

Una puesta en escena: Sonoridades heterogéneas en *Los ríos profundos*
de José María Arguedas

Sandra Vanessa Bernal Heredia

University of Texas—Austin

El presente trabajo analiza la inserción de las sonoridades quechua (*huaynos*, *haramis*, cantos) como performances corporales y acústicos en la novela *Los ríos profundos*¹ (1958) de José María Arguedas. Me interesa mostrar cómo la sedimentación de sonidos en la escritura de Arguedas se entrelaza con los imaginarios indígenas y mestizos, haciendo del texto novelístico una escena que constantemente registra un heterogéneo entorno sonoro andino.

Analizar la sonoridad como prácticas corporales en un espacio narrativo llega a ser inconcebible. Entonces, ¿cómo analizar signos corporales y acústicos en un texto novelístico? A través del uso de los estudios de sonido de Ian Foreman² y Jonathan Sterne³ concibo la novela como una herramienta de grabación/almacenamiento de eventos y espacios perdidos en el pasado y como un registro de arte sonoro de una memoria indígena mestiza. Asimismo, utilizo la teoría de performance de “arte

¹ José María Arguedas, *Los ríos profundos* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978).

² Iain Foreman, “Spectral Soundscapes: Exploring Spaces of Remembrance through Sound.” *Interference* (4, 2013): 1-11.

³ Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham: Duke University Press, 2003).

verbal” de Richard Bauman⁴ y de fenomenología sonora de Don Ihde⁵, y argumento a favor de la lectura literaria como un acercamiento corpóreo—un sensorium lector de las experiencias o fenómenos. Por un lado, Bauman enfatiza que el uso del lenguaje en el performance crea así una *cultura emergente*, interrelaciones que existen entre los eventos, los textos escritos y las situaciones en que los eventos suceden y son contados.⁶ Ihde, por otro lado, aboga por el análisis de la voz en el lenguaje como medio básico para experimentar un fenómeno.⁷ En su novela *Los ríos profundos* Arguedas utiliza el performance sonoro para transmitir conocimientos de la cultura andina e información sobre los personajes y así evocar y corporeizar el trauma de los personajes indígenas y mestizos causados por las instituciones nacionales dominantes y la sociedad en general. Al reconocer aspectos performativos, fenomenológicos y sonoros en un texto novelístico se puede ampliar y repensar los límites epistemológicos de la lectura y presentar una alternativa al percibir la realidad y escuchar una obra literaria de ficción.

Los ríos profundos narra la vida de Ernesto, un muchacho mestizo de 14 años en la provincia de Abancay que presencia e internaliza la pugna cultural, social y principalmente sonora que existe en un Perú culturalmente heterogéneo en los años cincuenta.⁸ La mayor parte de la novela se desarrolla en Abancay y abarca las diferentes experiencias sociales y posicionamientos de Ernesto dentro de la estructura de un colegio internado, ya que su padre, un abogado, tiene que ir en busca de trabajo

⁴ Richard Bauman, *Verbal Art as Performance* (Prospect Heights, Ill: Waveland Press, 1984).

⁵ Don Ihde, *Listening and Voice: Phenomenology of Sound*. 2nd ed. (Albany: State University of New York Press, 2007).

⁶ Bauman se refiere a cultura emergente como “posiciones y temporalidades donde el artista puede usar diferentes modos de voz combinando la tradición, la práctica y el arte verbal y así, entender la totalidad de la experiencia humana” (48). Todas las traducciones de aquí en adelante son mías.

⁷ Ihde enfatiza el retorno a una experiencia corporal, especialmente a una auditiva: “[mi] objetivo es pasar del presente con todas sus creencias predeterminadas acerca de la visión y la experiencia; y paso a paso, avanzar hacia una comprensión radicalmente diferente de la experiencia, una que tenga raíces en una fenomenología de la experiencia auditiva” (15). Ahora bien, Ihde propone una metodología fenomenológica de encarnación/personificación, “embodiment”, con los objetos que nos rodean y con nuestro alrededor en general: “Yo escucho con todo mi cuerpo” (45).

⁸ Ver los siguientes artículos: Carlos Vargas-Salgado, “José María Arguedas: memoria y teatralidad en los Andes”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 39, 77 (2013): 303-324; Javier García Liendo, “Las chicherías conducen al coliseo: José María Arguedas, tecnología y música popular”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 38, 75 (2012): 149-170; Rebecca Carte, “A Millennial Palimpsest: Musical Quechua Poetry in *Los ríos profundos* (1958) and *Todas las sangres* (1964) by José María Arguedas (1911-1969)”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 39, 78 (2011): 5-35; Leslie Bayers, “Polyphony and Performance in the poetry of José María Arguedas”, *Chasqui* 40, 1 (2011): 111-124.

a otras provincias. El clímax de la novela reside en el amotinamiento de un grupo de chicheras contra La Salinera; las cuales exigen el reparto de la sal para los colonos. Tras estos incidentes, vemos cómo la perspectiva de Ernesto cambia y se identifica con las injusticias contra los indígenas. La novela concluye cuando Ernesto deja Abancay tras la epidemia de tifoidea, y va en busca de su padre. *Los ríos profundos* muestra la realidad de la sierra sur del Perú⁹, los conflictos sociales que surgen a consecuencia de los rezagos colonialistas del sistema feudal, y los dispositivos manipuladores del sistema dominante.¹⁰

La sensorialidad en las obras de Arguedas ha sido considerablemente analizada, en especial las imágenes sonoras y visuales. La estudiosa Chalena Vásquez analiza la música andina en la narrativa de Arguedas y argumenta que la inclusión de esta no es sólo de manera estética si no que posee una visión integral y holística del mundo, proponiendo que cada sonido y movimiento es un sistema de comunicación entre los seres del universo.¹¹ La estudiosa Dalis Valera en un análisis de *Todas las sangres* plantea la importancia de las prácticas orales en la escritura de Arguedas como elemento cargado de expresiones y sensibilidad para evocar el mundo de la cultura quechua.¹² Por otro lado, basándose en la teoría de John Austin, Foucault y Lacan, Graciela Ravetti plantea encontrar el ‘punto performativo’, incluyendo lenguajes, imágenes visuales, auditivas y sensoriales, en los testimonios y las novelas de escritores latinoamericanos.¹³

Los artículos anteriores concuerdan en que la escritura de Arguedas—en especial la inclusión de descripciones sensoriales—tiene el objetivo de representar la cultura serrana del Perú, su simbología y su cosmovisión. Mi análisis concuerda con estas ideas, sin embargo, deseo volver a lo más básico: a la información a través de la experiencia sonora. ¿Qué información podemos retraer de los performances sonoros que Ernesto escucha? Teniendo como referencia el concepto de “heterogeneidad cultural” de Cornejo Polar, traduzco dicha noción a la esfera de lo sonoro para hablar

⁹ (Ayacucho, Apurímac, Cuzco), en especial la de Abancay, “un pueblo cautivo, levantado en la tierra ajena de una hacienda” (Arguedas, *Los ríos profundos*, 35).

¹⁰ En el colonialismo del espacio andino, estos dispositivos espaciales e institucionales se encarnaron en la iglesia, la escuela, la industria, el comercio, el ejército y en el Estado omnisciente.

¹¹ Chalena Vásquez, “Un universo en *Los ríos profundos*”, *Liempo* (2009): 1-16.

¹² Dalis Valera, “José María Arguedas y el lenguaje imposible”, *Revista Cifra Nueva* (2009): 21-34.

¹³ Graciela Ravetti, “Ficción y performance en escritores latinoamericano contemporáneos”, *Diálogos Latinoamericanos* 4 (2001): 47-57.

del universo heterogéneo de las voces, las escuchas y los sonidos en el entorno de la ficción andina de *Los ríos profundos*. Este universo comprende lo consciente e inconsciente, el día a día, los sueños; abarca polifonías que se presentan en quechua, en castellano, de manera individual, pública y comunal. Cada experiencia con los cantos es crucial ya que le permite al protagonista recordar información acumulada, la cual se incorpora a la interpretación de la realidad que se describe. En este ensayo propongo que existe una heterogeneidad sonora; al oír, leer y escuchar la novela, los performances sonoros de lo andino resuenan no sólo en los personajes de la novela, sino también en nosotros como lectores.

El primer canto aparece en la obra cuando Ernesto y su padre están caminando por el Cuzco metropolitano, el espacio se describe como la “calle oscura, en silencio”, “angosta y más oscura”, que “olía a orines” y es al tocar uno de los muros incaicos de la ciudad, que se le viene a la memoria a Ernesto una frase de las canciones quechuas que recuerda de su infancia:

“*yawar mayu*”, río de sangre; “*yawar unu*”, agua sangrienta; “*puk-tik yawar k’ocha*”, lago de sangre que hierve; “*yawar wek’e*”, lágrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse “*yawar rumi*”, piedra de sangre, o “*puk’tik yawar rumi*”, piedra de sangre hirviente?” [...] “¡Puk’tik, yawar rumi!—[...] en voz alta. Y como la calle seguía en silencio, repetí la frase varias veces. (Arguedas 49-50)

En especial, en la última exclamación vemos como la repetición y el repique de la voz se dan de una forma performativa. La reiteración del discurso despierta una acción en el padre: “Mi padre [...] Oyó mi voz y avanzó por la calle angosta” (50). La voz produce un significado colaborativo de una experiencia; los dos hombres que habían estado deambulando y recordando lo que una vez fue el Cuzco, encuentran dirección al escuchar “¡*Puk’tik, yawar rumi!*”. El uso performativo de las palabras en quechua, en especial “¡*Puk’tik, yawar rumi!*” presenta una resistencia cultural que alumbra la oscuridad de un Cuzco aplacado, se ofrece como vehículo de dirección, e instiga la movilización somática de un sujeto—el padre.

Los performances en la novela están intrínsecamente relacionados al lenguaje. ¡*Puk’tik, yawar rumi!* logra su objetivo ya que su significado pertenece a una lengua y cultura. Según el filósofo Don Ihde, el ser humano está relacionado con el mundo de tal manera que la voz y el lenguaje penetran los espacios más íntimos de su ser. Con esto se refiere al ‘discurso interno’ y lo describe como: “el monólogo oculto del pensamiento-en-la-lengua que acompaña las actividades cotidianas de los seres humanos, incluso cuando las personas no están hablando unas con otras” (Ihde,

Listening and Voice, 118). Ihde también afirma que “las voces de los otros que he escuchado me sumergen en un idioma que ya ha penetrado mi ser más íntimo, de tal manera que ‘escucho’ el discurso al cual pertenezco” (118). El discurso interno retiene un aspecto de pertenencia como el “discurso sonoro”.¹⁴ Este discurso interno es el pensamiento propio de la persona y por eso se expresa en un idioma o varios (como lo veremos en el caso de Ernesto). Ihde sostiene que los pensamientos del discurso interno se expresan en la lengua materna de la persona (118). En el caso de Ernesto, vemos que el discurso sonoro es en castellano, mientras que el discurso interno que aparece en este ejemplo y en otras partes de la novela es en quechua o en castellano con incrustaciones de vocablos quechuas.

Esta característica ha sido motivo de atención de la crítica arguediana, destacando la ya clásica lectura del crítico Antonio Cornejo Polar, en su libro *Los universos narrativos de José María Arguedas*.¹⁵ No obstante, estas lecturas se han enfocado mayormente en la oralidad; por lo mismo en mi análisis deseo enfocar mi estudio en la auralidad, es decir el horizonte de sonoridad y resonancia más amplio de la escena arriba citada y la novela en conjunto.

Las voces y los cantos no sólo pertenecen al discurso interno de Ernesto. Arguedas los muestra en eventos sociales como en las chicherías, las faenas, los entierros y las protestas principalmente protagonizadas por cantantes y músicos. Los cantantes son muy respetados y venerados dentro de la comunidad¹⁶; su importancia se mide de acuerdo a la variedad de sus cantos de distintos pueblos. Acerca del maestro Oblitas o Papacha Oblitas, músico mestizo, experto tocador de arpa quien recibe gran respeto y admiración del personaje principal, Ernesto comenta: “Comprendí que debía ser un músico de gran experiencia. Habría estado en mil fiestas de mestizos, señores e indios; y si le decían *Papacha* no podía ser sino porque era un maestro, un maestro famoso en centenares de pueblos” (Arguedas, *Los ríos profundos*, 232).¹⁷

¹⁴ Según Ihde “Voiced speech”.

¹⁵ Antonio Cornejo Polar, “Introducción.” *Los universos narrativos de José María Arguedas* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1973), 15-25.

¹⁶ Un guardia civil toma prisionero al maestro Oblitas cuando estaba cantando en la chichería. Este es el único momento en la obra que se les falta el respeto a los músicos. El guardia civil no es considerado parte de la comunidad—aunque comenta que es de Pascua y entiende quechua, los guardias civiles, los *huayruros*, son los enemigos de las cholitas y los colonos.

¹⁷ El repertorio del Papacha Oblitas incluye una variedad de *huaynos* de distintos lugares del Perú (Ayacucho, Huancavelica, Abancay) acompañado de las tonalidades de un arpa. El arpa es un instrumento que tiene sus orígenes en Europa y que a su llegada al Perú fue

La utilización de los cantos públicos en la narrativa crea la relación entre el emisor y el lector del acto vital y corporal. Arguedas enfatiza la relación que existe entre la memoria, el cuerpo y la voz del cantante. Al referirse al *Kimichu*¹⁸ y al maestro Oblitas, Ernesto observa: “El ritmo era aún más lento, más triste; mucho más triste el tono y las palabras. La voz aguda caía en mi corazón, ya de sí anhelante, como un río helado. El *Papacha* Oblitas, entusiasmado, repitió la melodía como la hubiera tocado un nativo de Paraisancos. El arpa dulcificaba la canción, no tenía en ella la acerada tristeza que en la voz del hombre” (235). Los distintos niveles de voz y tonalidad se relacionan con cantos de un lugar geográfico específico. Es por eso que se enfatiza la procedencia de los cantantes como inmigrantes errantes, músicos individuales (sin banda o grupo), que su destreza abarca tonalidades de diversos pueblos recorridos, pero también insertan su propia memoria y subjetividad al ser cantados: “Casi siempre el forastero rectificaba varias veces: “¡No; no es así! ¡No es así su genio!”.¹⁹ Y cantaba en voz alta, tratando de imponer la verdadera melodía. Era imposible. El tema era idéntico, pero los músicos convertían el canto en *huayno* apurimeño, de ritmo vivo y tierno” (92).

Esta relación intrínseca entre la memoria corporal y la producción musical muestra que los cantantes en la novela han indagado, moldeado y fortalecido sus propios cuerpos con el objetivo de encontrar la voz para cada espacio, pueblo y escena diferente. Ernesto comenta sobre las mestizas en la chichería:

Ellas sabían solo huaynos de Apurímac y de Pachachaca, de la tierra tibia donde crecen la caña de azúcar y los árboles frutales. Cuando *cantaban con sus voces delgadas, otro paisaje presentíamos*; el ruido de las hojas grandes, el brillo de las cascadas que saltan entre arbustos y flores blancas de cactus, la lluvia pesada y tranquila que gotea, sobre los campos de caña; las quebradas en que arden las flores del pisona y, llenas de hormigas rojas y de insectos voraces. (93)

Los cuerpos actúan como cajas de resonancia y almacenamiento, universos de sonidos con distintas sonoridades, funcionalidades y sensaciones a generar que recuerdan y almacenan memorias sonoras y corporales heterogéneas.

adaptado por los indígenas a sus expresiones artísticas. Su uso es indispensable en los *huaynos*, en las danzas de las tijeras siendo considerado un instrumento fundamental del patrimonio musical peruano.

¹⁸ Peregrino indio músico que viaja por los pueblos cargando un retablo de la Virgen. Recauda limosnas.

¹⁹ Con la descripción del “genio” de la canción, Arguedas personifica la música y resalta su autonomía y poder propio.

Otro músico que se resalta, pero no recibe el mismo respeto que el maestro, es el cantor acompañante del *kimichu* de la Virgen de Cocharcas. A diferencia del maestro que se lo describe como “profesional” y “[con un] castellano muy correcto” (243), el cantor tenía “los labios manchados por el zumo de la coca. [...] olía a sudor, a suciedad de tela de lana” (238). Sin embargo, de la misma manera la voz del cantor, acompañada de la música del arpista, produce un repertorio con gran potencial y expresividad:

Con una música de estas puede el hombre llorar hasta comunicarse, hasta desaparecer, pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y leones o contra los monstruos que se dice habitan en el fondo de los lagos de altura y en las faldas llenas de sombras de las montañas. Yo me sentía mejor dispuesto a luchar contra el demonio mientras *escuchaba* este canto. Que aparecía con una máscara de cuero de puma, o de cóndor, agitando plumas inmensas o mostrando colmillos, yo diría contra él, seguro de vencerlo. (236; mi énfasis]

Los sonidos en la obra se utilizan para comunicarse, recibir información del entorno y como en esta cita también se utilizan para transformarse. La música que producen estos cantantes andinos con su voz o sus instrumentos tiene la capacidad de transformar el deseo y la actitud de las personas que los escuchan. En este caso, Ernesto “escuchaba este canto” y dicha audición le incita un sentimiento de lucha, energía y fuerza para enfrentarse “contra el demonio”. La música lo embriaga de poder y autoestima y lo acompaña en distintas situaciones a lo largo de la novela.²⁰ En otra ocasión el *huayno* también le da el coraje para declararse a una chica: “Cuando tocaron un *huayno*, se levantó un alarido alrededor de la glorieta. —Oye, “Chipro”, espérame—le dije—. Voy a declararme a Alcira” (223).

Como las antes mencionadas, las chicherías son espacios sociales que aparecen constantemente en la novela, donde la música emborracha a los personajes; en estos lugares cerrados la gente se reúne para tomar chicha²¹ y socializar.²² En la

²⁰ Los cantos enmarcan situaciones intensas; cuando el Markask’a, compañero del colegio de Ernesto, le busca pelea al hijo del Comandante de la Guardia porque estaba galanteando a Salvina: “lo voy a rajar—me dijo—. ¡Ahora mismo! La banda tocó una marinera” (Arguedas, *Los ríos profundos*, 226). La marinera es una danza reconocida como patrimonio cultural de la nación peruana, el cortejo amoroso de un varón y una dama pone a prueba la destreza de los bailarines para representar la escena amorosa. El canto reaparece en esta escena cuando muestra el fin de la pelea, el autor comenta: “la banda tocó una marcha; se iba ya” (Idem, 227).

²¹ Bebida que se obtiene de la fermentación del maíz y otros cereales. También la chicha se refiere a un género musical producido por la fusión de la cumbia con la música andina que nació en los años sesenta.

novela, el único barrio donde hay chicherías es en Huanupata, un lugar popular, donde se congregan diferentes grupos de personas: “las meseras mestizas, los soldados, los indios y los cholos” (91). La chichería es un *melting pot* que acoge a todos y donde no hay restricción alguna de entrada. En la siguiente cita, se enfatiza el ámbito de camaradería local que surge en la chichería:

—¿Tú quieres, muchacho? —me preguntó un mestizo que parecía ser un cargador del mercado.

—Sí quiero —le contesté.

Me alcanzó una jarra pesada; la levanté y la sostuve en alto con mucha dificultad, para beber, mientras el mestizo y los de su grupo se reían. La chicha era fuerte y sentí que me abrigaba.

—¡Buena, muchacho! ¡Caray! ¡Caray, guapo! ¡Adentro, adentro consuelo!— gritaba mi invitante *oyendo* los largos tragos que tomaba. (156)

En esta escena social de jubileo vemos como se está forjando una nueva amistad. En este pasaje, la palabra literaria: “gritaba mi invitante oyendo los tragos largos que tomaba” provoca en el cuerpo del lector una sensación y experiencia somática. De alguna manera, Arguedas intenta llevar este sentimiento de inclusión hacia el lector al “escuchar” las vibraciones y los movimientos intensos musculares y guturales de Ernesto al pasar los tragos. Al leer, podemos percibir las vibraciones o pulsaciones del líquido de la chicha en contacto con el cuerpo del muchacho, haciendo que el sonido se presente espacial y temporalmente en el lector.

Aparte de acoger a los “descalzos, los de ojotas y a los de zapatos”, la chichería se presenta como un espacio de expresión libre (157). Ernesto comenta sobre el mestizo que le invita chicha: “empezó a cantar un huayno cómico [...] improvisado por él en ese instante, era un insulto a los gendarmes y al salinero” (156). Como vemos, la voz del personaje no sólo tiene libertad de expresión sin miedo a represalias, sino que su expresión recibe también apoyo colectivo y aceptación social en el espacio de las chicherías: “Todos los del grupo formaron un coro. Alternaban cada estrofa con largas carcajadas. El cholo cantaba la estrofa, lentamente, pronunciando cada palabra con especial cuidado e intención, y luego la repetía el coro. Se miraban y volvían a reírse” (156).²³

²²En su artículo “Callejones y mansiones o la reconstrucción de los espacios públicos en Lima”, Alicia del Águila distingue a las chicherías como los espacios más populares y generales después de los callejones y las plazas.

²³ Nótese el cambio de palabra para describir al hombre en la chichería, de mestizo a cholo; estos dos términos implican mezcla de razas. Sin embargo, cholo tiene una connotación peyorativa y se utiliza para identificar a los mestizos más apegados a la cultura indígena que a la criolla. A mi parecer, en este caso Arguedas hace este cambio connotativo para enfatizar la euforia y la cercanía del personaje a sus raíces andinas en la chichería.

En la siguiente cita vemos como este sentimiento de camaradería y aceptación se extiende a la producción musical que se interpreta:

Cualquier parroquiano podía pedir que tocaran el huayno que prefería. Era difícil que el arpista no lo supiera. A las chicherías van más forasteros que a un tambo. Pero ocurría, a veces, que el parroquiano venía de tierras muy lejanas y distintas [...] y pedía que tocaran un huayno completamente desconocido. Entonces los ojos del arpistas brillaban de alegría, llamaba al forastero y le pedía que cantara en voz baja. Una sola vez era suficiente. El violinista lo aprendía y tocaba. (92)

El efecto de la música y de la chicha abre barreras; este espacio popular crea un sentimiento de propiedad, aceptación y tranquilidad que le permite a Ernesto conectarse con los cantos: “Después, cuando me convencí que los ‘colonos’ no llegaban al pueblo, iba a las chicherías, por oír la música, y a recordar. Acompañando en voz baja la melodía de las canciones me acordaba de los campos y las piedras, de las plazas y los templos, de los ríos adonde fui feliz” (93).

La música de la chichería le despierta la memoria y evoca en Ernesto emociones trasladándolo al pasado. Es la voz según Ihde la que nos aproxima a una experiencia, debemos volver a lo básico— a la voz, para relacionarnos con nuestro alrededor (Ihde, *Listening and Voice*, 147).

En el caso de Ernesto en el ejemplo anterior vemos la propiedad creativa de la voz: “Acompañando en voz baja la melodía de las canciones me acordaba de los campos...” (Arguedas 93). Es a través de la voz que el personaje tiene contacto con su alrededor, su pasado y le permite crear una historia. Las canciones lo remontan a su niñez cuando vivía en un *ayllu* y compartía con los indios su música, sus valores y sus creencias. Los cantos nos muestran que Ernesto es un muchacho mestizo con una disyuntiva existencial ya que ha vivido entre dos culturas—la indígena y la blanca. Los recuerdos de su niñez se presentan como un refugio que surgen en momentos de hostilidad en los nuevos ambientes como en Abancay y en el colegio. En el colegio, después del incidente con el Peluca—cuando los estudiantes, el Lleras y el Añuco le ponen una tarántula venenosa en la espalda al Peluca—Ernesto en sueños escucha un *huayno*:

Sin embargo, durante la noche, como un estribillo tenaz, escuché en sueños un *huayno* antiguo, oído en la infancia, y que yo había olvidado hacía ya mucho tiempo:

Apank' orallay, apank' orallay,
Apakullawayña,
Tutay tutay wasillaykipi

Apankora, apankora,
llévame ya de una vez;
en tu hogar de tinieblas

Uywakullawayña.
piedad.

críame, críame por

Pelochaykiwan
Yana wañuy pelochaykiwan
Kuyaykullawayña.

Con tus cabellos,
Con tus cabellos que son la muerte
acaríame, acaríame. (139)

Tras un evento que le ocasionó temor, los deseos de su subconsciente lo llevan a recordar su infancia a través de un *huayno*. Vemos cómo en esta cita, el sonido de la memoria de Ernesto atraviesa la realidad y el personaje “escucha en sueños”. En la novela, la línea que divide el consciente y el subconsciente es muy delgada. De manera estética Arguedas también lo hace notar con el cambio de prosa a verso. Ernesto tras un momento de tristeza, temor y presión social, se reconforta en la idea de la muerte, de dejar de vivir y enredarse en la telaraña de la tarántula—la cual simboliza la muerte en este *huayno*.

Entre las diferentes funciones de los cantos en la novela, está la de crear un espacio alterno ya sea de tranquilidad, seguridad y serenidad en los personajes, que usualmente está en los recuerdos del pasado. En los versos se puede percibir una sensación de inconformidad con el presente, donde la persona en el canto se encuentra lejos de su origen y añora el retorno. Consecuentemente, la vida de los personajes se relaciona constantemente con las canciones populares y folclóricas como los *jarabuis* y los *huaynos*. La expresión del canto quechua tiene sus antecedentes en la sociedad inca. Es a través de la expresión verbal que se expresaba la vida misma de esta sociedad (Valera 30). Las canciones comunales evocan impresiones y forman gran parte del contexto cultural y geográfico del pueblo quechua. Estos cantos nos muestran la unión que se produce a través de la voz en momentos de júbilo, tristeza y violencia. Ello se expresa en el *jarabui* de despedida que le dan las mujeres de un *ayllu* a Ernesto:

¡Ay warmallay warma
Yuyaykunlim, yuyaykunkim!
Jhatun yurak' ork'o
Kutiykachimunki;
Abrapi puquio, pampapi puquio
Yank'atk' yakuyanman.
Allkunchallay, kutiykamunchu
Raprachaykipi apaykamunki.
Riti ork'o, jhatun riti ork'o
Yank'tak' ñannimpi ritiwak';
Yank'atak' wayra
Nannimpi k' ochpaykunkiman
Amas pára amas pára

¡No te olvides, mi pequeño,
¡No te olvides!
Cerro blanco
hazlo volver
agua de la montaña,
manantial de la pampa
Que nunca muera de sed,
Halcón, cárgalo en tus alas
Y hazlo volver.
Inmensa nieve, padre de la nieve,
No lo hieras en el camino
Mal viento
No lo toques.

Aypankichu;	Lluvia de tormenta,
Amas k'ak'a, amas k'ak'a	No lo alcances.
Nannmpi tuñinkichu.	¡No, precipicio, atroz precipicio,
¡Ay warmallay warma!	¡No lo sorprendas!
¡Kutiykamunki!	¡Hijo mío, haz de volver,
Kutiykamunkipuni!	Haz de volver! (Arguedas 88)

Este canto surge en un momento de mucha tristeza y tiene tres audiencias: Ernesto, el cosmos y el pueblo. En las primeras líneas, Arguedas nuevamente enfatiza la importancia de la memoria, de recordar sus raíces. Se le pide a Ernesto no olvidar su procedencia y se le invoca a la naturaleza personificada (viento, nieve, lluvia—“lluvia no lo alcances”) que no lo hieran.²⁴ Al mismo tiempo al ser un canto comunitario, hace que todos los del pueblo en especial las mujeres sean las receptoras. Los recursos fonéticos en este canto como la utilización de la anáfora, con la repetición de la palabra “no” al comienzo de las oraciones, ayuda a crear un sentimiento de ritmo y musicalidad al contenido lírico. No obstante, tiene también un objetivo semántico; la repetición del “no” apela a los sentimientos del lector y del oyente. De igual manera, la aliteración del “no” hace que retumbe y nunca se pierda el sentido de este canto que es la exigencia de las mujeres a que Ernesto no olvide.

Arguedas juega con esta idea de no olvidar en el canto y la contrapone con una escena en párrafos anteriores donde Ernesto comenta sobre otras mujeres que han olvidado: “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” (87). Aunque Ernesto utiliza el quechua, el mismo referente de las mujeres para comunicarse con ellas, estas les contestan: “¡Mánan! ¡Ama rimawaychu! (¡No quiero! ¡No me hables!)” (87). En esta ocasión Ernesto se encuentra del otro lado, exigiendo a través de la voz y la palabra ser reconocido. La falta de identificación oral (ya que en ningún momento ven la apariencia de Ernesto) causa en Ernesto un desbalance físico y mental “Aturdido y extraviado en el valle”, “el Padre Director me

²⁴ Según el crítico Antonio Cornejo Polar, “[...] estas asociaciones tienen una visión mágica del mundo, visión que descubre relaciones subterráneas entre seres, cosas, valores del universo” (Cornejo Polar, “Los ríos profundos. Un universo compacto y quebrado”, 93). Cornejo describe una relación intrínseca del ser humano con todo el mundo. De la misma manera, Arguedas presenta una visión andina quechua interconectada en la que existen fuertes relaciones entre los seres, las cosas y los valores del universo (93). *Los ríos profundos*, según Cornejo Polar, “tienen como supuesto una concepción del universo entendido como totalidad coherente, compacta, absolutamente integrada” (88). Arguedas le presenta al lector una imagen integradora y panteísta del mundo andino, donde cada elemento: sobrenatural, cósmico, animal, vegetal y mineral se llega a escuchar, ver y sentir.

llamaba “loco” y “tonto vagabundo”, “durante muchos días no podía jugar ni retener lo que estudiaba” (87). La voz y el discurso sonoro de Ernesto—“*Jampuyki mamaya* (Vengo donde ti, madrecita) -llamé desde algunas puertas”—está en quechua, sin embargo, es su voz e identidad mestiza foránea que lo etiqueta “ajeno”, intensificando en él ese sentimiento de no-pertenencia que lleva desde su niñez “cuando ya no quedaba luz del sol sino en las cumbres, llegaba al pueblo, temiendo desconocer a las personas, o que me negaran” (87).

Es interesante observar cómo Arguedas ejemplifica las instancias donde la palabra en quechua crea desunión y diferencia como en el ejemplo anterior. Aun así, también es capaz de crear unión comunal como lo veremos en los *huaynos* que aparecen principalmente en un ambiente comunitario, constatando presencia, unión y estableciendo ayuda mutua. Según Martín Lienhard los *huaynos* acompañaban las fiestas y las faenas de los campesinos indígenas, algunas de las cuales eran prohibidas por los dueños de las haciendas. El *huayno*, la canción andina más difundida y comercializada, “alcanzó el estatus de canción representativa de la cultura “serrana” (Lienhard, “La cosmología poética”, 89).²⁵ Lienhard destaca que “el wayno quechua de la sierra central y meridional del Perú surge en cualquier momento del año y en las circunstancias sociales más diversas. Por eso, sin duda, se lo llama, en algunas comunidades, *llaqta taki*: el canto-de-mi-pueblo” (88). En la novela, el *huayno* acompaña a las faenas en el mes de mayo—el mes más seco y helado:

Los indios, en mayo cantan un *huayno* guerrero:

Killinchu yau,	Oye, cernícalo,
Wamancha yau	Oye, gavián,
Urpuykitam k'echosk'ayki	Voy a quitarte a tu paloma,
Yanaykitam k'echosk'ayki.	A tu amada voy a quitarte,
K'echosk'aykim,	He de arrebataréte,
K'echosk'aykim	He de arrebataréte,
Apasak'mi apasak'mi	Me la he de llevar, me la he de llevar,
Killincha	¡oh cernícalo!
Wamancha	¡oh gavián! (Arguedas 74)

Los indígenas cantan este *huayno* guerrero en contra de los cernícalos y los gavilanes.²⁶ En este *huayno*, las aves no se presentan como una amenaza, al contrario,

²⁵ Martín Lienhard, “La cosmología poética en los waynos quechuas tradicionales.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XIX, 27 (1993): 87-103.

²⁶ En la obra, los cernícalos, los gavilanes y los cóndores cumplen funciones simbólicas semejantes, pueden ser negativas o positivas. Simbolismos positivos: si se relaciona con los dioses o *Apus*. El cernícalo o *killinchi* en la obra es el símbolo de una montaña sagrada: “El K'arwarasu es el Apu, el Dios regional de mi aldea nativa [...]. El

es el ser humano que se une y le hace frente a través del uso de apóstrofes “Oye” y “oh”. Estos tienen una función apelativa e invocadora y se relacionan con la personificación de las aves donde el ser humano está invocando su presencia. Este es un *huayno* de cosecha y guerrero, el desafío se da para prevenir el ataque de estas aves a la cosecha.²⁷

A pesar que los cantos cumplen una función de desahogo, añoranza y labor comunal, los cantos también surgen en ocasiones de conflicto; además que unen a la comunidad, tienen la capacidad de adaptarse y convertirse en himnos de pelea. En especial, en la escena cuando las mujeres protestan contra la Salinera por haber tomado toda la sal del pueblo, el canto unifica a las mujeres y las aísla espiritualmente de los insultos de los forasteros:

No sólo las señoras, sino los pocos caballeros que vivían en esas casas insultaban desde los balcones.

—¡Prostitutas, cholas asquerosas!

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

Así, la tropa se convirtió en una comparsa que cruzaba a carrear las calles. La voz del coro apagó todos los insultos y dio un ritmo especial, casi de ataque, a los que marchábamos a Patibamba. [...] Enloquecidas de entusiasmo, las mujeres cantaban cada vez más alto y más vivo. (150)

En este ejemplo vemos como Arguedas presenta la división entre la cultura andina y la urbana; como los “caballeros y las señoras” insultan a las mujeres mestizas con vilipendios clasistas y racistas. El canto crea una barrera que protege a las mujeres y hasta estructura una rebelión. En la novela, el canto es la voz del “indio” y un vehículo de comunicación. Arguedas reconoce la capacidad del “indio” para expresar sus sentimientos en lenguaje poético y su capacidad de creación artística. Sin embargo, como en el prólogo del *Canto Kechua*, Arguedas recalca la importancia del colectivo: “si bien la creación individual, expresión íntima y profunda del hombre, logra realizar, a veces, una gran obra de arte, en la que aquél en que se reconoce y se siente toda el alma y la sensibilidad de un pueblo, es el que perdura y el verdaderamente universal” (Arguedas, *Kanto Kechua*, 1). En la escena de las mujeres en la novela, es a través de la

cernicalo es el símbolo del K'arwarasu” (Arguedas 132). Ver: Carlos Huamán, *Pachachaka: Puente sobre el mundo narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas* (Mexico DF: El Colegio de México, 2004). Según Huamán, “el gavián, *anka*, comparte con el *killinchi* su denominación: *Huaman* o *waman*. Al igual que el *Killinchi* y el cóndor; guarda el espíritu del Apu” (234). Aun así, por ser aves de carroña tienen también una simbología negativa. Sus características carnívoras, vuelven a los hombres víctimas de estos predadores.

²⁷ Según Carlos Huamán, este *huayno* “advierne una disputa amorosa, pero metafóricamente se refiere al hombre que afecta los intereses comunales y este *huayno* sirve como advertencia” (Huamán, *Pachachaka*, 235).

palabra hablada que se juntan las voces individuales en una voz colectiva adquiriendo mayor potencial de expresión y defensa.

El canto aparece como un ente protector, sobre esto Ihde propone la propiedad totalizadora y abarcadora de los sonidos y su capacidad de penetrar nuestro interior y hasta interrumpirlo: “los sonidos se entrometen en mí. Cuando son severos o repentinos, mi propia presencia se perturba” (Ihde, *A Philosopher Listens*, 70).²⁸ Sin embargo, añade que el ser humano tiene la capacidad de intencionalidad—concepto de Edmund Husserl—y así es capaz de seleccionar los sonidos que desea priorizar “Mi ‘control’ sobre el sonido es mi atención y mi selectividad. Pero esta misma selectividad es tal que puede ‘revelar’ algo acerca de los sonidos y al mismo tiempo ‘ocultar’ otros aspectos del sonido” (71). Valiéndose de las propiedades de los sonidos, Ihde avanza su argumento a la propiedad seductora de la música y como ésta llega a penetrar no sólo el interior psíquico, pero también físico de la persona. Ihde comenta:

Nuestras cabezas están ‘llenas de sonido’ a tal grado que en el caso máximo son borrosas incluso las distinciones entre los sonidos internos y los externos. El sonido comanda y nos rodea. En este sentido la música no está sólo presente, sino omnipresente y mi único escape es mi capacidad para aislarme psíquicamente. La música, como Dios, nos abarca y, al menos, trata de abrumarnos. Así, la música, al igual que los dioses, puede ser demoníaco o salvífica. (71)

En la novela, vemos como Ernesto y los otros personajes se ven abrumados por los sonidos y la música. Al escuchar un *huayno* triste, los forasteros recuerdan:

Tenía un ritmo lento y duro, como si molieran metal; y 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 nubes de altura, siempre llenas de amenaza, frías e inmisericordes, o la lluvia lóbrega y los campos de nieve interminables. (Arguedas, *Los ríos profundos*, 92)

Cada canción rememora las historias, expectativas e imágenes de cada persona. Sin embargo, crea una unión entre los migrantes presentes en la chichería. Este *huayno* resuena con los forasteros y los incita a recordar los paisajes y lugares de sus viajes. Los cantos retraen espacios y temporalidades en la novela; retraen información del pasado a un presente, lo que consiguientemente influenciará un futuro. Los estudios de Iain Foreman, nos incitan a pensar en el sonido como manera

²⁸ Don Ihde, “A Philosopher Listens.” *Journal of Aesthetic Education*. 5, 3 (1971): 69-76.

de evocar el espacio y el momento perdido. A diferencia de entender la experiencia corporal como un “estar-ahí,” Foreman argumenta que los espacios siempre están fuera de nuestro alcance ya que siempre nos “están pasando” y así se convierten en ausencia y pérdida. Foreman comenta: “Cuando esta ausencia y pérdida resuenan, los horizontes espaciales retroceden, y en su lugar surge una temporalidad diferente en donde el espectro altera nuestra presencia corporal y nos vemos afectados por la distancia” (Foreman 1). Hablando de este distanciamiento, la novela y la música son registros de arte sonoro de una memoria indígena mestiza en un pasado. La ausencia y la pérdida de un momento en el pasado, resiste el olvido y se revive a través de la resonancia del sonido en un presente.

La memoria indígena andina renace también cuando los *huaynos* irrumpen en el espacio hegemónico del colegio y crean lazos entre los personajes²⁹: “Muchas veces, tres o cuatro alumnos tocaban huaynos en competencia. Se reunía un buen público de internos para escucharlos y hacer de juez. A estos tocadores de armónica les gustaba que yo cantara. Unos repetían la melodía; los otros “el acompañamiento’, en las notas más graves; balanceaban, marcando el compás” (Arguedas, *Los ríos profundos*, 98). La unión que crean los cantos entre los personajes que comparten una descendencia/relación a la cultura quechua andina, no impone una homogeneidad en la cultura. Al contrario, Arguedas enfatiza la heterogeneidad de los *huaynos*, recalcando las sonoridades heterogéneas que existen y así la diversidad de grupos: “llegaba a la esquina, y junto a la tienda de aquella joven que parecía ser la única que no miraba con ojos severos a los extraños, cantaba huaynos de Querobamba, de Lambrama, de Sañayca, de Toraya, de Andahuaylas...de los pueblos más lejanos; cantos de las quebradas profundas” (72). Y “A mi padre le gustaba oír huaynos; no sabía cantar, bailaba mal, pero recordaba a qué pueblo, a qué comunidad, a qué valle pertenecía tal o cual canto” (69). A través de las canciones, Ernesto, un mestizo, se pone en contacto directo con los “indios” de diferentes regiones. Los *huaynos* se introducen en la narrativa de Arguedas para demostrar el repertorio cultural del Perú andino.

²⁹ En la literatura del indigenismo, la escuela se puede observar como un mecanismo integrador, un espacio donde se trata de crear nuevas identidades acordes con la sociedad moderna. Por ejemplo, en la novela *Surumi* (1943) del autor boliviano Jesús Lara, la escuela mantiene una idea civilizadora de transformar al individuo en ciudadano. Ver: Jesús Lara, *Surumi* (Buenos Aires: Librería Perlado Editores, 1943).

Aunque provenientes de diferentes lugares, los *buaynos* son el vínculo que unifica a todos aquellos que están relacionados a la sierra peruana.

Arguedas presenta en su obra al personaje mestizo, el cual tiene la capacidad de acceder a su “lado indio”, a su espiritualidad por su condición de bilingüe y de esta manera hace que el ‘indio de adentro’³⁰ llegue a formar parte de la nación. Según Estelle Tarica, “la función primordial del mestizo es ser un agente mediador, que se moviliza en una sociedad que esta modelada en términos duales, compuestas por dos mundos antagónicos: el mundo interior, imperturbable e integral donde reside el indigenismo y el mundo exterior, fragmentado y que se transforma rápidamente en una nación modernizadora” (Tarica, “José María Arguedas and the Mediating Voice”, 84). En la obra, Ernesto en su capacidad de mestizo también actúa como enlace entre las dos culturas. Ernesto no es indígena, es un mestizo con alma de “indio”. Sin embargo, a lo largo de la novela vemos como él es capaz de entender los *buaynos* y las canciones en quechua. Su multiplicidad lingüística le permite entender las sonoridades heterogéneas y la polifonía de voces en la sociedad peruana.

Arguedas hace un esfuerzo por representar la cultura oral quechua, sin embargo, es consciente del conflicto que existe entre los dos idiomas. Ernesto comenta sobre Gerardo:

—Ese Gerardo le habla a uno, lo hace hacer a uno otras cosas. No es que se harte uno del *buayno*. Pero él no entiende quechua; no sé si me desprecia cuando me oye hablar quechua con los otros. Pero no entiende, y se queda mirando, creo que como si uno fuera llama. ¡Al diablo! Vamos a tocar un *buayno de chuto*³¹, bien de *chuto*—dijo entusiasmándose. (Arguedas, *Los ríos profundos*, 269)

Gerardo es el hijo del comandante de la Guardia Civil; costeño proveniente de Piura pero en ese momento está destacado en Abancay. Arguedas observa la falta de comunicación que existe entre los costeños y los serranos; los costeños no entienden el quechua y esta carencia llega a convertirse y percibirse en los personajes como desprecio. Ernesto no es el único que se da cuenta de este desprecio; Romero

³⁰ “The Indian within.” Ver: Estelle Tarica, “José María Arguedas and the Mediating Voice” en *The Inner Life of Mestizo Nationalism* (London: University of Minnesota Press, 2008), 80-136. En este libro Tarica sostiene que el indigenismo del siglo XX sirvió como un discurso nacionalista orientado a la consolidación del poder del estado. Este discurso proponía el mestizaje como una síntesis de la nación, basándose en que el mestizo era el mediador entre el mundo del indígena y la sociedad modernizadora. El mestizo aparece en el discurso nacional de la época como una síntesis racial y cultural del proyecto nacional político.

³¹ Indio.

deja de ser él mismo por el sentimiento de inferioridad que la imagen del costeño/la costa crea en él:

—No hay discusión—decía—. En la costa saben más que nosotros; tienen más adelante en todo. [...]

—No puedo tocar. No hay ánimo —me dijo Romero, cierta noche.

—Sin ti no haría equipo, de nada. Y no conoces sino Andahuaylas y Abancay, y el camino—le dije.

—¿Así que tú crees que en la costa no hay más adelante?

—Sí, creo que hay más adelante. Pero ¿quién te gana a ti en salto largo? ¿Quién te pasa en la defensa? ¿Te pasa Gerardo? ¿No he visto cómo lo haces hociquear en el campo y la bola queda a tus pies?

Romero era ingenuo, alto fuerte y creyente.

Tocó *huaynos* en seguida, esa noche.

—Casi te avergüenzas del *huayno* ¿no?—le pregunté

—¿Será eso? —dijo. (269)

En esta cita podemos ver la relación intrínseca entre el *huayno* como representante del alma de lo indígena y la incapacidad corporal de la producción musical: “No puedo tocar. No hay ánimo”. En el *Canto Kechwa*, Arguedas también enfatiza esta relación “En mis lecturas no encontré ninguna poesía que expresara mejor mis sentimientos, que la poesía de estas canciones” (Arguedas, *Canto Kechwa*, 1). Después de subirle el ánimo, Romero recupera su espíritu y empieza a tocar un *huayno*. Nuevamente los cantos surgen como un refugio. Aunque la obra es principalmente en castellano; las inserciones de cantos quechuas muestran lo inservible que es el castellano para relacionarse con el mundo indígena y dar cuenta de su realidad.

Arguedas enfatiza estos momentos donde la oralidad quechua permeabiliza la narrativa en castellano. En el diálogo entre el Señor don Joaquín y Ernesto el uso del quechua es limitado a momentos de tristeza, ternura, euforia y locura: “y continuó desahogándose en quechua”; “El Chalhuanquino pretendió consolarlo; le hablaba en quechua”; “El chalhuanquino siguió hablando en quechua, rodeándonos, hacía bulla, pronunciando las palabras en voz cada vez más alta y tierna” (Arguedas, *Los ríos profundos*, 82). También aparece en momentos de cólera, por ejemplo, cuando Palacitos habla con su padre “Hablaban en castellano, pero cuando se irritaba, perdía la serenidad e insultaba en quechua a su hijo” (100). El quechua es el único idioma capaz de cruzar las fronteras físicas y divinas. Por ejemplo, tras la muerte de la opa, la cocinera reza el padre nuestro en quechua: “Ella lo sabía. Se arrodilló y empezó a rezar el Padrenuestro, en quechua” (278). El canto en quechua es un ritual en la novela, posee varias propiedades, entre ellas la comunicación con los seres que están

más allá de nuestro alcance. Es por esto que se canta también en los entierros de los “indios”:

Las mujeres empezaban a cantar. Improvisaban la letra con la melodía funeraria de los entierros.

Mamay María wañachisunki	Mi madre María ha de matarte,
Tatay Jesús Kañachisunki	Mi padre Jesús ha de quemarte,
Niñuchantarik' sek'ochisunki	Nuestro Niñito ha de ahorcarte.
¡Ay, way, jiebre!	¡Ay, huay, fiebre!
¡Ay, way, jiebre!	¡Ay, huay, fiebre! (304)

También con el poder de los cantos, Ernesto apunta que las mujeres podrían destruir la peste: “[...] cantarían o lanzarían un grito final de *harahui*, dirigido a los mundos y materias desconocidas que precipitan 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 esfumara tras los árboles. Quizá” (304). El uso de interjecciones en este canto resalta la expresión de sentimientos profundos de dolor y molestia “¡Ay huay fiebre!”. Usualmente estas interjecciones se utilizan frecuentemente en el lenguaje oral para materializar las acciones del hablante a través de las palabras ya que expresan emociones súbitas, de asombro, dolor, o molestia. Sin embargo, las vemos en el lenguaje escrito en la obra de Arguedas para manifestar el desahogo y así el lector puede palpar las reacciones de dolor de las mujeres también.

Estas interjecciones literarias amplían los actos de improvisación sonora que percibimos en la novela. Según Lienhard “surgen en el marco de una “puesta de escena” que implican, además de la actuación de los “personajes”, la ocupación de un espacio y la inserción en el tiempo (astronómico, social, histórico)” (Lienhard, *La cosmología poética*, 87). Lienhard sostiene que “tratándose de textos producidos y “recibidos” en un régimen de oralidad, no podemos considerarlos como fijos o definitivos. En cada performatividad, los textos “latentes” pueden sufrir modificaciones mayores o menores, desde la substitución de palabras o “frases”, pasando por un montaje diferente de las “estrofas”, hasta la incorporación momentánea de contenidos radicalmente nuevos” (88). Arguedas presenta estas “puestas en escena” en su narrativa incrustadas de interjecciones y recursos fonéticos para resaltar la producción oral que existe en estos escritos.

Para ampliar el concepto de performance en la novela me interesa traer a colación la noción del antropólogo Richard Bauman de “arte verbal” como un “fenómeno comunicativo” (*Verbal Art as Performance*, 11). Bauman enfatiza que en

toda performance, a pesar de su dimensión temporal o cualidad presencial, siempre emerge una “interacción social” in situ (43). El uso del lenguaje en el performance crea una cultura emergente, “posiciones y temporalidades donde el artista puede usar diferentes modos de voz combinando la tradición, la práctica y el arte verbal y así, de esta manera, entender la totalidad de la experiencia humana” (48). Los cantos en la novela presentan una realidad; la oralidad y espontaneidad de estos permiten que se pueda traer a escena eventos importantes que están ocurriendo en el pueblo. El análisis de la oralidad a través del performance, conecta e incorpora la tradición oral al uso contemporáneo y permite la conversación de las voces indígenas y mestizas dentro del discurso hegemónico escrito. En la obra, la moza de la chichería le comenta a Ernesto que el maestro Oblitas va a cantar sobre doña Felipa: “Oirás pues al *Papacha* Oblitas—me dijo la moza, señalando al arpista—. De doña Felipa también va a cantar” (Arguedas, *Los ríos profundos*, 232). Los eventos del momento son integrados a los cantos. Cuando la moza canta, Doña Felipa es perseguida por la Guardia Civil ya que acaba de robar la sal de la Salinera con la ayuda de las otras mujeres. La mestiza de la chichería incluye en su canto una estrofa sobre lo sucedido a doña Felipa—información que llega no desde una fuente oficial, sino por voces y chismes del pueblo:

“Huayruros”, “huayruros”
 Man atinchu
 Mana atinchu
 Maytak’atinchu
 Imanallautas atinman
 ¡way! Atinman¡huay!
 Manchak’ wayruro
 Doña Felipa makinwan
 Doña Felipa kallpanwan
 “Huayruroy”, “huayruro”
 Maytas atiwak’
 Maytas chinchanki
 Doña Felipa mulallan
 Chunchul mulallan
 Chinkachiyta chinkachin
 Huayruroy huayruoy
 [...]

 Huayruruy huayruruy
 Imallamantas kaswanki
 ¡Way!, titillamantas
 Kask’anki
 ¡Way!, karkallamantas
 Kask’anki

Dicen que el huayruro, huayruro,
 No puede,
 No puede
 ¡cómo ha de poder!
 Por qué ha de poder
 Qué ha de poder
 el espantado *huayruro*
 con la mano de doña Felipa,
 con la fuerza de doña Felipa.
Huayruro, huayruro,
 Qué has de poder
 Adónde has de huir
 De doña Felipa la mula
 Las tripas de la mula
 De perder, te perdieron
Huayruro, huayruro. (240)

Huayruro, huayruro,
 Y de qué, de qué habías sido hecho;
 ¡Huay! De plomo, sólo de plomo
 Habías sido hecho
 ¡Huay!, de excremento de vaca
 Habías sido hecho. (242)

Estas estrofas están dirigidas a la guardia civil, a los cuales se les satiriza llamándolos *huayruros*³² y se les describe como hechos de plomo y de excremento de vaca, mientras que se ensalza la astucia de la heroína doña Felipa que es capaz de huir y su destreza física ya que se enfrenta sola a los guardias. Este performance que surge como un acto de memoria colectiva y solidaridad, es también de protesta porque alaba las hazañas rebeldes e ilegales de su heroína y logra mantener el humor.

Los cantos tienen un carácter difusor y creativo—muestran temas propios y ajenos, cultos y populares. La mestiza crea la letra de la canción en ese momento. Al mismo tiempo tiene un deseo de difundir lo ocurrido, en especial las proezas y las estrategias que doña Felipa usa para evadir a los guardias—las tripas de la mula. Como lo menciona Lienhard, estas canciones surgen como formas espontáneas del pueblo: cambian y expresan diferentes sentimientos de acuerdo a la ocasión o “escena”. Por ejemplo, el narrador anota: “La muchacha improvisaba ya la letra de la danza; ella, como el bailarín y el músico estaba igualmente lanzada a lo desconocido” (242). La espontaneidad de la letra persiste ya que al escucharse en la chichería es muy probable que esta información se traslade a través de los cantos a otros pueblos.

Según Jonathan Sterne, algunas herramientas sonoras creadas por la modernidad, la tecnología y la comercialización como las grabaciones, radios y computadoras han cambiado la manera de cómo escuchamos y describimos lo que escuchamos (Sterne 290). Sterne comenta “las voces de los muertos ya no emanan de los organismos que sirven como contenedores de la auto-conciencia. La grabación es, por lo tanto, una tumba resonante que ofrece la exterioridad de la voz sin nada de su autoconciencia interna” (290). Estas herramientas llegan a brindar apoyo a nuestro sentido del oído haciéndolo más nítido, eliminando sonidos externos, añadiendo volumen, etc. No obstante, mediatizan el sonido ya sea extrayéndolo del momento, simplificándolo o condicionándolo, consecuentemente el ser humano se priva de la experiencia corporal con los sonidos directamente. Opino que la novela *Los ríos profundos* actúa como un *resonant tomb*, utilizando el concepto de Sterne, una herramienta de grabación/almacenamiento de eventos y espacios perdidos en el pasado (290). En la novela, la música y los cantos se presentan como testimonios y expresiones de desfogue que resuenan con situaciones traumáticas del pasado.³³ La

³² Según Huamán el “*huayruro* es una especie de frijol nativo, de color rojo y negro” pero también es el sobre nombre con que dicen en quechua a los guardias civiles, por el color del uniforme (Huamán 324).

³³ George Yúdice, “Testimonio and Postmodernism” *Latin American Perspectives*. 18, 3 (1991): 15-31. Según George Yúdice, el testimonio es “Una narración auténtica, contada por

oralidad pone en escena un momento en el tiempo y ayuda a registrar eventos históricos de generación en generación. Estos se rememoran y materializan a través de la narración de la memoria en el presente y así se incorporan en la realidad y hasta en los procesos de cambio hacia un futuro.

A través del análisis de un marco interpretativo del performance, la oralidad se conecta e incorpora al uso contemporáneo y permite la conversación de las voces indígenas y mestizas dentro del discurso hegemónico escrito. Estas expresiones orales del lenguaje y sonoridades se pueden ver como interacciones comunicativas en la construcción social de la realidad. Los cantos tienen un carácter no oficial en la novela, ya que se representan oralmente en lugares marginales como la chichería y son escuchados en lugares públicos (en la protesta de las mujeres, en el patio del colegio). A pesar de ser cantados, en una temporalidad y espacio dejan un registro de la participación artística y poética de los personajes. De esta manera abren espacios de poder a historias invisibles, cuentan lo silenciado, traen memoria, visibilizan y de alguna manera hacen un tipo de historia alternativa.

Obras citadas

- Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. Impreso.
- . "Ensayo introductorio a Canto Kechwa" en *Canto Kechwa, con un ensayo sobre la capacidad artística del pueblo indio y mestizo*. Lima: Ediciones Club del Libro Peruano, 1938. Impreso.
- Bauman, Richard. *Verbal Art as Performance*. Prospect Heights: Waveland Press, 1984. Impreso.
- Bayers, Leslie. "Polyphony and Performance in the poetry of José María Arguedas". *Chasqui*. 40.1 (mayo 2011): 111-124. Impreso.

un testigo que es impulsado a narrar por la urgencia de una situación (guerra, opresión, revolución, etc.). Enfatizando el discurso oral popular, el testigo describe su propia experiencia como el representante de una memoria e identidad colectiva. La verdad es invocada para denunciar una situación presente de explotación y opresión o para exorcizar y corregir la historia oficial" (17).

- Carte, Rebecca. "A Millennial Palimpsest: Musical Quechua Poetry in *Los ríos profundos* (1958) and *Todas las sangres* (1964) by José María Arguedas (1911-1969)". 39. 78 (July-December 2011): 5-35. Impreso.
- Cornejo Polar, Antonio. "Introducción." *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973. 15-25. Impreso.
- . "Los ríos profundos. Un universo compacto y quebrado." *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973. 87-137. Impreso.
- Erlmann, Veit. "But what of the Ethnographic Ear? Anthropology, Sound, and the Senses" en *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*. Ed. Veit Erlmann. New York: Berg, 2004. 1-21. Impreso.
- . "Cultural Osmosis Ethnicity and Tradition in Black Popular Music in Durban, 1913-1939." *African Stars: Studies in Black South African Performance*. Chicago: University of Chicago Press, 1991. 54-95. Impreso.
- Foreman, Iain. "Spectral Soundscapes: Exploring Spaces of Remembrance through Sound." *Interference* 4 (2013): 1-11. Impreso.
- García Liendo, Javier. "Las chicherías conducen al coliseo: José María Arguedas, tecnología, música popular". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 38.75 (2012): 149-170. Impreso.
- Huamán, Carlos. *Pachachaka: Puente sobre el mundo narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México DF: El Colegio de México, 2004. Impreso.
- Ihde, Don. *Listening and Voice: Phenomenology of Sound*. 2nd ed. Albany: State University of New York Press, 2007. Impreso.
- . "A Philosopher Listens." *Journal of Aesthetic Education*. 5.3 (1971): 69-76. Impreso.
- Lara, Jesús. *Surumi*. Cochabamba: Los amigos del libro, 1950. Impreso.
- Lienhard, Martín. "La cosmología poética en los waynos quechuas tradicionales." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XIX. 27 (1993): 87-103.
- . "La irrupción de la escritura en el escenario americano." *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*. Lima: Editorial Horizonte, 1992. 25-4. Impreso.
- Ravetti, Graciela. "Ficción y performance en escritores latinoamericano contemporáneos." *Diálogos Latinoamericanos* 4 (2001): 47-57. Impreso.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003. Impreso.

- Tarica, Estelle. "Anatomy of indigenismo." *The Inner Life of Mestizo nationalism*. London: University of Minnesota Press, 2008. 1-30. Impreso.
- . "José María Arguedas and the mediating voice." *The Inner Life of Mestizo Nationalism*. London: University of Minnesota Press, 2008. 80-136. Impreso.
- Valera, Dalis. "José María Arguedas y el lenguaje imposible." *Revista Cifra Nueva*. (2009): 21-34. Impreso.
- Vargas-Salgado, Carlos. "José María Arguedas: memoria y teatralidad en los Andes". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 39.77 (2013): 303-324. Impreso.
- Vásquez, Chalena. "Un universo en *Los ríos profundos*". *Lienco*. (2009): 1-16. Impreso.
- Yúdice, George. "Testimonio and Postmodernism." *Latin American Perspectives*. 18. 3 (1991): 15-31. Impreso.