

LOS RÍOS PROFUNDOS Y EL CANTO DEL JILGUERO

Carlos Huamán

Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

La música es un recurso importante en la configuración narrativa de la novela *Los ríos profundos* del escritor peruano José María Arguedas. A través de ella, se evidencian diversos momentos de la vida en los Andes peruanos y se discute la intrincada relación sociocultural y económica imperante en la región.

Al igual que el autor, sus personajes recuperan canciones populares, las interpretan y reinventan adaptándolas a su medio y circunstancias. Este hecho, de práctica común en el mundo andino, es un recurso que ficcionaliza doblemente el contenido de las canciones. Son ellas las que determinan, en gran medida, el sentido del drama en que se ven envueltos los personajes.

Palabras claves: Arguedas, música, huayno, Andes, jilguero.

Abstrac

*Music is an important resource in the narrative configuration of the novel *Los ríos profundos* of the peruvian writer José María Arguedas. Through it, they show various stages of life in the peruvian Andes, and discussed the intricate relationship of sociocultural and economic situation in the region.*

Like the author, the characters regain, interpret and reinvent popular songs adapting them to their environment and circumstances. This fact, common practice in the andean world, is a fictionalized resource which doubles the content of the songs. It is them who determine, in large measure, the sense of drama in which characters are involved.

Keywords: Arguedas, music, huayno, Andes, goldfinch.

Escribo este artículo mientras escucho el registro musical de José María Arguedas, realizado entre 1960 y 1963. Sin duda, las canciones que aparecen en dicho registro son antecedente que explican el trabajo de recopilación, uso y transcreación que realiza el autor en sus obras literarias, en particular para *Los ríos profundos* (1958). Hay canciones recopiladas, como el “Jilguero”, que pertenecen al acervo popular de la región.

En dicha obra, las canciones populares, en sus diferentes géneros (*harawi*, *jaylli*, huayno y carnaval), se vinculan directamente con la configuración total de la novela e inciden de manera determinante en el proceso narrativo. El autor considera que el hombre andino está hecho de música; por lo tanto, no se puede hablar de los Andes sin incluirla: “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” (ARGUEDAS 1958: 172). Un pasaje de la vida cotidiana del hombre andino se expresa de la siguiente manera:

Jilgueroy jilgueroy,	¡Oh! Mi jilguero, jilguero,
mañoso	mañoso
abaschallaytas suwanki	Tú robas en mis campos de habas
jilgueroy;	jilguero.
sarachallaytas suwanki	Tú robas en mis campos de maíz.
jilgueroy.	jilguero,
Abachallayta suwaspas	Simulando robar en mi campo de habas,
jilgueroy,	jilguero
Abaschallayta suwaspas	Simulando robar en mi campo de habas,
jilguero,	jilguero,
sonk'ochallayta suwanki,	mi pequeño corazón robaste,
jilgueroy.	Jilguero (ARGUEDAS 1958: 230).

En el huayno citado, el jilguero, sujeto de acusación por hurto en un sembradío, es instrumento y medio con el que denuncia el robo de “habas” y todo cuanto significa resultado del trabajo del campesino.

Las habas, como el trigo o el maíz, son también hijos de la tierra que pueblan los campos y dan vida a los seres; indudablemente alude a la lucha por la sobrevivencia.

Por otro lado, el jilguero es el símbolo del amor en un mundo en conflicto. Cuando el robo se convierte en “simulación”, revela los mecanismos de conquista amorosa. La referencia no se limita al sujeto, manifiesta el estrecho vínculo del individuo con la tierra, el fruto, la vida. Así, el huayno, además de ser una manifestación artística, cumple funciones importantes en el entramado sociocultural. La música no puede estar separada de los aconteceres.

Parecería que la novela estuviera escrita teniendo como fondo melodías andinas que orientan la narración y marcan su sentido. Recordemos que Arguedas en su novela considera al mundo en movimiento rítmico, musical; probablemente por eso Ernesto, personaje central, rememora, desde el inicio del relato, canciones que “bullen” en su alma. Su cultura musical está integrada a la naturaleza: al sonido de los ríos, del viento en las alturas, al canto de los pájaros, en la inmensidad de los Andes; está ligada al trabajo, a las festividades y a las celebraciones rituales de las comunidades campesinas. Por lo tanto, la música está asociada a la cosmovisión y al contexto socio-económico indígenas.

La música y la danza, entrelazadas a la cosmovisión nativa y a la vida social, han jugado un papel fundamental para la preservación de los valores culturales indígenas. Sin la presencia de esos elementos, la novela en estudio no podría ser apreciada en su totalidad. Música y danza transmiten vida y movimiento, dan cuerpo y razón a la obra.

La novela nos revela los viajes de Ernesto por el interior del Perú. Las imágenes de la impresionante naturaleza muestran los caminos que conjuntan al viajero con la música. El lector percibe y “oye” su andar pausado, parsimonioso o expedito y comprende que esos sonidos son también fuente de música y energía con los que el universo nutre al viajante para que resista los retos del camino.

En su estancia en el *ayllu* indio, en sus viajes por más de doscientos pueblos y sus encuentros con su padre, a quien le gusta la música, Ernesto logra aprender una inmensa gama de canciones que conserva en su memoria. Canta y siente profundamente, se convierte en un experto conocedor de canciones de diversas regiones y de sus significados; como el nativo quechua, considera que está hecho de música: “Tuya, Tuya! Mientras oía su canto, que es seguramente, la materia de que estoy hecho” (ARGUEDAS 1958: 158).

El constante peregrinar de Ernesto fortifica su personalidad y le abre muchas posibilidades de imaginar. Así, cada espacio geográfico podría ser también una forma de canto y vida identificables; por eso Ernesto recuerda los huaynos de los pueblos conocidos y evoca a su gente. En Huancapi, lugar montañoso, por ejemplo, la música se expresa de manera singular cuando dice:

Killinchu yau	Oye,cerníkalo
Wamanchu yau	oye, gavilán
Urpiykitam k'echosk'ayki	voy a quitarte a tu paloma
yanaykitam k'echosk'ayki	a tu amada voy a quitarte.
k'echosk'aykim	He de arrebatarla,
k'echosk'aykim	me la he de llevar, me la apask'ami
apasak'ami	he de llevar
apasa'kmi apasak'mi	
¡killincha!	¡oh cernícalo!
¡wamancha!	¡oh gavilán! (ARGUEDAS 1958: 33).

Si bien la canción parecería aludir a un problema amoroso, en el fondo subyace una corriente de significación diferente que remite a la lucha por el poder: el hombre contra el rapaz; donde las personas no temen enfrentarse al cernícalo o gavilán. Esta sería una advertencia de la posible reivindicación de los “vencidos”; se trataría del retorno del *Inkarry*: el dios que reintegra sus miembros descuartizados para su retorno.

En su viaje, Ernesto nos lleva a conocer su vida anterior en el *ayllu* de Puquio y el encuentro posterior con las piedras del Cuzco, donde cada piedra habla y se asocia a canciones que reconstruyen el

pasado Inca. Por eso, las piedras que hierven, que sangran, también guardan una música interna, silenciosa, cuyo ritmo está marcado por la disposición curvilínea de las mismas; música que es audible en quechua, con espíritu indio. Este hecho supone, entonces, que los seres-objetos del mundo quechua también tienen memoria; razón que explica su cualidad de cantar y bullir “desde adentro”.

Como se ha mencionado, la canción es una expresión totalmente necesaria incluso en los rituales indígenas. Por eso, cuando el personaje alude al momento de su partida de la comunidad indígena, evoca el *harahui*, canto lírico que manifiesta esperanza y dolor, y solicita la protección de los cerros, del agua de la montaña, del halcón. Su marcado ritmo doloroso traduce el andar melancólico y pausado del viajero que deja su hogar:

¡No te olvides, mi pequeño
no te olvides!
Cerro blanco,
agua de la montaña, manantial de la pampa
que nunca muera de sed.
Halcón, cárgalo en tus alas
y hazlo volver (ARGUEDAS 1958: 48).

Para Ernesto, la música tiene varios significados: constituye un apoyo para acercarse a su entorno, es símbolo de amistad y una forma eficaz de mantener vivo el recuerdo del *ayllu* donde fue feliz; el recuerdo le abre la posibilidad de regresar, sabe que la música lo purifica, lo impulsa a enfrentarse al poderoso; es consciente de que también le sirve para cortejar a las muchachas: “Vivía allí una joven alta, de ojos azules. Varias noches fui a esa esquina a cantar huaynos” (ARGUEDAS 1958: 31).

En su concepción, los seres privilegiados pueden trasmitir sonidos musicales mágicos. Cuando Arguedas se ocupa de la palabra *zumbayllu*, establece que la música y la luz son una sola cosa; puesto que las dos desafían el tiempo quechua, su idioma nativo. Las palabras “música” y “luz” tienen la misma raíz: *yllu* e *illa*. Ambos términos son el fruto de las vibraciones de objetos pequeños, como las alas de los insectos. La descripción recrea el movimiento y enciende

la luz que sale de sus alas, como aquellas que se emiten cuando se observa el plateado efecto de la luna. Dentro del pensamiento mágico del universo indígena, música y luz son emisores de mensajes; producen alegría, nostalgia, fuerza y violencia para combatir. El *zumbayllu* posee esas cualidades:

El canto del *zumbayllu* se internaba en el oído, avivaba en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan de las paredes de los abismos... Para mí no era un ser nuevo, una aparición en el mundo hostil (ARGUEDAS 1958: 77).

En el internado, escenario de violencia y temor, la música, al igual que el *zumbayllu*, propicia que los estudiantes recobren la inocencia y la alegría. Por ejemplo, cuando la ofensa de un alumno al hermano Miguel genera en el colegio un clima de inestabilidad e incertidumbre, la música les calma y purifica. Ernesto, al escuchar las melodías interpretadas por Romero, el músico del colegio, quien con cada parte de su cuerpo trasmite la fuerza de la naturaleza, vuelve a sentirse en contacto con las montañas y sonríe:

Romero alzaba la cara, como para que la música alcanzará 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 (ARGUEDAS 1958: 135).

Entonces, la música también es mensajera. Este carácter se manifiesta en el momento en que Ernesto pide a Romero que toque una melodía para mandar, por su conducto, un mensaje a su padre: “Tocó el carnaval. Iría la música por los bosques ralos que bajan el Pachachaca. Pasaría el puente, escalaría los abismos. Y ya en lo alto sería más fácil; en la nieve cobraría fuerza, repercutiría, para volver con los vientos, entre las lagunas [...]” (ARGUEDAS 1958: 147-148). Así, la música hace de puente entre Ernesto y su padre; es un rol que se asemeja a la coca que “sabe” y dice a los indígenas el encargo del *apu*. En la novela *Todas las sangres*, Arguedas da mayor testimonio de ese carácter.

En *Los ríos profundos*, se puede constatar la importancia del músico en la historia. Romero en el colegio y “Papacha Oblitas” en la chichería interpretan canciones que armoniza el espíritu de los individuos y calman la tensión:

Apankórrallay, apankórrallay.	Apankora, apankora
apakullawayña,	lévame ya de una vez;
tutay tutay wasillaykipi	en tu hogar de tinieblas
uywakullawayña	críame, críame por piedad.
pelochaykiwan	con tus cabellos,
yana wañuy pelochaykiwan	con tus cabellos que son la muerte
kuyaykullawayña	acaríciame, acaríciame (ARGUEDAS 1958: 96).

Este huayno, como todas las canciones que aparecen en la novela, es presentado en versión bilingüe; nos remite “a la presencia, no por subterránea menos incisiva, de un sistema de signos quechua que compite con el origen criollo” (LIENHARD 1990: 95).

Arguedas pretende que el lector llegue a comprender el quechua a través del español. Sin duda, el autor visibiliza el entramado lingüístico de la región y pone a discusión los problemas del bilingüismo en el Perú y el de la traducción. Se observa que las canciones que aparecen en su obra fueron originalmente compuestas en quechua. Por la extensión de los versos, las traducciones al español o castellano, no guardan la misma simetría.

Volviendo a nuestro tema, decía que la música purifica el alma, aleja la tristeza y soledad de Ernesto, tornándose en un elemento vital al recordarle el mundo indio del cual formó parte; por lo que acude a las chicherías a escucharla:

Iba a las chicherías por oír la música, y a recordar. Acompañando en voz baja la melodía de las canciones, me recordaba de los campos y las piedras, de las plazas y los templos, de los pequeños ríos donde fui feliz (ARGUEDAS 1958: 51).

En las chicherías, los forasteros se reúnen y, a través de la música, recuperan el espíritu festivo de sus pueblos. Allí reviven viejas canciones y llegan otras nuevas de pueblos lejanos; muchos interpretan la misma canción de modo distinto y justifican el origen de la melodía. Ernesto, testigo y partícipe de estos *atipanakuy* (concurso), revela su interés al encontrar en la música la expresión de un sentir colectivo y personal; de ahí que es importante el rasgo transindividual de su experiencia personal.

Ante la afirmación de que en la novela y fuera de ella el “huayno es triste”, existen versiones encontradas. Escuchar la música andina lejos de la tierra o del pueblo donde se nace y/o crece provoca una reacción, por lo general, melancólica; sin embargo, hay quienes consideran lo contrario.

En un encuentro con un viajero del sur del Perú (Ayacucho), un forastero manifestó que el huayno no es triste; pero que, cuando se está lejos, aparece con un hábito de tristeza: “El huayno no es triste, cuando lo recuerdo hasta me hace bailar entre lágrimas, pensando en lo que dejo. El huayno no es triste, pero me hace llorar”¹.

En *Los ríos profundos*, la naturaleza y el contexto social aparecen como indicadores del tipo de canción a interpretar: “Si el huayno era triste, parecía que el viento de las alturas, el aire que mueve a la paja y agita las pequeñas yerbas de la estepa, llegaba a la chichería. Entonces los viajeros recordábamos las nieves de altura, siempre llenas de amenaza, frías e inmisericordes, o la lluvia lóbrega y los campos de nieves interminables” (ARGUEDAS 1958: 50). Si bien Ernesto asocia el carácter de la naturaleza con el estado de ánimo de la gente, su relación no puede ser mecánica. Así, se hace necesario evaluar la afirmación, en el marco circunstancial de la novela; pues, como el mismo personaje señala, “parece” que así es. No toda lluvia, no todo cielo oscuro o gris puede necesariamente significar o generar tristeza. Con la imagen o cualidades de los seres que habitan el cosmos quechua-andino, se han escrito metáforas con alto valor significativo, como las que Ernesto escucha en la chichería:

¹ Testimonio recogido en la plaza de armas de Huamanga, Ayacucho, en 1992.

¡Ay siwa k'enti!	¡Ay picaflor!,
amaña wayta tok'okachaychu,	ya no horades tanto la flor,
siwar k'enti	alas de esmeralda.
Ama jhina kaychu	No seas cruel
mayupataman urayamuspa,	baja a la orilla del río,
K'ory raphra	alas de esmeralda,
kay puka mayupi wak'ask'ayta	y mírame llorando.
k'awaykamuway	Baja y mírame llorando junto al agua roja,
K'awaykamuway	mírame llorando (ARGUEDAS 1958: 52).

Nos percatamos que entre la flor y el picaflor hay una estrecha relación. El emisor y la flor se ubican en el mismo nivel de significación. Este rasgo ya había sido señalado por el mismo Arguedas cuando escribe su artículo “El Ollantay. Lo autóctono y lo occidental en el estilo de los dramas quechua”, en el cual describe a una paloma y su relación con la naturaleza en la poesía quechua: “No responde tal descripción ni a la actitud del ser humano ni a la del ave que lo simboliza: ambos se confunden... Tal la forma estilística propia de la literatura quechua” (ARGUEDAS 1952: 139).

Por otro lado, las canciones interpretadas por el Papacha Oblitas y don Jesús corresponden a un momento de especial tensión en el barrio de las chicheras, especialmente cuando el ejército llega a la ciudad de Abancay en busca de los rebeldes. Como el huayno antes citado, el siguiente pretende calmar el conflicto y propone una relación fraternal:

Utari pampapi	En la pampa de Utari,
muru pillpintucha	mariposa manchada,
amarak' wak'aychu	no llores todavía,
k'ausak'rak'mi kani	aún estoy vivo,
kutipamusk'aykim	he de volver a ti,
vueltapamusk'aykim	he de volver.
Nok'a wañuptiyña	Cuando yo me muera,

nok'a ripuptiyña	cuento yo desaparezca
lutuyta apaspa	te vestirás de luto,
wak'ayta yachanki	aprenderás a llorar (ARGUEDAS 1958: 181).

La música andina expresa un sentimiento colectivo que emana del entorno y responde a un determinado orden social; por lo tanto, la separación de ambos significa el alejamiento del *ayllu*. El personaje distante del terruño ahora volver aunque sea para ser enterrado, para ser devuelto a la tierra de origen tras ser “sembrado” en el vientre de la mama pacha.

En otro momento de la novela, Arguedas nos presenta el huayno “Río Paraisancos”, con el que es posible explicar la alta capacidad creativa del mundo quechua y los rasgos esenciales del huayno. La primera estrofa, compuesta por cinco versos hexasílabos, al igual que la segunda y la tercera respectivamente (a excepción del verso 3 de la segunda y 7 de la tercera), guardan una simetría en la composición total de la canción. Constituye un pedido a la continuidad de unión del río que representa el cauce-vida de los pueblos; un pedido cuyo límite de unidad está marcado por el retorno del que se fue:

Paraisancos mayu	Río Paraisancos,
rio caudaloso	caudaloso río,
amam pallk'ankichu	no has de bifucarte
kutimunaykama	hasta que yo regrese,
vueltamunaykama	hasta que yo vuelva (ARGUEDAS 1958: 188-189).

La segunda estrofa es la condicionante. La unidad hombre-río debe mantenerse; en caso contrario, la “muerte” sería la triunfadora, la “muerte” que es igual a soledad y disgregación de sus continuadores, representados en los pececillos que son los hijos del río “caudaloso”²:

² En la concepción quechua andina, la muerte como el final de la vida no existe, se vive eternamente; es un paso de un estado a otro, un proceso de transmigración. En la cita que comentamos, la muerte refiere a la pérdida de unidad.

Pillk'ark'optikik'a
ramarkóoptikik'a
challwacha sak'esk'aykim
pipas challwayk'ospa
usuchipuwanman

Porque si te bifurcas,
si te extiendes en ramas,
en los pececillos que yo he criado
alguien se cebaría
y desperdi ciados, morirían en playas
(ARGUEDAS 1958: 188-189).

La tercera y última estrofa es la conclusión o “cierre”. Guarda la promesa del retorno con la seguridad de que la bifurcación o separación ya no será “mortal”, sino esperanzadora, porque existe alguien que cuidará a los pececillos-hombres. La bifurcación es la partida, no del río exactamente, sino de los hombres-río hacia la costa, que aparece como una alternativa por la existencia de fuentes de trabajo, como la explotación del guano y el salitre, que no elimina la convicción del regreso. El retorno supone, pues, la seguridad de la unión y la continuidad del pueblo quechua.

El papel del río Paraisancos es el de protector, dador de vida; mientras que el del viajero, el de la continuación social y cultural:

Kutimuk' kaptiyña
Kikiy, challwaykuspay
palk'anki ramanki
uywakunallaypак'
Yaku faltaptimpas
ak'o faltaptimpas
ñok'acha uywakusak'i
warma wek'eywampas,
ñawi ruruywampas.

Cuando sea el viajero que vuela a ti
te bifurcarás, te extenderás en ramas
Entonces yo mismo, a los pececillos.,
los criaré, los cuidaré.
si les faltara el agua que tú les das,
si les faltara arena
yo los criaré
con mis lágrimas puras,
con las niñas de mis ojos (ARGUEDAS
1958: 188-189).

Implícitamente es una alusión al *Inkarry* que busca la unión de sus miembros; es la promesa del retorno a la reconstitución de la sociedad indígena subyugada.

Ese sentimiento colectivo expresado en los huaynos, al igual que en otros géneros andinos, generan tristeza y nostalgia; pero también

produce impulso y fortaleza para vencer las adversidades. Por eso, cuando Don Jesús confiesa a Ernesto que el huayno “Río Paraisancos” había sido compuesto por su primo, un migrante a la costa, Ernesto comprende que el dolor de la separación de la comunidad podría impulsar la reunión de los “sin tierra” para luchar contra los mistis hostiles y volver definitivamente:

¿Quién puede ser capaz de señalar los límites que median entre lo heroico y el hielo de la gran tristeza? Con una música de éstas puede el hombre llorar hasta consumirse, hasta desaparecer, pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y de leones (ARGUEDAS 1958: 183-184).

Otro pasaje importante en la novela es el referido a la rebelión de las mestizas que atienden la chichería. Estas mujeres alegres se tornan en seres pujantes en el motín y su canto es una explosión de rebeldía contra el opresor. Sus voces, amarradas con un mismo interés, opacan las ofensas e infunden valor. Se canta, se baila y, conforme pasan los acontecimientos, la letra de las canciones se van reajustando; llegan a insultar al salinero acaparador y a los soldados que dispararon contra las mujeres (la música es utilizada como un arma de defensa verbal y estímulo popular).

“Entonces, una de las mestizas empezó a cantar una danza de carnaval; el grupo la coreó con la voz más alta”. Ese conglomerado que se desplaza como una serpiente (*amaru*), se asocia a la imagen distributiva de los personajes en el carnaval. El temor no existe, solo la seguridad de conseguir su objetivo: recuperar la sal que ha sido acaparada por el salinero. Todas cantan al unísono. El coro es tan poderoso y fuerte que “apagó todos los insultos y dio un ritmo especial, casi de ataque, a los que marchábamos a Patibamba” (ARGUEDAS 1958: 107).

Patibamballay	¡Oh árbol de Pati
patisachachay	de Patibamba!
sonk'ururuykik'a	Nadie sabía
k'orimantas kask'a	que tu corazón era de oro
sonk'ruruykik'a	Nadie sabía
k'ollk'emantas kask'a	que tu pecho era de plata (ARGUEDAS 1958: 107).

La vinculación y fusión metafórica entre el árbol y ser humano sirve al autor para señalar que ambos constituyen la mayor riqueza del universo. Esta no solo es monetaria; sino fundamentalmente humana, donde los sentimientos de “remanso” son altos, diferentes a los que infunden los hacendados. La rebeldía de las chicheras invierte la jerarquía de los hacendados; ellas pasan al primer plano, a representar el poder plural de los explotados que, en Patibamba, “eran” de plata y representan la permanencia y continuidad del mundo quechua. La aparente agua tranquila se convierte en el vientre que da a luz a los hijos de plata y oro.

En la chichería, propiedad de Doña Felipa, se reúnen indios y mestizos, quienes festejan con su música el motín de las mujeres. La confluencia de los oprimidos convierte a la reunión en una gran algarabía donde todos cantan y danzan al ritmo del huayno. Se expresan con tanta fuerza que “parecía que molían las palabras del huayno” (ARGUEDAS 1958: 157) y el sonido se expande hacia el exterior como símbolo de libertad. El huayno interpretado hace claras alusiones satíricas a las figuras del soldado y el salinero, tornándose en canto subversivo:

Soldaduchapa riflink'a	El rifle del soldadito
tok'romantas kask'a	había sido de huesos de cactus,
chaysi chaysi	por eso, por eso,
yank'a yanka tok'yan	truena inutilmente.
Manas manas wayk'ey,	No, no, hermano,
riflinchu tok'ro	no es el rifle,
alma rurullansi	es el alma del soldadito
tok'ro tok'ro kask'a	de leña inservible (ARGUEDAS 1958: 113-114).

Esta canción, imbuida de la cosmovisión andina carnavalesca, guarda un tono festivo dirigido contra los soldados quienes, no obstante ser también indígenas, se consideran superiores. La burla a estos personajes está llena de regocijo, al mismo tiempo que es sarcástica y burlona. A través de la eliminación de reglas y tabúes, las chicheras establecen un espacio extraoficial donde se destruye y se rebaja al soldado, festejando así la subversión de la chichera.

El rifle de soldadito, en cuya imagen se concentra el poder del Estado, es rebajado a la calidad de hueso de cactus, a espina que no mata. El soldadito ya no tiene siquiera el tamaño natural, sino una insignificante representación de hombre pequeño. El soldadito hecho objeto (revólver del salinero) es un alma, un muerto en vida, una presencia no física sino fantasmal convertida en depósito de excremento de la llama que finalmente se reduce a pedo “de mula salinera”.

Cuando doña Felipa huye, dejando en el puente del Pachachaca colgadas las tripas de una de sus mulas, las mujeres siguen cantando para evitar que la chichera sea aprehendida:

“Huayruru”, ama baleaychu;	No dispares; huayruro
chakapatapi chakaykuy;	sobre el puente sé puente;
“huayruro”, ama sipiychu	no mates, huayruro;
chakapatapi suyaykuy	sobre el puente espera,
tiaykuy; ama manchaychu”.	siéntate, no te asustes

(ARGUEDAS 1958: 157).

Los gendarmes considerados *huayruros* (especie de frejol rojo y manchado) son llamados a tener valor y esperar supuestamente un enfrentamiento abierto; sin embargo, este constituye una trampa para detenerlos. El color rojo con manchas oscuras del *huayruro* guarda en sí el posible desencadenamiento de la sangre y la consecuente oscuridad.

En ese escenario simbólico, son varias las canciones que Ernesto recuerda y el lector “oye”:

Durante mucho tiempo, por las noches, en Abancay y en los caseríos próximos, coros de mujeres cantaban el mismo *harahui*: “no dispares, ‘huayruro’...” pero le agregaron otra estrofa:

Fusil warkusk’atas tarinku	Encontraron colgados los fusiles
mana piyta sipisk’anta	que a nadie mataron.
Mula yawarllas chakapatapi	Sólo la sangre de la mulas desde el puente

sutuspa sutusiask'a	goteando goteaba
sutuspa sutusiask'a	goteando goteaba (ARGUEDAS 1958: 158).

La sangre de la mula podría llegar hasta el río y convertir sus aguas en *Yawar mayu* (río de sangre). Las gotas, de lenta caída, mantienen latente el regreso de Felipa, acaso con los *chunchos* (guerreros selváticos) que acabarían con los opresores; un “mito” vigente en la tradición popular andina, cuando se piensa en un posible levantamiento nativo.

Las letras de las canciones indias y mestizas (con fuerte arraigo en las tradiciones indígenas) son, pues, expresiones con las que se relatan los acontecimientos históricos y expresa el sentir popular; es decir, dan a conocer la visión no oficial de los hechos.

En la chichería también se dan cita los soldados cholos, arrancados de sus tierras, en proceso de desarraigo y alienación. Sin embargo, los directamente aludidos por las chicherías por medio de la canción se funden en el ambiente popular que apoya a Felipa:

Mana atinchu	No puede,
mana atinchu,	no puede,
maytak'atinchu	¡cómo ha de poder!
Imanallautas atinman	Por qué ha de poder,
¡way! atinman	¡huay! qué ha de poder
manchak' wayruru	el espantado huayruru
Doña Felipa makinwan	con la mano de doña Felipa
Doña Felipa kallpanwan.	con la fuerza de doña Felipa (ARGUEDAS 1958: 193).

La derrota “oficial” de los soldados dentro del espacio extraoficial es reconocida musicalmente; para la colectividad, Felipa ha sido la vencedora, como el pueblo al que simboliza:

Los soldados sudaban. El rostro del cabo pareció enfriarse; a pesar de su embotamiento, vi que en sus ojos bullía un sentimiento

confuso. Uno de los soldados pretendió levantarse. No era la indignación lo que se reflejaba en sus ojos, sino el destello que el golpe súbito del ritmo enciende en los bailarines. Quizá fue en su pueblo danzante de Jaylli o de danza de tijeras (ARGUEDAS 1958: 197).

A pesar de las claras alusiones a los soldados y de alabanza a la grandeza de doña Felipa, la danza permite reconocer, en el lenguaje corporal del militar, su extracción indígena.

Danza y música provocan el clímax en la chichería. El sonido del baile y la música es tan alto que llega a los oídos del guardia, quien detiene el jolgorio y lleva detenidos al Papacha Oblitas y al soldado. Callar la música y detener la danza competitiva, implicaría entonces profundizar el deterioro de las posibles relaciones sociales armónicas. Así, surge otro acto representativo: el prenderse “de los pies y los brazos” del soldado (ARGUEDAS 1958: 196) para detener el abuso.

El huayno “Coronel González”, registrado por Arguedas entre 1960 y 1963, es sin duda un claro antecedente de la rebeldía de las chicheras de *Los ríos profundos*. El hecho de haberlo registrado años después de la publicación de la novela no significa que Arguedas lo desconociera. Es así que la letra del mencionado huayno, que alude a la matanza de indios en el cementerio de Huanta, en 1910, no es ajena a los versos que aparecen en la novela:

¿Maychika apup wawantam Ñuqallay waqachirqani Chaypa wiqinman chayaspay Kanman hina waqanallaypaq? (kanan hina llakinallaypaq?)	¿A cuántas hijas de poderosos yo les habría causado llanto pagando esas lágrimas, Para llorar como hoy? (para sufrir como ahora?) / (Arguedas 1958).
---	--

Como ya mencioné, la música es inherente a todos los aspectos de la vida transfigurada en *Los ríos profundos*; no puede faltar en los acontecimientos que marcan el destino de las comunidades. Por eso, cuando se descubre que la epidemia de tifus avanza y mata a los co-

muneros, los colonos optan por invocaciones que buscan desterrarla. Aquí el tono de las interpretaciones musicales es solemne y, a su vez, épico, que contribuye a vencer al enemigo:

Mamay María wañuchisunki	Mi madre María ha de matarte
Taytay Jesús kañachisunki	mi padre Jesús ha de quemarte.
¡Ay, way, fiebre!	¡Ay, huay fiebre!
¡Ay, way, fiebre!	¡Ay, huay, jiebre!
	(ARGUEDAS 1958: 252).

La fuerza mágica de la música, que viaja a mundos y materias ignotas donde se encuentra el origen de la muerte, es capaz de invertir su sentido. La vida triunfante se erigiría sobre el polvo de los piojos que llevan la muerte.

Arguedas demuestra que los seres humanos y la música son indisociables. El sujeto está hecho de música como el mismo Ernesto, las chicheras o los indios de Patibamba. *Los ríos profundos* es una novela en la que Arguedas continúa y fortalece su propuesta de entender la cosmovisión quechua-andina bajo la perspectiva musical principalmente nativa. Dicha novela no es la única obra literaria arguediana que se ve atravesada por la música. Desde “Agua”, pasando por *Diamantes y pedernales*, hasta *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, se observa la compleja ampliación del arsenal musical en diferentes géneros.

Finalmente, al empezar este trabajo aludí a la labor etnográfica-musical de José María Arguedas. El material que el autor nos legó demuestra que las canciones populares recopiladas por él dialogan directa e indirectamente con las canciones de *Los ríos profundos*. En ellas, como en el huayno, “ha quedado toda la vida, todos los momentos de dolor, de alegría, de terrible lucha, de todos los instantes en que fue encontrando la luz y la salida al mundo grande” (ARGUEDAS 1976: 201).

Bibliografía

ARGUEDAS, José María

- 1952 “El Ollantay. Lo autóctono y lo occidental en el estilo de los dramas quechuas”, en: *Letras peruanas*. Lima: año 2, N.º 8, octubre.
- 1958 *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada.
- 1976 “La canción popular mestiza en el Perú”, en: *Señores e indios, acerca de la cultura quechua*. Lima: Mosca Azul Editores, Horizonte.
- 1978 *Los ríos profundos*. Madrid: Alianza Editorial.
- 1983 *Relatos completos*. Madrid: Alianza Editorial.
- 1986 *Cantos y cuentos quechuas*. Lima: vol. I y II, Munilibros.
- 1988 *Los ríos profundos*. Madrid: Alianza Editorial.
- 1992 *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. México: Eve-Marie Fell (coord.), CNCA.
- 2011 *Registro Musical 1960-1963*. Lima: CD, Ministerio de Cultura.

HUAMÁN, Carlos

- 1994 *Pachachaka. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de Arguedas*. México: ECM-UNAM.

LIENHARD, Martín

- 1990 *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas.

OSSIO, Juan

- 1973 *Ideología mesiánica del mundo andino (antología)*. Lima: Edición de Ignacio Prado Pastor.

ROWE, William

- 1979 *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.