaraciones resultan pertinentes:

- a) Cuando nos referimos al proyecto comunitario indígena no pretendemos reconstruir la vida agraria andina de la época anterior a la llegada de los españoles. Nuestra intención está encaminada, más bien, a leer los procesos reestructivos que aparecieron como resultado y respuesta a la desarticulación del incanato. La aniquilación de muchos de los soportes religiosos, así como de las jerarquías socio-políticas y de ciertas prácticas económicas provocada por la conquista y la colonización, permitió e igualmente obligó a los indígenas a rehacer y replantear su mundo cultural. Sin la destrucción de muchas de las estructuras previas sería imposible pensar en lo que nosotros llamamos proyecto comunitario indígenas. De ahí que nuestro estudio no sea una arqueología social, sino una socio-filosofía actual, cuya fundación la podemos ubicar en la primera mitad del siglo XX, es decir, cuando a través de los textos arguedianos este pensamiento se eleva a conciencia regional. No es pues una retrospectiva solamente, sino, además, una perspectiva.
- b) Por otro lado, queremos anticipar que nuestra aproximación es meramente hermenéutica, nuestros postulados no pretenden, porque no pueden, convertirse en una visión indígena desde adentro. Nosotros, desde la posición del lector, sólo tratamos de re-interpretar una traducción de lo indígena: la arguediana. En nuestra lectura, por supuesto, están involucrados, para decirlo con Habermas, nuestros propios intereses de conocimiento. Presupuestos que hacen que la interpretación que a continuación ofrecemos se vea cargada de inquietudes pertenecientes a nuestra última historia. Sin embargo, confiamos en que la reconstrucción que proponemos desvele, en algo, un proyecto vital y expansivo. Un proyecto social que nacido hace ya cinco siglos todavía nos ocupa a comienzos de este nuevo milenio.

## PRIMERA PARTE

### ARGUEDAS Y EL ORIGEN DE SU VOZ

*¡Lo entiendo todo en dos flautas  
y me doy a entender en una queña!*

César Vallejo, *Poemas Humanos*

Cuando se lee *Los ríos profundos*, para nombrar la fuente principal, uno se encuentra más de una cincuentena de veces con una aclaración repetitiva: *en quechua*. El autor quiere informar a sus lectores que el lenguaje en el que hablan todos los personajes de la novela (a excepción de uno)<sup>3</sup> es el quechua y no el español. Sin embargo, y lo que resulta curioso y hasta extraño, luego de saber que para el escritor el quechua también fue lengua materna, es que el texto está escrito casi en su totalidad en castellano. La pregunta que salta de inmediato y a la que a continuación queremos responder es: ¿Por qué José María Arguedas no escribió esta novela en quechua, si lo que quería era describir un mundo que estaba estructurado y pensado en esa lengua?

El mismo José María se topó, aunque de otra manera, con la misma pregunta. Recordando su proceso formativo comenta:

¿Cómo describir esas aldeas pueblos y campos; en que idioma narrar su apacible y a la vez inquietante vida? ¿En castellano? Después de haber aprendido, amado y vivido a través del dulce y palpitante quechua? Fue aquel un trance al parecer insoluble.

Escribí el primer relato en el castellano más correcto y literario de que podía disponer. Leí después el cuento a algunos de mis amigos escritores de la Capital, y lo elogiaron. Pero yo detestaba cada vez más aquellas páginas. No, no era así ni el hombre, ni el pueblo ni los paisajes que yo quería describir, casi podía decir denunciar! Bajo un falso lenguaje se mostraba un mundo como inventado, sin médula y sin sangre; un típico mundo literario, en que la palabra ha consumido a la obra. Mientras en la memoria, en mi interior, el verdadero tema seguía ardiendo, intocado. Volví a escribir el relato y comprendí definitivamente que el castellano que sabía no me servía si seguía empleándolo en la forma tradicionalmente literaria.<sup>4</sup>

<sup>3</sup>“Valle era el único estudiante que no hablaba quechua” (Arguedas, op. cit., p. 77). Aparte de este estudiante occidentalizado, Arguedas no refiere otra persona, en *Los ríos profundos*, que fuera monolingüe español.

<sup>4</sup> Arguedas, José María, “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”, en: Varios, *José María Arguedas*, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 1976, pág. 401.

Pero no se trataba sólo de *haber aprendido, amado y vivido a través del dulce y palpitante quechua*, sino, además, de que ese idioma era más propicio que el castellano para describir el mundo andino, Arguedas estuvo muy consciente de aquello; veamos:

Los que hablamos este idioma sabemos que el Kechwa supera al castellano en la expresión de algunos sentimientos que son los más característicos del corazón indígena: la ternura, el cariño el amor por la naturaleza.<sup>5</sup>

Es por estas características intrínsecas a la lengua andina que el novelista peruano, cuando realizaba la traducción de sus poemas del quechua al español, no dudó en confesar su predilección por el primero. El lo explica de este modo:

A medida que iba desarrollando el tema [la traducción] mi convicción de que el quechua es un idioma más poderoso que el castellano para la expresión de muchos trances del espíritu y, sobre todo, del ánimo, se fue acrecentando, inspirándome y enardeciéndome. Palabras del quechua contienen con una densidad y vida incomparable la materia del hombre y de la naturaleza y el vínculo intenso que por fortuna aún existe entre lo uno y lo otro.<sup>6</sup>

Luego de leer al propio Arguedas y de sopesar sus argumentos la pregunta se torna mucho más contradictoria. ¿Por qué insistir en el castellano si este idioma no permite reproducir un mundo totalmente extraño a su estructura discursiva? Arguedas lo justifica en estos términos:

¿Es que soy acaso un partidario de la indigenización del castellano? No. Mas existe un caso, un caso real en el que el hombre de estas regiones, sintiéndose extraño ante el castellano heredado, se ve en la necesidad de tomarlo como un elemento primario al que debe modificar, quitar y poner, hasta convertirlo en un instrumento propio. Esta posibilidad, ya realizada más de una vez en la literatura, es un prueba de la ilimitada virtud del castellano y de las lenguas altamente evolucionadas.<sup>7</sup>

A pesar de considerar la respuesta arguediana totalmente errada y contradictoria (pues, no explica de ningún modo las limitaciones del quechua, ni la necesidad del castellano)

<sup>5</sup> Arguedas, José María, *Canto kechwa. Con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*, Cía de Impresiones y Publicidad, Lima, 1938, pág. 16.

<sup>6</sup> Arguedas, José María, *Temblar/Katatay*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1972, pág. 67.

<sup>7</sup> Arguedas, José María, op. cit., 1976, pág. 401.

creemos ver en ella señales que nos permiten una aproximación más acertada. No aceptamos que la opción tomada por Arguedas tenga que ver, directamente, con las bondades del castellano ni con su nivel evolutivo, más bien, nos parece que su predilección por el idioma europeo se basa en la intención misma de su escritura. Sus cuentos y novelas nunca fueron pensados para que fueran leídos u oídos por los quechuaparlantes (indígenas y españoles de la región andina), sino para que fuesen receptados por el mundo limeño; por un mundo que estaba idiomática y culturalmente distante del *ethos* indígena. De haber escrito en quechua sus obras hubiesen tenido, posiblemente, una buena recepción en la intelectualidad de las sierras andinas, pero nunca hubieran llegado al mundo costeño y a través de éste al resto de occidente, verdaderos objetivos de la poética arguediana. José María estaba, de algún modo, consciente de aquello, respecto a su poema *A nuestro padre creador Tupac Amaru*, de cuya estructura lingüística nunca renegó, dijo: “*este haylli-taki está escrito en un quechua que podrá ser íntegramente comprendido por los habitantes de la gran área del runasimi*”<sup>8</sup>, a lo que nosotros añadiríamos: pero no por occidente. “*Como las crónicas [apunta Conejo Polar con absoluta precisión], la literatura indigenista supone un lector distante, ajeno al universo que se le propone en el texto.*”<sup>9</sup>

Arguedas lo que quiso (y lo logró sobradamente) fue abrir, presentar, hacer entendible al mundo occidental un proyecto de vida profundamente enraizado en las culturas andinas, un proyecto que siendo distante era y es tremendamente novedoso. Por eso tuvo que tomar al castellano como soporte de su voz y por eso, además, necesitó enfrentar los tremendos conflictos del proceso traductivo, pero por eso también nos llegó, en su narrar auténtico, lo luminoso del agrarismo andino. En la poética de Arguedas tenemos a un *hombre quechua moderno*, contándonos sobre su *mundo de vida* en un castellano quichuanizado, tanto en su sintáctica como en su semántica.

Para demostrar nuestra tesis queremos indagar más allá de la simple materialidad de la poética arguediana, deseamos preguntarnos, por ejemplo: ¿por qué Arguedas quiso escribir y no simplemente contar o cantar?<sup>10</sup>. Tomando en cuenta que la gran mayoría de la población serrana de aquella época era analfabeta y que su sistema de reproducción social

<sup>8</sup> Arguedas, José María, *Obras Completas*, T. V, Ed. Horizonte, Lima, 1983, pág. 269.

<sup>9</sup> Conejo Polar, Antonio, “El indigenismo y las literaturas heterogeneas: su doble estatuto socio-cultural”, en: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 7-8, Lima-Berkeley, 1978, pág. 17.

<sup>10</sup> El canto y la oralidad, como más abajo expondremos, son los medios por excelencia para la transmisión y conservación de la memoria, del conocimiento y del saber en el mundo andino.

nunca pasó (aún hoy no pasa) por la escritura, sino por la oralidad y el canto, otra vez la elección arguediana de la escritura se torna problemática. Más allá de lo anecdótico del siguiente relato recordemos la importancia capital que para José María tuvo el canto y el quechua:

Momento interesante fue aquel en que el novelista peruano fue seleccionado para pronunciar algunas palabras de salutación. Se levantó el escritor. Se hizo silencio. Dijo que no era “discursiandor”, que en aquel instante estaba recordando una visita suya a una aldea apartada de su país. Dijo con una suave voz lenta: “No les voy a hablar, les cantaré.” Y cantó con voz conmovida una canción en quechua...”<sup>11</sup>

Si no consideramos a Lima y con ella a Occidente -sociedades escriturales- como los verdaderos receptores de su obra, la elección de la lengua así como de la materialidad de su literatura simplemente carecería de sentido.<sup>12</sup>

El conflicto del proceso traductivo, “*la necesidad de un acto de creación más absoluta*” como correctamente lo define Arguedas, tiene su explicación en el deseo de traducir no sólo de un idioma a otro, sino de un *habitar-en-un-mundo* a otro; de lo mítico-agrario a lo histórico-capitalista. Desde esta óptica Arguedas efectúa dos procesos traductivos: el primero del quechua al español y el segundo del mito a la historia. La dificultad principal no reside en la dimensión sintáctica de la traducción, vale decir: la traducción quechua-español; sino en sus niveles semántico y pragmático: la traducción mito-historia. El gran mérito de Arguedas es el haber logrado traducir y reproducir la visión del mundo indígena en un lenguaje no apropiado y hasta extraño para éste. Arguedas tuvo que abandonar una lengua y una forma de codificación signica que armonizaban, en su totalidad, con el mundo que él quería contar, para que este mundo pudiese ser leído por aquellos que habían perdido la capacidad (o nunca la habían tenido) de escuchar la voz de los pueblos andinos.

---

<sup>11</sup> Bueno, Salvador, “Arguedas en La Habana”, en: Varios, *José María Arguedas*, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 1976. pág. 354.

<sup>12</sup> Queremos descartar todo intento de entender la escritura arguediana como documento político, es decir, como reclamo a los opresores, o como filosofía existencial: angustias personales que consumieron al mestizo Arguedas. Sin dejar de reconocer la influencia de estas dos motivaciones, creemos que el primer Arguedas pretendió mostrar a Lima que en nuestra América existía un proyecto de construcción social autónomo y propio; el cual, frente a los otros proyectos que se desarrollaban en este mismo territorio, se presentaba con un rostro más humano.

Ejemplo sumamente claro de las dificultades en los niveles semántico y pragmático de la traducción representa el término que sirve de título del capítulo sexto de *Los ríos profundos: Zumbayllu*. La traducción morfé mica no presenta complicaciones; el vocablo quechua *zumbayllu* significa *trompo* en castellano. Sin embargo, cuando queremos atrapar su significado, el campo semántico del vocablo castellano *trompo* queda corto; su extensión sólo nos informa de un juego de niños, mientras que en quechua su significación, por el contrario, es desbordante: juego, mensajero, hablante, escucha, dador de vida, etc. Del mismo modo se descubren serias limitaciones en su nivel pragmático: en castellano el *pragma* del trompo es mucho más estrecho que en quechua, en este último idioma el accionar del *zumbayllu* nos remite desde *yllu*: “*música que produce las pequeñas alas en vuelo*” hasta *pinkuyllu*: “*quena gigante que tocan los indios del sur durante las fiestas comunales*”. El campo semántico así como el pragmático del término *trompo* es denotativo, el del vocablo *zumbayllu* es connotativo. Por estas complicaciones en la pragmática y la semántica es que Arguedas no puede utilizar la palabra *trompo*, sino que está obligado a recurrir al vocablo quechua *zumbayllu*. Por estas mismas complicaciones es que el autor tiene que exponer una explicación introductoria a la palabra quechua para que el relato pueda ser entendido (si el receptor perteneciese al mundo agrario andino y si el discurso no fuese escrito sino hablado el vocablo *zumbayllu* no exigiría explicación alguna, aunque estuviese pronunciado en su traducción castellana: *trompo*).

Para poder ser entendido, Arguedas tuvo que sacrificar el único idioma que nos habla, inmediatamente, desde el interior de lo mítico andino; tuvo que sacrificar el sonido de una lengua onomatopéyica. Tanto en la renuncia a la *Vertrautheit* que le brindaba el quechua, cuanto en la tremenda dificultad de transformar el castellano para que pierda su carácter de *Fremdheit*<sup>13</sup> respecto a lo andino está el gran mérito de Arguedas. Nuestro escritor nos habla desde la confianza de un mundo que él habita, pero nos habla en un idioma que no pertenece a ese mundo; lo hace para que nosotros podamos oír, hasta donde se pueda, en la confianza del castellano lo específico del proyecto agrario andino.

---

<sup>13</sup> Los términos *Vertrautheit* y *Fremdheit*, los entendemos siguiendo a Hans-Georg Gadamer. Para él *Vertrautheit* significa estar al interior de una *Sprachwelt*; *Fremdheit*, por el contrario, estar por fuera de esa *Sprachwelt*. En las tensiones que se producen entre estos dos estados de existencia se crea lo que el filósofo alemán ha llamado *Verschmelzungshorizont*. Nuestra aproximación a Arguedas, pues, se localiza en dichas intersecciones. (Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode*, Bd. I, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1990.)

## ESTRUCTURA DE LA NOVELA

El argumento así como los personajes de *Los ríos profundos* son, hasta cierto punto, arbitrarios. Arguedas utiliza cuatro escenarios distintos para transmitirnos el mundo indígena: la ciudad del Cuzco, el internado católico, la hacienda de Patibamba y el pueblo de Abancay. La novela, narrada en primera persona por Ernesto, nos cuenta los recuerdos y vivencias de un adolescente. Primero nos enteramos de los recorridos que realizó Ernesto acompañando a su padre cuando éste realizaba sus funciones profesionales a lo largo de la sierra sur peruana. En una segunda parte se narra la estadía de Ernesto en el Internado religioso de Abancay -centro mismo de la novela donde se despliega la explicación de la vida entendida como ritualidad mítica-. Seguidamente se escenifica un levantamiento popular cuya intención era redistribuir la sal almacenada en las bodegas y finalmente se hace un recuento de la expansión de la peste y la disolución de la vida en la ciudad y el internado.

Los escenarios descritos sirven sólo como trasfondo y pretexto para que el muchacho y los otros personajes nos informen del verdadero espacio narrativo: las comunidades indígenas libres. A pesar de que éstas son apenas nombradas en la obra, su dimensión simbólica habita toda la novela: son los extensos campos y las profundas quebradas; los torrentosos ríos y los negros árboles; son las rocas y las montañas; son -y es eso lo que está oculto en el relato- los sitios donde reproducen su vida las comunidades andinas. Lo otro: la hacienda, el pueblo, el internado, son sólo su negación, el lugar donde las comunidades únicamente pueden existir como recuerdo y como ficción.

Del mismo modo, los personajes creados por Arguedas son arbitrarios: el viejo, los compañeros de colegio, las chicheras, los colonos, los comuneros, todos son artificios para que el narrador pueda poner en escena lo central de su relato: el naturalismo agrario andino. Más adelante notaremos que los reales escenarios de la novela no son ni Abancay, ni el internado, ni la hacienda del viejo, sino los recuerdos del imaginario existencial que se pertenecen a las comunidades andinas libres. Así mismo sucede con los personajes; ni los sacerdotes, ni los estudiantes, ni las chicheras y ni siquiera el mismo Ernesto son indispensables, ellos sirven como recurso para que se escenifique a los verdaderos artífices del relato: los seres energetizados que articulan el mundo andino: el *zumbayllu*, el *yawuar mayu*, la *tuya*, el *rumi* y sobre todo la música y la luz (posiblemente sea mejor decir: la sonoridad y la luminosidad), el *yllu* y el *illa*.

Los hombres son, pues, motivos accidentales de este universo vivificado y vivificante; los personajes de la poética arguediana no son los héroes propios de la tragedia o la épica, ni tampoco los anti-heroes de la novelística moderna, sino sólo componentes pasivos<sup>14</sup> de una armonía infinita y repetitiva; son únicamente escuchas y testigos de las voces cósmicas en su accionar. La poética arguediana no cuenta historias personales ni grupales, sino que produce imágenes sonoras en cuyo interior se articula el saber natural de las regiones andinas.

Nos queda por decir que a pesar de que la novela, en mucho, sea autobiográfica, haber escogido a un grupo de niños-adolescentes para que nos narren la cosmovisión andina tiene su razón de ser. Muy difícil sería para un lector occidental u occidentalizado tomar por verídico cosas tales como que las piedras y los ríos hablan o que el agua trasmite pensamientos, etc.<sup>15</sup> En boca de niños el relato se vuelve creíble, pues, para Occidente la fantasía es un atributo de la infancia. Sin embargo, y en esto somos inflexibles, el imaginario indígena no tiene nada que ver con la fantasía o con lo metafórico propio de la literatura, sino con un universo cultural articulado sobre el mito y la ritualidad, un universo en donde todo lo existente es vivificado y vivificante.<sup>16</sup> Arguedas definió en términos parecidos -más allá de su obra poética- al mundo andino americano; insistentemente ratificó que: “*para el hombre quechua monolingüe, el mundo está vivo, no hay mucha diferencia, en cuanto se es ser vivo, entre una montaña, un insecto, una piedra inmensa y el ser humano*”.<sup>17</sup>

A pesar de las limitaciones arriba anotadas y del tremendo riesgo que supone la traducción interpretativa, el primer Arguedas -sobre todo el de *Los ríos profundos*- es quizá el

---

<sup>14</sup> Aquí utilizamos el término *pasivo* para indicar, exclusivamente, el sentimiento de ser parte interior de una unidad superior, característico de las sociedades no modernas. El hombre de estas comunidades no se cree, como sí lo hace el hombre moderno, constructor absoluto de su entorno, sino simple observante de éste, claro, con alcances manipulativos ínfimos. La idea marxista, posiblemente la definición más acertada del hombre occidental moderno: “*der Mensch macht seine eigene Geschichte*”, es extraña a las sociedades agrarias, para las cuales más acertado sería decir: el universo habita en los hombres.

<sup>15</sup> Lo mítico del relato arguediano está mucho más distante del pensamiento occidental que el así llamado *Realismo Mágico*. El Realismo Mágico sólo lleva como trasfondo la ritualidad mítica, el mundo arguediano es en sí mismo vida ritualizada.

<sup>16</sup> La vieja y trillada discusión de si la literatura refleja simplemente la realidad, o crea otra realidad está muy apartada de nuestros propósitos. Según Vargas Llosa la gran genialidad de Arguedas no es reflejar la realidad andina sino crear otra, una utópica que sólo existió en la imaginación arguediana o cuanto más en el territorio de lo literario. Claro que la poética arguediana es una creación -como todo el accionar humano- pero una creación que afirma y/o niega tendencias sociales en un espacio histórico determinado. En nuestro caso, Arguedas con sus primeros escritos afirmó -reprodujo- insistentemente una forma especial de habitar el mundo: la andino-americana y negó -criticó- otra: la occidental capitalista. La literatura es en este sentido, y para decirlo con Lukács, realista o no es literatura.

<sup>17</sup> Varios, “Conversando con Arguedas”, en: Varios, *José María Arguedas*, op. cit., pág. 28.

único novelista que, y siguiendo la definición hecha por Mariátegui, puede llamarse literato indígena y no indigenista. Es decir, es el primer escritor cuya obra nos habla desde una *Sprachwelt* propia de los Andes americanos. Sólo desde esta excepcional obra nos es posible reconstruir, desde el interior, un proyecto social que, aunque tremendamente disminuido, no deja de reproducirse con periodicidad incesante en la región andina.

## SEGUNDA PARTE

### LA RAZON SOCIO-ECONOMICA DEL PROYECTO COMUNITARIO INDIGENA

Tanto con anterioridad a la supremacía incásica en la región andina, cuanto con posterioridad a la conquista española, fue la comunidad agraria el núcleo organizador de la vida económica y social de estos pueblos.

Ni la llegada de los Incas ni la de los ibéricos lograron comprometer la existencia de las comunidades agrícolas que se formaron en todos los pequeños reinos a lo largo de la región andina. La redistribución de los excedentes económicos así como la reorganización de las prácticas sociales provocadas por estos dos procesos de conquista tuvieron que apoyarse en las prácticas de socialización y reproducción económicas creadas por la dinámica propia de los hombres americanos. Nuestro interés, desde lo arriba anotado, no va dirigido al estudio de las formas de organización administrativa que unió a los estados conquistadores -el inca y el español- con las comunidades indígenas andinas, sino, mucho más limitado, se dirige a la indagación de los mecanismos de reproducción social y económica de estas unidades trans-epocales.

Las comunidades o *ayllus* fueron -siguen siendo- la unidad de grupos gentilicios que reproducían su vida en base a la agricultura y la ganadería. Sus estructuras de socialización se basaban en relaciones de reciprocidad, cooperación, redistribución y solidaridad. Su relación con el entorno natural estaba articulada sobre una serie de ritos que la mayoría de las veces tenían que ver con la fertilidad de la tierra y con los avatares de la siembra y la cosecha. Por su autosuficiencia reproductiva probada a lo largo de muchos siglos, creemos, la comunidad es el lugar desde donde nuestra reflexión se puede levantar. A continuación toparemos por

separado: primero, la estructura económico-social; y luego, los procesos de socialización al interior de estas comunidades.

En la obra poética de Arguedas el tratamiento que se da a la reproducción económica es difuso y esporádico. No lo es, sin embargo, en su producción etnológica. Por esta razón en esta sección nos respaldamos en estudios antropológicos y etnológicos; algunos del propio Arguedas y otros pertenecientes a distintos estudiosos de las comunidades andinas, sobre todo, a John Murra.

## **REPRODUCCION ECONOMICA**

Entre las distintas esferas de la reproducción económica de las comunidades andinas, tres son las que por orden de importancia nos interesa topar, a saber: la agrícola, la ganadera y la artesanal. Estas tres ramas productivas proveyeron y proveen a los andinos de lo indispensable para la reproducción de la vida. Además, estas tres actividades fueron y son el armazón sobre el cual estos hombres articularon y articulan su vida social en el más amplio sentido del término.

### **AGRICULTORES A TIEMPO COMPLETO**

A pesar de que las prácticas ganaderas y artesanales de las comunidades andinas coparon un importante espacio en su quehacer reproductivo, es sin duda la agricultura el motor de su vida económica. Son pues los cultivos y las cosechas los que marcan los *tempos* y tiempos de la vida campesina. Los procesos de socialización indígena, la construcción de normas e instituciones, su relación simbólica con el entorno, todas estas esferas de lo social estuvieron y están determinadas por la materialidad y semántica que produce la relación entre hombres y *terra mater*, es decir, por la agricultura.

Muchos son los productos que la tierra da en esta región; sin embargo, dos son los que por siglos han alimentado al hombre andino: la papa y el maíz. Tanto el tubérculo como la gramínea son cultivados en los distintos pisos ecológicos, pisos que van desde el nivel del mar hasta los 5.000 metros de altitud en el altiplano andino. La variedad de tipos de maíz y papa es tan abrumadora que éstos dos alimentos por sí solos hubieran bastado para la dieta

alimenticia. Sin embargo, a más de éstos, la alimentación indígena se enriqueció con la oca, el ulluca, la quinua, etc.

Hay que señalar que los productos agrícolas de cada piso ecológico no bastaban para reproducir la vida campesina. Por eso las comunidades poseían, unas veces, varios tipos de pisos ecológicos para su reproducción, o, en otros casos, intercambiaban productos con comunidades ubicadas en otros nichos ecológicos. Esta insuficiencia en la auto-producción de los pisos fue determinante para que se establecieran las prácticas socializadoras entre las comunidades.

Debido a la diversidad de especies de maíz y papa y a la variedad climática que supone cada piso ecológico los tiempos y *tempos* agrícolas varían en cada uno de estos<sup>18</sup>. Las variaciones en los ritmos agrícolas inciden también en la periodicidad de las prácticas de cultivo. Esta peculiar condición de la agricultura montañosa hizo que el espacio-tiempo sea entendido en dependencia de los niveles agrícolas. Los ciclos de cultivo y todos los ritos vinculados a estos ciclos van a ser diferentes dependiendo de la altitud en que se los practique. Páginas más abajo notaremos como esta particularidad de la agricultura andina configurará la forma que adquiere el pensamiento y el saber en los Andes.

La agricultura determinó, por otro lado, el universo comprensivo de los andinos. La idea de que la tierra es el origen de todo y que en la tierra se regenera periódicamente la existencia, es propia de las culturas agrícolas. Por este *ethos* agrario es que el pensamiento andino está más próximo al naturalismo que al animismo, todos los saberes tienen que ser descifrados a partir de los ritmos naturales, todas las prácticas reproductivas tienen que iniciarse y terminarse en la naturaleza. Esta se constituye en el soporte material sobre el que se despliega la vida simbólica de los indígenas americanos. Pero no son sólo los ritmos de la tierra los que determinan el imaginario de la región, sino también todas las fuerzas que de algún modo se relacionan con los procesos agrícolas: el agua, el sol, los animales, etc. Más adelante veremos, por ejemplo, como la escasez de agua en los Andes convirtió a este líquido en flujo organizador y regenerador de la existencia.

---

<sup>18</sup>“La fase comprendida entre la siembra y la cosecha (...) tiene una duración dependiente del tipo y variedad de cultivo. Así (...) hay variedades de maíz que se reproducen en 75 días, otras en 80, 100, 160, 180 o más días”. (Morgueytio, José; Marco, Guerrero, *La verdadera historia del tiempo*, Ed. Abya-Yala, Quito, 1997, pág. 202.)

## PASTORES DE ALTURA

Fuera de la agricultura otra actividad importante en la vida de la comunidad es el pastoreo. Desde su domesticación, los cinco camélidos andinos han sido parte de la reproducción material y espiritual de las comunidades. De estos herbívoros los indígenas no sólo han obtenido su ración proteica, sino que además, estos animales, les han brindado la lana y el cuero indispensable para la confección de su vestuario y calzado. En muchas ocasiones el ganado andino también ha prestado su animalidad para el transporte; en otras, su sebo y su sangre para los ritos ceremoniales; y, finalmente su estiércol ha sido empleado constantemente para abonar y fertilizar la tierra.

A más de los camélidos, el *cuy* es otro animal de singular importancia en la reproducción alimenticia y simbólica de los andino-americanos. Este roedor fue y sigue siendo, espiritual y materialmente, el animal doméstico más cercano a los indígenas andinos. Su función principal es la curativa; a manera de radiografía presta su cuerpo para que en él, el curandero, diagnostique los males de los enfermos. El conejillo de indias sirve, además, como objeto-sujeto de ritualidad y también como delicia culinaria.

En los tiempos post-conquista muchos otros animales se han incorporado a la vida reproductiva de la comunidad: las aves de corral y el ganado porcino, lanar y vacuno. Estos animales han adquirido también funciones religiosas y rituales. Ejemplo claro de esta absorción cultural lo representa el toro (animal europeo) de la novela *Yawar Fiesta*. El vacuno ingresa en los mitos y la ritualidad indígenas como signo de la otredad: “*toro-símbolo del poder blanco (...) y toro-animal-parte de la naturaleza.*”<sup>19</sup>

El número de animales de los que puede disponer un *ayllu* o una comunidad están limitados por: a) el espacio disponible; b) la cantidad necesaria para reproducir la vida de sus miembros y; c) un cierto excedente para que sea intercambiado. Estos animales, generalmente, han pastado en la puna y no en los valles. Lo cual se explica por la necesidad de proteger los sembríos por un lado; y, por prácticas reproductivas de los mismos animales, muchos de los cuales no pueden aparearse en cautiverio, por el otro.

---

<sup>19</sup> Cornejo Polar, Antonio, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1973, pág. 70.

Tanto los camélidos como el conejillo de indias a más de sus funciones materiales fueron y son objetos de ritualidad. En las ofrendas a la tierra, sobre todo, como en prácticas adivinativas y curativas estos animales han prestado su corporeidad para la puesta en escena de la ritualidad andina. De ahí que la relación con ellos vaya mucho más allá de la esfera meramente económica. Su significación doméstica los convierte en el nexo privilegiado que une naturaleza y cosmos.

## TEJEDORES DE COLORES

De todas las actividades artesanales, creemos que el tejido es la de mayor importancia. La artesanía textil, habitualmente manejada por las mujeres, los niños y los ancianos de la comunidad, no sólo se encarga de la producción del vestido necesario para los miembros del grupo. Además de esta función primordial, el tejido tenía (sigue teniendo) fines ornamentales, rituales, socio-identificatorios y hasta gnoseológicos.

A pesar de la importancia en la forma del tejido, fue la cromática la que determinó sus múltiples usos. Dependiendo del tipo de tejido, pero sobre todo de sus colores, estas telas servían (sirven todavía) para identificar la procedencia de los individuos y su lugar en el ordenamiento social. La coloración de las telas también se utilizó (aún se utiliza) para distinguir las ceremonias religiosas y sociales, así como para las ofrendas rituales. Por último los colores permitieron y permiten indicar, míticamente, la pertenencia de los indígenas a la tierra y al cosmos; la espectralidad de la luz, producida en el arco iris, era y es la prueba de la conexión entre naturaleza y cultura, entre cosmos y hombres.

Por otro lado, una forma especial de tejido: los *quipus*, codificó sobre los nudos, las distancias y el color todo tipo de información, incluso las concepciones andinas respecto al tiempo y el espacio. El color del *quipu*, hasta donde se sabe, informaba del estado temporal en el que se realizó algún proceso productivo; el tipo de nudo codificaba estos procesos: siembra, cosecha, etc. La distancia entre los nudos indicaba, a su vez, el tiempo que separaba los procesos agrícolas. Lamentablemente, el desconcierto de los españoles frente a los *textos cromáticos* andinos, llevó a los colonizadores, presos del asombro y la impotencia, a que exterminaran a los únicos intérpretes de este singular sistema sígnico: los *quipucamayos*.

## SOCIALIZACION Y NATURALISMO

Las prácticas de socialización indígena así como la relación de éstos con su entorno - se supone- están determinadas por los procesos y los ritmos de su reproducción económica: la agricultura y la ganadería.

Cuatro son las normas de socialización relevantes en la vida de las comunidades andinas: la cooperación, la reciprocidad, la redistribución y la solidaridad. Todas éstas responden a necesidades comunitarias -no individuales- para la reproducción de la vida socio-económica; veámoslas por separado.

### LA COOPERACION

Esta ancestral práctica tiene su razón de ser en la imposibilidad individual, familiar y hasta grupal para la ejecución de ciertas tareas. La construcción de infraestructura, la siembra, la cosecha, el pastoreo, etc., requiere de la cooperación de muchos miembros del *ayllu* y a veces de la comunidad entera. Para estas tareas toda familia descuida, por un tiempo, sus propias actividades reproductivas a fin de apoyar la consecución de obras comunes, o de obras que van en beneficio de otros miembros de la comunidad. La cooperación muchas veces tiene carácter intra-comunal y otras carácter intra-familiar.

A estas prácticas se las llamaba *ayme* y *minka*<sup>20</sup>(minga en el Ecuador). La primera tenía que ver con la prestación de trabajo al Estado y la segunda hacía alusión a la cooperación intra-familiar e intra-comunal. Los dos términos, luego de la destrucción del Estado incásico y del Estado colonial, han tendido a fusionarse. Ahora tanto *ayme* como *minka* sirven para señalar la cooperación comunal en general.

### LA RECIPROCIDAD

Esta norma social es el resultado de la primera. Al no ser la comunidad una unidad mercantil, el trabajo prestado por los miembros no puede ser retribuido ni en dinero ni en especies, tiene que ser devuelto en trabajo mismo. Pero como el trabajo no logra ser repuesto

---

<sup>20</sup> Arguedas, José María, *Las comunidades de España y del Perú*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1987, pág. 305.

inmediatamente luego de que se lo ha prestado, tiene que ser retribuido por los beneficiarios no de manera directa y cuantificada, sino ocasionalmente y en dependencia de la demanda social. Del mismo modo que la cooperación la reciprocidad atraviesa todos los estratos sociales, desde el interior de la familia hasta el nivel intraregional.

La reciprocidad cumple la función que tienen el dinero y el poder en las sociedades mercantiles, vale decir, establecer las normas que organizan los procesos productivos. Por otro lado la reciprocidad configura la mediación institucional y socializadora dentro y fuera de las comunidades. Entre los miembros de la comunidad como entre las comunidades se crea una norma de comportamiento social que tiene las formas: **deberse al otro** y **necesitar del otro**. Los miembros y las comunidades no se entienden a sí mismos como seres autónomos, sino que se auto-representan como incompletos, inacabados; sólo en los momentos de ser uno-con-el-otro, es decir, en la práctica de reciprocidad se complementan.

## LA REDISTRIBUCION

Otra de las prácticas de socialización dentro de la comunidad indígena tiene que ver con la re-distribución de los bienes materiales: tierra, animales, alimentos, tejidos, cerámicas, etc. Con cierta periodicidad se reúne la comunidad para redistribuir los bienes. Los criterios para esta normativa social son: a) el aumento o disminución de número de miembros de una familia; b) la formación de una nueva familia; y, c) la productividad de una familia.

La práctica redistributiva permite que los terrenos no cultivados ingresen al proceso productivo, otorgándoseles a las nuevas familias o a las familias que han aumentado el número de miembros, o a aquellas que han elevado su nivel de productividad. Del mismo modo las familias que han perdido a miembros o que han disminuido su productividad, deberán devolver parte de las tierras y de los otros bienes a la propiedad general de la comunidad. La redistribución es una práctica que regula, sobre todo, la relación de la comunidad con el mundo material físico. Esta regulación se sustenta en las capacidades productivas y en las necesidades de sus miembros.

Los ritmos naturales prestan su procesualidad para que la redistribución se efectúe. Generalmente esta norma social se la realiza finalizado el período de la cosecha (el mismo

que puede ser anual o semestral), ahí se reúne el consejo comunal y discute la redistribución de los bienes.

## LA SOLIDARIDAD

Esta práctica tiene como función principal prestar ayuda a los miembros débiles de la comunidad. Se diferencia de las otras instituciones normativas por su carácter no re-tributivo. Los beneficiarios de la solidaridad son: ancianos, viudas, incapacitados físicos y niños. Se la realiza tanto al interior de la familia como fuera de ella.

La solidaridad permite, de este modo, asegurar la reproducción de los miembros no productivos de las comunidades. Más que con la ayuda esta norma social tiene que ver con una función regulativa que hace posible la estabilidad social al interior de las comunidades. Los beneficiarios de la solidaridad no representan una carga para los miembros productivos, sino momentos constitutivos de toda unidad productiva.

\*\*\*

Todos estos mecanismos de socialización y normativización de la vida comunal responden a lo que nosotros queremos llamar: **principio reciprocidad**. El principio reciprocidad se funda en la idea de que la comunidad (en el sentido amplio del término, no sólo en el andino) es la unidad mínima de reproducción de la vida social, económica y cultural de los hombres. Supone, además, que las normas éticas que regulen la existencia social tienen que fundamentarse en la necesidad de la existencia compartida, es decir, en la incapacidad de afirmarse individualmente.

La gramática social de la reciprocidad no trata de demostrar la necesidad del otro para afirmarme como yo, sino de la necesidad de los otros para afirmarnos como nosotros. No tiene que ver con la dialéctica entre la primera y segunda persona del singular, sino de la compenetración entre la primera y segunda del plural. El principio reciprocidad otorga primacía existencial a la pluralidad gramatical; los singulares aparecen sólo en dependencia y al interior de la gramática de los plurales. Yo pienso, yo actúo, yo soy, son sólo extensiones parasitarias de la procesualidad del nosotros. En la coexistencia recíproca y necesaria del *nosotros* con el *vosotros* se extiende la esfera de lo social.

## TERCERA PARTE

### COHESION COMUNICATIVA Y NATURALISMO AGRARIO

*...y el majestuoso, bravío, quebradísimo, y tierno paisaje, estaba (...) cantado en el onomatopéyico quechua que contiene en sus sílabas casi la esencia material de las cosas y el modo cómo en esas materias el hombre se ha derramado para siempre.*

Arguedas, J. M. Nota preliminar a *Yawar Fiesta*

Nuestro propósito, como ya lo señalamos líneas arriba, no es reconstruir la vida indígena precolombina y desde ahí armar un posible proyecto social. Esta tarea sería infructuosa porque, simplemente, ese mundo históricamente ya no existe. De ahí que nuestro estudio no pretende desconocer -ni criticar- los logros que sobre las culturas andinas les debemos a antropólogos y etnólogos, sino que, más bien, sobre la lectura de algunos de estos textos vislumbrar otras razones que hagan posible -todavía hoy- seguir insistiendo en un proyecto con fundamento andino-americano.

Partimos suponiendo que las grandes construcciones significativas creadas por los pueblos andinos, como su singular matemática y su sorprendente geometría, su fascinante ingeniería y sus muy valiosas artesanías, etc., fueron en su mayor parte suspendidas si es que no destruidas por la conquista y la colonización de nuestros territorios. Por esta sencilla razón nuestro campo de estudio no pueden ser aquellos asombrosos logros civilizatorios de antaño, sino los vestigios y las re-formularciones culturales que sobrevivieron a la hecatombe ibérica.

Creemos que la vida andina, huérfana de muchos de sus grandes soportes, pudo mantenerse saludable gracias a que los hombres de esta región nunca se alejaron de sus prácticas productivas, sobre todo, al interior de las comunidades libres. Estas prácticas permitieron, aún permiten, a los pobladores andinos conservar vivas las estructuras elementales que articulan su *mundo de vida*, vale decir, las certezas de sentido que permiten a los hombres habitar el mundo sin asombro ni contratiempo. El estudio de estos constitutivos del mundo de vida indígena que creemos verlos en la **cohesión lingüística** y el **naturalismo agrario** serán pues el tema de nuestra indagación y la *terra* desde donde vislumbraremos un proyecto social autónomo.

En el habla cotidiana, como veremos más adelante, los hombres andino-americanos re-  
encontraron el nexo que unía su vida con el entorno. Un entorno que sólo podía cohesionarse  
a través de la sonoridad significativa, luego que los conquistadores les habían arrebatado su  
unidad política, religiosa y cosmológica. La desarticulación del Estado y de las autoridades  
indígenas, por un lado, la prohibición de la religiosidad andina y la desmembración de su  
cosmología, por el otro, privó a los pobladores americanos de sus sistemas de organización  
más sólidos. Frente a semejante remezón sígnico los andinos se refugiaron en las certezas  
propias de su mundo más íntimo, en aquellas verdades que articulaban su entorno próximo: en  
la voz y la luz de su *mundo de vida*.

Apoyados en estos permanentes sígnicos de la vida cotidiana, poco a poco, los  
indígenas fueron generalizándolos hasta hacer de la sonoridad y también de la luminosidad  
pilares básicos de una filosofía social. Con su habla y su visión, como partes constitutivas de  
la sonoridad y la luminosidad cósmicas, los hombres americanos recuperaban la memoria  
material y afirmaban su pertenencia al todo. El habla, así lo creemos, fue y es el vínculo con  
que el hombre andino participa de la energía cósmica, es decir, demuestra su pertenencia a la  
materialidad del Ser.

La materialidad de las voces y luces en la que se reproduce la vida del cosmos será el  
otro pilar que fundamentará su pensamiento. Aquella ancestral certeza en la materialidad de la  
existencia fundada en la agricultura y la ganadería se impuso a lo etéreo de muchas de sus  
divinidades mayores. El mundo indígena es mucho más naturalista que animista, los flujos  
vitales -sonoridad y luminosidad- provienen de la naturaleza y no del espíritu; son exteriores y  
no interiores. La materialidad fundamental de los dos tipos de flujos esenciales será, pues, el  
otro cohesionante de esta singular visión del mundo.

La sonoridad luminosa y la materialidad como lugar de origen del todo son, en  
resumen, los supuestos que a continuación queremos exponer y defender.

### ***YLLU E ILLA: UNA ONTOLOGIA ENERGETICA***

El capítulo sexto de *Los ríos profundos* se inicia con esta larga pero importante  
introducción a dos términos quechuas. Leámosla:

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. Esta voz tiene semejanza con otra más vasta: *illa*. *Illa* nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna. *Illa* es un niño de dos cabezas y un becerro que nace decapitado; o un peñasco gigante, todo negro y lúcido, cuya superficie apareciera cruzada por una vena ancha de roca blanca, de opaca luz; es también *Illa* una mazorca cuyas hileras de maíz se entrecruzan o forman remolinos; son *illias* los toros míticos que habitan el fondo de los lagos solitarios, de las altas lagunas rodeadas de totoras, pobladas de patos negros. Todos los *illias*, causan el bien y 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*.

Se llama *tankayllu* al tábano zumbador e inofensivo que vuela en el campo libando flores. El *tankayllu* aparece en abril, pero en los campos regados se lo puede ver en otros meses del año. Agita sus alas con una velocidad alocada, para elevar su pesado cuerpo, su vientre excesivo. Los niños lo persiguen y le dan caza. Su alargado y oscuro cuerpo termina en una especie de aguijón que no sólo es inofensivo, sino dulce. Los niños le dan caza para beber la miel en que está untado este falso aguijón. Al *tankayllu* no se le puede dar caza fácilmente, pues vuela alto, buscando la flor de los arbustos. Su color es raro, tabaco oscuro; en el vientre lleva unas rayas brillantes; y como el ruido de sus alas es intenso, demasiado fuerte para su pequeña figura, los indios creen que el *tankayllu* tiene en su cuerpo algo más que su sola vida. ¿Por qué lleva miel en el tapón de su vientre? ¿por qué sus pequeñas y endebles alas mueven el viento hasta agitarlo y cambiarlo? ¿cómo es que el aire sopla sobre el rostro de quien lo mira cuando pasa el *tankayllu*? Su pequeño cuerpo no puede darle tanto aliento. El remueve el aire, zumba como un ser grande; su cuerpo afelpado desaparece en la luz, elevándose perpendicularmente. No, no es un ser malvado; los niños que beben su miel sienten en el 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* un 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. En los pueblos de Ayacucho hubo un danzante de tijeras que ya se ha hecho legendario. Bailó en la plaza de los pueblos durante las grandes 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 *dansak'* se llamó *Tankayllu*, su traje era de piel de cóndor ornada de espejos.

*Pimkuyllu* es el nombre de la quena gigante que tocan los indios del sur durante las fiestas comunales. El *pinkuyllu* no se toca jamás en las fiestas de los hogares. Es un instrumento épico.

No lo fabrican de caña común ni de carrizo ni siquiera de mamak`, caña selvática de grosor extraordinario y dos veces más grande que la cañabrava. El hueco del mamak` es oscuro y profundo. En las regiones donde no existe el huaranhuay los indios fabrican pinkullus menores de mamak`, para diferenciarlos de la quena familiar. Mamak` quiere decir la madre la germinadora, la que da origen; es un nombre mágico. Pero no hay caña natural que pueda servir de material para un pinkuyllu; el hombre tiene que fabricarlo por sí mismo. Construye un mamak` más profundo y grave; como no nace aún en la selva. Una gran caña curva. Extrae el corazón de las ramas del huaramhuay, luego lo curva al sol y lo ajusta con nervios de toro. No es posible ver directamente la luz que entra por el hueco del extremo inferior del madero vacío, sólo se distingue una penumbra que brota de la curva, un blando resplandor, como el del horizonte donde ha caído el sol.

El fabricante de pinkuyllu abre los huecos del instrumento dejando aparentemente distancias excesivas entre uno y otro. Los dos primeros huecos deben ser cubiertos por el pulgar y el índice, o el anular, abriendo la mano izquierda en toda su extensión; los otros tres por el índice, el anular y el meñique de la mano derecha, con los dedos bien abiertos. Los indios de brazos cortos no pueden tocar pinkuyllu. El instrumento es tan grande que el hombre mediano que pretende servirse de él tiene que estirar el cuello y levantar la cabeza como para mirar el cenit. Lo tocan en tropas, acompañándose de tambores; en las plazas; el campo abierto, o en los corrales y patios de las casas, no en el interior de las habitaciones.

Sólo la voz de los wak`rayukus es más grave y poderosa que la de los pinkuyllu. Pero las regiones donde aparece el wak`rakus ya no se conoce el pinkuyllu los dos sirven al hombre en chances semejantes. El wak`rapuku es una corneta hecha de cuernos de toro, de los cuernos más gruesos y torcidos. Le ponen la boquilla de plata o de bronce. Su túnel sinuoso y húmedo es más impenetrable y oscuro que el del pinkuyllu, y como él, exige una selección entre los hombres que pueden tocarlo.

En el pinkuyllu y el wak`rapuku se toca sólo canciones y danzas épicas. Los indios borrachos llegan a enfurecerse cantando las danzas guerreras antiguas; y mientras otros cantan y tocan, algunos se golpean ciegamente, se sangran y lloran después, junto a la sombra de las altas montañas, cerca de los abismos, o frente a los lagos fríos, y la estepa.

Durante las fiestas religiosas no se oye el pinkuyllu ni el wak`rapuku. ¿Prohibirían los misioneros que los indios tocaran en los templos, en los atrios o junto a los tonos de las procesiones católicas estos instrumentos de voz tan grave y extraña? Tocan el pinkuyllu y el wak`rapuku en el acto de la renovación de las autoridades de la comunidad; en las feroces luchas

de los jóvenes; durante los días de carnaval; para la hierra del ganado; en las corridas de toros. La voz del pinkuyllu o del wak`rapuku los ofusca, los exalta, desata sus fuerzas, desafían a la muerte mientras lo oyen. Van contra los toros salvajes, cantando y maldiciendo, abren caminos extensos o túneles en la roca; danzan sin descanso, sin percibir el cambio de la luz ni del tiempo. El pinkuyllu y el wak`rapuku marcan el ritmo; los hurga y alimenta; ninguna sonda, ninguna música, ningún elemento llega más hondo en el corazón humano.

La terminación *yllu* significa la propagación de esta clase de música, e *illa* la propagación de la luz no solar. Killa es la luna, e illapa el rayo, Illariy nombra al amanecer, la luz que brota por el filo del mundo, sin la presencia del sol. *Illa* no nombra la luz fija, la esplendente y sobrehumana luz solar. Denomina la luz menor: el claror, el relámpago, el rayo, toda luz vibrante. Estas especies de luz no totalmente divinas con las que el hombre peruano antiguo cree tener aún relaciones profundas, entre su sangre y la materia fulgurante.<sup>21</sup>

Esta larga introducción, que la realiza el antropólogo Arguedas y no el escritor,<sup>22</sup> tiene como finalidad ubicar al lector dentro de los horizontes semántico y pragmático desde donde se podrá (en lo sucesivo) entender el universo simbólico del término quechua *zumbayllu*. Sin embargo, la intención del texto, suponemos, va mucho más allá. Para nosotros, lo verdaderamente importante hace alusión a la definición de dos categorías centrales de la cosmovisión andina: el *yllu* (sonoridad) y el *illa* (luminosidad).

Estas categorías, nos atrevemos a pensar, nos ponen frente a otro tipo de ontología; una que no se centra en los clásicos parámetros tiempo-espacio,<sup>23</sup> sino en flujos energéticos. Tanto el *yllu* como el *illa* hacen posible la existencia misma de todos los entes; ellos atraviesan, comunican y vivifican lo existente. La vida (entiéndase existencia) es pues, en esta concepción, energía. Energía que se desplaza y se condensa *ad infinitum* articulando y desarticulando el todo. Pruebas de esta concepción las podemos extraer de la misma gramática quechua. La sintaxis y semántica de las terminaciones *yllu* e *illa* forman verdaderos

<sup>21</sup> Arguedas, José María, *Los ríos profundos*, op. cit., págs. 63, 64, 65.

<sup>22</sup> Esta introducción antropológica apareció, con algunas variantes, con anterioridad a *Los ríos profundos*, en Argentina: *Acerca del significado de dos voces quechuas*, La Prensa de Buenos Aires, 6 de junio de 1948.

<sup>23</sup> El tratamiento que da Arguedas a la estructura espacio-temporal refuerza los últimos descubrimientos que se han suscitado en los estudios sobre la matemática y la geometría andinas. El espacio y el tiempo en los Andes son topológicos y fractales y por tanto no continuos ni homogéneos. Estas características del espacio-tiempo imposibilitan que ellos puedan convertirse en soportes absolutos de alguna ontología. Más adelante veremos como se constituyen el espacio y el tiempo en los Andes y que relación tienen con los flujos ontológicos. (La idea de lo fractal y lo topológico en la geometría andina la debo a la explicación minuciosas que me hiciera Marco Guerrero, en el CELA Quito, sobre su trabajo aún en proceso, por tanto inédito: *Matemática y Geometría en los Andes*).

campos morfológicos y significantes, como los expuestos en la cita anterior. Prueba también de aquello la podemos encontrar en el campo pragmático; como ejemplo sirva, por ahora, recordar la importancia que tuvo la música y la luz no sólo en la poética sino también en la vida del escritor peruano. Para su entierro lo único que pidió fue que “*algún hermano mío tocara charango o quena*” porque: “*en la voz del charango y de la quena lo oiré todo*”<sup>24</sup>. Memoria y flujo material confluyen en el deseo arguediano, deseo que no es sino el eje de articulación del pensamiento andino.

En *Los ríos profundos* y mucho más allá de esta novela, en toda su obra, la música y la poesía -lugares en los cuales el *yllu-illa* se torna esencialidad- es casi lo único que está escrito en quechua. Su poesía -donde Arguedas cree ver lo esencial de la voz humana, la unidad de su sonoridad con la sonoridad cósmica- fue escrita enteramente en quechua. La lengua de los Andes recupera, en la música y la poesía, su función privilegiada frente al entorno americano. Este particular fenómeno fue notado también por Antonio Cornejo Polar, en un texto postrero afirmó: “*es sintomático que la poesía de Arguedas esté íntegramente escrita en quechua*”.<sup>25</sup> En la musicalidad del canto y en la luminosidad de la poética, entonces, no es Arguedas el que habla, sino la memoria de los pueblos andinos, la memoria de los Andes, la memoria del Ser, el *illa-yllu* desplazándose como flujo energético en una de sus voces: la humana.

### SONIDO Y LUZ: FLUJOS ESTRUCTURALES DEL SER

La sonoridad y la luminosidad, como energías no se hallan separadas. Arguedas nos habla de una “*semejanza*” entre estas dos categorías; aunque afirma que la luminosidad es “*más vasta*”. Las dos energías aparecen como formas de un mismo flujo. El Mamak`, por ejemplo, es un objeto en donde *illa* y *yllu* confluyen; es un instrumento musical que también tiene propiedades luminosas. Arguedas dice al respecto: “*no es posible [en el mamak`] ver directamente la luz que entra por el hueco del extremo inferior del madero vacío, sólo se distingue una penumbra que brota de la curva, un blando resplandor, como el del horizonte donde ha caído el sol.*” A lo que añade: “*Mamak` quiere decir la madre, la germinadora, la que dá origen*”. A través del mamak` se desplaza el *illa* y el *yllu* germinando luz y música (vida). De ahí que la música es una suerte de luminosidad sonora o sonoridad luminosa, y

<sup>24</sup> Arguedas, José María, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1971, págs. 286, 288.

<sup>25</sup> Cornejo Polar, Antonio, “Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas”, en: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 24, Lima-Berkeley, 1995, pág.104.

como tal ésta (la música vivificadora) se expande por el todo llevando la voz del cosmos y su historia: “El ritmo se hacía más vivo al final. Romero alzaba la cara, como para que la música alcanzara las cumbres heladas donde sería removida por los vientos, mientras nosotros sentíamos que a través de la música el mundo se nos acercaba de nuevo, otra vez feliz.”<sup>26</sup>

El mundo es musical y el hombre en su musicalidad ofrenda y reafirma el mundo. La música es la ritualidad atemporal donde los seres del mundo confluyen en su esencia única: la sonoridad luminosa. Veamos como esta unidad indisoluble entre *illa* e *yllu* es presentada en otra parte del texto arguediano:

En los meses de lluvia, cuando las quebrada está cubierta de árboles, de hierba y de sembrío verde y joven; cuando las flores silvestres de todos colores tiñen la cumbre de los cerros en unos sitios, en otros los falderíos y la orilla de los caminos; en esos días, por la mañana, bajo el cielo limpio, las torcazas, las tuyas, los jilgueros, los killinchos, los k`entis se bañan alegremente en la fresca luz de la quebrada, se bañan en la luz, revolotean en el aire, y cantan, todos cantan. El verde de las hierbas, de los árboles, de los maizales, de todos los sembríos parece brillar; las flores silvestres encienden sus colores; y los riachuelos que bajan de las cumbres cantan sobre las peñas con su agua blanca. Al atardecer, en los días que no llueve, la luz del sol ilumina el campo; en la quebrada, la luz del sol toma cuerpo, se ve, se queda sola en el cielo, porque las tuyas, los jilgueros y las torcazas se van a cantar a los montes; el amarillo de la luz se tiende sobre los sembríos; entonces los comuneros salen a los caminos, para volver a sus casas, y también ellos a esa hora cantan, y tocan quena o charango en los caminos que cruzan los maizales de tantar y retama, cantan, entre hombres y mujeres; mientras, el amarillo de la luz crepuscular sigue rebotando las piedras, y tiñe el hondo, el hondo cielo...<sup>27</sup>

Todos los seres del cosmos andino, como se transparenta en la cita, se hallan unidos. Su unidad es determinada por la esencia del Ser de los entes: la luz y el sonido. Estos dos flujos son los que integran a los disímiles seres bajo un solo tejido. Ellos son parte del todo porque suenan y alumbran. Sin embargo, se trata de sonidos y luces distintas. No se trata de una monotonía, sino de una polifonía.

<sup>26</sup> Arguedas, José María, *Los ríos profundos*, op. cit., pág. 123.

<sup>27</sup> Arguedas, José María, *Obras Completas*, T. II, op. cit., pág. 201.

Los hombres también **son** en la luz y el sonido. La comunidad en la cual existen -la negación absoluta de todo individualismo- encuentra en la música su eje, los hombres son uno solo en la música. En ésta ellos se disuelven. Pero más allá de la mera dimensión antropológica, los hombres -en la música- son uno solo con el cosmos; son uno ontológicamente: “*la voz aguda de las mujeres... como una llamarada que alcanza la cumbre helada de las montañas y envuelve el cielo, la llanuras y los ríos. Nada en el horizonte queda sin que le haya tocado ese coro.*”<sup>28</sup> La voz humana se trasmite al todo porque de ahí proviene; la musicalidad del cosmos funda toda existencia y toda existencia re-produce esta musicalidad. Pero la voz no sólo suena, sino que ilumina, es una *llamarada* que lo alcanza todo, que está en todos los seres: “*La hojas del eucalipto reverberaban [dice José María en otra parte] todo el árbol estaba como sólo en la noche, como si la luna no hubiera aparecido sino para él; sin embargo, muchas de sus hojas reverberaban, cada una por su cuenta.*”<sup>29</sup>

Del mismo modo que la música, la luminosidad hace del hombre uno con el Ser. El hombre **es**, en la luz, ser cósmico: “*A esa hora, en la altura, el resplandor atraviesa los elementos, el hombre domina el horizonte, su ojos beben la luz y en ella el universo.*”<sup>30</sup> La luminosidad que todo lo atraviesa, también atraviesa al hombre, pues, éste es parte de los elementos de la naturaleza. A través de sus ojos ingresa la luz y con ella todo el universo. El universo habita al hombre como luz y esta luz universal constituye al hombre como tal. El hombre pertenece a la luz por cuanto sólo a través de ella le es dado el universo.

## **TUYA: MATERIALIDAD DE LOS FLUJOS Y FILOSOFIA DEL LENGUAJE**

-1-

Pero si el hombre puede transmitir la historia cósmica a través de la música y la luz no es sino porque él ha oído esta historia de los otros seres de la naturaleza. “*Die Natur [confirma Herder] wird sich ihm [dem Menschen] durchs Ohr offenbaren (...) die ganze vieltönige, göttliche Natur ist Sprachlehrerin und Muse.*”<sup>31</sup> El hombre no es el creador, sino únicamente un partícipe de la aventura cósmica: Arguedas utiliza a la calandria (ave típica americana) para explicarnos esta complicada relación entre naturaleza y mundo:

<sup>28</sup> Arguedas, José María, *Indios, mestizos y señores*, Editorial Horizonte, Lima, 1985, pág. 190.

<sup>29</sup> Arguedas, José María, *Relatos Completos, El horno viejo*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1975, pág. 189.

<sup>30</sup> Arguedas, José María, *Los ríos profundos*, op. cit., pág. 108.

<sup>31</sup> Herder, Johann Gottfried, *Sprachphilosophie*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1960, pág. 32.

Cantaban, como enseñadas, las calandrias, en las moreras. Ellas suelen posarse en las ramas más altas, cantaban también, balanceándose, en la cima de los pocos sauces que se alternan con las moras. Los naturales llaman tuya a la calandria. Es vistosa, de pico fuerte, huye a lo alto de los árboles. En la cima de los más oscuros: el lúcumo, el lambra, el palto, especialmente en el lúcumo, que es recto y coronado de ramas que forman un círculo, la tuya canta; su pequeño cuerpo amarillo de alas negras se divisa contra el cielo y el color del árbol; vuela de una rama a otra más alta, o a otro árbol cercano para cantar. Cambia de tonadas. No sube a las regiones frías. Su canto trasmite los secretos de los valles profundos. Los hombres del Perú, desde su origen, han compuesto música, oyéndola, viéndola cruzar el espacio, bajo las montañas y las nubes que en ninguna otra región del mundo son tan extremadas. ¡Tuya, tuya! Mientras oía su canto, que es, seguramente, la materia de que estoy hecho, la difusa región de donde me arrancaron para lanzarme entre los hombres, vimos aparecer en la alameda a las dos niñas.<sup>32</sup>

La *tuya*, que es naturaleza, representa la sonoridad y luminosidad cósmica (*la difusa región*) desde donde brotan todos los seres. Los entes, desde aquí, no son espirituales, no fundan su esencialidad ni en las ideas ni en el alma, sino en energías naturales. Estos flujos poseen significación codificada: *transmiten sus secretos*, es decir, el sentido de su ser. El Ser, pues, es significativo desde siempre; su significancia está inscrita y grabada en su sonoridad luminosa. La significación del todo no es creada por el hombre, sino pre-sentada en la sonoridad de su lengua. “*Das erste Wörterbuch [apunta Herder] war also aus den Lauten aller Welt gesammelt. Von jedem tönenden Wesen klang sein Name...*”<sup>33</sup>

Los hombres, siguiendo esta argumentación, se vuelven presentes por y gracias a la música, pero no a la música producida por los hombres, sino a la musicalidad de la naturaleza; por eso es que la música de la calandria “*es seguramente la materia de que estamos hechos*”. Y por estar hechos de esa materia, y no por otra cosa, es que somos musicales: “*los hombres del Perú han hecho música oyendo y viendo a la calandria, a la naturaleza*”. Lo que significa que la calandria (naturaleza) es la creadora directa de la música humana: “*Los waynos más dulces, los cantos de amor más apasionados y los más tristes (...) fueron hechos por la tuya.*”<sup>34</sup> La naturaleza en su sonoridad y luminosidad, como queda claro, es la productora de

<sup>32</sup> Arguedas, José María, *Los ríos profundos*, op. cit., pág. 145.

<sup>33</sup> Herder, Johann Gottfried, op. cit., pág. 34.

<sup>34</sup> Arguedas, José María, *Indios, mestizos y señores*, op. cit., pág. 154.

su historia; los hombres recuperan y comunican en su canto esa historia, pero sobre todo, en su canto pasan a ser parte de aquella historia: se ontologizan.

Pero la calandria no sólo es *yllu*, sino también *illa*, “*porque el canto de la calandria ilumina como la luz, vibra como ella, como el rayo de un espejo.*”<sup>35</sup> La luz que produce el canto de la calandria, debe concluirse, también es transmitida (ilumina) a los hombres. En el canto de estos últimos, pero sobre todo en sus danzas, la luminosidad de la naturaleza reaparece en su forma humana. Los colores y los espejos de los trajes de los *dansak`*, los destellos de las danzas rituales, reformulan la luminosidad natural y reintegran al hombre al ser cósmico.

-2-

Además, la riqueza lingüística del vocablo *Tuya* -la voz quechua para calandria- nos presta su materialidad para recrear algunos apuntes sobre filosofía del lenguaje.

*Tuya* es una onomatopeya. *Tuya* es el sonido onomatopéyico que produce este pequeño pájaro andino en su canto. *Tuya* por tanto “significa” tres cosas: a) el nombre del pájaro (gramática); b) la esencia del pájaro (fono-ontología); c) el pájaro (pragmática). El ave, su sonido, su nombre y su esencia son indiferenciados, no se trata de cuatro campos de realidad sino de uno sólo: multidimensional. El pensamiento andino desconoce la separación analítica entre palabra, signo, ser y esencia. La música lo abraza todo, en nuestro caso, la sonoridad *tuya* trasciende su propia existencia para re-sonar y re-alumbrar en el cosmos.

Dos postulados novedosos se pueden desprender de este análisis lingüístico: a) La coincidencia de la materialidad del signo lingüístico (la palabra humana *tuya*) con su esencia fono-ontológica (la sonoridad *tuya*). Desde aquí el signo se vuelve innecesario, deja de ser signo y se transforma en extensión, (nada puede ser signo de sí mismo). b) La no arbitrariedad de los signos. Más allá de la dependencia fonética obligatoria de todas las onomatopeyas, la lengua debe entenderse como campo onomatopéyico de la sonoridad natural. No a la manera

---

<sup>35</sup> Arguedas, José María, *Relatos Completos, Hijo Sol*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1975, pag. 160.

del primer Wittgenstein<sup>36</sup>, sino como espacio de significación de los procesos naturales. La lengua es la extensión de los sonidos naturales en la voz humana.

Inmediatamente trataremos de profundizar más en el estudio de la función de la lengua humana al interior de la sonoridad del cosmos, para luego retomar el problema lingüístico que propone una lengua onomatopéyica.

## LA VOZ HUMANA Y SU ESENCIA

En el habla el hombre demuestra su pertenencia al *yllu*, el habla, o más precisamente la lengua, trasmite el *yllu* entre los hombres. Los hombres son hombres en la lengua y escuchas del cosmos en su oído<sup>37</sup>. La voz del hombre como la del cosmos es materialidad *-la materia de que estoy hecho-* y no como en la filosofía occidental espiritualidad. La voz humana es sólo una forma particular de la sonoridad cósmica; es *fisis* y no *nous*.

El sonido significativo, en los Andes, proviene de la naturaleza y no del logos; la naturaleza habla y musicaliza, el hombre escucha y contesta, musicaliza también. El hombre habla porque es natural y no porque es racional. La voz del hombre es la sonoridad del cosmos expresada en uno de sus cuerpos; la voz no crea el cosmos, sino que es expresión de éste, es su memoria material. “*La vibración de la nota final [de los harauis] taladra el corazón y trasmite la evidencia de que ningún elemento del mundo celeste o terreno ha dejado de ser alcanzado, comprometido, por este grito final*”.<sup>38</sup> Cualquier sonido producido en el cosmos musicaliza al todo, el Ser vibra cuando en algunas de sus partes se inicia el sonido: “*Singu miró el agua. Era transparente pero honda. Cantaba con voz profunda; no sólo ella sino también los árboles y el abismo de rocas de la orilla y los loros altísimos que viajan por el espacio*.”<sup>39</sup> El cosmos es el teatro donde permanentemente se entrecruzan sus voces dando sentido a la sinfonía cósmica, el hombre es uno de los instrumentos. Bajo este

<sup>36</sup> Wittgenstein sugiere, en el *Tractatus*, que: “*Die Gesamtheit der wahren Gedanken sind ein Bild der Welt.*” estableciendo, de este modo, una coincidencia lógica absoluta entre objeto y representación. Recuérdese que lo de Arguedas no es representación, sino extensión. (Wittgenstein, Ludwig, *Werkausgabe in 8 Bänden*, Bd. I, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1997, pág. 17.)

<sup>37</sup> En “Über das Hören” afirma Gadamer que: *Lesen sprechen lassen ist*. Parafrasiando a él nosotros sonstenemos que: oír significa dejar hablar al cosmos. (Gadamer, Hans-Georg, *Hermeneutische Entwürfe*, Mohr Siebeck, Tübingen, 2000 pág. 51.)

<sup>38</sup> Arguedas, José María, *Señores e indios*, Arca editores, Montevideo, 1976, pág. 178.

<sup>39</sup> Arguedas, José María, *Todos los cuentos*, op. cit., pág. 166.

mismo espíritu afirma Herder que: “*Eigentlich ist die Sprache der Natur eine Völkersprache für jede Gattung unter sich, und so hat auch der Mensch die seinige.*”<sup>40</sup>

La palabra es magia y rito; en ella el hombre pre-senta (hace presente) al cosmos, el cosmos se actualiza en una de sus voces: la humana. En la palabra, también, el cosmos hace posible al hombre, la voz energetiza lo humano en el flujo cósmico. Por eso el canto de los hombres, la mejor presencia de su lengua, es ritualización. En él el hombre conversa con el cosmos, el todo canta a través del hombre y este se regocija del acto.

Utari pampapi	En la pampa de Utari
murupillpintucha	mariposa manchada
amarakwak'aychu	no llores todavía,
káusak'arak'mi kani	aún estoy vivo,
kutipamuskáykin	he de volver a tí,
vueltamusk'aykin	he de volver.
Nok'a wañuptiyña	Cuando yo me muera,
nok'a ripuptiyña	cuando yo desaparezca
lutuyta apaspa	te vestirás de luto
wak'ayta yachanki	aprenderás a llorar.
Kausarak'mi kami	Aún estoy vivo.
alconchas nisunki	el halcón te hablara de mí,
luceros nicunki	las estrellas de los cielos te hablarán de mí
kutimusak'arak'mi	he de regresar todavía,
vueltamusak'arak mi	todavía he de volver.
Amarak'wak'aychu	No es tiempo de llorar,
murupillpintucha,	mariposa manchada
saywacha churusk'ay	la saywa que clavé en la cumbre
manaras tuninchu	no se ha derrumbado,
tapurimkamullay	pregúntale por mí. <sup>41</sup>

En el canto se establece el diálogo entre los seres del cosmos. La mariposa, el hombre, las estrellas, el halcón, pero también la *saywa*<sup>42</sup>, conversan, hablan, existen. El canto eleva a ritualidad el habla humana. Los diálogos que el hombre establece con los otros seres, se

<sup>40</sup> Herder, Johann Gottfried, op. cit., pág. 5.

<sup>41</sup> Arguedas, José María, *Los ríos profundos*, op. cit., pág. 165.

<sup>42</sup> Montículo de piedras que los viajeros levantan en las abras.

desprende de su inmediatez cotidiana y se reconstituye como canto, como ofrenda, en la apoteosis sonora de la música. Se canta para celebrar la sonoridad del Ser y también para *ser* sonoro y musical. En el canto además se actualiza la memoria, pero no sólo la del hombre, sino, y sobre todo, la de las cosas: “*El semblante de los pueblos de altura, del aire transparente, aparecieron en mi memoria...*”<sup>43</sup> reflexiona Ernesto luego de escuchar el *huayno* arriba citado. *Los pueblos de altura*, así como *el aire transparente*, se hacen presentes como memoria material en el canto. El mundo habla al hombre a través del canto, hace posible que en éste surja el recuerdo. La muerte, que no es sólo la humana, es ausencia de voz y luz; de memoria y de canto: los hombres -léase los seres- sin memoria, es decir, sin voz están muertos.<sup>44</sup>

### **ZUMBAUYLLU: CAMPO SEMANTICO Y ESPECTRO MUSICAL**

Otro objeto que como todos reproduce la unidad vital entre *yllu* e *illa* es el *zumbayllu*. Arguedas lo usa por ser un artificio que se adapta a un relato sobre niños, desde este juguete el escritor va a reconstruir la importancia de la sonoridad (*yllu*) y por ende de la oralidad para el imaginario andino: “*El canto del zumbayllu -afirma- se interna en el oído, aviva en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan en las paredes de los abismos*”<sup>45</sup> Los objetos suenan, nos dice, pero su sonido no es a-significativo, sino que su música comunica y activa la memoria. No son pues exclusivamente los hombres los que se comunican y guardan memoria, sino la sonoridad que habita los objetos; son los objetos en su cantar los que nos informan y recuerdan.

La memoria es material y está fuera del hombre. La historia de las cosas se cuenta por sí misma de modo permanente; el hombre es uno de sus escuchas, uno de sus intérpretes, de ningún modo el privilegiado. La voz de los objetos (el trompo), que es natural, hace pre-sente otros objetos (los ríos, los árboles negros) pero no a la manera de reflejo o signo, sino en su espectralidad. El trompo no significa (presta su materialidad para que se exprese esto o aquello) río ni árbol, sino que es un extensión familiar; es la espectralidad del río y del árbol. Del mismo modo como los hijos no son el reflejo ni el signo de los padres sino su extensión,

<sup>43</sup> Arguedas, José María, *Los ríos profundos*, op. cit., pág. 164.

<sup>44</sup> Una de las cosas que más entristeció a Arguedas en España, cuando realizaba el estudio de campo para su tesis doctoral, fue ver que los comuneros de Bermillo y La Muca no cantaban ni bailaban. Para él, la pérdida de la música significaba pérdida de la memoria, vale decir, muerte.

<sup>45</sup> *Ibidem.*, pág. 67.

su ser-lo-mismo-en-otro, así también sucede con los objetos que habitan al interior de cierto campo sonoro. “*Das Wort und der Name [confirma Cassirer] besitzen keine bloße Darstellungsfunktion, sondern daß in beiden der Gegenstand selbst und seine realen Kräfte enthalten sind. Auch das Wort und der Name bezeichnen und bedeuten nicht, sondern sie sind und wirken.*”<sup>46</sup>

Los objetos en el mundo andino desaparecen en el espectro musical, son partes de la misma esencia sonora y por eso no son objetos sino geometría musical, tejido sonoro. El sonido los familiariza en su esencia; “*la música y el canto, dice Arguedas, constituyen la sustancia de la vida.*”<sup>47</sup> Del mismo modo, en las dimensiones sintáctica y semántica, gracias al carácter onomatopéyico del quechua, las palabras forman campos semánticos y sintácticos. La lengua, desde aquí, no se funda en palabras o frases, sino en espacios de significación. El fonema, el morfema y el senema, se hallan disueltos en una sola unidad, se explican desde su ubicación en el campo sonoro del lenguaje. La onomatopeya, la paraglosia y las inflexiones fundan la comunidad lingüística, conforman los espacios de la lengua. El significado y el significante, el objeto y su representación, la escritura y el habla, la naturaleza y el *logos*, se diluyen en el sonido significante.

Pero los objetos en el mundo andino no sólo que hablan: “*se oía la voz de algunos zumbayllus*”, sino también escuchan: “*¡Ay zumbayllu, zumbayllu! ¡Yo también bailaré contigo! -le dije.*”<sup>48</sup> El trompo establece co-relación con Ernesto a través de los dos flujos vivificantes fundamentales. Pongamos atención a esta unidad e intercambio energético:

Encordele mi hermoso zumbayllu y lo hice bailar. El trompo dio su salto armonioso, bajó casi lentamente, cantando por todos sus ojos. Una gran felicidad fresca y pura iluminó mi vida. Estaba solo, contemplando y oyendo a mi zumbayllu, que hablaba con voz dulce, que parecía traer al patio el canto de todos los insectos que zumban musicalmente entre los arbustos floridos.”<sup>49</sup>

El trompo canta e ilumina a Ernesto, vale decir, emite sonoridad y luminosidad, y Ernesto, a su turno, mira y oye su zumbayllu. ¿Qué le dice el trompo a Ernesto? Le habla de sí

<sup>46</sup> Cassirer, Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen*, Band 2, Primus Verlag, Darmstadt, 1994, pág. 53.

<sup>47</sup> Varios, *José María Arguedas*, op. cit., pág. 350.

<sup>48</sup> *Ibidem.*, pág. 85.

<sup>49</sup> *Ibidem.*, pág. 85.

mismo, de la existencia de otros seres semejantes: *todos los insectos que zumban*; le remite a un espectro musical y a un campo semántico. El zumbar del trompo le informa de la pertenencia del *zumbayllu* al todo sonoro. Por eso el trompo también canta, es decir, se ofrenda y ritualiza. En el canto del *zumbayllu* se produce la unidad sonora entre éste, Ernesto, todos los insectos que zumban musicalmente y el cosmos en su totalidad. Cuando se afirma que el trompo **habla por los ojos** y al **hablar ilumina**, no estamos frente a metáforas literarias, sino frente a la síntesis lingüística y sonora de este singular modo de entender al Ser: *hablar iluminando e iluminar hablando* son la fusión permanente entre *yllu* e *illa*.

Los flujos energéticos privilegian dos de los sentidos humanos: la vista y el oído. De ahí que el universo es esencialmente musical y luminoso. El tacto, el olfato y el gusto, se hallan subordinados, son sólo atributos de una parte de los seres, de aquellos que nosotros conocemos como vivos.

### **YAWAR MAYU: CARACTER TOPO-FRACTAL DEL CONOCIMIENTO Y DEL SABER**

El conocimiento (gnoseología) al igual que la memoria y el Ser, en la cultura andina, estuvo (está) estrechamente ligado tanto con la sonoridad musical, cuanto con su concepción espacio-temporal. Con mucha agudeza ha señalado William Rowe que a diferencia de la epistemología occidental la andina nunca separó la poesía ni la música del proceso cognoscitivo.<sup>50</sup> La esfera de lo sensible no se apartó de lo inteligible para formatear la estructura del conocimiento, sino que, por el contrario, afirmando la sensibilidad trazó los parámetros del conocimiento. Por otro lado, la dependencia que los andinos vieron entre la visión espacio-temporal, los ciclos agrarios y los pisos ecológicos, les permitió concebir los procesos de conocimiento y saber como campos topo-fractales. Seguidamente, apoyados en la poética de *Los ríos profundos*, veremos como José María Arguedas fundamenta este otro modelo gnoseológico.

Al conocimiento queremos definirlo como el proceso mediante el cual nos familiarizamos con nuestro entorno, sea este interior, social y/o natural. El proceso cognoscitivo, en occidente, ha privilegiado a la razón espiritual como vehículo del conocimiento. Desde el *νοῦς* griego pasando por la *ratio* renacentista, hasta la *Vernunft*

<sup>50</sup> Rowe, William, *Ensayos arguedianos*, Ed. Universidad Mayor de San Marcos, Lima, 1996, págs.59 - 77.

germana, el conocimiento ha sido entendido como la capacidad racional -inteligible- de reconstruir en ideas -gramática- el SER. Por otro lado, el escenario donde se despliega la historia del Ser occidental es un espacio-tiempo homogéneo y absoluto, por eso la reconstrucción del Ser a través de la *ratio* -es decir el conocimiento- tiene que ser continuo y omniabarcante.<sup>51</sup>

Para el pensamiento andino, por el contrario, la apropiación -acto de reconocimiento mutuo- del todo se realiza mediante la producción y el desciframiento de la sonoridad. *Conocer es oír. Saber es hablar.* El saber cifrado en la sonoridad cósmica es recuperado por el hombre en el habla y el canto; el hombre conoce y sabe sólo cuando habla y cuando canta, porque a través de su canto y de su habla el hombre deja hablar y cantar al mismo Ser. El lenguaje y el canto constituyen los campos donde el hombre se encarga de los sonidos del todo, el saber deviene conocer en su reproducción fonética y musical.

Pero como el espacio-tiempo de los indígenas coincide con los ritmos naturales y con los pisos ecológicos, el conocimiento también es dependiente de estos ritmos y de estos pisos. La sonoridad del entorno varía en dependencia del piso ecológico que se habita: de distinto modo suena el viento y los ríos, son distintos también los pájaros. Cada piso ecológico tiene sus propios ciclos agrícolas por eso cada piso estructura de manera diferente su tiempo. De ahí que la música y la danza, expresiones del conocimiento en los pueblos andinos, sean distintas en dependencia del piso ecológico y de los *tempos* agrícolas que las producen. Por eso es que la música crea *fono-campos de conocimiento*. “*Las diferencias de ritmos y sonidos [argumenta correctamente Rowe] se interpreta sobre todo como expresiones de diferentes paisajes y va emergiendo una especie de mapa musical o geo-grabación capaz de registrar las diferencias de lugar.*”<sup>52</sup>

Esta propuesta alternativa que entiende al **saber** no como reconstrucción conceptual del entorno, sino como recuperación musical de su habla, de su existencia y de su presencia, ha sido ya expresada desde otra perspectiva de estudio por Rowe. El crítico inglés resume la función fundadora del sonido en esto términos: “... *el sonido se conceptualiza de dos maneras simultáneas y diferentes: como superficie en donde se inscribe la realidad y también como*

<sup>51</sup> Sólo en el siglo pasado Einstein relativizó el tiempo-espacio y Heidegger historizó al Ser. Sin embargo, ni el físico ni tampoco el filósofo lograron fracturar a estos continuos. Unicamente desde ahí se explica el privilegio que estas concepciones tienen para el pensamiento euro-occidental.

<sup>52</sup> Rowe, William, op.cit., pág. 53.

*líquido que traspasa los objetos.*”<sup>53</sup> A lo que habría que cambiar, desde nuestra perspectiva, el carácter textual que el teórico inglés cree ver en el sonido. La realidad no se inscribe sobre el sonido sino que ella misma es sonora. El sonido no es representación sino esencia.

Empecemos de nuevo, conocer es oír habíamos dicho. El conocer no lo producimos sino que nos viene dado desde afuera, pues, él habita en el entorno, veamos:

Apurímac quiere decir el poderoso que habla. Porque sólo 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. En las cumbres de las montañas que orillan su lecho brillan la nieve perpetua; .... De estas cimas se ve el río. Corre entre el bosque oscuro de árboles casi selváticos. No tiene playas, un salvaje y misterioso abismo son sus dos orillas.<sup>54</sup>

El río crea una dimensión sonora, dimensión que se extiende llevando su información - el conocimiento de su campo de sonoridad- a todas partes. El hombre oye su voz, se apropia del conocimiento, la sonoridad transmite al hombre la imagen musical de todo su campo cognoscitivo: *aquellos ríos que corren entre los bosques ...* etc. La repetición del ejercicio auditivo forma la memoria que termina siendo saber cada vez que los hombres oyen hablar al río. Sin embargo, el canto del río no es mono-tonal al interior de su fono-campo se encuentran otros seres con voz propia:

El Papachaca brama en el silencio; el ruido de sus aguas se extienden como otro universo en el universo, y bajo esa superficie se puede oír a los insectos, aún el salto de las langostas entre los arbustos.<sup>55</sup>

Al interior de la fonética del río se puede percibir otras sonoridades que, perteneciéndose a este universo mayor, también se diferencian. De este modo se crea una percepción pluridireccional y plurialtitudinal del sonido. Cuando se oye al río se recibe información sobre los insectos y las langostas; pero, también, cuando se oye a éstos últimos se tiene información del primero. Los *fono-topos* naturales se cruzan y yuxtaponen. El sonido de los insectos y las langostas nos advierte del carácter fractal de los *fono-campos*, pero el

---

<sup>53</sup> Ibidem., pág. 72.

<sup>54</sup> Arguedas, José María, *Indios, mestizos y señores*, op. cit., pág. 151.

<sup>55</sup> Arguedas, José María, *Los ríos profundos*, op. cit., pág. 139.

bramar del río nos pone frente a lo “trascendente” de la sonoridad. La sonoridad deviene el absoluto que unifica las diferencias creadas por las fracturas del espacio-tiempo.

El conocimiento, ya lo apuntamos, emana de la naturaleza y de ahí se comunica con todos los entes sonoros, trasciende el espacio-tiempo:

Su sonido grave brota del fondo de las quebradas inmensas; jamás se calla, es como el canto profundo del abismo increíble que empieza en la nieve y termina en la selva.<sup>56</sup>

El conocimiento está grabado en la naturaleza como un saber perpetuo: *jamás se calla*. Este saber se reactualiza en cada escucha, se reactualiza como *el canto profundo del abismo*, es decir, no sólo como sonido del río, sino como campo fonológico que integra las profundidades y las latitudes: *empieza en la nieve y termina en la selva*. La geometría sonora andina se configura en las tres dimensiones occidentales, con la diferencia de que la altura se estructura como coordenada fractal. Los cambios en esta dimensión son cualitativos, a la manera de los pisos ecológicos, su diferencia se marca por la sonoridad de sus entes. Cada pueblo y cada altura pueden ser reconocidos por su música, por su sonoridad. Veamos, a título de ejemplo, lo que nos dice Ernesto al respecto:

...mi padre decidía irse de un pueblo a otro, cuando las montañas los caminos, los campos de juego, el lugar donde duermen los pájaros, cuando el detalle del pueblo comenzaba a formar parte de la memoria.

A mi padre le gustaba oír huaynos; no sabía cantar, bailaba mal, pero recordaba a que pueblo a que comunidad, a que valle pertenecía tal o cual canto.<sup>57</sup>

Los detalles de los pueblos (es decir el conocimiento) se estructuran como tales en la música. Sólo a través de la sonoridad musical recuperamos el mundo -pueblos, comunidades o valles-. Este conocimiento está enraizado en realidades topológicas distintas, no es absoluto ni continuo, observemos:

En los pueblos, a cierta hora, las aves se dirigen visiblemente a lugares ya conocidos. (...) Y según el tiempo su vuelo es distinto. (...) La tuyas prefieren los árboles altos, los jilgueros duermen y descansan en los arbustos amarillos, el chihuaco canta en los árboles de hojas

<sup>56</sup> Arguedas, José María, *Indios Mestizos y Señores*, op. cit., pág. 151.

<sup>57</sup> Arguedas, José María, *Los ríos profundos*, op. cit., págs. 24, 25.

oscuras; el saúco, el eucalipto, el lambras,; no va a los sauces: Las tórtolas vuelan a las paredes viejas y horadadas; las tarcazas buscan las quebradas, los pequeños bosques de apariencia lejana; prefieren que se les oiga a cierta distancia. (...) El viuda pisk`o salta sobre las grandes matas de espinos, abre las alas negras, las sacude y luego grita. Los loros grandes son viajeros. Los loros pequeños prefieren los cactus, los árboles de espino. Cuando empieza a oscurecer se reparten todas estas aves en el cielo; según los pueblos toman diferentes direcciones, y sus viajes los recuerda quien las ha visto, sus trayectos no se confunden en la memoria.<sup>58</sup>

La diferencia entre los distintos campos de lo real está determinada por los seres que los habitan, su expresión en el conocimiento se estructura sobre la sonoridad de estos seres. Cada piso ecológico posee sonidos propios; suena distintivamente. El hombre lo conoce y lo recuerda por esa sonoridad específica. Los hombres, seres también del entorno, producen su sonoridad dependiendo del lugar en que habitan. Esta sonoridad -codificada en su música y su danza- es indisoluble a los sonidos y los ciclos naturales del lugar que los andinos habitan.

## EMOTIVIDAD Y CONOCIMIENTO

Otra de las características principales del conocimiento andino es su ligazón a los sentimientos humanos. La música, materia s`ignica del conocimiento, está atravesada por los estados anímicos del hombre. El conocimiento, por tanto, no es ajeno a la sensibilidad, él tiene una razón afectiva. Veamos, pues, como el hombre, uno de los posibles escuchas del concierto natural, reproduce afectivamente los sonidos de su entorno. El sonido del río, nos dice Arguedas:

está en el corazón de los hombres que viven en la quebrada, en su cerebro, en su memoria, en su amor y en su llanto.<sup>59</sup>

El andino se entera de su entorno a través de su sonoridad. Este saber pasa a ocupar parte: *en su cerebro en su memoria*, pero, y esto es determinante, pasa a ocupar parte *en el corazón*. Aquí Arguedas nos demuestra al carácter afectivo del conocimiento en los Andes: la valoración emotiva es inseparable del conocimiento. No se conoce sin más, sino se conoce triste o alegremente; el saber aparece como una actividad comprometida con el amor o el llanto de los hombres. Por eso la música se inscribe como el medio privilegiado para la

<sup>58</sup> Ibidem., pág. 25.

<sup>59</sup> Arguedas, José María, *Indios, mestizos y señores*, op. cit., pág. 152.

transmisión y la retención de un conocimiento sentimental. La música, desde ahí, es imagen sonora y afectiva.

La emotividad, sin embargo, es exterior. Ella habita en los ritmos perpetuos de la naturaleza, desde allí se transmite a todos sus seres. El sonido afectivo del río, por ejemplo:

está bajo el pecho de las aves cantoras que pueblan los maizales, los bosques los arbustos, (...); está en la rama de los árboles que también cantan con los vientos de la madrugada; la voz del río es lo esencial, la poesía y el misterio, el cielo y la tierra, en esas quebradas tan hondas, tan bravías y hermosas.<sup>60</sup>

Su sonido y su sensibilidad están en todos los seres de *su fono-campo*: en las aves, en los bosques, en los arbustos, etc. Pero, a la vez, estos sonidos gnoseológicos (de las aves cantoras y de las ramas de los árboles que también cantan) están en el río, se confunden en una sola esencia: *la voz del río es lo esencial*, y por extensión: LA VOZ ES LO ESENCIAL. La voz que no es ruido, sino musicalidad significativa. La voz pertenece a todos los seres, por eso también pertenece al hombre. Este -en su exclusiva sonoridad: el lenguaje humano-reproduce y aporta al conocimiento, a la memoria y al saber del cosmos.

La voz del hombre es, entonces, la voz de la naturaleza expresada en otra de sus sonoridades. Es la materia sonora transformada en su forma, mas no en su contenido:

La voz del río, confundido en este canto que es su fruto más verdadero, su entraña, su imán viviente, su voz humana, cargada de dolor y de furia, mejor y más poderosa que su propia voz del río, río gigante que clavó mil leguas de abismos en la roca dura.<sup>61</sup>

La voz del río deviene sonoridad humana en el canto, y como canto humano adquiere sus características propias, es una *voz cargada de dolor y furia*, es *mejor y más poderosa*. En el hombre el saber asume su propios estados anímicos y su templanza. Esta voz humana, sin embargo, sigue siendo del río: es la voz humana del río. El hombre presta su voz para que el río se exprese, pre-sente sus emociones, se transforme en lo otro de sí mismo: de sonido, a sonido del río y de éste a sonido humano. El sonido que todo lo puebla y lo sabe transita por

---

<sup>60</sup> Ibidem., pág. 152.

<sup>61</sup> Ibidem., pág. 155.

sus diferentes tipos de expresión. El conocimiento y el saber están concentrados y sonando, de manera emotiva, en todos los seres cósmicos.

### **RUMI-KUNA Y EL MOVIMIENTO COMO EXPERIENCIA**

A pesar de que el *illa* y el *yllu* constituyen los principales soportes del mundo indígena, el movimiento -también un flujo- complementa la visión dinámica de este mundo. El movimiento, en esta cosmovisión, no es entendido como devenir progresivo, sino como ciclos de perpetua reproducción. La procesualidad cíclica fundamenta toda existencia. Los entes de este universo no parecen tener descanso en su incesante movilidad. Veamos, pues, cómo aquello que en el mundo occidental es considerado paradigma de relativa inmovilidad se halla *danzando* en el imaginario de los Andes.

Caminé frente al muro, piedra tras piedra. Me alejaba unos pasos, lo contemplaba y volvía a acercarme. Toque las piedras con mis manos; seguí las líneas ondulantes, 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”<sup>62</sup>

La comparación entre las piedras (inmovilidad y solidez) y los ríos (flujo y liquidez) desarticula la concepción del Ser como inmóvil y eterno. La que se nos presenta es una visión dinámica y cambiante del todo; el movimiento como esencialidad de lo existente, la inmovilidad como no-existencia. Los entes son móviles, porque móviles son las sustancias que los engendran. En el caso de las piedras, como a continuación notaremos, es la sangre la sustancia que las vivifica. Ella, la sangre, atraviesa como sonido el canto de los hombres, pero también atraviesa como sustancia la movilidad de los ríos y las rocas:

-Eran más grandes y extrañas de lo que había imaginado las piedras del muro incaico; bullían bajo el segundo piso encalado que por el lado de la pequeña calle angosta, era ciego. Me acorde 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 lagrimas de sangre. ¿Acaso no podía decirse yawar rumi, piedra de sangre, o puk`tik` yaqwar rumi piedra de sangre hirviente? Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y

<sup>62</sup> Arguedas, José María, *Los ríos profundos*, op. cit., pág. 8.

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 terrible, la más poderosa. Los indios llaman yawar mayu a esos ríos turbios, porque muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre. También llaman yawar mayu al tiempo violento de las andanzas guerreras, al momento en que los bailarines luchan.”<sup>63</sup>

La movilidad no significa únicamente desplazamiento, sino, además, transmutación de unos seres en otros; traspaso de las sustancias móviles. El río existe como presencia en el muro porque los dos pertenecen a una misma esencia: la sangre. El muro recupera la movilidad del *yawar mayu* en sus junturas, en su superficie, por eso debe llamarse *yawar rumi*. La sangre los unifica.<sup>64</sup>

Así como la voz del río transmuta en voz humana, o el brillo del río se metamorfosea en lo ondulante del muro; así también otras materialidades migran, en su esencia, entre los seres de este mundo:

Si yo, algún día, llevo a Sabina a mi hacienda, ellos dirán que sus ojos fueron hechos de esa agua; dirán que es hija del río. ¡Seguro hermanito! Creerán que yo la llevo por orden del río. Y quizá es cierto. ¡Quizá es la verdad!<sup>65</sup>

El río, como símbolo de la movilidad en este ejemplo, nos permite comprender la unidad dinámica del cosmos. El todo está unificado por los flujos, de ellos depende la permanente transformación y transmutación del cosmos: el río está en la voz humana como canto, en el muro como brillo-movimiento y en Sabrina como esencia y materia. El flujo del río lo atraviesa todo, se desparrama dando esencialidad a las cosas, el río revela la pertenencia del mundo a su flujo. En este mundo, como sugiere Cassirer, “*kann noch alles aus allem werden, weil alles mit allem sich zeitlich oder räumlich berühren kann*”.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> Ibidem., pág. 9.

<sup>64</sup> Este fenómeno propio de la cosmovisión mítica ha sido entendido por Cassirer así: “*Die mythische Kraft ist daher nicht, wie die physikalische, nur ein zusammenfassender Ausdruck, nur ein Ergebnis und eine Resultate von kausalen Faktoren und Bedingungen, die erst in ihrer Verbindung, in der wechselseitigen Beziehung aufeinander, als wirksam gedacht werden können -sondern sie ist ein eigenes stoffartiges Sein, das als solches von Ort zu Ort, von Subjekt zu Subjekt wandert.*” (Cassirer, Ernst, op. cit., pág. 75.)

<sup>65</sup> Arguedas, José María, *Los ríos profundos*, op. cit., pág. 103.

<sup>66</sup> Cassirer, Ernst, op. cit., pág. 61.

## CUARTA PARTE

### LIMITES Y PERSISTENCIA DEL PROYECTO COMUNITARIO INDIGENA

*Profesor de sollozo -he dicho a un árbol-  
palo de azogue, tilo  
rumoreante, a la orilla del Marne, un buen alumno  
leyendo va en tu naipe, en tu hojarasca,  
entre el agua evidente y el sol falso,  
su tres de copas su caballo de oros.*

César Vallejo, *Poemas Humanos*

En este acápite queremos tratar, primero, los límites externos del proyecto comunitario indígena. No es que desconozcamos la existencia de limitaciones internas de este peculiar modo de *estar en el mundo*, sino que en comparación con los frenos externos los internos son totalmente secundarios. Los límites externos tienen que ver con la expansión de los otros tres proyectos de socialización: el terrateniente, el burgués y el mestizo. Cada uno de éstos va a destruir los soportes materiales y de sentido sobre los que se asienta el comunitarismo indígena, es decir, van a desarticular las comunidades libres y a descomponer la ontología energética. En un segundo momento intentaremos explicar las ventajas que supondría la recuperación de ciertas prácticas y normas propias del proyecto indígena.

A continuación trataremos, por separado, de aclarar cómo intereses externos colonizan y hasta destruyen el *mundo de vida* indígena, para luego pasar al estudio de la persistencia ética del proyecto indígena.

### LO TERRATENIENTE Y LA FUNCIONALIZACION PARCIAL DE LO ANDINO

El florecimiento del proyecto aristocrático terrateniente, en lo material, tiene dos causas: a) adquisición y/o expansión de la posesión sobre la tierra, y b) concentración de la mano de obra. Los terratenientes andinos, para incrementar sus propiedades, tuvieron que expropiar las tierras a las comunidades libres, por un lado, y apropiarse de la mayor cantidad de fuerza productiva viva, por el otro. Muchos de los indígenas arrancados de sus terruños se reinsertaron en las haciendas como colonos. Los otros, los que desearon mantener sus comunidades, tuvieron que re-ubicarse en las regiones más altas de la cordillera. Son estos

dos procesos -reinserción y reubicación- los que van, poco a poco, a erosionar el proyecto comunitario indígena.

Las tierras más fértiles, es decir los valles de la sierra, fueron con el tiempo apropiadas por los terratenientes: “*en otros tiempos [nos recuerda amargamente Arguedas] todos los cerros y todas las pampas de la puna fueron de los comuneros (...) la puna grande era para todos.*”<sup>67</sup> La privatización de las tierras andinas provocó, como ya se dijo, que sólo algunos indígenas pudieran o tuvieran que quedarse en las haciendas en calidad de colonos; la gran mayoría, los restantes, se vieron obligados a emigrar hacia las regiones altas para poder seguir reproduciendo su vida comunal. Sin embargo, estas regiones altas no fueron y no son las más apropiadas, por la aridez de la puna, para la práctica de la agricultura y la ganadería. El trágico éxodo ocasionó que “*la tropa de indios, punarunakuna, buscara inmediatamente otra cueva, o haga otra choza, más arriba, junto al nevado allí donde el pasto es duro y chiquito; allí llevaría su ganado.*”<sup>68</sup>

Los indígenas recluidos en las regiones más altas comenzaron a sufrir la escasez de alimentos y a perder sus animales. Los pocos productos que el páramo les brindaba no les permitía seguir reproduciendo su vida material. Muchos indígenas empezaron a migrar hacia las haciendas para en éstas convertirse en indios servicios; otros fueron a los pueblos a tratar de instalarse como artesanos. “*Así fueron acabándose, poco a poco, los pastores de los hechaderos de Chaupi y K`ollana. Los comuneros, que ya no tenían animales, ni chuklla, ni cueva, bajaron al pueblo. Llegaron a su ayllu como forasteros, cargando sus ollas, sus pellejos y sus mak`tillos.*”<sup>69</sup> Tanto en los pueblos como en la hacienda la reproducción de la vida material y simbólica adquiriría otros tiempos y razones. De este modo se inició un doloroso camino en el cual los indígenas irán perdiendo de a poco su matriz cultural.

Dramáticos son los relatos que Arguedas nos entrega sobre estos procesos de aculturación y/o reculturación indígena. Cuando el pequeño Ernesto, por ejemplo, encontrándose en la hacienda Patibamba y deseoso de relacionarse con los indígenas acude inmediatamente al lugar donde viven los colonos, esta es la escena que nos narra:

---

<sup>67</sup> Arguedas, José María, *Obras Completas* T. II, op. cit., pág. 78.

<sup>68</sup> *Ibidem.*, pág. 82.

<sup>69</sup> *Ibidem.*, pág. 82.

Las paredes de las casas son bajas, de adobe angosto; un techo de hoja de caña, haraposos, lleno de polvo, cubre a las casas. Los indios y las mujeres no hablan con los forasteros.

-Jampuyki mamaya (Vengo donde ti, madrecita) -llamé desde algunas puertas.

-¡Manan! ¡Ama rimawaychu! (¡No quiero! ¡No me hables!) -me contestaron.

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

-¡Señoray, rimakusk`ayki! (Déjame hablarte, señora) -insistí, muchas veces, pretendiendo entrar en alguna casa. Pero las mujeres me miraban atemorizadas y con desconfianza. Ya no escuchaban ni el lenguaje de los ayllus; les habían hecho perder la memoria; porque yo les hablé con las palabras y el tono de los comuneros, y me desconocieron.”<sup>70</sup>

Brutal es la experiencia de Ernesto, como brutal es la realidad que la produce. Toda la fortaleza de la cultura andina ha sido destrozada al interior de las hacienda. Los colonos no sólo que han perdido su cultura material -involucrándose en el cultivo de caña- sino, y lo que es más grave, han perdido su vínculo con la lengua, con el *yllu*. No se trata de haber perdido el quechua, pues, la india colona responde a Ernesto, sino el mundo codificado por este idioma: *ya no escuchan el lenguaje de los ayllu*. La des-codificación o des-significación del quechua implica la pérdida del espesor cultural del idioma: *les habían hecho perder la memoria*. Los colonos han extraviado el nexos con su cultura, vale decir, con el cosmos; los colonos nunca más podrán oír los árboles, ni hablar con los ríos y peor aún aprender de la calandria. **El mundo ha enmudecido para siempre**, esa es la dimensión de su tragedia.<sup>71</sup>

El quechua de los colonos -ese quechua a-significativo, a-cósmico-, ha experimentado un proceso de *Entweltlichung* (pérdida de mundanidad); las palabras se han desprendido de su concreción semántica y fonética propia de un determinado *mundo de vida*. Su significación se ha transformado y sus campos semántico y pragmático han implosionado. Desde ahí comenzará su camino de degradación; el quechua se irá transformando en arcaico y adquiriendo las significaciones del español, es decir, una semántica que lo aleja de la cultura que produjo ese idioma. El quechua, al final, termina transformado en ese conflicto

<sup>70</sup> Arguedas, José María, *Los ríos profundos*, op. cit., págs. 39, 40.

<sup>71</sup> Mijail Bajtín, desde otra perspectiva, concuerda con lo destructivo del silencio en la comunicación: “*Para la palabra [nos dice] (y por consiguiente para el hombre) no existe nada peor que la ausencia de respuesta.*” El silencio de los comuneros es trágico tanto para ellos como para Ernesto. (Bajtín, Michail, *Estética de la creación verbal*, Ed. Siglo XXI, México, 1990, pág. 319.)

idiomático que es el castellano que en boca de los colonos o huasipungueros ponen Icaza y Arguedas, sobre todo, en sus últimas obras.

La pérdida de la dimensión cósmica de la cultura quechua también se expresa en la banalización o individualización de los objetos-símbolos. El contacto y asimilación del otro cultural aleja y hasta desgarrar a los seres del mundo andino. El *zumbayllu*, símbolo emblemático en la novela arguediana -que en las primeras descripciones representa la unidad material y cultural del mundo andino- al entrar en contacto con lo aristocrático terrateniente pierde toda su dimensión significativa, se desnaturaliza; desgarrar su continuidad con los otros seres:

El winku es distinto. El winku suena con fuerza que nadie puede atajar, como el parpadeo de las estrellas. ¡Así es, así es! Pero el Hermano lo ha amansado, bendiciéndolo en la capilla; le ha quitado la fuerza.<sup>72</sup>

El *zumbayllu* (ese centro de confluencia de las luces y los sonidos cósmicos, ese nexo privilegiado que el pequeño Ernesto tenía para comunicarse con su padre, con las montañas y con los ríos) ha perdido su fuerza. ¿Qué o quién *ha quitado la fuerza* lingüística al *zumbayllu*? La pérdida de su dimensión simbólica se produce en el momento en que este objeto es reconocido al interior de otros códigos culturales: la bendición cristiana. Luego de la aceptación católica, el trompo se desprende de su valor cultural indio, vale decir, pierde su capacidad comunicadora:

-El canto del wiku se ha perdido entonces! -exclamé-.

-Y ahora ya no sirve! Lo bendijo el Hermano.<sup>73</sup>

La muerte, como ya dijimos antes, tiene que ver, en el imaginario andino, con la incapacidad de sonar significativamente: *el canto del wiku se ha perdido*. La ausencia de *yllu*, que no es el silencio, sino la incapacidad de sonar cósmicamente, es decir la no pertenencia al fluido energético, significa la muerte: *el wiku ya no sirve*. Al *zumbayllu* le sucede lo mismo que a los colonos, ambos pierden la continuidad que los une con el *illa* e *yllu*, ambos terminan aislados de las estructuras que posibilitan su existencia al interior del mundo andino, a saber,

<sup>72</sup> Arguedas, José María, *Los ríos profundos*, op. cit., págs. 134, 135.

<sup>73</sup> Ibidem., pág. 133.

la comunidad y la sonoridad. La re- o de-semantización de la lengua y la ruptura con los ciclos y ritmos de la naturaleza son los causantes principales de la muerte de la cultura indígena.

### LO BURGUES O LA DESTRUCCION TOTAL

Si a los señores de la tierra, por estrategias propias de subsistencia, les interesaba mantener las comunidades de altura y ciertas prácticas indígenas al interior de los latifundios, a los comerciantes burgueses no les interesó para nada -también por propios intereses económicos- la conservación de la cultura andina. La dinámica en que se basa el capitalismo (acumulación de capital y no de prestigio y riqueza) no veía en los indígenas sino fuerza de trabajo atrapada en los latifundios andinos. Todos sus esfuerzos, entonces, estaban encaminados tanto a transformar a los colonos y comuneros en semi-obreros agrícolas e industriales, cuanto a desarticular los latifundios serranos.

La gran oferta de trabajo, por un lado, y las condiciones de semi-esclavitud, por el otro, posibilitaron que, por centenares, los indígenas andinos migraran hacia las haciendas costeras y hacia las pujantes ciudades-puerto. Allí, estos nuevos vecinos, si de algún modo podían mantener su existencia material, de ninguno lograban conservar sus prácticas culturales. A pesar de que la causa es otra, el resultado es el mismo: la desmembración de las comunidades y la separación de los ritmos naturales.

Sin embargo, las dimensiones del proceso re-culturizador provocadas por la expansión del capitalismo en la periferia son inmensas en comparación con las de los terratenientes andinos. De ahí que en la reconstrucción hecha por Arguedas se presenta con tientes catastróficos. La peste es la figura literaria que usa José María para demostrar la aniquilación de la cultura quechua ocasionada por la triple ruptura: con la naturaleza, con la lengua y con *illa-yllu*. Por eso la peste no aparece sólo como destrucción de lo biológico, sino también, y sobre todo, de lo cultural:

Oí, tres veces, pronunciar la palabra peste. No entendí lo que decían, pero la palabra llegó clara, bien dirigida.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> Ibidem., pág. 200.

La palabra *peste* es a-significativa: *no entendí lo que decían*; porque es una palabra que proviene de otro horizonte significativo. Sin embargo, tiene una direccionalidad: *llegó clara, bien dirigida*, es decir, viniendo de afuera afecta a lo indígena, por eso exige ser traducida en los códigos de su propia cultura. Y así sucede:

No me fiaba de los gallos. Cantaban toda la noche; se equivocaban; si alguno, por alterado, o por enfermo, canta, le siguen muchos, arrastrados por el primer llamado. Esperé a las aves; a los *juskucha pesk`os* que habitan en el tejado.<sup>75</sup>

Los gallos comunican a Ernesto, desde la negatividad, sobre el desorden de la naturaleza. Los ritmos se presentan alterados como el canto de los gallos, aves extranjeras que no son capaces de re-producir los ciclos naturales andinos. Los gallos nos informan ya de las anomalías en el orden natural. Más abajo, en el relato, la peste adquiere su espantosa concreción humana:

El los cabellos y en la camisa de la opa pululaban los piojos; andaban lentamente, se colgaban de cada hilo de su cabellera, de los que caían hasta el rostro y la frente; en los bordes de la camisa y en las costuras, los veía en fila, avanzando unos tras otros, hasta el infinito mundo.<sup>76</sup>

La muerte ya en su rostro social esconde el misterio simbólico de la destrucción. La opa se presenta, apenas, como el escenario donde los piojos, las verdaderas víctimas de la hecatombe, van *en fila hasta el infinito mundo*, hacia su muerte. ¿Quiénes son pues los piojos?

¡Vendrán en avalancha los colonos de enfrente (...) o se morirán tranquilos en sus chozas de malahoja! Ellos no tienen espanto a la muerte. La reciben entre himnos fúnebres, aunque nadie le hace caso a la muerte de un indio. Se visten de luto en las comunidades, pero los colonos ya ni eso saben; pululan en tierra ajena como gusanos; lloran como criaturas; como cristianos reciben órdenes del mayordomo, que representa a Dios, que es el patrón, hijo de Dios, inalcanzable como El. Si un patrón de estos dijera: “Alimenta mi pero con tu lengua, el colono abriría la boca y le ofrecería la lengua al perro. ¡Morirán tiritando como la opa Marcelina, e irán al cielo a cantar eternamente!<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Ibidem., pág. 200.

<sup>76</sup> Ibidem., pág. 201.

<sup>77</sup> Ibidem., pág. 206.

Son los colonos, los indígenas desprendidos de su cultura los que morirán como piojos. La causa verdadera de sus muertes no es la peste, sino la pérdida de los códigos culturales: *los colonos ya ni eso saben*; y la pérdida de su idioma: *abriría la boca y le ofrecería la lengua al perro*. La peste no es biológica sino cultural, ella tiene el rostro del catolicismo en los Andes, la conversión de los indígenas al cristianismo marca su muerte cultural y los condena a *pulular en tierras ajenas*.

La destrucción mítica del mundo, que nos dibuja Arguedas al final de su novela, se recupera en la visión cíclica de los procesos propia del pensamiento indígena. El mundo que se destruye, no es el mundo sin más, sino una de sus escenas: es el mundo donde la cultura europea ha erosionado de tal modo a lo indígena que su sustrato cultural es irrecuperable. La peste tiene que acabar con esta estructura social para que se pueda abrir un nuevo ciclo. Ernesto se consume en la incertidumbre de morir con los colonos o con los comuneros. Su decisión final: morir con los comuneros, pretende informarnos de su retorno mítico al mundo natural, de su reencuentro con el orden de la luz y los sonidos. Por otro lado, esta decisión trata de afirmar un proyecto de construcción social que sólo puede extenderse luego que la peste haya purificado las otras regiones de su geografía.

La ruptura de Ernesto con el mundo colonial se expresa en su alejamiento inminente del catolicismo y del colonialismo. Al respecto, la reacción del protagonista del relato es contundente. Luego de ser acusado y recriminado por el sacerdote (lo español) por haberse acostado con la opa Marcelina (aceptación del destino trágico de los colonos) se da esta escena:

-¡Infeliz! -me gritó-. ¡Desde que hora estuviste con ella!

-En la madrugada.

-¿Entraste a su cama? ¡Confiesa!

-¿A su cama, Padre?

Me escrutó con los ojos; había un fuego asqueroso en ellos.

-¡Padre! -le grité-. ¡Tiene usted el infierno en los ojos! Me cubrí el rostro con la frazada.

-¿Te acostaste? Di, ¿entraste a su cama? -seguía preguntándome. Acezaba; yo oía la respiración de su pecho.

El infierno existe. Allí estaba, castañeteando junto a mí, como un fuelle de herrero.

-¡Di, oye, demente! ¿Entraste a su cama?

-Padrecito! -le volví a gritar, sentándome-. ¡Padrecito! No me pregunte. No me ensucie. Los ríos lo pueden arrastrar, están conmigo. ¡El Pachachaca puede venir!<sup>78</sup>

En la conciencia de Ernesto se produce, en ese momento, una revelación. La Religión Católica, y con ella toda la cultura euro-americana, revela su verdadera dimensión simbólica: *es el infierno*. El mal metafísico del cristianismo se concretiza como realidad social en las maldades que los blancos practican en los Andes: *el infierno existe*. Pero, paralelamente con la revelación física del mal, también se desvela su otro necesario: el bien. La cultura indígena, frente a la catástrofe de la peste, aparece como el único *bien* posible en la región. Por supuesto, el protagonista se reorganiza dentro del bien: *los ríos lo pueden arrastrar, están conmigo*.

Ya recuperado en lo indígena, Ernesto observa con claridad como la fuerza de esta cultura primigenia puede derrotar lo monstruoso de la peste. Otra vez es el canto de los andinos, su esencia, el medio de su lucha:

Llegarían a Huanupata, y junto allí, cantarían o lanzarían un grito final de harahui, dirigidos a los mundos y materias desconocidos que precipitaron la reproducción de los piojos, el movimiento menudo y tan lento, de la muerte. Quizá el grito alcanzaría a la “madre” de la fiebre y la penetraría, haciéndola estallar, convirtiéndola en polvo inofensivo que se esfuma tras los árboles.<sup>79</sup>

\*\*\*

En términos de los testafierros del capital la aculturación se presenta como civilización. A propósito de la implementación de varios cambios en las prácticas culturales de los pueblos andinos -en este caso la modificación de la corrida de toros propuesta por el gobierno central- informa así el subprefecto en *Yawar Fiesta*:

He recibido una circular de la Dirección del Gobierno, prohibiendo las corridas sin diestros (...) yo creo que esta prohibición es en bien del país, porque da fin a una costumbre que era un salvajismo...<sup>80</sup>

<sup>78</sup> Ibidem., págs. 203, 204.

<sup>79</sup> Ibidem., pág. 224.

<sup>80</sup> Arguedas, José María, *Obras Completas*, T. II, op. cit., pág. 100.

Frente a la imposición externa de re-culturación de la cultura indígena comentan los criollistas de la sierra en este tono:

A veces señor subprefecto, tenemos que ceder nosotros a los deseos de los puquianos atrasados. Pero con una autoridad como usted, ya es distinto. Nos sentimos apoyados y encaminados a la civilización.

Más abajo queda claro cuál es el origen mismo de lo civilizado:

Con veinte subprefectos como usted se podría civilizar al Perú rápidamente. Necesitamos de autoridades que vengan a enseñarnos y que estén resueltas a imponer la cultura del extranjero.<sup>81</sup>

A lo que, conmovidamente responde la autoridad:

¡Muy bien, muy bien! Felizmente en la costa ya no hay nada de eso. Allá la civilización ya es un hecho. Y yo los ayudaré con toda voluntad. Se que habrá dificultades; el oscurantismo es difícil de vencer.<sup>82</sup>

El proyecto civilizador de los limeños, esconde, tras de su humana máscara, su propósito verdadero: acabar con los soportes materiales sobre los que se levanta una cultura que impedía sus planes expansivos. Y cuando la retórica oficial no surte efecto, cuando los indígenas no desean ser a-culturados, se desencadena la represión material, las tropas del ejercito central, como ocurrió también en *Huasipungo*, hacen viable el discurso civilizador. Así se aplasta el levantamiento de las chicheras en *Los ríos profundos*. La misión de la tropa en Abancay es explicada de este modo por el párroco: “*el ejercito viene a restablecer el orden.*”<sup>83</sup>

## LO MESTIZO O LA RECUPERACION POR LA NEGACION

A pesar de que lo mestizo es el tema central del último capítulo, aquí no queremos dejar de anotar las limitantes que este proyecto social supone para la expansión del comunitarismo indígena. El proyecto mestizo basa su propuesta en una deseada superioridad

---

<sup>81</sup> Ibidem., pág. 102.

<sup>82</sup> Ibidem., pág. 103.

<sup>83</sup> Arguedas, José María, *Los ríos profundos*, op. cit. pág. 124.

cultural frente a los tres otros proyectos: el aristocrático terrateniente, el oligárquico burgués y el comunitario indígena. Los mestizos apuestan por una síntesis cultural en la región; ellos serían los llamados a resolver las tensiones existentes entre varias temporalidades históricas. Lo indígena, desde esta posición, encontraría “su salvación” sólo como parte constitutiva de lo mestizo. Sin embargo, esta inserción los llevaría, al mismo tiempo, a abdicar de su cultura.

La propuesta mestiza tiene la forma de la *Aufhebung* hegeliana. La superación (sich aufheben) de lo indígena implica al mismo tiempo su desaparición. Se niega como entidad autónoma para recuperarse en una unidad superior: en lo mestizo. De ahí el carácter sintético del mestizaje y el antitético de lo andino. En la novelística de Arguedas el papel de los mestizos lo cumplen algunos comuneros que luego de haber vivido en la ciudad traen ideas que supuestamente irán a ayudar a las comunidades libres en su lucha. Sin embargo, esta ayuda contribuye también a desarticular, como tal, al proyecto andino.

Ejemplificante es la relación que en *Yawar Fiesta* se establece entre los inmigrantes andinos asentados en Lima y los comuneros serranos, en relación a la corrida de toros a realizarse en Puquino. Los comuneros, mestizados ya en Lima, creen ver en la prohibición de la corrida de toros andina (propuesta por el gobierno central) un mecanismo de combate contra la opresión de los terratenientes:

Nosotros que ya tenemos los ojos bien abiertos y la conciencia libre, no podemos permitir que desuellen impunemente a nuestros hermanos.

(.....)

¡Nunca más morirán indios en la plaza de Pichk`achuri para el placer de esos chanchos! (los terratenientes).<sup>84</sup>

Esta visión modernizante típica de los migrantes andinos, es decir de los mestizos, tras sus buenas intenciones esconde un proceso de reculturación acrítica. La asimilación del humanismo burgués, de un modo abstracto, no considera la esencia ritual que enfrentan a indígenas y toros en la corrida andina. La destrucción y reconstitución ritualizante del mundo que exigen el enfrentamiento de lo español (el toro) con lo americano (los indígenas), así como de la naturaleza (el toro) con la cultura (los comuneros), son desconocidas en la argumentación de los mestizos. Para ellos la dimensión de sacrificio ritual que significa la

<sup>84</sup> Arguedas, José María, *Obras Completas*, Tom. II, op. cit., pág.128-130.

muerte del toro y de algunos indígenas en la corrida sólo es entendida como signo de la opresión gamonal sobre lo indígena. Es por esta pérdida de la razón cultural que cuando los mestizos llegan a Puquino con la intención de reformular la corrida en términos españoles (con torero profesional) son rechazados de manera absoluta por los pretendidos beneficiarios de su gestión: los comuneros de los cuatro *ayllus* de Puquino.

### **PERSISTENCIA DEL COMUNITARISMO**

A pesar de las dificultades que para el comunitarismo andino ha significado la expansión de los otros proyectos sociales, esta forma singular de *habitar-el-mundo* permanece viva y renovada hasta nuestros días. Su fortaleza creemos verla, tanto en la dinámica colectiva que la caracteriza, cuanto en la pertenencia a una cultura milenaria asentada sobre su propio suelo y estructurada sobre su propia lengua.

Nuestra intención no pretende afirmar la superioridad (ni la inferioridad) del pensamiento mítico respecto al técnico-científico, ni tampoco de la agricultura respecto a la industria y peor aún la del campo en relación con la ciudad. Lo que realmente nos interesa es recuperar dos formas de vivir y entender el mundo que, desprendidas de su especificidad andina, nos pueden servir como soportes para la construcción de un sistema social mucho más equitativo y racional: la reciprocidad y el naturalismo.

### **PRINCIPIO RECIPROCIDAD**

Como ya arriba lo esbozamos, bajo *principio reciprocidad* queremos sintetizar las cuatro formas de socialización que dieron y dan funcionamiento a las comunidades andinas. Las prácticas de cooperación, redistribución, reciprocidad y solidaridad, opuestas totalmente al individualismo y al mercantilismo burgués, nos pueden servir como modelo para organizar los procesos de reproducción material, pero sobre todo, para proponer una nueva ética. Una ética o una normatividad social que descansa en las relaciones recíprocas entre los hombres, es decir, en el **carácter necesario** de la vida compartida. Una práctica vital que entienda como no ético (no apegado a las costumbres, a las normas) todo aquello que afirme la individualidad de los hombres.

El principio reciprocidad tendría sus expresiones concretas en el **comunitarismo lingüístico**, es decir, en la imposibilidad de la existencia de los lenguajes privados; en el **comunitarismo laboral**, vale decir, en la incapacidad del trabajo individual; y en el **comunitarismo afectivo**, o sea, en lo esencialmente enfermizo de todo narcisismo. La reciprocidad se funda y se alimenta de las prácticas lingüísticas de los hombres, de sus prácticas reproductivas y de su mundo afectivo; los hombres sólo son tales en el diálogo, en el trabajo y en el amor.

En cada una de estas prácticas humanas (comunicación, trabajo, amor) se afirma, necesariamente, la interdependencia de los hombres. Interdependencia que determina la existencia de comunidades e instituciones socializadoras.

En la práctica lingüística estas instituciones han sido denominadas de distinto modo: *Gespräch* (Gadamer), *Rede* (Heidegger), *Sprachgemeinschaft* (Habermas y Apel), *Sprachspiele* (Wittgenstein), *Speech Acts* (Austin y Searle), *Text* (Bachtín). A pesar de las distintas perspectivas de estos pensadores todos coinciden en otorgar al lenguaje un rasgo principal y definitorio, a saber: su esencia dialógica. De ahí que únicamente hay lenguaje en la cooperación pragmática, sintáctica y semántica de por lo menos dos sujetos: el hablante y el oyente. El lenguaje sólo existe, como sugiere Gadamer, en la conversación (das Gespräch) y para que ésta sea posible tienen que participar en ella por lo menos dos sujetos que compartan un horizonte lingüístico conjuntamente construido. El lenguaje es, por todo esto, una acto necesariamente recíproco: el acto lingüístico emitido por el hablante sólo se realiza en la recepción del oyente; del mismo modo que la enunciación del hablante es producida por la expectativa comunicativa del oyente. Hablante y oyente se fundamentan mutuamente en el nexo que los une: el lenguaje.

En las prácticas productivas tenemos los cuatro tipos laborales presentes en la economía indígena: cooperación, reciprocidad, redistribución y solidaridad. Todas estas prácticas son necesarias para la reproducción económica de los hombres y para la construcción de su mundo ético. Tanto en su dimensión instrumental: trabajo, cuanto en la socializadora: cooperación, estas prácticas productivas son necesariamente multisubjetivas, es decir, para que sea posible el trabajo (en sus muchas dimensiones) es necesario por lo menos dos sujetos actuando cooperativamente. Correctamente señala Marx que: "*Persönliche Abhängigkeit charakterisiert ebensosehr die gesellschaftlichen Verhältnisse der materiellen*

*Produktion als die auf ihr aufgebauten Lebenssphären.*”<sup>85</sup> El mundo ético del hombre es la interacción cooperativa que establecen los hombres en sus relaciones prácticas, o, dicho en palabras de Marx: en sus relaciones sociales de producción. Vale decir, no hay mundo ético (tampoco económico, por supuesto) fuera de las relaciones prácticas de su reproducción material. El trabajo existe sólo en el proceso de trabajo, en la cooperación intrasubjetiva.

En las prácticas afectivas contamos con cuatro instituciones fundamentales que por orden ascendente de intensidad son: la co-humanidad, la amistad, la pareja y la familia. La vida emotiva de los hombres únicamente es posible en el reconocimiento recíproco de su afectividad. El amor hacía sí mismo sólo se actualiza en el amor a los otros, o, dicho de otro modo, el afecto es una relación que se establece únicamente en la interrelación sentimental de dos sujetos; fuera de esta relación la vida afectiva simplemente no es posible. Erich Fromm es quien mejor ha formulado la importancia de las relaciones afectivas para la existencia humana, leamos:

Dieser Wunsch nach einer zwischenmenschlichen Vereinigung ist das stärkste Streben im Menschen. Es ist seine fundamentalste Leidenschaft, es ist die Kraft, welche die menschliche Rasse, die Sippe, die Familie, die Gesellschaft zusammenhält. Gelingt diese Vereinigung nicht, so bedeutet das Wahnsinn oder Vernichtung -Selbstvernichtung oder Vernichtung anderer. Ohne Liebe könnte die Menschheit nicht einen Tag existieren.<sup>86</sup>

El principio reciprocidad pretende sintetizar todas estas prácticas, costumbres e instituciones humanas en una de sus formas, quizá la que más diáfananamente recupera el carácter necesario de la existencia humana: la reciprocidad. Recíproco significa ser-interdependiente-con-los-otros. Sobre esta interdependencia necesaria, sobre este *ethos*, se debe impulsar y construir una normatividad social, una Ética. Una ética fundada en el amor, en el entendimiento, y en la cooperación.

## NATURALISMO

Por naturalismo entendemos una actitud que no sobrevalore las capacidades humanas frente a la naturaleza; una forma de vivir el mundo acorde a los requerimientos naturales; una

---

<sup>85</sup> Marx, Karl, op. cit., pág. 91.

<sup>86</sup> Fromm, Erich, *Die Kunst des Liebens*, Ullstein Taschenbuchverlag, München, 2001, pág.29.

postura que parta de entender que nuestro entorno natural es nuestro único hábitat; un pensamiento que reconozca la fragilidad humana frente a la naturaleza; un saber capaz de ver los límites, la finitud, que tienen los recursos naturales.

Esta relación que los indígenas andinos, más allá del trasfondo mágico, tuvieron y tienen con la naturaleza, esta relación que el pensamiento occidental intenta recuperar bajo el nombre de Ecología, nos parece, se presenta como óptima para enfrentar los problemas que preocupan al mundo moderno.

Frente a la destrucción que el desarrollo de la ciencia y la técnica al servicio del proyecto capitalista burgués ha ocasionado en el planeta; frente a la destrucción de las relaciones humanas causadas por una individualización delirante de los hombres; frente a la violación de los ciclos reproductivos de lo orgánico y hasta de lo humano; frente a la mala utilización de los materiales terráqueos; tanto el naturalismo como la reciprocidad de origen andino proponen, creemos, un modelo alternativo -más humano- de reproducir conjuntamente nuestro mundo.

Para cerrar este capítulo queremos mostrar cómo, en el pensamiento andino, esta otra estrategia de *habitar-el-mundo* reaparece cada cierto tiempo, recordándonos las razones de su propuesta, marcando cíclicamente su persistencia:

Los wamanis(montañas) son los segundos dioses. Ellos protegen al hombre. De ellos nace el agua que hace posible la vida. El primer dios es Inkarrí. Fue el hijo del sol en una mujer salvaje. El hizo cuanto existe sobre la tierra. Amarró al Sol en la cima del cerro Osgonta y encerró al viento para concluir su obra de creación. Luego decidió fundar la ciudad del Cuzco y lanzó una barreta de oro desde la cima de una montaña. Donde cayera la barreta construía la ciudad. Inkarrí fue apresado por el rey español; fue martirizado y decapitado. La cabeza del dios fue llevada al Cuzco. La cabeza del Inkarrí está viva y el cuerpo del dios se está reconstituyendo hacia abajo de la tierra. Pero como ya no tiene poder, sus leyes no se cumplen ni su voluntad se acata. Cuando el cuerpo del Inkarrí esté completo, él volverá y ese día se hará el juicio final. Como prueba de que Inkarrí está en el Cuzco, los pájaros de la sierra cantan: “En el Cuzco el rey”, “al Cuzco id”.<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Arguedas, José María, *Mitos quechuas pos-hispánicos*, en: Amaru, N. 3, Ed. Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, 1967, pág. 15.