



Universidad Autónoma
de Madrid

Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Española

Programa de Doctorado en Estudios Hispánicos:
Lengua, Literatura, Historia y Pensamiento

**La representación literaria interdiscursiva de los géneros
sonoros en la narrativa polifónica de José María Arguedas**

Autor: Federico Altamirano Flores

Director: Dr. Teodosio Fernández Rodríguez

Codirector: Dr. José Luis Linaza Iglesias

Madrid, 2021

A mi hijo Goethe Féder

Resulta inocente pensar que la escritura es simplemente un proceso de dos fases: primero decides lo que quieres escribir, y luego lo dices. Por el contrario, como todos sabemos, uno escribe porque no sabe qué decir. La escritura es lo que te revela qué es lo que querías decir. De hecho, a veces construye lo que quieres o lo que querías decir. Lo que revela (o afirma) puede ser bastante distinto de lo que tú (en parte) pensabas que querías decir en un primer momento. Es en este sentido que podemos decir que la escritura nos escribe a nosotros mismos (John Maxwell Coetzee).

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	9
RESUMEN	11
INTRODUCCIÓN	15
I. ESTADO DE LA CUESTIÓN, MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA	33
1.1. Estado de la cuestión	35
1.2. Marco teórico	43
1.2.1. Enfoques teóricos	43
1.2.1.1. La teoría postcolonial	43
1.2.1.2. La semiótica de la cultura	53
1.2.1.3. La poética social dialógica	57
1.2.2. Marco conceptual	63
1.2.2.1. La representación literaria	63
1.2.2.2. La interdiscursividad e intertextualidad	68
1.2.2.3. Los géneros sonoros: la música y el canto	76
1.2.2.4. La canción como representación literaria del canto	79
1.3. Metodología	82
1.3.1. Métodos	84
1.3.1.1. La sociocrítica	84
1.3.1.2. La retórica cultural	90
1.3.2. La descripción del corpus textual	93
II. LOS SUJETOS CULTURALES CONFIGURADOS EN LOS DISCURSOS NARRATIVOS	97
2.1. Los sujetos culturales postcoloniales	103
2.1.1. Los narradores arguedianos: sujetos andinos, heterogéneos y políticos	104
2.1.1.1. Los narradores y la elección de la lengua como instrumento de narración	107

2.1.1.2. La relación de los narradores con la cultura andina	122
2.1.1.3. La enculturación, la identidad y el pensamiento musicales de los narradores	134
2.1.2. Ernesto: personaje heroico y musicalizado	153
2.2. El terrateniente de Lambra: el sujeto de la postcolonia aculturado por la música indígena	165
2.2.1. El poder colonial del hacendado Aparicio	165
2.2.2. El problema de la identidad en Aparicio y la infiltración de la música quechua	169
2.2.3. La posesión de la música indígena para la contemplación estética y la sustracción del deseo	171
 III. LA INTERDISCURSIVIDAD Y LA INTERTEXTUALIDAD COMO PROCEDIMIENTOS DE LA REPRESENTACIÓN LITERARIA DEL CANTO Y DE LA CANCIÓN EN LA NARRATIVA	
3.1. La interdiscursividad entre el discurso literario y el discurso sonoro vocal	178
3.1.1. El canto como interdiscurso sonoro vocal	180
3.1.1.1. Los cantantes como sujetos sonoros	183
3.1.1.2. La voz en la <i>performance</i> cantada	199
3.1.1.3. Los oyentes de las <i>performances</i> cantadas	213
3.2. La intertextualidad exoliteraria: la canción en el discurso narrativo	223
3.2.1. Las canciones como representaciones de los cantos.....	226
3.2.2. La canción como intertexto musical exoliterario en los textos narrativos	229
3.2.3. Los tipos de intertextos musicales exoliterarios	230
 IV. LA TRADUCCIÓN POÉTICA COMO REPRESENTACIÓN DEL CANTO QUECHUA	
4.1. La conciencia traductora de Arguedas	250
4.2. La escritura del canto: una traducción intersemiótica	267
4.3. La traslación de las canciones quechuas al español:	

una traducción interlingüística	275
4.3.1. El narrador como traductor sui géneris	277
4.3.2. La disposición de las dimensiones pragmáticas, semánticas y sintácticas de los poemas traducidos	281
4.3.2.1. La configuración de la dimensión pragmática de los poemas	282
4.3.2.1.1. Las figuras del enunciador lírico en los poemas traducidos.....	283
4.3.2.1.2. Las figuras del destinatario lírico en los poemas traducidos	288
4.3.2.1.2.1. La segunda persona no representada	289
4.3.2.1.2.2. Las figuras de la segunda persona representada	291
4.3.2.2. La configuración de la dimensión semántica de los poemas	296
4.3.2.2.1. Los títulos ausentes	298
4.3.2.2.2. La reproducción del tema y del sentido en los poemas	300
4.3.2.3. La configuración de la dimensión sintáctica de los poemas	304
4.3.2.3.1. La traducción de la sintaxis quechua	306
V. LAS ESTRATEGIAS NARRATIVAS EN LA REPRESENTACIÓN LITERARIA Y LOS PROCEDIMIENTOS RETÓRICOS EN LA COMPOSICIÓN DE LAS CANCIONES	313
5.1. Las estrategias narrativas del dialogismo intercultural	316
5.1.1. Las estrategias narratológicas	318
5.1.2. Las estrategias de escenificación.....	328
5.1.2.1. La escenificación cantada	329
5.1.2.2. La escenificación instrumental	336
5.1.3. Las estrategias de tematización	337
5.1.3.1. La tematización isotópica	339
5.1.3.2. La tematización episódica	346
5.1.3.3. La tematización escénica	350
5.2. Los procedimientos retóricos básicos en la composición de las canciones quechuas	356
5.2.1. La poeticidad de las canciones quechuas	357
5.2.2. Los procedimientos retóricos en la construcción de las canciones	360
5.2.2.1. El paralelismo semántico quechua	360

5.2.2.2. La personificación de los elementos de la naturaleza	369
5.2.2.3. El apóstrofe de la emoción andina	374
5.2.2.4. El símbolo como la figura de la poetización	379
CONCLUSIONES	389
BIBLIOGRAFÍA	407

AGRADECIMIENTOS

Ha llegado el momento de agradecer a las instituciones y a las personas que, directa o indirectamente, me han dado las condiciones apropiadas para realizar el doctorado y escribir esta tesis. En primer lugar, agradezco a mi Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga por haberme otorgado la licencia para efectuar el doctorado que ahora finaliza. Los artífices para la concesión de la licencia fueron mis colegas Fredy Morales Gutiérrez († agosto de 2021), César Cárdenas Villanueva y Edgar Saras Zapata, del Departamento Académico de Lenguas y Literatura, quienes, en un gesto de solidaridad y amistad, asumieron generosamente mi carga académica durante mi licencia. Sinceramente, les expreso mi eterno agradecimiento. Mi honda gratitud para mi querido amigo Fredy Morales va hasta el infinito. También me gustaría agradecer a mi Departamento Académico por haberme concedido la licencia sin dilación alguna.

En segundo lugar, agradezco a José Luis Linaza Iglesias por haberme animado a postular al Programa de Doctorado en Estudios Hispánicos: Lengua, Literatura, Historia y Pensamiento de la Universidad Autónoma de Madrid, una institución académica donde siempre quise cursar un doctorado. Cuando logré ingresar al dicho programa, me dio todas las facilidades materiales para instarme cómodamente en el corazón del centro histórico de Madrid. Su apoyo material, académico y anímico merece mi reconocimiento franco.

En tercer lugar, reconozco profundamente al profesor Teodosio Fernández Rodríguez, mi director de tesis, porque bajo su dirección he trabajado la tesis durante estos años. Su orientación académica sabia me ha permitido entrar en el terreno de la investigación literaria con rigor. En el proceso de redacción, me dio su plena confianza y la libertad necesaria para dar una forma textual a mi proyecto de investigación. Sin duda alguna, sus comentarios, sus correcciones, sus sugerencias y sus críticas constructivas, al cabo de cada capítulo, modelaron mi talante de investigador. Mi formación en la investigación literaria está definida por su magisterio, por eso, mi eterna gratitud es para él.

En cuarto lugar, la contribución de los amigos y amigas desde diversas latitudes ha sido de suma importancia para desarrollar el trabajo sin mayores contratiempos.

Cada uno de los amigos hicieron los esfuerzos oportunos para facilitarme la escritura de la tesis. Por eso, agradezco a Tomás Albaladejo por haberme proveído la bibliografía necesaria en los momentos precisos y por su aliento permanente; a Juan Carlos Gómez Alonso por animarme a escribir luego de haberme escuchado la sustentación oral de mi proyecto en el cafetín de la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM y por su aliento y orientación constante. Para mi fortuna, varios amigos han respondido generosamente a mis requerimientos bibliográficos para ciertos apartados de la investigación. Esos amigos generosos son Jorge Terán Morvelli (Universidad Nacional Mayor de San Marcos), Pedro Mármol Ávila (Universidad Autónoma de Madrid), Petra Iraides Cruz Leal (Universidad de La Laguna), Dora Sales Salvador (Universitat Jaume I de Castellón), Paola Mancosu (Università di Cagliari, Italia) y Sara Quintero Ramírez (Universidad de Guadalajara).

En quinto y último lugar, quisiera agradecer, por un lado, a todos los amigos profesores reunidos en el grupo académico de Tomás Albaladejo en la Universidad Autónoma de Madrid porque me han recibido fraternalmente para darme un cobijo grato y estimulante, y, por otro, a la profesora Carmen Valcárcel Rivera, por haberme puesto en contacto con el Programa de Doctorado en Estudios Hispánicos cuando se desempeñaba como Coordinadora del Programa en el 2019. Espero mantener los lazos académicos y de amistad con todos ellos por siempre.

RESUMEN

Título: La representación literaria interdiscursiva de los géneros sonoros en la narrativa polifónica de José María Arguedas

Resumen: El objetivo principal de esta investigación es identificar los procedimientos literarios utilizados para insertar y representar las canciones en la narrativa de José María Arguedas. Para ello, adoptamos tres enfoques literarios: la crítica postcolonial, la semiótica de la cultura y la poética social dialógica. El primero nos permite percibir la narrativa de Arguedas como una literatura postcolonial porque, desde una posición política de descolonización, incorpora la literatura oral quechua en la diégesis narrativa para significar la resistencia cultural y textual en la nueva literatura nacional. El segundo ayuda a comprender las transformaciones semióticas y semánticas de las canciones dentro de la narración. Y el tercero posibilita describir la relación interdiscursiva entre el discurso lírico oral y el discurso narrativo en la narrativa polifónica arguediana. Para la concreción del objetivo, empleamos la sociocrítica como una herramienta hermenéutica principal. La sociocrítica, al enfocarse en la estructura significativa del texto literario, se interesa en examinar las huellas discursivas de la sociedad en la estructura de la obra literaria. Esta metodología, al concebir la literatura como un dispositivo interdiscursivo, nos permite reconstruir las mediaciones discursivas que deconstruyen, reorganizan y resemantizan las canciones andinas en las estructuras narrativas. Los resultados de la investigación corroboran la hipótesis de que la poética narrativa de Arguedas utiliza la interdiscursividad como procedimiento literario para insertar y representar la música vocal en los cuentos y en las novelas. A partir del análisis de las mediaciones discursivas, llegamos a las siguientes conclusiones: (a) Arguedas, para poner en funcionamiento la interdiscursividad en su narrativa, crea unos narradores postcoloniales identificados plenamente con la cultura andina y competentes para introducir la música andina quechua en la estructura del género narrativo canónico; (b) los cantos son interpolados como interdiscursos sonoros en la diégesis narrativa, los cuales, en el plano de la historia narrativa, se traducen en *performances* musicales; (c) las canciones se configuran como intertextos musicales en el plano discursivo de los relatos porque mantienen una relación intertextual como otras canciones

anteriores que aparecen en las obras narrativas y antropológicas de Arguedas; (d) en la traducción de las canciones quechuas se utiliza la traducción poética como una estrategia de representación literaria, la cual se materializa por medio de la traducción intersemiótica y la traducción interlingüística; (e) para hacer emerger los cantos y las canciones en las diégesis narrativas de las obras, las estrategias narrativas narratológicas, de escenificación y de tematización son los recursos literarios más empleados; y, finalmente, (f) la poética de la cultura quechua recurre al paralelismo semántico, la personificación, el apóstrofe y el símbolo para componer las canciones.

Palabras clave: narrativa postcolonial de Arguedas, la narrativa interdiscursiva, el interdiscurso sonoro, el intertexto musical

Title: The interdiscursive literary representation of sound genres in the polyphonic narrative of José María Arguedas

Abstract: The main objective of this research is to identify the literary procedures used to insert and represent songs in José María Arguedas' narrative. For this purpose, we adopt three literary approaches: postcolonial criticism, semiotics of culture and dialogic social poetics. The first one allows us to perceive Arguedas' narrative as a postcolonial literature because, from a political position of decolonization, it incorporates Quechua oral literature in the narrative diegesis to denote cultural and textual resistance in the new national literature. The second approach helps to understand the semiotic and semantic transformations of the songs within the narrative. And the third one makes it possible to describe the interdiscursive relationship between the oral lyrical discourse and the narrative discourse in Arguedas' polyphonic narrative. To attain the objective, we employed sociocriticism as a main hermeneutical tool. Sociocriticism, by focusing on the meaningful structure of the literary text, is interested in examining the discursive traces of society in the structure of the literary work. This methodology, by conceiving literature as an interdiscursive device, allows us to reconstruct the discursive mediations that deconstruct, reorganize and resemanticize Andean songs in narrative structures. The results of the research corroborate the hypothesis that Arguedas' narrative poetics uses interdiscursivity as a literary procedure to insert and represent vocal music in stories and novels. From the analysis of discursive mediations, we

reach the following conclusions: (a) Arguedas, in order to operationalize interdiscursivity in his narrative, creates postcolonial narrators fully identified with Andean culture and competent to introduce Andean Quechua music into the structure of the canonical narrative genre; (b) the songs are interpolated as sonorous interdiscourses in the narrative diegesis, which, at the level of the narrative story, are translated into musical performances; (c) the songs are configured as musical intertexts at the discursive level of the stories because they maintain an intertextual relationship like other previous songs that appear in Arguedas' narrative and anthropological works; (d) in the translation of the Quechua songs, poetic translation is used as a strategy of literary representation, which is materialized through intersemiotic translation and interlinguistic translation; (e) to make the songs and chants emerge in the diegesis of the works, the narratological narrative strategies of staging and thematization are the most used literary resources; and, finally, (f) the poetics of the Quechua culture resorts to semantic parallelism, personification, apostrophe and symbol to compose the songs.

Keywords: Arguedas' postcolonial narrative, interdiscursive narrative, sonorous interdiscourse, musical intertext.

INTRODUCCIÓN

La literatura es una de las formas textuales más poderosas en este proceso de creación de representaciones, presunciones e imágenes, y por ello ha de ser estudiada fundamentalmente como una *instancia del discurso* y como parte de una estrategia de poder (Vega, 2003: 84).

Los discursos sonoros musicales del mundo indígena quechua están insertados en la vasta narrativa de José María Arguedas Altamirano (Andahuaylas, 1911-Lima, 1969); es decir, los relatos breves reunidos en *Amor mundo y todos los cuentos* (1967) —allí pueden encontrarse los primeros cuentos reunidos en *Agua* (1935), así como los titulados *La agonía de Rasu Ñiti* (1962) y *El sueño del pongo* (1965)— y las novelas *Yawar fiesta* (1941), *Diamantes y pedernales* (1954), *Los ríos profundos* (1958), *El Sexto* (1961), *Todas las sangres* (1964) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) del narrador andahuaylino contienen cantos, canciones y danzas en sus estructuras narrativas. Los discursos sonoros no aparecen como interludios ni como elementos decorativos en las referidas obras, sino que forman parte de las narraciones. Mantienen una relación interdiscursiva con los discursos narrativos; por ello, de modo dialógico, vertebran la historia y el discurso de los relatos arguedianos. Si se los eliminasen del cuerpo narrativo de aquellas obras, los relatos perderían coherencia y sentido.

La distribución de los discursos sonoros en los intersticios de las narraciones se produce en los dos niveles del relato. En el nivel de la historia, los personajes, al concebir el canto como una forma de comunicación transcendental, en primer lugar, traducen en cantos heterogéneos los diversos sonidos de la naturaleza que perciben. Para ellos, los cantos de la naturaleza comunican algo a la humanidad; por eso, creen y sienten que influyen en sus decisiones y en sus estados de ánimo. Esta musicalización del universo sonoro natural opera solamente en la esfera de la percepción o mentalidad de los personajes andinos. En segundo lugar, los personajes sonoros producen música por medio de los instrumentos musicales o a través de sus propias voces en los momentos más tensos en el proceso del desarrollo de las acciones narrativas. Sus acciones musicales, por su espectacularidad, se convierten en *performances* instrumentales o cantadas, en las que existen, por un lado, los ejecutores y los intérpretes y, por otro, un auditorio que recibe y aprecia las melodías. Las *performances* constituyen las escenas musicales interpoladas en los discursos narrativos. En cambio, en el nivel del discurso, a través de la mediación de los narradores postcoloniales, los cantos se transforman en canciones en cuanto aparecen escritas en forma de poemas. Es decir, desde el plano de la oralidad, los cantos se trasponen al plano de la escritura como canciones escritas, primero, en

español, luego en una versión bilingüe quechua-español. Así los cantos quechuas se infiltran en los dispositivos literarios de tradición occidental.

La literatura de Arguedas es una narrativa postcolonial porque, ideológicamente, constituye una práctica literaria alternativa, subversiva, revolucionaria y contracanónica desde el momento en que incorpora la literatura oral quechua a su tejido discursivo. Al incorporar esta literatura ancestral, traslada la cosmovisión andina, el modelo de la lengua literaria y la memoria colectiva a una nueva forma literaria alternativa. Dentro de la literatura peruana, la narrativa de Arguedas, al incorporar la oralidad andina en la escritura, funda la innovación de la narrativa peruana. En su búsqueda literaria de la identidad cultural del hombre andino, recupera e incorpora los cantos quechuas tradicionales para otorgar voz, dignidad y existencia a los indios oprimidos y excluidos por los grupos sociales dominantes. Por eso, los discursos sonoros funcionan como géneros de resistencia simbólica en la narrativa de Arguedas.

La narrativa arguediana es un universo simbólico de encuentro entre la literatura y la antropología. Este encuentro interdiscursivo es la proyección de la práctica ideológica y discursiva de nuestro narrador. De hecho, José María Arguedas, en su práctica discursiva, une dos campos disciplinares con fronteras muy difusas entre sí: la antropología y la literatura. Como muy bien señala Montoya, Arguedas «no puede dejar de ser antropólogo cuando escribe literatura ni puede dejar de ser literato cuando hace antropología» (2012: 84). Ambos campos del saber se entrecruzan en sus escritos; por ello, pudo crear un complejo universo cultural en el que lo real se diluye en la ficción o el mito adquiere la naturaleza de verdad en sus pensamientos antropológicos. El trabajo antropológico de Arguedas es un modo sistemático de «escuchar» las prácticas sociales y culturales del mundo andino; puesto que Arguedas, sin confiar solamente en su experiencia vital, hace etnografía, recopila la literatura oral, registra las canciones populares y escribe ensayos sobre ellas. Toda esta práctica antropológica le sirve de base para su creación literaria, ya que le permite afinar su oído fino para poder seleccionar la información relevante que pueda ser insertada en su narrativa. En este sentido, es preciso tener presente que «[l]a verdadera fuerza de la narrativa de José María Arguedas [...] no nace de sus conocimientos literarios sino de la utilización que él hace de sus estudios etnológicos y antropológicos, así como de la aplicación de estos a su narrativa» (Alemany, 2002:

6; 2009: 164). Por cierto, la literatura se crea a partir de «algo que está dado, no es jamás un simple reflejo o una mera expresión de lo que pre-existe fuera de ella» (Malcuzyński, 1991: 154). Desde luego, Arguedas transfigura en la ficción, con mucho acierto, todo el rumor del discurso social escuchado en su trabajo antropológico y en su infancia. Este proceso de transformación de lo real en la escritura literaria no fue entendido por los sociólogos que participaron en la Mesa Redonda en torno a *Todas las sangres* el 23 junio de 1965. Ellos, a partir de sus supuestos marxistas, reclamaban que la novela fuera un testimonio sociológico de la realidad peruana.

José María Arguedas es un defensor de la cultura indígena como ningún otro escritor, puesto que la rescata de la penumbra para difundirla en la literatura, en la antropología y en otros espacios culturales. Ante la hegemonía de la cultura criolla, asume una actitud cultural subversiva y se propone demostrar que la cultura indígena quechua es mucho más trascendente que la cultura que la margina. En este mismo sentido, Mendivil anota que «Arguedas esgrimió la defensa de la cultura indígena, que hasta entonces [los años treinta del siglo XX] había sido objeto de desprecio por parte de la intelectualidad. [...] Arguedas demandó respeto por las culturas indígenas contemporáneas en su condición de grupos subalternos y no como expresión de un pasado idealizado» (2018: 249). Por esta postura política asumida por Arguedas, muchos estudiosos, como Espino (2011), Cornejo Polar (2003), Montoya (2012), Zevallos-Aguilar (2016), por citar algunos, consideran a nuestro narrador como un «héroe cultural». De hecho, Arguedas, sin olvidar nunca su raíz cultural indígena, hizo una vida intelectual orientada a demostrar que, más allá de la cultura criolla, existe una gran cultura quechua. Por eso, cuando fue distinguido con el Premio Nacional Inca Garcilaso de la Vega, se definió a sí mismo como un «individuo quechua moderno» que «como un demonio feliz habla en cristiano e indio, en español y en quechua» (Arguedas, 1983e: V, 13-14). Así demostró su coherencia cultural e ideológica de principio a fin. Desde esa posición sociocultural fronteriza, por un lado, cuestiona y denuncia la política de marginación y exclusión que el poder mantuvo sobre los indios desde la época de la colonia y, por otro, valora y difunde las manifestaciones artísticas del mundo quechua. Por ejemplo, cuando advierte que «[l]as artes indígenas eran menospreciadas porque se menospreciaba a sus autores, porque se les consideraba incapaces de crear nada que tuviera valor» (Arguedas, 2012e: V, 356), cuestiona la política cultural del Estado criollo con respecto a las creaciones artísticas de los

indios. En oposición al discurso oficial, sostiene que la poesía quechua cantada tiene la belleza de la poesía universal, por lo mismo, debía ser valorada como una manifestación viva. Su propósito de rescatar y valorar la cultura quechua se funda en su experiencia personal, dado que «[c]riado en un ambiente rural andino, Arguedas creció oyendo tocar el arpa, el violín, el pinkuylo (las grandes flautas longitudinales de caña) y el waqrapuku (trompetas de cuernos) a los indígenas, y aprendió a amar intensamente su música. Sin duda alguna, fue esta la razón que lo llevó a lanzarse a la defensa de las expresiones musicales indígenas contemporáneas» (Mendivil, 2018: 238).

Esta investigación se centra en el estudio de los discursos sonoros —sobre todo cantos y canciones— interpolados en los cuentos y las novelas de Arguedas. Por esta delimitación temática, obviamos las sonoridades de la naturaleza musicalizadas tanto por los narradores como por los personajes de raigambre cultural quechua, porque no son discursos sociales sino eventos naturales. Así que cuando estudiamos el canto, nos concentramos en su dimensión sonora o performativa que se actualiza a través de la vocalidad de los músicos o de los cantantes. El canto, como *performance* escenificada, permite visibilizar la acción musical, la voz de los intérpretes, la condición sociocultural de los intérpretes y de los oyentes, la actividad social que convoca el concurso del canto, la memoria colectiva y la oralidad de la lengua. Opera en el nivel de la historia de los relatos porque, como una forma de comunicación simbólica, constituye la voz auténtica de los indios y mestizos oprimidos. De modo que el canto, como una voz colectiva, hace resonar sus melodías en función de las circunstancias de las acciones y de los acontecimientos narrados. En cambio, al examinar la canción, comprendemos la canción como texto que aparece de manera intersticial dentro de los discursos narrativos. Esta concepción sobre las canciones insertadas, en primer lugar, nos permite pensar en la identidad lingüística y cultural de los narradores dado que ellos, como mediadores culturales, prestan sus voces, traducen de la oralidad a la escritura y del quechua al español, y utilizan una serie de estrategias narrativas para hacer emerger las canciones en los relatos; en segundo lugar, nos obliga a descubrir la retórica empleada en las composiciones de los poemas quechuas. Además, la forma discursiva de las canciones nos lleva a explicar las relaciones interdiscursivas e intertextuales entre estas y los discursos narrativos. De

tal forma, esta investigación abarca los dos planos de la música vocal: lo sonoro y lo textual.

Considerando que la narrativa de Arguedas es una literatura postcolonial (Moraña, 2013; Sales, 2004), esta investigación se desarrolla en el marco de la crítica postcolonial (Vega, 2003). Para esta perspectiva, la nomenclatura de *literatura postcolonial* alude a una posición política de descolonización de las prácticas coloniales y de las huellas occidentales de toda naturaleza que se mantienen como hegemónicas en las relaciones socioculturales de las nuevas repúblicas independientes; por ende, se refiere a la lucha por la libertad social y cultural de los subalternos sometidos por una estructura de poder de herencia colonial. En efecto, desde la identidad postcolonial, la narrativa de Arguedas testimonia los crímenes del colonialismo y de la república criolla; por ello, mediante la transformación de la autobiografía y la interpolación de la literatura oral, se configura en una literatura de resistencia. Así, poniendo énfasis en la dimensión política de la literatura, la crítica postcolonial escudriña fundamentalmente el proceso de contestación y resistencia, la subversión de la cultura y de la literatura de tradición criolla u occidental y el surgimiento de las nuevas prácticas discursivas como producto de la experiencia de la colonización y de la independencia. Sobre todo, se interesa por el estudio de la resistencia literaria, que conlleva indagar, por un lado, la construcción de la identidad cultural de alcance nacional frente a la hegemonía de la cultura imperial y, por otro, las prácticas culturales y textuales que, por medio de la apropiación y subversión del sistema cultural y literario metropolitano, hace emerger una narrativa transcultural capaz de preservar y recrear la memoria cultural andina quechua.

De manera particular, en el presente estudio, la crítica postcolonial nos permite examinar la inserción de las canciones quechuas en la narrativa arguediana, ya que, para esta crítica, la incorporación de la literatura oral en un género literario de tradición occidental es un acto de resistencia cultural y textual. Según la perspectiva de esta crítica, por medio de la exaltación y la transposición de la oralidad en la literatura escrita, la literatura postcolonial procura construir una nueva identidad nacional. En este sentido, la incorporación del canto —una forma de la literatura oral andina— en la narrativa es una estrategia de resistencia simbólica, puesto que el canto, además de representar la voz de los indios y mestizos oprimidos, posee un valor simbólico en cuanto que constituye la memoria cultural que sostiene la filiación

nacional. La presencia del canto quechua en la narrativa denota la vigencia de una cultura andina en un contexto intercultural; por lo mismo, funciona como un elemento cultural de identificación y de reconocimiento social y, al mismo tiempo, como un dispositivo que marca la diferencia entre el mundo de los criollos y el de los indígenas quechuas.

Debido al abordaje interdisciplinar del tema de nuestra investigación, la crítica postcolonial se complementa con los aportes puntuales de la semiótica de la cultura y de la poética social dialógica. La semiótica de la cultura (Lotman, 1993, 1996, 1998, 2000), concibiendo la cultura en su totalidad como un texto complejamente organizado, se ocupa de la interrelación de los sistemas semióticos que crean significados en la actividad comunicativa a través de los textos que circulan en una determinada sociedad. Para tal efecto, conceptúa el texto como una estructura semiótica heterogénea porque comprende que un texto subsume una serie de subtextos en su estructura. En un sistema cultural, el texto, como un «modelo reducido de cultura», cumple dos funciones cruciales: transmitir adecuadamente los significados y generar nuevos sentidos. De ahí, la semiótica de la cultura se concentra en el problema de generación del sentido en la compleja red de relación de textos, y por ello tiene muy claro que ningún estudio de la cultura se puede hacer sin tomar en cuenta la «esencia transformadora del significado» de los textos.

La idea de transformación de los significados de los textos en la interrelación con los otros textos es una noción fundamental para estudiar las canciones insertadas dentro de la narrativa arguediana. Según la semiótica de la cultura, un texto para generar un sentido necesita la existencia de otro texto. Si aplicamos esta idea a nuestro estudio, comprendemos que las canciones interpoladas en los discursos narrativos son textos externos que sufren transformaciones en la estructura del sentido de los textos narrativos para adquirir nuevos sentidos. En efecto, las canciones insertadas, por medio de las operaciones interdiscursivas, cambian toda su situación semiótica dentro de las estructuras narrativas en las que son introducidas. La introducción de la poesía oral en un dispositivo literario de tradición escrita rompe la homogeneidad de la narración para transformarla en un texto heterogéneo en el que, además del texto principal, existen otros subtextos de procedencia oral (interdiscurso musical). Entonces, desde la perspectiva de la semiótica de Lotman, aquellas canciones se configuran como subtextos debido a sus rasgos genéricos; por

lo mismo, como voces ajenas con respecto a las voces narrativas, han de transformarse conforme con las leyes de la narración para que puedan articularse semánticamente con la historia de los relatos. Por esta razón, los sentidos de las canciones insertadas tienen una relación semiótica con el plano semántico de las narraciones.

Finalmente, la narrativa polifónica de Arguedas exige el concurso de la poética social dialógica, una poética planteada y desarrollada por Bajtín (2003, 2012a, 2012b). Esta poética bajtiniana, concibiendo la literatura como un discurso socioideológico que funciona como un hecho sociocultural, plantea una categoría hermenéutica nuclear: la *dialogía*, que alude, fundamentalmente, a la interrelación entre los enunciados. La dialogía privilegia la orientación social de los enunciados; es decir, considera que los discursos están orientados siempre hacia los interlocutores. De ahí reconoce la existencia de la otredad y su condición social en la comunicación discursiva. Sobre la base del dialogismo, la poética social de Bajtín se concentra en el carácter dialógico, intertextual e interdiscursivo de los textos literarios. Con el tiempo, la noción de *dialogía* da origen a los conceptos de *intertextualidad* (Kristeva, 2001) y de *interdiscursividad* (Segre, 1984; Cros, 1986, 2008) en las teorías literarias estructuralistas, postestructuralistas y postmodernas. Estos conceptos son desarrollados profusamente en el apartado dedicado al marco conceptual de nuestra investigación.

El dialogismo de la poética social bajtiniana permite, por un lado, comprender la naturaleza discursiva de la narrativa arguediana y, por otro, describir la interrelación interdiscursiva entre la poesía oral quechua y las narraciones. A la luz de esta categoría, sostenemos que la naturaleza discursiva de la narrativa de Arguedas es polifónica, porque su estructura semiótica contiene múltiples voces, lenguajes, discursos y culturas. Naturalmente, la polifonía discursiva se evidencia plenamente en las novelas. Y al describir la interrelación interdiscursiva en aquella narrativa, notamos, en primer lugar, que los cantos quechuas aparecen como interdiscursos musicales dentro de los discursos narrativos, ya que se infiltran como voces colectivas y anónimas en la estructura de los cuentos y de las novelas: así un género poético de tradición oral se interrelaciona con un género narrativo de tradición escrita. En segundo lugar, la narrativa arguediana hace uso de la intertextualidad para distribuir las canciones en la estructura narrativa de los relatos.

Las canciones son transpuestas como intertextos musicales por medio de los procedimientos intertextuales como la cita, la alusión y la referencia. Sin duda alguna, los intertextos musicales mantienen un diálogo intertextual con los textos precedentes o anteriores, dado que los procesos literarios son parte de los procesos culturales.

En la crítica literaria dedicada a la narrativa de Arguedas, no se ha encontrado investigaciones centradas en la representación literaria interdiscursiva de las canciones en los cuentos y las novelas del escritor andahuaylino. Por esta razón, el presente trabajo titulado *La representación literaria interdiscursiva de los géneros sonoros en la narrativa polifónica de José María Arguedas* se enfoca en describir y explicar las estrategias literarias utilizadas en la inscripción y en la representación de las canciones; sobre todo, se propone resolver el siguiente problema: ¿cómo se representa literariamente los cantos en la narrativa polifónica de José María Arguedas? La contestación de esta cuestión conlleva examinar los procedimientos literarios empleados para la inserción y la representación de la música vocal en el tejido narrativo. Sin duda alguna, la narrativa arguediana hace uso de una serie de estrategias narrativas para insertar, de modo interdiscursivo, la poesía oral en la escritura; del mismo modo, permite visibilizar los procedimientos retóricos de la poética quechua. La acertada y coherente interpolación de las canciones en los discursos narrativos hace que la narrativa arguediana tenga una resonancia polifónica e intercultural.

Las canciones insertadas no rompen la unidad narrativa de las obras; por el contrario, establecen una relación interdiscursiva con el género narrativo, por ello, aquellas aparecen como interdiscursos e intertextos musicales dentro de los discursos narrativos. Los interdiscursos musicales, como cantos, están dispuestos en el plano de la historia de los relatos porque irrumpen como voces de los personajes colectivos en el proceso del desarrollo de las acciones narrativas; por eso, siguiendo los hilos narrativos, interpretan de manera simbólica los hechos y los acontecimientos que se producen tanto en las relaciones sociales como en las relaciones de los hombres andinos con la naturaleza. Por otra parte, los intertextos musicales, como poemas, aparecen interpolados en el plano discursivo estableciendo un diálogo intertextual con los textos poéticos precedentes y con las secuencias narrativas de las obras. Por medio de estos mecanismos interdiscursivos, la narrativa

arguediana inserta las voces indígenas dentro de la literatura con la finalidad de proponer, simbólicamente, la integración del mundo andino quechua y del mundo criollo hispano en un mundo intercultural donde la convivencia pacífica sea posible.

A partir de la observación del corpus literario y del desarrollo de los conceptos en el marco conceptual, surge la siguiente hipótesis principal de este trabajo: la poética narrativa de Arguedas, en su propósito de configurar una literatura postcolonial o transcultural, emplea la interdiscursividad como un procedimiento literario para insertar y representar la música vocal en los cuentos y en las novelas. La interdiscursividad, por un lado, genera la actividad semiótica de escritura de los textos narrativos que son capaces de insertar los cantos y las canciones en sus estructuras y, por otro, deconstruye los cantos quechuas para transformarlos en poemas escritos cuyos sentidos tengan una relación interdiscursiva con el plano semántico de las narraciones. Así, permite la articulación entre la música y la literatura, entre la oralidad y la escritura, entre el sistema de pensamiento andino y la racionalidad occidental.

El objetivo general de la presente tesis es contribuir al conocimiento de los procedimientos literarios utilizados para insertar y representar las canciones en la narrativa de José María Arguedas. Las canciones andinas introducidas en la diégesis narrativa de los cuentos y de las novelas se vinculan semántica y culturalmente con las historias de los relatos. De ahí deriva nuestro interés por conocer las estrategias literarias empleadas para inscribirlas en un sistema literario nacional. El empleo singular de los procedimientos literarios para insertar la poesía oral en la narrativa es una de las contribuciones más importantes de la poética narrativa de Arguedas en el proceso de la renovación de la tradición literaria peruana. Sin duda alguna, esta es una de las razones por la que «Arguedas constituye, pues, un caso particular de escritor que transgrede los géneros tradicionales y las concepciones convencionales sobre la originalidad y autoría [...]» (Mazzotti, 2021: 15).

El objetivo general se desprende en cuatro objetivos específicos. El primero es identificar y conocer a los sujetos discursivos y culturales vinculados con la música andina en la narrativa arguediana, porque ellos, en un contexto complejo de relaciones dialógicas, a menudo conflictivas, poseen una conciencia plena sobre la práctica de la música en el universo andino. Por el grado de identificación cultural, distinguiremos dos tipos de sujetos culturales: el sujeto cultural postcolonial y el

sujeto de la postcolonia. En el primer tipo de sujeto, ubicaremos a los sujetos que asumen una postura política descolonizadora de la cultura hegemónica, de las relaciones socioculturales y económicas feudales en los Andes. Entre ellos, examinaremos, por un lado, a los narradores arguedianos, quienes, identificados con la cultura andina quechua, insertan las canciones en la literatura nacional y, por otro lado, a los personajes que encarnan la música indígena quechua en sus prácticas sociales. En cambio, en el segundo tipo de sujeto, identificamos a los personajes del grupo social criollo que, a pesar de haber asimilado las formas culturales quechuas, reproducen el poder y la violencia colonial contra los indios. Estos personajes, pese a ser sujetos de la postcolonia, sienten el influjo de la música indígena quechua.

El segundo objetivo específico de esta tesis consiste en describir y explicar los procedimientos interdiscursivos e intertextuales utilizados en la representación de los cantos y de las canciones en el sistema diegético de la narrativa de Arguedas. Al estudiar la interdiscursividad, se pretende explicar la relación interdiscursiva entre el canto y el discurso narrativo. La explicación incidirá en la naturaleza performativa de los cantos representados en las escenas musicales de las narraciones, puesto que, si concebimos el canto como interdiscurso sonoro, supone describir a los sujetos sonoros como seres sociales y musicales, a la voz humana como instrumento musical y a los oyentes como receptores naturales y heterogéneos. Esta explicación permitirá comprender la resonancia de la música vocal andina en el tejido de la escritura literaria. Ahora bien, el estudio de la intertextualidad conllevará, primero, la explicación de la transposición de la oralidad en el texto y, segundo, establecer las relaciones de correferencia entre los distintos poemas diseminados en toda la narrativa de nuestro escritor. Además, permitirá identificar los mecanismos intertextuales utilizados en la redistribución de los intertextos musicales en la diégesis narrativa.

El tercer objetivo específico de este estudio es describir y explicar la aplicación de la traducción poética en la configuración de las canciones como una forma de representación de los cantos. La concreción de este objetivo implica examinar tres cuestiones importantes vinculadas con la traducción poética de las canciones. La primera cuestión tiene el propósito de explorar el conocimiento teórico de Arguedas sobre la traducción literaria. Para esto, pretendemos, en primer lugar, revisar los estudios críticos dedicados al metadiscurso traductor de Arguedas y, en segundo

lugar, identificar la posición política del autor con respecto a su práctica de traducción. La segunda cuestión se enfocará en la descripción de la estrategia utilizada para realizar la traducción intersemiótica. La observación de este tipo de traducción posibilitará conocer el mecanismo de conversión de la oralidad en escritura, es decir el paso de un género discursivo oral a otro género discursivo de naturaleza escrita. Y el tercer punto se concentrará en el estudio amplio y sistemático de la traducción interlingüística utilizada en el proceso de traslación de las canciones escritas en quechua al español. Este estudio, tomando en cuenta las dimensiones semióticas del signo, ha de describir y explicar las configuraciones de las dimensiones pragmáticas, semánticas y sintácticas de los poemas traducidos al español.

El cuarto objetivo específico aspira a describir y explicar (a) las estrategias narrativas empleadas para hacer emerger narrativamente las canciones en los discursos narrativos, y (b) los procedimientos retóricos utilizados en la composición poética de las canciones quechuas. Con la investigación del primer tema, se intenta conocer las estrategias aplicadas para infiltrar discursivamente las canciones en los discursos narrativos, puesto que ciertas secuencias de estos discursos, al dialogizar interdiscursivamente con los cantos en el plano de la historia, funcionan como eslabones y marcos discursivos en el proceso de inserción de la música vocal en la narración. La música vocal infiltrada, de modo redundante, poetiza los temas y los motivos de los relatos. Por otra parte, el examen del segundo tema procura identificar las figuras retóricas elementales utilizadas en la disposición poética de las canciones para luego explicar la proyección de la musicalidad y de los sentidos ocultos en las composiciones poéticas quechuas. Con el estudio de las figuras retóricas, se pretende demostrar que la poética quechua dispone de recursos literarios tanto para marcar el ritmo musical de los cantos como para construir mundos simbólicos y ficcionales.

La exégesis del tema de investigación se desarrolla en el marco metodológico de la sociocrítica y de la retórica cultural. La sociocrítica desarrollada por Edmond Cros (1986, 2003, 2009) es un método de crítica literaria que, partiendo de los principios hermenéuticos de Bajtín, estudia la inscripción de las relaciones entre *lo dado* y *lo creado* en el texto; es decir, examina el paso de un discurso a otro —en doble sentido—, o la interdiscursividad que existe entre ambos. Esta disciplina crítica presta especial atención a la transfiguración de lo dado en lo creado. Por lo mismo, no se interesa por la realidad referencial, sino por el proceso de transformación del

discurso preexistente en el proceso de la escritura o en lo que Lotman llama el «sistema modelizante secundario». La sociocrítica, considerando el paso de la práctica discursiva a la práctica textual, se aproxima al texto literario conceptualizando a este como una red de interrelaciones y estrategias interdiscursivas. Para ella, el texto literario es una red de discursos distintos y contradictorios; por ello, se constituye en un dispositivo interdiscursivo. A la luz de este método, nuestro trabajo crítico se enfoca en reconstruir las mediaciones discursivas que deconstruyen, reorganizan y resemantizan los cantos y las canciones dentro de la narrativa arguediana. En concreto, se concentra en la explicación e interpretación de la relación interdiscursiva entre la poesía oral y el discurso narrativo en el proceso de la representación literaria.

La retórica cultural (Albaladejo, 2013, 2014), como un método de análisis e interpretación de discursos, complementa el trabajo hermenéutico de la sociocrítica en cuanto ayuda a revelar el componente cultural codificado en las canciones quechuas. Esta disciplina, en el campo de la literatura, se ocupa de la dimensión cultural de los discursos literarios, sobre todo de la fundamentación cultural del lenguaje literario, al considerar que los sistemas de modelización secundarios son construcciones eminentemente culturales. Concibiendo la literatura como una forma de expresión artística, estudia los componentes persuasivos de los textos literarios. Uno de esos componentes que se convierte en su objeto de estudio es el lenguaje figurado dado que este, por estar estructurado por medio de las figuras retóricas, tiene la potencia de expresividad literaria. Por esta razón, la retórica cultural es una herramienta analítica para descubrir las figuras retóricas que sirven de base para la composición de las canciones quechuas. Los recursos literarios de la poética quechua son construcciones culturales que inscriben el pensamiento estético del hombre andino.

La estructura del trabajo, en correlación con el objetivo general y los objetivos específicos de la tesis, se organiza en cinco capítulos, aparte de los paratextos. En el capítulo I, que funciona como la caja de herramientas de la investigación, se desarrollan cuatro temas operativos: (a) el estado de la cuestión, en el que se revisa los trabajos sobre la música en la narrativa de Arguedas, sobre todo, se da cuenta de uno que, por primera vez, explora la naturaleza y la función de la música andina quechua en la novela *Los ríos profundos* y de otro que, estableciendo una relación entre los trabajos antropológicos y la creación narrativa, plantea los periodos en los

que Arguedas reflexiona sobre la música andina quechua; (b) el marco teórico, que se ocupa de las teorías literarias viables para el estudio interdiscursivo de la música vocal en la narrativa; principalmente examina los aportes de la teoría postcolonial, de la semiótica de la cultura y de la poética social dialógica; (c) el marco conceptual, en el que se reflexiona sobre los conceptos vinculados con las categorías centrales del tema de la investigación, esos conceptos desarrollados son la representación literaria, la interdiscursividad y la intertextualidad, y los géneros sonoros como el canto y la canción; finalmente, (d) la metodología, en la que, en primer lugar, se expone las razones de la aplicación de los métodos de la crítica literaria como sociocrítica y retórica cultural para realizar la exégesis del tema del trabajo, en segundo lugar, se describe el corpus literario de donde se extraen las unidades de análisis como material de estudio.

En el capítulo II, se hace un estudio de los sujetos culturales que tienen una relación identitaria con la música andina quechua en toda la narrativa arguediana. Tomando en cuenta la posición política de los sujetos culturales, se ha identificado dos tipos de sujetos: sujetos culturales postcoloniales y sujetos de la postcolonia. El primer tipo está conformado por los sujetos que asumen una marcada postura descolonizadora de la realidad andina. Entre ellos se encuentran, por un lado, los narradores literarios arguedianos, quienes, a partir de su identificación plena con la cultura andina quechua, poseen una alta sensibilidad musical por los cantos quechuas que insertan en la diégesis narrativa y, por otro, los personajes como Ernesto de *Los ríos profundos* que, enculturados en la música indígena quechua, viven y valoran los cantos y las canciones indios en el plano de la historia de los relatos. En cambio, el segundo tipo comprende al sujeto conservador de la estructura colonial en la República. Este tipo de sujeto se ilustra con el caso del hacendado Aparicio de *Diamantes y pedernales*, quien, al haberse indigenizado, se hace devoto de la música india a pesar de que ejerce el poder colonial en los Andes.

En el capítulo III, se escudriña la forma como se utiliza la interdiscursividad y la intertextualidad en la representación literaria del canto en la narrativa arguediana. En el proceso de transformación del canto, o de *lo dado*, la interdiscursividad y la intertextualidad funcionan como operadores centrales de la textualidad tanto de la narración como de los poemas. Por esta razón, en primer lugar, el examen se concentra en la descripción y la explicación de la relación interdiscursiva entre el

canto y la narración, dado que el canto como un discurso sonoro se interpola en la diégesis narrativa de los cuentos y de las novelas. Esto, al interpolarse en la estructura narrativa, se transforma en interdiscurso sonoro y se actualiza como una *performance* musical en el plano de la historia de los relatos. Al distinguir la música vocal como una forma de *performance*, el estudio caracteriza las singularidades de los sujetos sonoros, de la voz musical y de los oyentes. En segundo lugar, el análisis de la intertextualidad explora la relación de las canciones con otras canciones y la relación de las canciones con las narraciones para descubrir los intertextos musicales. El capítulo concluye con la tipificación de los procedimientos intertextuales que se emplean para la inserción de los intertextos musicales en los discursos narrativos.

En el capítulo IV, el trabajo se enfoca en la explicación de la traducción poética empleada para la representación literaria de la música vocal en la narrativa arguediana. Explica las tres cuestiones concomitantes con el tema del capítulo. En este sentido, en primer lugar, se revisa críticamente el metadiscurso traductor de Arguedas para descubrir su conciencia traductora, dado que nuestro autor, como escritor postcolonial, asume una posición ética sobre la traducción. Su posición consiste en traducir la cultura andina quechua para ponerla en circulación dentro de la cultura dominante o letrada. En segundo lugar, se describe el procedimiento seguido en la traducción intersemiótica de los cantos andinos, es decir el recorrido semiótico de la transformación de los cantos en los poemas escritos. Se explica que el canto, como una práctica social y musical, se manifiesta en el plano de la oralidad del mundo representando y, sin embargo, al mismo tiempo, se inscribe en forma escrita dentro de los relatos. Al describir el procedimiento de traducción intersemiótica, se pone énfasis en el acto de escucha de los narradores literarios, puesto que ellos son los mediadores lingüísticos en este tipo de traducción. Y, en tercer lugar, se describe y se explica el proceso de la traducción interlingüística, es decir la traslación semiótica de los poemas escritos en quechua a la lengua española. Concibiendo que los narradores son traductores *sui generis*, el análisis se empeña en conocer los procesos semióticos que realizan los traductores para que la traducción literaria alcance la equivalencia poética, dado que toda traducción ha de conservar el sentido del texto original en sus dimensiones pragmáticas, semánticas y sintácticas. Por esto mismo, comprendiendo que estas dimensiones son componentes naturales de la actividad

lingüística, se examina sistemáticamente la configuración pragmática, semántica y sintáctica de los poemas en la lengua de llegada.

Finalmente, en el capítulo V, se describe y se explica las estrategias narrativas empleadas en la representación literaria de las canciones en los discursos narrativos y los procedimientos retóricos utilizados en la composición de las canciones quechuas. Con respecto al primer tema, teniendo presente que la narración funciona como un procedimiento representativo, se identifica, se describe y se explica las estrategias narrativas utilizadas por los narradores para introducir y reconfigurar las canciones en la diégesis narrativa. Se demuestra que las estrategias narrativas tienen un carácter interdiscursivo porque hacen que las historias de los relatos dialoguen con los sentidos de las canciones, o que las canciones reinterpreten poéticamente las acciones más emotivas de las narraciones. En cambio, en torno a los procedimientos retóricos de la poética quechua, también se identifica, se describe y se explica las figuras retóricas más recurrentes y básicas utilizadas en la composición de las canciones quechuas. En este sentido, reconociendo la poeticidad de estas canciones, se centra en el examen, por un lado, de aquellas figuras literarias que producen el ritmo o la musicalidad de las canciones y, por otro, en las figuras y en los tropos que ornamentan los discursos líricos para dotarlos de sentidos figurados y polisémicos.

I. ESTADO DE LA CUESTIÓN, MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

La actividad estética no crea una realidad totalmente nueva.
A diferencia del conocimiento y del hecho que crean
la naturaleza y el hombre social, el arte canta,
embellece, rememora esta realidad
preexistente del conocimiento y del hecho
[...] (Bajtín, 1989: 35).

1.1. Estado de la cuestión

La crítica literaria se ha ocupado ampliamente del componente sonoro de la narrativa de José María Arguedas. En efecto, algunos críticos, desde una perspectiva culturalista basada en la antropología cultural, han estudiado la danza, el canto y la canción que aparecen en los textos narrativos porque perciben la relevancia del componente musical en la configuración del discurso narrativo arguediano. Se concentran en el estudio del aspecto musical de las obras narrativas —en especial de *Los ríos profundos*— para distinguir los sonidos míticos de la naturaleza que modelan la conciencia musical del hombre andino o para explicar los contenidos de los diversos géneros musicales quechuas como *performances* sonoras. Por ejemplo, Carlos Huamán (2004), desde la lógica de la cosmovisión quechua-andina, utilizando ciertas categorías quechuas, estudia la música, el canto y la danza porque concibe estas modalidades musicales como un continuo sonoro, ya que el canto, en el espacio andino, implica también el baile. Se enfoca más, y con mucho acierto, en la descripción y la explicación de los géneros musicales quechuas que aparecen en las novelas de Arguedas. En este sentido, describe la naturaleza musical, el tema y el tono de cada uno de los géneros musicales (huayno, *harawi*, música religiosa, *ayarachi*, *qachwa*, *ayla*, carnaval) insertados en las novelas. Cuando examina los temas de las canciones, toma en cuenta el contexto narrativo en el que se interpolan cada uno de los géneros musicales. Así, asociando los motivos de las canciones con las acciones de las narraciones, explica las funciones de las canciones dentro de la estructura narrativa. Entonces, al estudiarlas desde la perspectiva temática, hace un seguimiento de cada uno de los géneros musicales insertados en las diferentes obras narrativas para explicar las razones por las cuales han sido interpolados; pero no hace un estudio sistemático de la relación interdiscursiva entre las canciones y los discursos narrativos.

Ninguno de los críticos estudia la interdiscursividad en la representación de las canciones en la narrativa de Arguedas; es decir, nadie explica la relación interdiscursiva entre el canto quechua como discurso poético preexistente en la literatura oral y la textualización de ese canto en la producción literaria. Pero es evidente que Arguedas, como individuo compenetrado con el mundo de su infancia, sabía las canciones de los pueblos indios desde la infancia y las cantaba como un estilo

andino; luego, como antropólogo, recopiló, registró y estudió las canciones tradicionales quechuas de la zona sur y centro del Perú; sobre todo, tuvo un fino oído para escuchar con especial atención la música india. Ese universo de canciones quechuas que circulan como prácticas culturales en la sociedad andina y el repertorio musical del propio Arguedas constituyen lo real que es inscrito ficcionalmente en las obras narrativas. Por lo mismo, las canciones insertadas en las narraciones no son producto de la pura imaginación creadora de Arguedas, sino son recreadas literariamente a partir de los discursos sonoros preexistentes, en función de la visión musical de los narradores y de los personajes. En este sentido, Bajtín (2012a: 308) señala con claridad que lo *dado* (lo real) se transforma en lo *creado* (texto literario), puesto que la literatura no refleja la realidad, sino que la transfigura en el texto artístico. En este mismo sentido, Chicharro, siguiendo a Marc Angenot, también precisa que

la literatura no refleja, pues, lo real ni inscribe pasivamente el discurso social, sino que lo textualiza, lo pone en ficción, lo desplaza, constituyéndose así en un *dispositivo interdiscursivo e intertextual* que absorbe y vuelve a poner en modo específico y singular las representaciones de lo real presentes en el 'ya allí' del discurso social (2012: 21; la cursiva es mía).

Sin embargo, revisamos tres estudios que marcan el inicio de las investigaciones en torno a la música en la narrativa arguediana y que son los referentes para muchos críticos¹ que trabajaron el tema de la sonoridad. El primero es el capítulo VI: «La

¹ Esos tres estudios pioneros sobre la música en la narrativa de Arguedas son los siguientes: (a) «La novela-ópera de los pobres», de Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina* (1984); (b) «La música como espacio sonoro: la evolución de la reflexión de Arguedas sobre la música andina» y (c) «Música, conocimiento y transformación social», de William Rowe en *Ensayos arguedianos* (1996). Estos estudios influyeron directa o indirectamente en los trabajos posteriores. Los cuales enumeramos a continuación: (1) «Universo sonoro en *Los ríos profundos*» (2002), de Chalena Vásquez; (2) «*Takichaykukuy, tusuchaykukuy... Canta y baila alborozadamente (Música, canto y danza)*», de Carlos Huamán López en *Pachachaka. Puente sobre el mundo* (2004); (3) «El intertexto musical quechua en el discurso narrativo de Arguedas: *Los ríos profundos, haylli taki*», de Dora Sales en *Puentes sobre el mundo. Cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra* (2004); (4) «De calandrias, ríos y pinkuyllus. La música en la obra de José María Arguedas» (2015), de Julio Méndivil; (5) «El huayno en la ciudad: la música en *El Sexto*» (2015), de Jorge Coronado; (6) «A Millennial Palimpsest: Musical Quechua Poetry in *Los ríos profundos* (1958) and *Todas las sangres* (1964) by José María Arguedas (1911-1969)» (2011), de Rebecca Carte; (7) «Música, cantos y bailes como punto de inflexión social en las novelas de José María Arguedas» en la tesis doctoral «Buscando voces indígenas en las obras de José María Arguedas» (2018), de Shiau Bo Liang. En cambio, otros estudios, como «Una puesta en escena: Sonoridades heterogéneas en *Los ríos profundos* de Arguedas» (2016), de Sandra Vanessa Bernal y «*Diamantes y pedernales: elogio de la música indígena*» (1992), de Antonio Cornejo Polar, tienen otros referentes. La novela *Los ríos*

novela-ópera de los pobres» del libro *Transculturación narrativa en América Latina* (1984) del crítico literario Ángel Rama. En este capítulo, Rama estudia los diversos aspectos de la novela *Los ríos profundos* —un material literario que le sirve de modelo para demostrar su teoría de la transculturación—; entre otros, se ocupa de la música, el canto y la estructura operática de la novela. Señala que la novela está sembrada de palabras cantadas y de canciones quechuas anónimas para que los lectores las oigan como las oyen los narradores del mundo representado. Estas sonoridades quechuas, según él, constituyen la pauta musical de la novela en cuanto «da tono, timbre, intensifica ciertas partes, las repite en los estribillos, homologa diferentes textos mediante el fraseo musical» (2008: 282). Por consiguiente, las palabras cantadas marcan la modulación poética del tono del discurso narrativo, dado que, en la concepción de Arguedas, la música y la poesía forman un universo común porque surgen al mismo tiempo.

Rama señala con acierto que las canciones más frecuentes en la novela son los *harawis* y los *huaynos*. Siguiendo a Arguedas, reconoce que el *harawi*, de tono imprecatorio, es un género cantado exclusivamente por las mujeres en los momentos de alta intensidad emocional. Por otro lado, afirma que los *huaynos* son canciones populares originarias de las distintas regiones del Perú y tienen un ritmoailable. El *huayno*, como elemento de cohesión cultural, tiene el poder de unir a los peruanos para forjar en ellos la identidad nacional andina (2008: 284). También explica que estos géneros musicales, insertados en la sintaxis narrativa, expresan los «momentos de alta concentración emocional y artística, a manera de ‘arias’ [y que] *cifran* los significados que toda narración está obligada a desarrollar extensivamente» (2008: 285). Desde luego, las canciones son las explosiones de los momentos más dramáticos del hombre andino en un espacio de permanente conflicto social, por eso mismo, poseen una carga semántica explícita o implícita que se desarrolla en el proceso narrativo de la novela.

Rama percibe la presencia de sonoridades heterogéneas en *Los ríos profundos*. Señala que las fuentes de los sonidos musicales son la naturaleza y el hombre. La naturaleza, a través de una serie de sus elementos: ríos, vientos, árboles, insectos,

profundos, por su estilo poético, ha concitado más estudios en torno a su musicalidad. Registramos ocho estudios sobre esta novela. Sospechamos que existen más estudios.

pájaros, luces, etc., genera una armonía musical en el espacio andino. En cambio, el hombre, ya sea mediante los artefactos culturales como el *zumbayllu*, el arpa, el violín, las campanas, o a través de sus propias voces humanas traducidas en cantos, producen sonidos musicales más complejos. La existencia de estos elementos sonoros le hace pensar a Rama en «la presencia de una orquesta la cual estaría tocando a todo lo largo de la novela» (2008: 285). Por esta razón, el crítico considera que la novela es una «ópera de los pobres» porque está «construida con materiales humildes que componen una cultura popular» (2008: 304). Esta idea de las fuentes musicales ha inspirado muchos estudios posteriores. Unos estudios se centran en la musicalidad del *zumbayllu*; otros, en la sonoridad del río mitificado; y muchos otros, en el canto de los pájaros o en las canciones. Aquí vale plantearnos algunas preguntas: ¿el rumor del río es música?, ¿el canto de los pájaros es música?, ¿el zumbido de los insectos es música? ¿Quiénes pueden interpretar estos sonidos de la naturaleza en términos de música? La musicalización de todos los fenómenos sonoros de la naturaleza es un hecho cultural. Por ello, en el marco de la novela, el hombre andino de la cultura quechua —como en otras culturas orales— tiene un pensamiento mítico musical, porque concibe la música como un fenómeno mágico de doble trayecto: por un lado, como un instrumento de comunicación con la madre naturaleza y, por otro, como una forma estética de comunicación entre los seres humanos.

El crítico literario uruguayo, concibiendo la novela como una ópera, identifica tres niveles «fónicos operáticos» (2008: 300) que equivalen a las formas discursivas de la novela. Según él, el nivel inferior corresponde al plano de la dicción, es decir a la voz que narra la historia y actualiza los diálogos de los personajes con cierto realismo; el nivel medio se correlaciona con el estilo recitativo porque es una prosa poética cargada de comparaciones y metáforas, puesto que describe con mucho lirismo y subjetividad la belleza de la naturaleza; y el nivel superior corresponde al plano del canto donde la música y las voces acordes a ella irrumpen en forma monódica o polifónica en el discurso narrativo. Ubica a la prosa ensayística en un nivel fronterizo, entre el inferior y el intermedio, dado que por su función informativa de la realidad objetiva correspondería al nivel inferior y por su carga poética, en ciertos segmentos, pertenecería al nivel intermedio. Nos parece un acierto importante el hecho de que Rama haya identificado el plano del canto como un nivel musical propiamente dicho en la novela, un nivel articulado intertextualmente con los planos sonoros que dan

origen a la «ópera de los pobres». En este plano del canto, a su vez, reconoce dos sonidos simultáneos: los sonidos lingüísticos (oralidad) y las melodías o ritmos. La suma de todas las sonoridades, es decir de los tres niveles «fónicos operáticos», constituye una perfecta polifonía textual en cuanto pone en diálogo, a modo de contrapunto, las distintas conciencias que aparecen en la novela.

Rowe (1996), con su trabajo «La música como espacio sonoro: la evolución de la reflexión de Arguedas sobre la música andina», hace un guiño a la relación interdiscursiva que existe entre las canciones insertadas en la narrativa de Arguedas y los estudios antropológicos hechos por este sobre la música andina, aunque haya tenido como objetivo periodizar las reflexiones del escritor en torno a la música y la consecuente influencia del tratamiento de la música indígena en sus creaciones literarias. Conviene recordar los periodos establecidos por Rowe para tener una visión clara de cómo la música andina fue abordada tanto por los ensayos antropológicos como por la creación literaria. El crítico literario (1996: 36) establece cuatro momentos. El primero comprende los años de 1936 a 1942, en los que Arguedas hace una serie de estudios sobre la música mestiza y, a la vez, escribe la novela *Yawar fiesta*. Desde luego, en este periodo, Arguedas concentró su trabajo antropológico en la comprensión de la música popular mestiza; en particular, estudió el huayno. Explica que el huayno tiene una movilidad temporal y espacial. La dimensión temporal del huayno registra toda la historia del pueblo andino, conserva relativamente su rasgo o ritmo musical en el tiempo; en cambio, la dimensión espacial, formada por las letras de las canciones, varía infinitamente en función de las condiciones socioculturales de los individuos y los pueblos (Rowe, 1996: 39-40; Arguedas, 2012a: I, 277). Rowe explica que Arguedas, en este periodo, concibe la voz de los cantos indígenas como una emanación mágica del «paisaje-cosmos». Algunas canciones recogidas, registradas y estudiadas en esta etapa están insertadas en los cuentos y en la novela *Yawar fiesta*.

El segundo periodo de la reflexión de Arguedas sobre la música andina coincide con el tiempo de la escritura de *Los ríos profundos*. Según Rowe, Arguedas, en su ensayo antropológico titulado «Acerca del intenso significado de dos voces quechuas» (1948) —que también aparece, con ciertas variaciones y matizaciones literarias, en el capítulo sexto de la referida novela—, explica la función de la onomatopeya en la lengua quechua. A partir de los significados de las onomatopeyas o las voces quechuas

yllu / illa, elabora una poética de sonidos de los signo-objetos, es decir de aquellos signos que, en su esencia, contienen la misma materia. El objeto-signo que ilustra esta poética en la novela es el *zumbayllu*, un objeto cuya vibración tiene un poder mágico de producir un sonido musical capaz de unir las distancias y de traspasar las fronteras sociales y culturales (Rowe, 1996: 53). Además, Rowe hace una interesante acotación sobre las canciones que también aparecen en la obra. Señala, acertadamente, que las canciones irrumpen en la narración en los momentos de la violencia social extrema. De manera que, en palabras de Rowe,

Las canciones son escenificaciones de los hilos narrativos y narraciones de escenas. En ambos casos acarrearán una carga afectiva y pasional y la convierten en evento: allí su importancia para la historiografía. Arguedas ha logrado que cumplan en la práctica aquella afirmación suya de que en la música andina puede escucharse “la historia espiritual” de los que la producen y oyen (Rowe, 1996: 53).

Arguedas, en sus ensayos del primer momento, había sostenido que la música andina, en especial el huayno, era «la historia del pueblo andino» (2012a: I, 277). Desde luego, esta idea se pone en práctica dentro de la novela *Los ríos profundos*, dado que los habitantes de esta novela, en los momentos en que se producen los violentos enfrentamientos entre las chicheras de Huanupata y los soldados, crean canciones con letras que testimonian el conflicto social sobre la base de la música preexistente.

El tercer momento de la reflexión antropológica de Arguedas sobre la música andina se relaciona con el periodo de escritura de la novela *Todas las sangres*. En este periodo, según Rowe, Arguedas estudió el proceso histórico de la música andina. En este sentido, en el artículo «La soledad cósmica en la poesía quechua» (1961), reconstruye la historia de la canción/poesía quechua y establece tres etapas: la prehispánica, la de la soledad cósmica y la de la soledad individual. Rowe sostiene que Arguedas desconfiaba de la última forma del canto porque ya no reflejaba la cualidad mágica de la naturaleza y dudaba de «la capacidad de la canción mestiza para liberar la creatividad de la cultura popular andina» (Rowe, 1996: 55). Más bien, Arguedas buscaba rescatar las formas poéticas prehispánicas, en especial la forma lírica que permitía secularizar los temas religiosos. Toda esta reflexión sobre la poesía y los cantos andinos se traduce en materia literaria en la novela *Todas las sangres*. Y, como en el caso de la novela anterior, las canciones y los poemas aparecen en los momentos

de alta tensión social y espiritual. Rowe identifica tres formas musicales insertadas en la novela: las canciones rituales de los comuneros, las canciones mestizas de soledad individual y las canciones de soledad cósmica.

Finalmente, la escritura de *Los zorros de arriba y los zorros de abajo* corresponde al cuarto periodo en el que, según Rowe, Arguedas opta por la poética de *yawar mayu*. En este momento, el *Yawar mayu* (río de sangre), desde la perspectiva mágico-poética, encarna la esencia del mundo andino en proceso de transformación sociocultural debido a la masiva migración de los serranos a las ciudades costeñas. La migración de la población andina hacia la costa da origen a la hibridación cultural. En este contexto cultural, el *yawar mayu* simboliza la lucha violenta entre los contrarios: entre lo positivo y lo negativo, entre el mundo antiguo y el nuevo, entre lo hispano y lo andino, entre la tradición y la modernidad, etc. Pero la cultura andina, haciendo uso de su poderosa capacidad de resistencia, continuará prolongando su creatividad poética para interpretar los nuevos tiempos. De forma que la música andina, tomando en cuenta las diversas estéticas musicales que se practican en los espacios urbanos de la costa, se transforma y se mantiene muy viva. Así triunfa el *yawar mayu*, como deseaba Arguedas, un ejemplo que ilustra ese triunfo es el carnaval que canta la prostituta Orfa en la referida novela.

Rowe, en este último artículo que hemos revisado, utiliza el concepto de «espacio sonoro» (1996: 36) para encontrar un territorio común entre las obras literarias y los trabajos antropológicos de Arguedas. Y se da cuenta de que ese espacio sonoro común a ambas prácticas discursivas es la música andina porque ambas prácticas discursivas privilegian el tema de la música. A partir de esta idea, establece los distintos momentos en los que Arguedas transpone sus reflexiones antropológicas sobre la música andina en su narrativa literaria. Este intento de establecer las correferencias entre estas dos prácticas discursivas de distintos campos es una aproximación implícita a la relación interdiscursiva entre el canto literario en las obras y la teorización sobre la música andina; porque la literatura de Arguedas, por un lado, absorbe las distintas concepciones sobre la música de los pueblos indios y mestizos y, por otro, escenifica la música dotándola de una voz mágico-poética en los escenarios de conflictos sociales violentos o de tensión emocional. Las huellas discursivas de los trabajos antropológicos sobre la música en la literatura arguediana son muy evidentes. Los trabajos antropológicos de campo han enriquecido la

memoria y la visión musical de Arguedas. Por ello, las canciones escuchadas, aprendidas y valoradas constituyen la base de las canciones insertadas y recreadas en toda su narrativa. En este sentido, nos interesa profundizar la interdiscursividad en torno a la representación de los cantos en la narrativa de Arguedas. No tenemos ninguna intención de estudiar los sonidos de la naturaleza porque no son voces humanas que reproducen una determinada ideología. La musicalización de los sonidos de la naturaleza forma parte del pensamiento mítico de los indios. Esta visión está en las canciones andinas tradicionales.

Rowe, en su segundo artículo «Música, conocimiento y transformación social», plantea la siguiente tesis: la música suministra una modalidad de conocimiento diferente al racionalismo occidental en el mundo andino y es una vía de transformación de la sociedad (1996: 60). A partir de un estudio comparativo entre los ensayos antropológicos y las obras literarias de Arguedas, explica esta idea en el sentido de que el escritor utiliza los símbolos sonoros de la cultura andina para proponer una nueva cultura desde una perspectiva utópica y transformadora o transcultural. En este sentido, por ejemplo, el río Apurímac, descrito en el ensayo «El carnaval de Tambobamba» y mitificado en la novela *Los ríos profundos*, es concebido como paradigma del lenguaje de la naturaleza porque, con su cantar «grave y eterno», modela o forma la conciencia individual y colectiva del pueblo indio. La transformación del sonido del río en música es, para Rowe, una «totalidad transformadora» en cuanto, por un lado, conduce el destino utópico del hombre andino y, por otro, constituye el paradigma de musicalidad de la literatura que inscribe la oralidad y la realidad cultural. Otro elemento natural transformador, entre tantos que cita y describe Arguedas, es la calandria, puesto que el canto de esta ave ha moldeado la conciencia musical de Ernesto en *Los ríos profundos* y también ha transformado la cosmovisión feudalista de Bruno hacia una visión andina en *Todas las sangres*. Por otro lado, la música humana, a través de la vibración de las notas finales de las canciones, cubre y penetra en la totalidad del mundo (natural y humano). Los *harawis* tienen ese poder mágico de transformar el mundo con la vibración de sus notas finales. Rowe concluye señalando que la música, desde la perspectiva de Arguedas, trasciende las divisiones sociales y naturales, descoloniza el racionalismo occidental e integra al hombre entre sí y con el cosmos.

1.2. Marco teórico

1.2.1. Enfoques teóricos²

1.2.1.1. Teoría postcolonial

Desde luego cada estudio postcolonial debería ser evaluado en virtud de sus propios méritos (Mezzadra y Rahola, 2008: 262).

La teoría postcolonial es un movimiento teórico y crítico que estudia la dimensión cultural del colonialismo/imperialismo. Surgió a finales de los años setenta del siglo XX en el mundo anglosajón, a partir de la hermenéutica crítica de los intelectuales que provenían de los países que habían sufrido una violenta colonización por parte de los países imperialistas europeos. La teoría postcolonial examina los supuestos etnocéntricos subyacentes en el conocimiento político y cultural europeo y sus consiguientes efectos en las prácticas políticas y culturales en los contextos coloniales y contemporáneos. Por lo general, centra su atención en torno a la relación entre la resistencia cultural de las antiguas colonias y la hegemonía de los discursos occidentales, o sobre la formación del sujeto colonial y postcolonial. Tiene un campo de análisis muy complejo, dado que las relaciones de poder entre el Primer Mundo y el Tercer Mundo han producido áreas culturales e identidades híbridas. Los límites de ambos mundos se hacen muy difusos porque se configuran entre sí de manera imbricada; entonces, esos mundos ya no están separados ni espacial ni política ni culturalmente. Por ello, en el dominio postcolonial, emergen las culturas y los sujetos híbridos, por la superposición de culturas y lenguajes en conflicto. En suma, como señala Young (2010: 283), el objetivo de la crítica postcolonial es descolonizar el conocimiento occidental y valorar la importancia de los conocimientos y de las literaturas no-occidentales.

La crítica postcolonial examina las relaciones de poder entre las culturas del Occidente y las del Tercer Mundo; cuestiona la hegemonía y la universalización unilateral de la cultura occidental tanto en las antiguas colonias como en el mundo

² Este apartado, con algunos cambios menores, fue publicado en la revista académica *Dialogía* 14 (2020) con el título «Teorías literarias viables para el estudio de las canciones en la narrativa de José María Arguedas».

contemporáneo. En este sentido, los teóricos literarios como Raman, Widdowson y Brooker valoran el espíritu cuestionador de la crítica postcolonial:

Desde una perspectiva poscolonial, los valores y las tradiciones occidentales del pensamiento y la literatura, incluyendo las versiones del posmodernismo, son culpables de un etnocentrismo represivo. Los modelos del pensamiento occidental (derivados, por ejemplo, de Aristóteles, Descartes, Kant, Marx, Nietzsche y Freud) o de la literatura (Homero, Dante, Flaubert, T. S. Eliot) han dominado el mundo de la cultura, marginalizando o excluyendo las tradiciones y las formas de vida y expresión culturales no-occidentales (2010: 268).

El término *postcolonial* es problematizado e interpretado en varios sentidos, dado que no hay una sola forma de definir lo postcolonial y sus condiciones. Mellino (2008: 23) considera que el término postcolonial ha sido explicado, por lo menos, en dos sentidos: uno literal y otro metafórico. En el sentido literal, la noción postcolonial designa a una nueva etapa histórica, sobre todo al estadio sucesivo al proceso de descolonización. Evidentemente, esta idea es desarrollada profusamente tanto por Hall (2008) como por Shohat (2008). Hall, en su artículo «¿Cuándo fue lo postcolonial? Pensar al límite» (2008), luego de revisar críticamente las diferentes aproximaciones, sostiene que el término postcolonial tiene la naturaleza de una categoría *descriptiva* y no *valorativa*. De tal modo,

Lo que el concepto *puede* ayudarnos a hacer es a *describir* o caracterizar el desplazamiento en las relaciones globales que marca la transición (necesariamente desigual) de la época de los Imperios al momento de la postindependencia o postcolonización. Puede también ayudarnos [...] a identificar cuáles son las nuevas relaciones y ordenamientos del poder que están surgiendo en la nueva coyuntura. [...] Hace referencia a un proceso general de descolonización que, al igual que la propia colonización, ha marcado a las sociedades colonizadoras de manera tan poderosa como a las colonizadas (por supuesto, en sentidos diferentes). De ahí la alteración, en la nueva coyuntura, de la vieja oposición binaria colonizador/colonizado (Hall, 2008: 126-127; la cursiva es mía).

Hall (2008: 127) reconoce la importancia del término postcolonial en los nuevos estudios postcoloniales. Sostiene que el concepto postcolonial ayudó a desplazar la atención de la crítica culturalista hacia las secuelas de las colonizaciones hechas por las sociedades de la metrópoli imperial. Esas secuelas, como huellas discursivas y

culturales, habían quedado inscritas en las culturas de los colonizados. Solo con los estudios postcoloniales se pudo poner en escena el problema de la raza, la etnia, la identidad, los discursos subalternos y los saberes. Hall concluye afirmado que el prefijo «post» en el término *postcolonial* significa «[n]o sólo ‘después’, sino también ‘ir más allá’ de lo colonial» (2008: 137). Así la noción de postcolonial implica, en su esencia, dos momentos históricos: lo colonial y lo postcolonial, que comprenden «campos de fuerzas de poder/saber». Implícitamente, reconoce la limitación epistémica de los estudios culturales para descifrar los discursos coloniales de los imperios y los discursos de descolonización.

Por su parte, Shohat (2008) cuestiona la lectura estrictamente histórico-cronológica de la acepción descriptiva del concepto porque, para ella, el término *postcolonial* está lleno de ambigüedades teóricas y políticas. Observa que la teoría postcolonial no ha discutido claramente la dimensión política de la propia noción postcolonial. Los múltiples estudios postcoloniales, desde diferentes posiciones, hacen un uso despolitizado del concepto con el propósito de universalizarlo y de llevarlo a un plano ahistórico. Carecen de espíritu activista, por eso, por ejemplo, en la Guerra del Golfo, la discusión del término postcolonial estuvo ausente cuando la oposición académica movilizaba los términos *imperialismo*, *neocolonialismo* y *neoimperialismo* para cuestionar el Nuevo Orden Mundial. Más bien, según Shohat, «lo ‘postcolonial’ se ha sustantivado y se utiliza tanto en singular como en plural (‘postcoloniales’) para designar a los sujetos de la ‘condición postcolonial’» (2008: 106). Y no tiene la carga política del paradigma anterior: el Tercer Mundo, un paradigma que, mediante el calificativo *tercermundista*, ponía en el primer plano los nombres de «naciones», «países» y «pueblos».

Por otro lado, Shohat observa que el prefijo «post» del término postcolonial, que pretende significar «después de» la desaparición del colonialismo, denota un eje espacio-temporal ambiguo en los estudios postcoloniales. En cuanto a la denotación espacial, aunque la trayectoria de los estudios haya sido desde la India hacia la academia angloestadounidense, lo postcolonial suele vincularse con los países del Tercer Mundo que alcanzaron la independencia después de la Segunda Guerra Mundial; sin embargo, el horizonte espacial de lo postcolonial se amplía, por un lado, hacia las metrópolis del Primer Mundo, donde los inmigrantes tercermundistas viven en condiciones diaspóricas y, por otro, hacia los diversos países africanos, caribeños,

latinoamericanos, asiáticos, etc. Del mismo modo, lo postcolonial designa una temporalidad ambigua y problemática, puesto que la falta de precisión temporal de lo «post» conduce a la disolución de las cronologías históricas; de modo que se hace difícil saber la fecha exacta del inicio de lo postcolonial, dado que algunas colonias de los imperios europeos obtuvieron sus independencias en los siglos XVIII y XIX, y las otras, en el siglo XX. Por esta razón, Shohat critica que la postcolonialidad, neutralizando el sentido del prefijo, minimice la multiplicidad de lugares y de temporalidades, «así como los posibles lazos discursivos y políticos entre las teorías ‘postcoloniales’ y las luchas y discursos anticoloniales o antineocoloniales contemporáneos» (2008: 109). Más bien, sugiere que el prefijo «post» no debería significar «después», sino «más allá». Así, la teoría postcolonial ganaría importancia en cuanto se ponga en relación con el discurso tercermundista. Entonces, «[e]l término ‘postcolonial’ resultaría más preciso, por lo tanto, si se expresara como ‘teoría post-Primer Mundo/Tercer Mundo’ o ‘crítica postanticolonial’, como movimiento de superación de una cartografía relativamente binarista, fija y estable de las relaciones de poder entre ‘colonizador/colonizado’ y ‘centro/periferia’» (2008: 114-115).

Al margen de describir el significado histórico-cronológico del fin del colonialismo, el término postcolonial, según Mellino, también tiene un sentido metafórico en cuanto se configura como otra descripción de la condición postmoderna contemporánea (2008: 50). Por cierto, en el plano de la crítica literaria, el paradigma postcolonial se construye y se desarrolla sobre la base de las teorías del postestructuralismo, de la desconstrucción y del postmodernismo. En este sentido, la teoría postcolonial está asociada a autores como Edward Said, Homi K. Bhabha y Gayatri Spivak, quienes, de manera explícita, han declarado haber construido sus enfoques a partir de las premisas de los citados paradigmas. Por ejemplo, Said recibió la influencia de Foucault; Bhabha, de Barthes, Lacan y Althusser; y Spivak, de Derrida (2008: 36). Considerando que el paradigma postcolonial es el desarrollo del pensamiento postmoderno, Mellino plantea que el término postcolonial es «una metáfora de la condición posmoderna» (2008: 51). Porque, después de la despolitización del concepto, definir cualquier literatura o sujeto como postcoloniales no necesariamente significa ubicarlos en un periodo histórico cronológicamente posterior al colonialismo. El adjetivo postcolonial presenta epistemologías

heterogéneas; su «objetivo es mantener viva la memoria del colonialismo, evitar su remoción en algunas áreas de las disciplinas humanísticas, en cuanto fenómeno central de la historia, vale decir en cuanto acontecimiento fundamental en la historia de las relaciones entre Occidente y el resto del mundo» (Mellino, 2008: 53).

Uno de los rasgos más centrales de la teoría postcolonial es su heterogeneidad, como han hecho notar varios estudiosos (Young, 2008, 2010; Hall, 2008; Shohat, 2008; Mellino, 2008; Sales, 2004; Vega, 2003; Mignolo, 2016). La teoría postcolonial es heterogénea por varias razones: (a) tiene diferentes epistemologías porque, cada enfoque construye su teoría a partir de algún principio de los pensadores postestructuralistas o postmodernistas; (b) no posee un método único de abordaje de los discursos coloniales y postcoloniales; (c) debido a su éxito en las últimas décadas —posiblemente, por su marcada neutralidad, pues el prefijo «post», «entendido en términos cronológicos, compromete poco a los usuarios del término» (Vega, 2003: 20)—, las expresiones como *identidad postcolonial*, *cultura postcolonial*, *literatura postcolonial*, *intelectual postcolonial*, *pensamiento postcolonial* y *sociedad postcolonial* ya forman parte del universo léxico de las ciencias humanas y sociales; por lo mismo, han dado lugar a la pluralización de la noción de postcolonial en términos de *estudios culturales*. Por su naturaleza heterogénea, este enfoque asume la interdisciplinaridad para contextualizar y analizar las prácticas culturales y discursivas.

En este contexto de debate sobre el postcolonialismo, la teoría y la crítica literaria postcoloniales no se adscriben a una teoría en concreto, sino que toman «varios métodos, estrategias, corrientes y sistemas teóricos de manera ecléctica y diferencial» (Sales, 2004: 160). Por esta razón, en esta investigación, adopto la acepción más amplia del término postcolonial, porque considero que lo postcolonial no significa el fin del colonialismo; por el contrario, un enfoque postcolonial implica la asunción del sentido crítico, en términos epistémicos, culturales y políticos, próximo a los proyectos de descolonización del Tercer Mundo. La descolonización es un proceso inacabado, por lo mismo, el concepto de postcolonial no puede significar *después de la independencia* o de la *colonialidad*, dado que las sociedades postcoloniales están sometidas siempre a formas de dominación neocoloniales muy sutiles. En este sentido, la teoría y la crítica literaria postcoloniales son una alternativa distinta porque se enfoca en el estudio de la cultura y la literatura de las sociedades que sufrieron el coloniaje y, luego, luchan por construir sus identidades nacionales;

es decir, «atienden a las huellas textuales del dominio imperial, del colonialismo y la descolonización» (Vega, 2003: 11). Así, otorgan importancia a la presencia de la *diferencia*, esto es, a los grupos humanos que han sido marginados social y culturalmente hasta la actualidad. Las prácticas culturales de estos grupos son hechos singulares; por ello, exigen nuevas teorías y métodos para estudiarlas en lugar de la simple reaplicación de las antiguas teorías occidentales.

Los estudios postcoloniales comprenden dos campos disciplinares complementarios e inseparables: *el análisis del discurso colonial y la teoría y la crítica postcoloniales*. Vega (2003: 16) explica que el análisis del discurso colonial —inaugurado por Edward Said en *Orientalismo*— estudia el discurso colonial, un discurso compuesto por las crónicas, las literaturas, las ciencias y las leyes de los imperios que, en conjunto, constituyen las representaciones de los colonizadores. La Europa imperial, en términos de representaciones, construye discursos para pensar, para conceptuar las nuevas sociedades conquistadas, para representar los imaginarios de los pueblos y para administrar culturalmente las relaciones coloniales. En cambio, «la *crítica postcolonial* aborda prioritariamente el proceso de contestación y resistencia, la subversión del legado cultural y literario de la metrópoli y el surgimiento de prácticas textuales que se definen por la experiencia de la colonización y la independencia» (Vega, 2003: 16). Porque el acto de la colonización, como práctica de las relaciones de poder, dio origen a la resistencia contra el imperio por medio de una serie de prácticas discursivas y simbólicas. Luego, una vez lograda la independencia, las nuevas naciones continúan con el proceso de descolonización con el fin de construir una identidad nacional sobre la base de sus tradiciones culturales nativas. En suma, como señala Vega, estas disciplinas se complementan, dado que las contradicciones postcoloniales están imbricadas: «la experiencia de dominar y la de ser dominados, la textualización del imperio y la dimensión simbólica de la resistencia, el colonialismo y la descolonización, la nueva nación y la antigua administración colonial, la herencia cultural metropolitana y la afirmación nativista e identitaria en el nuevo estado» (2003: 16).

Los principales representantes de la teoría postcolonial son Edward Said, Homi K. Bhabha y Gayatri Spivak. Aunque el debate sobre los temas postcoloniales, como la identidad y la otredad, haya sido iniciado por Frantz Fanon, en su obra *Condenados de la tierra* (1961), Edward Said es considerado como el primer teórico postcolonial

debido a la publicación de su libro *Orientalism* (1978), que marca el inicio del análisis del discurso colonial como una disciplina académica dentro de la teoría cultural y literaria. Aplicando y adaptando algunos conceptos de la filosofía de Foucault, Said traslada el tema del colonialismo del campo de los estudios culturales hacia el análisis crítico del discurso colonial y demuestra la relación íntima entre el lenguaje y las formas de representación del conocimiento. Para Said, el *orientalismo* es una disciplina académica que, aparentemente de manera neutral, representa las lenguas, el arte, la cultura y la historia orientales cuando, en el fondo, esa representación sobre el Oriente está teñida de la política colonialista. En este sentido, Said dice lo siguiente: «El orientalismo es una escuela de interpretación cuyo material es el Oriente, sus civilizaciones, sus pueblos y sus regiones» (2016: 273). Desde la perspectiva del imperio europeo, «el orientalismo constituye fundamentalmente una doctrina política que se impuso sobre el Oriente porque era más débil que el Occidente» (Said, 2016: 275). Para desmontar esta tradición de pensamiento eurocentrista, Said ilustra en su obra que el dominio de Occidente sobre el Oriente se da también —más allá del orden político, económico y militar— mediante la producción de discursos culturales sobre el otro. Esos discursos son los responsables de haber generado una manera de pensar, de representar o de imaginar el Oriente. Por ejemplo, «el retraso oriental, la degeneración, y su desequilibrio con respecto a Occidente se asociaba bastante fácilmente en el siglo XIX con las ideas sobre las bases biológicas de la desigualdad entre las razas» (Said, 2016: 278).

Para nuestro propósito, recogemos algunas ideas y aportes importantes de Said: (a) el abordaje del análisis del discurso colonial porque permitirá sacar a la luz la condición postcolonial de las culturas y de los sujetos andinos; (b) la consideración de que la literatura y la cultura no son inocentes política e históricamente, sino que tienen una impronta ideológica, por ello, la crítica postcolonial debe analizar la cultura literaria tomando en cuenta la sociedad y la historia en las que se produjeron; (c) la puntualización del concepto de intertextualidad en la creación literaria, dado que este concepto explica que las fuerzas políticas, institucionales, culturales e ideológicas, al constituir un tipo de contexto sociocultural, actúan sobre los autores, por eso mismo, ciertos textos marcados que circulan en la sociedad son insertados en los discursos literarios; y (d) la consideración de la literatura como producto cultural. En este marco conceptual, según su libro *Cultura e imperialismo* (2019), la novela es

un artefacto cultural de la sociedad burguesa y constituye uno de los principales objetos de estudio de la crítica postcolonial.

Gayatri Spivak (2009, 2010) es otra teórica postcolonialista que desarrolla la teoría planteada por Said. Su obra crítica es muy heterogénea tanto por su amplitud temática como por su base epistemológica. A pesar de haber abordado varios temas, tuvo una dedicación especial a la teoría literaria postcolonial. En este campo, su ensayo *¿Pueden hablar los subalternos?* (2009) («Can the Subaltern Speak?» [1985]) es el más destacado porque tuvo una amplia influencia en los estudios postcoloniales. Este es un texto complejo, oblicuo y atravesado por varias líneas de pensamiento y, además, tiene cuatro versiones³, lo que dificulta el seguimiento de la línea central de su pensamiento. Principalmente, se concentra en la aproximación a la *voz del subalterno* en el discurso histórico y literario. Define al subalterno como aquella persona que no pertenece a la élite. Said explicó mejor el término subalterno en el prólogo del libro en el que se publicó el referido ensayo: «La palabra ‘subalterno’, tiene, en primer lugar, connotaciones tanto políticas como intelectuales. Su opuesto implícito es por supuesto ‘dominante’ o ‘élite’, es decir, los grupos en el poder» (citado en Asensi, 2009: 19). Spivak argumenta que el subalterno no puede representarse a sí mismo, porque, en palabras de Vega,

La voz del subalterno no existe, pues, porque, en cierto modo, si hablara, o se representara, habría comenzado a dejar de ser «subalterno», a incumplir una de las condiciones de la subalternidad, que es la imposibilidad de representarse a sí y desde sí, no porque «no sepa», como suponía *El dieciocho Brumario*, sino porque carece de un lugar enunciativo reconocido como tal (2003: 291).

La pregunta si el subalterno puede hablar ha generado mucha controversia entre los teóricos postcolonialistas. Unos consideraron que el concepto de Spivak encarnaba un pesimismo político porque estaría anulando la posibilidad de la actuación política de los subalternos; algunos piensan que Spivak estaría dando a entender que el subalterno es un sujeto mudo por definición; y, otros, los más intolerantes, sobre el silencio de los subalternos han dicho que «lo que pasa en realidad es que Spivak está sorda y no los oye» (Asensi, 2009: 27).

³ Manuel Asensi (2009) analiza las diferentes versiones del texto «Can the Subaltern Speak?», desde su primera aparición en 1985 hasta su integración y disolución en el libro *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present* (1993).

El tercer representante de la teoría postcolonial es Homi K. Bhabha (2002, 2010), quien, a partir de diferentes marcos teóricos, desarrolla un proyecto intelectual muy complejo. Todos sus escritos publicados en diferentes periodos han sido reunidos en el libro titulado *The Location of Culture* (1994) (*El lugar de la cultura*, 2002). Sus estudios se centran, fundamentalmente, en el análisis del discurso colonial, un discurso que constituye el aparato del poder en cuanto representa el conocimiento de los pueblos sometidos desde la perspectiva del dominio colonial. En el análisis de este tipo de discurso, Bhabha utiliza varias categorías analíticas, entre ellas subrayamos algunas: la *ambivalencia*, el *estereotipo*, el *mimetismo*, la *hibridación*, la *traumatización* y la *diferencia cultural*. Estos términos son conceptos para deconstruir los discursos coloniales; sin embargo, pueden ser extrapolados en el estudio de los discursos postcoloniales, puesto que entre ambos tipos de discursos existe una relación de continuidad. Por ejemplo, la noción de *diferencia cultural* es una categoría que permite identificar las inserciones de las tradiciones culturales de los oprimidos en los discursos postcoloniales o transculturales. La diferencia cultural destaca, fundamentalmente, el lugar de enunciación de los materiales culturales (la ciencia, la literatura, la música, tradición, la política, etc.). En palabras de Bhabha,

El objetivo de la diferencia cultural es rearticular la suma de conocimientos desde la perspectiva de la posición significativa de la minoría que resiste la totalización, la repetición que no retornará como lo mismo, el *minus-en-origen* resulta en estrategias políticas y discursivas en las que agregar *a* no resulta en una suma pero sirve para alterar el cálculo de poder y saber, produciendo otros espacios de significación subalterna. El sujeto del discurso de la diferencia cultural es dialógico o transferencial al modo del psicoanálisis (2002: 199).

Por otra parte, el pensamiento decolonial latinoamericano cuestiona la aplicación de la teoría postcolonial en los estudios de la cultura en América Latina. Mignolo (1995a) observa que la teoría postcolonial fue elaborada en el Primer Mundo sobre las herencias coloniales diferentes a las de Latinoamérica; por ello, su aplicación en este contexto es cuestionable. No acepta la expansión de la teoría postcolonial en los estudios latinoamericanos; la ve como una suerte de neocolonización. Por ello, escribe así: «la teorización postcolonial lucha por el desplazamiento del locus de enunciación desde el Primero al Tercer Mundo» (Mignolo, 1995a: 101). Y, desde su perspectiva, la razón postcolonial supone la

alianza entre la producción cultural del Tercer Mundo y la imaginación teórica del Primero (1995a: 103). Con el ánimo de contrarrestar el impacto de la teoría postcolonial, Mignolo propone el término *posoccidentalismo* (1995b) para tipificar y comprender las prácticas culturales que subvierten las herencias coloniales en América Latina. Por su parte, Castro Klarén, siguiendo el pensamiento decolonial, niega que exista una teoría postcolonial (Zevallos-Aguilar, 1996: 964). Según ella, los planteamientos de Said no constituyen ninguna novedad para los estudiosos de América Latina, dado que la «teoría de la colonialidad del poder supera a la teoría postcolonial en su alcance espacial y temporal» (Castro Klarén, 2007: 343). Acusa a la teoría postcolonial de enmascarar la continuidad de la colonialidad. Más bien, sugiere que el concepto de *colonialidad*, por su amplitud sistemática y referencia histórica, «debería reemplazar a 'postcolonial'» (Castro Klarén, 2007: 386). Sin embargo, Chanady (2007: 137-138) da cuenta de que el crítico literario Alfonso de Toro ha acusado a Mignolo, Roberto Fernández Retamar, Ángel Rama y a otros, por un lado, de establecer categorías binarias, simplistas y anacrónicas y, por otro, de imprimir un fundamentalismo latinoamericano en los presupuestos de la crítica cultural. Por lo mismo, en oposición a estos críticos latinoamericanistas, destaca que las categorías conceptuales y analíticas de la teoría postcolonial han sido innovadoras en los estudios postcoloniales porque han permitido deconstruir el pensamiento cultural latinoamericano y crear nuevos modelos de análisis basados en una epistemología seria.

Ante los encuentros/desencuentros de epistemologías y teorías sobre los discursos coloniales y postcoloniales producidos en Latinoamérica, con el claro propósito de estudiar una literatura postcolonial, asumo una postura teórica ecléctica/heterodoxa; porque, como anota Sales (2004: 165), la teoría postcolonial puede establecer un diálogo productivo con «las tradiciones críticas poscoloniales desarrolladas en cada región o nación». Somos conscientes de la existencia de varios proyectos teóricos planteados y desarrollados en el ámbito de los estudios latinoamericanos, mediante los cuales, los intelectuales como Néstor García Canclini (1982, 1990), Alberto Moreiras (1999), Ileana Rodríguez, Walter Mignolo (2016) y Aníbal Quijano (1998, 2000, 2007) emprendieron un trabajo hermenéutico en el campo de los estudios culturales. En consecuencia, utilizando un lente postcolonial, haremos que la teoría refracte mejor los conceptos comunes para ambos paradigmas,

como hibridación, mestizaje, subalterno, interculturalidad, heterogeneidad, transculturación, sujeto colonial/poscolonial, etc., que surgieron dentro de la tradición crítica latinoamericana.

La literatura postcolonial es uno de los objetos culturales de estudio de la crítica postcolonial, porque, como práctica discursiva, es un instrumento de resistencia contra la hegemonía de la cultura occidental y de construcción de la identidad nacional. La literatura postcolonial, con respecto a la literatura colonial que funciona como un archivo de la experiencia imperial y colonial, posee unas características que la definen como un artefacto cultural de matiz político. Esas características definitorias son las siguientes: (a) la literatura postcolonial es una literatura transcultural, porque en su configuración se entrecruzan diferentes formas culturales y cosmovisiones; (b) la materia prima de la creación de la literatura postcolonial es el interlenguaje, un tipo de lenguaje híbrido como producto de la tensión lingüística entre la lengua nativa y la del imperio; (c) la literatura postcolonial rescata y revaloriza la literatura oral y la inserta en el texto literario para convertirla en práctica discursiva como símbolo de identidad codificada; (d) el tema central de la literatura postcolonial es la construcción de la identidad cultural y nacional a partir de las prácticas culturales ancestrales; y (e) la literatura postcolonial imagina una sociedad utópica intercultural, en la que pueden convivir armónicamente las diferencias culturales. Todas estas características están presentes en la narrativa de José María Arguedas. En este sentido, varias estudiosas (Moraña, 2013; Vega, 2003; Sales, 2004; Castro-Klaren, 2007) han sostenido que la literatura de Arguedas es una literatura postcolonial.

1.2.1.2. La semiótica de la cultura

La semiótica de la cultura, desarrollada por el semiólogo Yuri Lotman en la Escuela de Tartu⁴, es una disciplina que estudia la interrelación de sistemas semióticos diversos que, cargados de sentidos plenos, circulan en una determinada cultura. En palabras de Lotman, «es una disciplina que examina la interacción de

⁴ La Escuela de Tartu nace en la década del sesenta del siglo XX en la Universidad de Tartu (Estonia), y su principal impulsor y representante es Yuri Lotman, especialista en la literatura rusa. La semiótica desarrollada por Lotman, aunque tenga el alcance de una teoría general, «está vinculada a la cultura rusa» (Torop, 2009/2010: 6).

sistemas semióticos diversamente estructurados, la no uniformidad interna del espacio semiótico, la necesidad del poliglotismo cultural y semiótico» (1993: 16). La semiótica cultural describe los sistemas de signos que, relacionados entre sí de manera sintáctica, configuran la cultura en un marco contextual. Los sistemas semióticos, estructuralmente, no son uniformes, sino multiformes o multimodales, porque en su codificación intervienen varios signos y sistemas culturales. Por lo mismo, el objeto principal «de la semiótica de la cultura es el problema de la generación del sentido» (Lotman, 1998: 101).

La definición de la cultura, según Lotman, «presenta considerables dificultades» (1998: 116). Sin embargo, con el propósito de formarnos una idea aproximada, destacaremos las ideas centrales y operativas sobre la cultura dentro de la semiótica de la cultura. Esta disciplina concibe la cultura como el proceso de creación y comunicación de textos culturales. Para ella, la cultura es toda manifestación humana codificada como texto semiótico en el proceso de la interacción humana. La cultura es producida, conservada y transmitida dentro de una sociedad, donde los actores principales son los individuos y los grupos sociales. Los individuos la producen a partir de la cultura que circula; la cultura producida se guarda en la memoria colectiva para ser transmitida de generación en generación en la colectividad. La cultura puede ser considerada como «un conjunto de textos» (Lotman, 1998: 116) que cumplen funciones específicas en la articulación de los hombres en la sociedad. Al constituir una forma de manifestación social, la cultura se puede clasificar por ciertos rasgos, como étnico (cultura italiana, hispana), geopolítico (cultura occidental, oriental), geográfico (cultura mediterránea, andina), lingüístico (cultura anglófona, francófona), histórico (cultura clásica, medieval), tecnológico (cultura de la piedra, digital), económico (cultura feudal, capitalista) o religioso (cultura cristiana, musulmana), etc. (Lampis, 2009/2010: 9). La síntesis de Lotman ilustra mejor el concepto de la cultura:

La cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto. Pero es extraordinariamente importante subrayar que es un texto complejamente organizado que se descompone en una jerarquía de «textos en los textos» y que forma complejas entretejaduras de textos. Puesto que la propia palabra «texto» encierra en su etimología el significado de entretejadura, podemos decir que mediante esa interpretación le devolvemos al concepto «texto» su significado inicial (1996: 75-76).

En el marco de la semiótica cultural, la noción de *texto* se replantea. De modo que la concepción estructuralista que resaltaba la homogeneidad sígnica y la indivisibilidad del texto en subtextos queda superada. Entonces, desde la perspectiva de Lotman, «el texto es un enunciado en *un* lenguaje cualquiera» (1993: 16), es decir cualquier comunicación efectuada en un determinado sistema sígnico. Esta definición pone en el primer plano la naturaleza dialógica o comunicativa del texto, independientemente del tipo de signo que se use en su estructuración; por tanto, el texto es concebido en términos pragmáticos, puesto que se considera a los interlocutores (hablante-oyente) que participan en la interacción social. Considerando el pensamiento dialógico de Bajtín, Lotman entiende que el texto tiene una orientación social en cuanto articula dialógicamente las conciencias de los interlocutores. En este sentido, escribe:

El texto como generador del sentido, como dispositivo pensante, necesita, para ser puesto en acción, de un interlocutor. En esto se pone de manifiesto la naturaleza profundamente dialógica de la conciencia como tal. Para trabajar, la conciencia tiene necesidad de una conciencia; el texto, de un texto; la cultura, de una cultura. La introducción de un texto externo en el mundo inmanente de un texto dado desempeña un enorme papel. Por una parte, en el campo estructural de sentido del texto, el texto externo se transforma, formando un nuevo mensaje. La complejidad y la multiplicidad de niveles de los componentes participantes en la interacción textual conducen a cierta impredecibilidad de la transformación a que es sometido el texto que se introduce (Lotman, 1996: 69).

El texto, para Lotman, no es homogéneo, sino heterogéneo, aunque tenga una apariencia de homogeneidad. La heterogeneidad textual hace que el texto contenga muchas voces textuales y culturales, hace que tenga una estructura jerárquica en la que, además del texto dominante, coexistan una serie de subtextos. Los subtextos pueden ser los textos externos introducidos en un texto base o madre; los cuales tienen el poder de transformación porque, por un lado, transforman sus significados al entrar en contacto con el texto base y, por otro, cambian toda la configuración semiótica del texto en el que han sido insertados. Esta descripción semiótica del texto es operativa para nuestro objeto de estudio, porque toda la narrativa de Arguedas está sembrada de canciones populares indígenas. Y las canciones son textos externos porque provienen del universo cultural andino, de la práctica cultural oral, pero, al

ser insertadas en el discurso narrativo, se traducen en prácticas discursivas. Cambian sus sentidos originarios, se cargan de nuevos significados y modifican o encauzan el desarrollo de la historia narrativa. Así, el texto, como cultura, no es una acumulación desordenada de textos, sino un sistema complejo y organizado jerárquicamente.

Lotman, desde la semiótica de la cultura, hizo un aporte importante a la semiótica literaria con sus trabajos como *La estructura del texto artístico* (1970) y *Análisis del texto poético. La estructura del verso* (1972). Al concebir el texto literario como signo cultural, se concentra en el estudio del aspecto semántico de la literatura. Sostiene que cada significante del arte verbal debe tener un sentido en el entramado textual porque todo signo implica un significante y un significado. Muchos elementos lingüísticos del lenguaje ordinario (el ritmo, la pausa, la entonación, la repetición de palabras) se resemantizan. Según Lotman (1988), el texto literario no es un arte simplemente para ser percibido, sino para ser interpretado en el marco cultural; además, como arte verbal, es un medio de comunicación cultural que conecta al autor con el lector. Naturalmente, en el proceso de la recepción, el lector pretende interpretar el texto para comprender el mensaje codificado poéticamente. El efecto poético se produce a partir del estímulo verbal de una estructura lingüística que articula armoniosamente un contenido en una forma sígnica. Así, debido a su construcción compleja, todos los elementos usados en la disposición poética se traducen en elementos de sentido. Precisamente, la explicación hecha por Lotman sobre el discurso poético subraya su complejidad:

El discurso poético representa una estructura de gran complejidad. Aparece como considerablemente más complicado respecto a la lengua natural. Y si el volumen de información contenido en el discurso poético (en verso o en prosa, en este caso no tiene importancia) y en el discurso usual fuese idéntico, el discurso poético perdería el derecho a existir y sin lugar a dudas, desaparecería. Pero la cuestión se plantea de un modo muy diferente: la complicada estructura artística, creada con los materiales de la lengua, permite transmitir un volumen de información completamente inaccesible para su transmisión mediante una estructura elemental propiamente lingüística. De ahí que se infiere que una información dada (un contenido) no puede existir ni transmitirse al margen de una estructura dada. Si repetimos una poesía en términos del habla habitual, destruimos su estructura y, por consiguiente, no llevaremos al receptor todo el volumen de información que contenía (Lotman, 1988: 21).

Bajo la idea de *doble codificación del texto*, Lotman (1988: 20) concibe el arte como un *sistema modelizante secundario*. Si desglosamos este término, entendemos que el arte es un sistema porque es un conjunto de signos verbales que se combinan entre sí formando una estructura lingüística a partir de ciertas reglas de orden lingüístico y estético; es secundario porque, por su naturaleza artística, comunica un significado de segundo nivel: el connotativo, y no un significado de primer nivel: denotativo; y, finalmente, es modelizante porque, aunque esté construido con el modelo de funcionamiento de la lengua natural u ordinaria, construye su propio modelo en función a la ideología estética que encarna, de manera que para su decodificación no es suficiente conocer el sistema de funcionamiento de una lengua natural. De ahí, como anota Viñas (2017: 473), que el lector del texto literario tiene que conocer los dos códigos: el código de la lengua natural y el código del sistema literario para interpretar el sentido del discurso literario. Naturalmente, la interpretación del texto artístico concebido como cultura exige también el conocimiento de la cultura que sirve de marco para la configuración del texto.

1.2.1.3. La poética social dialógica

Mijail Bajtín (1895-1975), la figura central del Círculo Bajtín⁵, ha desarrollado la teoría literaria llamada la poética social dialógica. Esta poética tuvo una enorme influencia en las teorías y las críticas literarias postestructuralistas y postmodernas, como señalan varios estudiosos (Zavala, 1991; Sánchez-Mesa, 1996; Ponzio, 1998); porque propuso un marco teórico potente para la reflexión sobre la dimensión social del texto literario, del lenguaje, del sujeto, de las ideologías y, sobre todo, de la novela. Bajtín, desde su poética social, considera que la literatura tiene una relación dialógica con las distintas esferas de la cultura, por eso las creaciones verbales tienen carácter dialógico o interdiscursivo en cuanto el texto literario y el contexto social se imbrican en la configuración textual de la literatura. El enfoque de Bajtín supuso un viraje hacia una crítica cultural de la literatura de alcance sociocultural. Por esta razón, la teoría postcolonial tiene presente los aportes teóricos importantes de Bajtín a la hora de

⁵ Los miembros del Círculo Bajtín son los rusos Mijail Mijailovch Bajtín (1895-1975), Pavel Nikolaevich Medvedev (1891-1938) y Valentin Nikolaevich Voloshinov (1894-1936), quienes, en la segunda década del siglo XX, hicieron un importante aporte en el campo de la lingüística, de la teoría y de la crítica literarias. Sus trabajos se difunden en Europa a partir de los años sesenta.

abordar los temas de la otredad, la hibridación y el sujeto; del mismo modo, la semiótica de la cultura de Lotman recoge el concepto de *dialogía* de Bajtín para explicar el funcionamiento de los textos culturales (Brower, 2014). El pensamiento filosófico y literario de Bajtín constituye una revolución teórica porque su interpretación ha permeado en muchas disciplinas y metodologías humanísticas de distintos horizontes ideológicos. En suma, en palabras de Ponzio,

La revolución de Bajtín consiste en haber cambiado el punto de referencia de la fenomenología, que ya no se coloca en el horizonte del yo, sino en el horizonte del otro. Un cambio que no solo pone en discusión toda la dirección de la filosofía occidental, sino también la visión del mundo dominante en nuestra cultura (1998: 13-14).

Los conceptos y las categorías centrales de la poética social de Bajtín son la *dialogía*, la *polifonía*, la *carnevalización literaria*, *lo dado y lo creado*, la *heterogeneidad discursiva*, la *otredad*. Para sentar las bases del enfoque de nuestro estudio, revisaremos tres categorías importantes en este apartado: la *dialogía*, la *polifonía* y la *carnevalización*. La *dialogía* es un concepto central del pensamiento de Bajtín. La epistemología de la categoría *dialogía* proviene del terreno de la estética, puesto que Bajtín, al rechazar «la definición gnoseológica del ser (*ser es conocer, pensar*) de Kant» (Sánchez-Mesa, 1996: 195), propone una definición ontológica, en el sentido de que la condición del *ser es comunicar* y no conocer. La definición más clara de la noción de *dialogía*, en palabras de Bajtín, es, precisamente, la siguiente: «*Ser* significa *comunicarse* [dialógicamente]. Ser significa ser para otro y a través del otro para sí mismo. El hombre no dispone de un territorio soberano sino que está, todo él y siempre, sobre la frontera, mirando al fondo de sí mismo el hombre encuentra los ojos del otro o ve con los ojos del otro» (citado en Zavala, 1991: 58). Esta definición parte de la idea de que la *dialogía* es una cualidad consustancial del lenguaje en la medida en que la palabra siempre es *bivocal*, dado que la «palabra está orientada hacia el interlocutor, hacia la condición de éste» (Volóshinov, 2009: 146). Destaca la orientación social del texto, es decir señala que el texto es producto de las interrelaciones entre el hablante y el oyente. El texto es un territorio común compartido por los interlocutores, por eso el texto está lleno de voces.

La dialogía instaure relaciones dialógicas entre los enunciados⁶ completos, individuales y colectivos. La producción de enunciados supone la interrelación entre el hablante y el oyente en el proceso de la comunicación discursiva y el intercambio de roles de los sujetos discursivos tanto a nivel de la conciencia como a nivel de las relaciones sociales. Al privilegiar la orientación social del enunciado, la dialogía comprende la pluralidad discursiva y reconoce la otredad, por ello, articula las voces de los otros, «las ‘voces’ del pasado (tiempo), la cultura y la comunidad» (Zavala, 1991: 50). Por su naturaleza polifónica, la dialogía se opone a la voz monológica que impone una sola conciencia, la norma, la autoridad, la concepción del mundo, el discurso de poder, etc. Más bien, a través del concepto de *heteroglosia*, integra en su universo dialógico las variedades lingüísticas de una comunidad de habla, la pluralidad de estilos lingüísticos y los géneros discursivos. Así, la dialogía busca destruir el mito del lenguaje único y homogéneo que habían pregonado los estructuralistas. Al admitir la coexistencia de la heterogeneidad, revela la existencia de las relaciones socioideológicas conflictivas entre los distintos grupos sociales en la sociedad.

Las *relaciones dialógicas*, que difieren radicalmente de los tipos de relaciones lingüísticas entre las distintas unidades de la lengua, tienen unos rasgos específicos al establecer las relaciones de sentido. Así las define Bajtín: «Las relaciones dialógicas son relaciones (de sentido) entre toda clase de enunciados en la comunicación discursiva. Cualesquiera dos enunciados confrontados en el plano del sentido (y no como cosas o como ejemplos lingüísticos) entablan una relación dialógica. Pero esta es una forma del dialogismo no intencionado [...]» (2012a: 306). Bajtín concibe las relaciones dialógicas como «una clase específica de relaciones de *sentido*, cuyos participantes pueden ser únicamente *enunciados completos*», producidos por hablantes reales o potenciales (2012a: 313). Los enunciados completos, en términos de diálogos reales que evidencien las réplicas, pueden ser una conversación, un debate académico, una entrevista, etc.; pero la idea de diálogo, desde la perspectiva

⁶ Bajtín, de manera reiterativa, advierte que los enunciados deben ser estudiados por la ciencia llamada *metalingüística*; porque el enunciado, además de las relaciones lingüísticas, articula unas relaciones extralingüísticas. Actualmente, la disciplina que estudia los enunciados, como unidades del acto de habla, es la *pragmática*. La pragmática estudia los enunciados para revelar los *sentidos* de los discursos. Bajtín ya había sostenido que las relaciones dialógicas entre los enunciados son relaciones de sentido y no de significado (Bajtín, 2012a: 302-303; 2012b: 337).

de Bajtín, ha de ser entendida en un sentido amplio que comprenda toda interacción verbal en una situación concreta. Desde luego, como ha anotado Kristeva (2001: 194-195), el diálogo no se refiere solamente al uso de la lengua en la modalidad oral, sino también a la «escritura en donde se lee el *otro*». Y la comprensión de los enunciados es siempre un acto dialógico. Las relaciones dialógicas son interrelaciones ideológicas entre las conciencias individuales o colectivas objetivadas en forma de *voces*.

Por otro lado, en el terreno literario, Bajtín elabora la noción de *polifonía*⁷ para caracterizar las novelas de Fedor Dostoievski. Observa que la narrativa de Dostoievski estaba poblada de pluralidad de voces de sujetos autónomos. Por eso, la describe en este sentido: «*La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski*» (2012b: 59). Bajtín explica que, a diferencia de otros novelistas que representan sus conciencias unitarias o monológicas, Dostoievski representaba «*la pluralidad de conciencias autónomas con sus mundos correspondientes*» (2012b: 59); por esta razón, los héroes principales del novelista tienen voces propias según sus concepciones del mundo y no se diluyen en la conciencia monológica del escritor. Es decir, los personajes centrales no son simplemente objetos del discurso del autor, sino que existen como sujetos de sus propios discursos. Dostoievski como artista, según Bajtín, tuvo la genialidad de escuchar el diálogo de su época (los pensamientos explícitos e implícitos, las tradiciones culturales, las voces oficiales y no oficiales, las ciencias dominantes, las voces de los marginados y de los poderosos, los lenguajes, los estilos lingüísticos, los géneros discursivos, etc.) para luego establecer relaciones dialógicas entre las distintas voces en sus novelas. La novelística de Dostoievski combina de manera singular todos los elementos narrativos a modo de contrapunto. Por ello, Bajtín afirma, categóricamente, que «*[l]a novela polifónica es enteramente dialógica*» (2012b: 118). Esta condición dialógica posee toda la novelística de Dostoievski según el teórico ruso.

Para Bajtín, el *yo* del discurso es plural y social porque está atravesado por experiencias, tradiciones culturales, valores y conocimientos que constituyen el universo ideológico. Nadie puede expresarse sin hacer uso de la ideología porque la

⁷ El concepto *polifonía* ha sido desarrollado por Oswal Ducrot (1986) en la lingüística discursiva; por otro lado, dio origen al concepto *intertextualidad* en la literatura (Martínez, 2001).

conciencia de cada individuo está impregnada de ella. De tal modo, el sujeto discursivo es una síntesis de las interrelaciones entre la ideología y el discurso. «El 'yo' es polifónico por definición, y se comunica en una amalgama de 'voces' que provienen de otros contextos sociales y orígenes diversos. Somos 'nosotros', nunca el 'yo' individual autónomo» (Zavala, 1991: 58). Por esta razón, Bajtín decía que el mundo que nos rodea está lleno de voces de otras personas, esas voces existen en forma de enunciados: «Yo vivo en el mundo de enunciados ajenos. Y toda mi vida representa una orientación en este mundo, una reacción a los enunciados ajenos» (2012a: 362), desde la adquisición pragmática de la lengua hasta la apropiación de toda la cultura humana. La palabra ajena da forma a la palabra propia en las complejas relaciones dialógicas. En este sentido, al hablar de la creación literaria, Bajtín sostiene que el autor, al escribir una obra literaria, crea una obra discursiva singular y total, es decir, un enunciado compuesto por una variedad de enunciados ajenos. Del mismo modo, «el discurso directo del autor está repleto de discursos ajenos concebidos como tales» (Bajtín, 2012a: 362). Siguiendo esta línea de pensamiento, Kristeva precisaba que «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto» (2001: 190).

La otra categoría vinculada con la dialogía es la *carnevalización*, un concepto teórico que propuso Bajtín en su libro *Problemas de la poética de Dostoievski* (1936) y, luego, lo aplicó maestramente en el análisis de la cultura popular en su libro titulado *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1941). El término *carnevalización* deriva de la fiesta popular llamada carnaval. El carnaval, en principio, no es un discurso literario, sino «es una forma de *espectáculo sincrético* con carácter ritual» (Bajtín, 2012b: 241) de la cultura popular. Es una fiesta popular espontánea y libre sin actores ni espectadores, en la que participa todo el mundo sin ninguna restricción ni distinción. El carnaval es una forma de vida establecida en el calendario de las celebraciones culturales que se traduce en la *vida carnavalesca*. Constituye una desviación del curso *normal* de la vida regulada por el orden social vigente; por ello, el carnaval es la *vida al revés*, o el *mundo al revés*, como señala Bajtín (2012b: 242). De modo que significa la inversión del mundo social y de toda la estructura oficial para dar paso a la vida libre y familiar en la que reinen el goce y la diversión sin ninguna opresión, control ni castigo, dado que, durante el

tiempo del carnaval, quedan suspendidas las leyes, las prohibiciones y las limitaciones de la vida habitual.

El carnaval, según Bajtín, «representa la gran cosmovisión *universal* del pueblo durante los milenios pasados» (2012b: 303); por eso mismo, es una percepción del mundo que, basada en la alegría del cambio y la jocosa relatividad, libera al hombre de la seriedad impuesta por el miedo a la autoridad oficial y a la divina, autoridades que imponen dogmáticamente un solo modelo de mundo. La percepción carnavalesca del mundo revela el anhelo de libertad del ser humano que permite desafiar a las jerarquías dominantes que oprimen al pueblo para mantener sus normas; otorga una poderosa fuerza transformadora y una vitalidad invencible; destruye todas las desigualdades sociales y aniquila las distancias entre las personas y los grupos sociales para que se fragüe una categoría carnavalesca: «el *contacto libre y familiar entre la gente*» (Bajtín, 2012b: 242), un nuevo modo de relaciones entre toda la gente en la plaza del carnaval; y anula el lenguaje monológico para instaurar un lenguaje dialógico y polifónico.

En cambio, *la carnavalización literaria*, en el campo de la teoría literaria, consiste «en la transposición del carnaval al lenguaje de la literatura» (Bajtín, 2012b: 241-242). Esto significa que la fuente de la carnavalización es el mismo carnaval. La concepción carnavalesca del mundo pasa progresivamente a la literatura a lo largo de los siglos hasta que, a partir de la segunda mitad del siglo XVII, el carnaval deja de ser la fuente inmediata de la carnavalización porque la literatura carnavalizada ya había llegado a ser una tradición netamente literaria. De tal manera, la carnavalización se convierte en una forma singular de expresión literaria. Entonces, la literatura carnavalizada ya es una tradición literaria que ha «experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma del folclore carnavalesco (antiguo o medieval)» (Bajtín, 2012b: 218). Esta forma literaria invierte el mundo normal, puesto que, a través del realismo grotesco, eleva lo grotesco a la categoría literaria; revela la alteridad y otorga voz a los oprimidos y marginados; privilegia el lenguaje profanador, blasfematorio, satírico y libre del pueblo; desmitifica las jerarquías sociales, por ejemplo, con la coronación burlesca y el destronamiento del rey de carnaval; parodia las costumbres y las ideas de las clases dominantes; a través de los géneros paródicos populares, provoca la risa carnavalesca que relativiza los dogmas, las verdades absolutas imperantes y los

valores impuestos, con la intención de cambiar y transformar el orden social cuestionado; y, finalmente, expresa una contracultura que se opone a la cultura oficial que comprende la práctica habitual de las fiestas sagradas y de los ritos.

Naturalmente, la narrativa de Arguedas, por su política transgresora, contestataria y subversiva, es una narrativa dialógica, polifónica y carnavalizada. Las categorías literarias propuestas por Bajtín son evidentes en el discurso narrativo de Arguedas, puesto que la narrativa arguediana establece relaciones dialógicas entre dos culturas opuestas: la occidental y la andina. Estas relaciones dialógicas culturales ponen en tensión a dos mundos culturales enfrentados. La confrontación se produce a través de una serie de binarismos opuestos: indio/blanco, Andes/Occidente, sierra/costa, quechua/español, oralidad/escritura, literatura popular/literatura canónica, feudalismo/capitalismo, colono/hacendado, colonialismo/postcolonialismo, periferia/centro, comunidad/individualismo, etc. En este contexto polifónico y heterogéneo, irrumpen las canciones quechuas como voces de los indígenas para interpelar a un sistema que oprime y margina al otro y para dramatizar la vida trágica que lleva el hombre andino desde la instauración de la colonia hasta la actualidad. Las canciones quechuas insertadas en las obras literarias son representaciones de la música indígena en forma discursiva.

1.2.2. Marco conceptual

1.2.2.1. La representación literaria

La representación literaria tiene su origen en la poética clásica instaurada por las reflexiones literarias de Platón y de Aristóteles. Platón, en el libro III de la *República*, distinguía tres modos de imitación poética:

[...] hay, en primer lugar, un tipo de poesía y composición de mitos íntegramente imitativa —como tú dices, la tragedia y comedia—; en segundo lugar, el que se produce a través del recital de poeta y que lo hallarás en los ditirambos, más que en cualquier otra parte; en tercer lugar, el que se crea por ambos procedimientos, tanto en la poesía épica como en otros lugares [...] (*República*, 394c).

El mimético es la presentación directa de los hechos mediante la imitación por parte de las personas como los actores; el diegético es la narración que hace el poeta a través de su propia voz; y el mixto es un tipo de poesía en el que el poeta narra con su

propia voz y también se transforma en otro personaje que habla en estilo directo. Estos modos de imitación han dado origen a los tres géneros literarios en la teoría literaria: el dramático, el lírico y el épico-narrativo.

Sin embargo, Platón se contradice en el libro X de la *República*, puesto que en este libro elimina a la poesía imitativa que había valorado positivamente en el libro III. A partir de la teoría de las ideas, considera que los poetas imitan las apariencias de los objetos sin preocuparse de su verdadera naturaleza. Los poetas imitadores deben copiar lo real tal cual es; si se alejan de la verdad, «estos poetas componen cosas aparentes e irreales» (*República*, 599a). La mayor parte de los imitadores son concebidos como creadores de imágenes para entretener al público. Por esta razón, como señala García (2010: 212), «la poesía representativa imitativa no tiene cabida en el Estado debido a su influencia sobre las almas de los espectadores». Platón expulsa a los poetas imitadores: «Al no aceptar de ningún modo la poesía imitativa; en efecto, según me parece, ahora resulta absolutamente claro que no debe ser admitida, visto que hemos discernido las partes del alma» (*República*, 595a). Ataca a la poesía imitativa y de entretenimiento, es decir, condena a los poetas dramáticos y épicos. En cambio, decide admitir algunas formas de la poesía no representativa o lo menos mimética posible: «solo deberán admitirse en nuestro Estado los himnos a los dioses y alabanzas a los hombres buenos» (*República*, 607a). Según Platón, el arte debe tener la función de impartir conocimientos y no de entretener al público. Para que la poesía cumpla la función de educar a los ciudadanos, el poeta debe convertirse en filósofo para que, como un individuo del conocimiento, pueda imitar solamente el mundo de las ideas. Así, le da un sentido metafísico a la *mímesis*, porque sostiene que las cosas imitan a las ideas y las obras de arte, a las cosas.

Por otro lado, Aristóteles, al analizar los materiales literarios de la época clásica, plantea el concepto de *mímesis* como categoría principal de la *Poética* para describir la creación literaria. La poesía, según él, es *mímesis*. Las artes verbales se distinguen entre sí por el modo de imitación.

La epopeya y la poesía trágica y además la comedia y la poesía ditirámica y la mayor parte de la aulética y la citarística, todas ellas resultan ser imitativas desde el punto de vista general; pero se diferencian unas de otras en tres aspectos: o por los distintos medios con que realizan la imitación, o por el objeto que imitan, o porque imitan de distinta manera y no del mismo modo (*Poética*, 1447a).

Al describir la especificidad de los modos imitativos, Aristóteles distingue dos modos de imitación: «En efecto, con los mismos medios es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar), o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes» (*Poética*, 1448a). A partir de esta distinción, la *diégesis* se asocia con la narración y la *mímesis* con la representación. Por lo tanto, esos modos de imitación son el diegético y el mimético. En la clasificación de Aristóteles, la epopeya queda dentro del modo diegético y la poesía ditirámica no es tomada en cuenta.

Más allá de los modos de imitación, nos interesa, sobre todo, el concepto de *mímesis* como una categoría general que describe el proceso creativo de la literatura, puesto que la *Poética* es la primera teoría literaria que sirvió de base para las teorías literarias contemporáneas. En este sentido, como señala muy bien Pozuelo (2010: 54)⁸, la noción de *mímesis* da origen a la teoría de la ficción, una teoría dinámica que pone en el primer plano la actividad creadora del mundo respecto a los paradigmas naturalistas que privilegian la simple imitación de lo real. «La ficción literaria no representa un mundo ya creado que el artista copie o relacione: crea las propias condiciones de ese mundo y su eficaz ejecución o transposición en estructuras de representación donde se resuelve su realidad» (Pozuelo, 2010: 54). Dentro de la *Poética*, la *mímesis* es un concepto globalizador en cuanto categoriza el arte verbal por su estructuración estética. Todas las formas literarias, al margen de los modos de imitación, son concebidas como artes imitativas.

Uno de los lectores más inteligentes de la *Poética* de Aristóteles es Paul Ricoeur (1998), quien, desde la hermenéutica, procura explicar la esencia de la *Poética*. Ricoeur resuelve el problema de la *mímesis* al interpretar y explicar la proyección teórica del concepto en la configuración literaria. Concretamente, dice:

⁸ Pozuelo Yvancos (2010), en su libro *Poética de la ficción*, revisa las teorías de los estudiosos que, a partir de la filosofía analítica, abordaron los temas de la *ficción* y la *representación*. Da cuenta de que los teóricos de la teoría literaria contemporánea, desde la perspectiva de la teoría pragmática, ya sea desde la teoría de los actos de ficción o de las teorías miméticas, plantearon diversas aproximaciones sobre la representación, pero que, en conjunto, son poco articuladas. Solo la propuesta de Martínez Bonati ha merecido un cierto respaldo de parte de Walter Mignolo y Doležel. Pozuelo considera que Paul Ricoeur, en su texto *Tiempo y narración I*, hizo una lectura más clara y productiva de la *Poética* para explicar e interpretar la *mímesis* aristotélica.

si seguimos traduciendo *mimesis* por imitación es necesario entender todo lo contrario del calco de una realidad preexistente y hablar de imitación creadora. Y si la traducimos por la representación, no se debe entender por esta palabra un redoblamiento presencial, como podría ocurrir con la *mimesis* platónica, sino el corte que abre el espacio de ficción. El creador de palabras no produce cosas, sino sólo cuasi-cosas; inventa el como-si. En este sentido, el término aristotélico de *mimesis* es el emblema de esta desconexión, que, con palabras de hoy, instauro la literalidad de la obra literaria (Ricoeur, 1998: 103).

Ricoeur, concibiendo la *mimesis* como una operación y no como una estructura literaria, traduce la *mimesis* como «imitación creadora» y «representación». Para él, ambas traducciones son equivalentes, por eso las usa como si fueran términos idénticos. Por ejemplo, al aclarar la traducción del término *mimesis*, precisa claramente: «dígase imitación o representación [...], lo que hay que entender es la actividad mimética, el proceso activo de imitar o de representar. Se trata, pues, de imitación o representación en su sentido dinámico de puesta en escena, de transposición en obras de representación» (Ricoeur, 1998: 83). Sin embargo, la noción de *representación*, por el sentido que le da Ricoeur, «abre el espacio de ficción», dando lugar a la construcción de acciones en el mundo ficcional a través del lenguaje. De manera que la traducción del término *mimesis* aristotélico como *representación* rompe con la idea de imitación como copia de lo real, de réplica de algo preexistente. Por consiguiente, «la representación es una actividad mimética en cuanto produce algo: precisamente, la disposición de los hechos mediante la construcción de la trama» (Ricoeur, 1998: 85). La construcción de la trama en el discurso literario es una actividad de composición artística que pone en juego la imaginación creadora del poeta a partir de la transposición selectiva de lo real en la representación para generar un efecto estético. El elemento central de la representación es la acción que se construye mediante la disposición de hechos (*mythos*) en función de cada género literario.

Ricoeur, al examinar los alcances de la *mimesis*, señala que dicho concepto no solo tiene la función de instaurar la ficción, sino también de establecer una relación poética entre el referente externo del texto literario y el efecto estético producido en la recepción. Por ello, plantea la triple *mimesis*, en términos de «antes y después de la configuración poética». Llama *mimesis* I a la etapa «'antes' de la composición poética, es decir, al dominio de la prefiguración que comprende el mundo de lo real y las

concepciones asumidas como verdades»; designa *mímesis* II a la «*mímesis*-creación», esto es, a la configuración poética como actividad creadora o mimética; y, finalmente, llama *mímesis* III al momento «después» de la composición poética, es decir, la reconfiguración (placer o goce) que se produce en la recepción del discurso literario (Ricoeur, 1998: 103-104). La representación está relacionada con la *mímesis* II, porque «abre el mundo de la composición poética, como ya he sugerido, la literalidad de la obra literaria» (Ricoeur, 1998: 114). La composición poética, como operación de configuración poética en el proceso de la construcción de la trama, se ubica en una posición intermedia entre el «antes» y el «después» de la configuración. La *mímesis* II, por su ubicación intermedia, tiene la función de mediación en el proceso creativo. Al respecto, Ricoeur precisa mejor cuando afirma: «Quiero caracterizar *mímesis* II por su función de mediación. Lo que está en juego, pues, es el proceso concreto por el que la configuración textual media entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración por la recepción de la obra» (Ricoeur, 1998: 114).

A la luz de estas consideraciones, propongo una definición para abordar nuestro material de estudio. La representación literaria es la configuración textual de acciones ficcionales en el proceso de la creación poética a partir de los referentes preexistentes en el mundo real o simbólico para producir un efecto estético en la recepción literaria. La configuración textual es una actividad representativa de las acciones mediante el lenguaje que las transforma en ficción. En este proceso de invención creadora, el lenguaje debe ser creador para ponerse al servicio de la ficción, puesto que, como señala Genette, «la creatividad del poeta no se manifiesta en el nivel de la forma verbal, sino en el de la ficción, es decir, de la invención y disposición de una historia» (1993: 16). Por consiguiente, la configuración textual de la literatura es un proceso de transformación verbal que permite construir una historia estéticamente. Como producto de la representación literaria, el discurso literario constituye «una forma existencial totalmente nueva, que no pertenece a la ciencia de la naturaleza, ni a la psicología, ni a la lingüística: es una existencia estética original que aparece entre las fronteras de la obra [...]» (Bajtín, 1989: 54).

1.2.2.2. La interdiscursividad e intertextualidad

La representación, como un fenómeno ideológico y semiótico, instituye la escritura en la que se producen las relaciones dialógicas que estructuran el objeto textual⁹. Las relaciones dialógicas que configuran el texto son las diversas interrelaciones entre los discursos coexistentes en una determinada realidad social. En efecto, como señala Malcuzyński (1998: 24), el texto es un lugar estructurado donde se materializa el entrecruzamiento de diversas prácticas discursivas mediante los diferentes órdenes o formas textuales. Las prácticas discursivas y sociales, según Cros (1992: 11), entran al texto mediante sistemas de articulaciones semióticas y discursivos; es decir, la realidad referencial sufre un proceso de transformación semiótica en la escritura. De forma que el texto se convierte en un dispositivo interdiscursivo e intertextual porque su estructura es una red articulada de discursos y textos; por lo mismo, cumple con la función de redistribución ideológica. Por ello, es necesario comprender estos dos conceptos centrales del fenómeno textual: la interdiscursividad y la intertextualidad.

Desde la perspectiva de la retórica, Albaladejo (2005, 2010) considera que uno de los rasgos de la comunicación humana es la interdiscursividad, dado que, en el plano del discurso como en el plano de la lengua o entre ambos planos, se relacionan entre sí una diversidad de discursos. Según Albaladejo, «[l]a realidad discursiva [la comunicación humana] no puede entenderse ni explicarse adecuadamente sin la interdiscursividad, sin tener en cuenta la constante relación entre los discursos concretos y entre las diversas clases de discursos» (2005: 28). En este sentido, para Albaladejo, la interdiscursividad es la relación entre discursos, entre clases de discursos no literarios, entre los géneros literarios y entre las disciplinas que se ocupan del estudio, producción e interpretación de los discursos. Considera que la interdiscursividad es más amplia que la intertextualidad, porque esta es una forma

⁹ Al proceso de textualización propiamente dicho, Cros (1992: 12; 2009: 81) lo designa con el término de *ideosema*. El ideosema es un concepto para describir las relaciones que generan estructuras textuales. Concretamente, Cros llama «ideosema a la relación entre el articulador semiótico y el articulador discursivo. Actuando los unos sobre los otros, estos ideosemas transforman, desplazan, reestructuran el material lingüístico y cultural, lo convocan por medio de afinidades o contigüidades de estructuraciones, programan el devenir del texto y su producción de sentido» (1992: 12).

de la interdiscursividad. Por consiguiente, la intertextualidad forma parte de la interdiscursividad (2010: 21-22).

Por otro lado, la sociocrítica, como disciplina centrada en la interpretación de los textos literarios y culturales, se ha ocupado ampliamente de la interdiscursividad. Por la misma amplitud del estudio, la definición de la noción de *interdiscursividad* es heterogénea porque la sociocrítica comprende diversas tendencias y perspectivas de estudios sociocríticos, como ha distinguido Chicharro (2007); por esta razón, las definiciones tienen sus propias bases y matizaciones teóricas. Nosotros procuraremos comprender y explicar la interdiscursividad siguiendo dos tendencias sociocríticas: la perspectiva materialista histórica que privilegia las mediaciones colectivas en relación con la historia y la tendencia crítica transdisciplinar basada en el pensamiento bajtiniano. La primera perspectiva reúne a los estudiosos como Edmond Cros, Claude Duchet y Jürgen Link; la segunda está representada por Marie-Pierrette Malcuzytsky.

De hecho, en cualquier caso, la poética social dialógica nos sirve de marco teórico para comprender la definición y la ilustración del concepto de *interdiscursividad*, porque Bajtín concebía la dialogía como las relaciones dialógicas «entre toda clase de enunciados en la comunidad discursiva» (2012a: 306). El término «enunciado» de Bajtín, según la lingüística discursiva de ahora, se llama *discurso*. Por consiguiente, como ha sugerido Zavala (1983: 53), la dialogía es la interdiscursividad. En este mismo sentido, siguiendo el pensamiento dialógico de Bajtín, Segre (1984: 111) propone el término *interdiscursividad*, un término similar al concepto de *plurivocidad* bajtiniano, para designar a las relaciones que cualquier texto mantiene con todos los discursos registrados en una determinada cultura y ordenados ideológicamente.

Cros (2009: 102-103; 1986: 116-117), al describir la textualización o el «proceso de morfogénesis» del texto mediante el concepto de «ideosema», ubica un punto de intersección de dos ejes: un eje vertical, que significa la proyección del *interdiscurso*, y un eje horizontal, que denota el trayecto del *intertexto*. Para Cros, el texto tiene origen en el punto de la intersección de los dos vectores escriturales, porque, precisamente, en ese punto de intersección se produce «el proceso de transformación de la realidad referencial bajo el efecto del trabajo de *interdiscursividad* que constituye el principio activo de las deconstrucciones

responsable de la productividad del sentido» (2009: 103; la cursiva es mía). En este proceso de la genética textual, para Cros, la *interdiscursividad* es un universo de discursos heterogéneos adquiridos por el sujeto cultural como producto de su formación social mediada por la formación discursiva¹⁰. El universo de discursos heterogéneos constituye la conciencia o la ideología del sujeto que, en su materialización textual, se traduce en un texto que representa una determinada concepción de la realidad enmarcada por las condiciones sociohistóricas en las que está ubicado el sujeto discursivo. La interdiscursividad interviene como un núcleo generador de la actividad semiótica en la escritura, ya que proyecta un determinado esquema mental. Por eso, el texto, como una conciencia materializada, está lleno de voces y de marcas sociales. En este sentido, queda claro entonces que «[t]odo acto de habla pone en juego un interdiscurso que marca en el texto las huellas discursivas de una formación ideológica y nos remite así a la formación social» (Cros, 1986: 100).

Por otro lado, Link (1988), concibiendo la interdiscursividad como una forma del lenguaje que permite a los grupos sociales comunicarse entre sí, lleva el concepto al campo de la literatura. Define la literatura como un dispositivo interdiscursivo porque, según él, un texto literario contiene referencias temáticas representadas por diversos discursos. Por lo general, los símbolos colectivos son la fuente de los discursos porque los temas trascendentes y colectivos suelen ser tratados por los diversos discursos y géneros discursivos. Link llama elementos interdiscursivos a los símbolos colectivos representados por discursos heterogéneos. Esos símbolos colectivos son el símbolo, la alegoría, los emblemas, las metáforas, las imágenes, los héroes, los mitos, etc. Muchos de los símbolos significativos circulan en los discursos cotidianos puesto que los miembros de la sociedad los utilizan consciente o inconscientemente. Los símbolos colectivos de los discursos cotidianos pueden ser configurados miméticamente para transformarlos en un texto literario. En suma, Link considera que la literatura es género interdiscursivo con sus propias reglas específicas, por ello constituye un discurso especial que, sin embargo, integra los discursos cotidianos, especiales, artísticos, etc.

¹⁰ Cros (1986, 2009), para comprender el problema de la «formación discursiva» y sus reglas de formación, revisa las concepciones sobre el *discurso* y, sobre todo, analiza las definiciones formuladas por Michel Foucault, Régine Robin y Michel Pêcheux. El estudio le permite comprender que la interdiscursividad es una proyección de las formaciones ideológicas en forma de prácticas discursivas.

Un ejemplo de interdiscursividad invocado por Reis (1987: 49) es el que ofrece el poema «Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya», incluido por Jorge de Sena en su libro *Metamorfoses*, en tanto que alude al cuadro del pintor español, como podemos apreciar en los siguientes versos: «Estos fusilamientos, este heroísmo, este horror, / fue una cosa, entre mil, acontecida en España / hace más de un siglo y que por violenta e injusta / ofendió el corazón de un pintor llamado de Goya, / que tenía un corazón muy grande, lleno de furia / y de amor». Entre ambos discursos existe una interrelación porque, en primer lugar, el texto pictórico inspira la composición poética de *Metamorfoses* y, en segundo lugar, el texto poético alude al cuadro pictórico. Ambos discursos tienen un mismo referente: el fusilamiento de los españoles por parte de la tropa napoleónica en la noche de 3 de mayo de 1808; por tanto, los dos discursos están atravesados por un mismo referente histórico y temático. Estos discursos no tienen una relación intertextual porque el poema no inserta un retazo de la pintura en su estructura semiótica, más bien mantienen una interrelación interdiscursiva. Reis prefiere llamar «articulación intersistémica» a la interrelación que mantienen ambos discursos porque la describe desde la perspectiva semiótica, aunque es consciente de que la interrelación discursiva es más de dominio ideológico o temático (1987: 49-50). Ambos discursos utilizan distintos procedimientos de representación para transformar la misma realidad histórica.

Por su parte, Malcuzyński parte del concepto bajtiniano del dialogismo para explicar la producción y la circulación del discurso. Comprende que el texto y la sociedad interactúan discursivamente, por ello la noción de *discurso social* tiene mucha importancia para la sociocrítica. El discurso social, en tanto acontecimiento, es la voz en el enunciado que articula selectivamente discursos diferentes. En esta línea de pensamiento, Malcuzyński define la interdiscursividad como la «interacción e influencia recíproca de diferentes discursos circulando en una instancia social dada, incluyendo las que habrán sido seleccionadas para ser reproducidas o no en un texto determinado» (1991: 23). Esta definición sostiene que los discursos sociales circulan como interdiscursividad en la sociedad y se estructuran textualmente para generar nuevos sentidos a partir de la conjugación e integración de los discursos operantes en el esquema mental del sujeto discursivo. Además, en palabras de Malcuzyński, «hablar de interdiscursividad nos remite a la distribución y la transformación del marco (histórico, político, institucional, tecnológico) de los constituyentes del

conocimiento sociocultural» (1991: 26). Esto significa que la interdiscursividad, inevitablemente, se articula en un contexto sociocultural que mantenga viva la «historia de las mentalidades». De manera que, según su pensamiento, los procesos sociohistóricos condicionan la representación discursiva de lo real y de la cultura.

En cambio, la *intertextualidad* es un término acuñado por Julia Kristeva en la década del sesenta del siglo XX a partir de la noción bajtiniana de dialogismo. Kristeva, al analizar el estatuto del texto, observa que Bajtín había establecido dos ejes en el proceso de la textualización: uno horizontal y otro vertical. El primero estaba asociado al concepto de *diálogo*; el segundo, a la noción de *ambivalencia*. Para Kristeva, esos dos ejes conceptuales carecían de una diferencia clara entre sí, por eso, en lugar de la noción de *diálogo* propone el concepto de *intertextualidad*. La siguiente cita ilustra muy bien el origen de la acuñación conceptual:

En Bajtín, además, esos dos ejes, que denotan respectivamente *diálogo* y *ambivalencia*, no aparecen claramente diferenciados. Pero esta falta de rigor es más bien un descubrimiento que es Bajtín el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de la intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble* (Kristeva, 2001: 190).

Como observamos, la noción de *intertextualidad* fue introducida por Kristeva para el estudio de la literatura. Con ella, procuraba explicar la productividad textual, en el sentido de que la escritura literaria redistribuye, deconstruye o disemina textos anteriores dentro de otro texto. Para esta autora, el texto literario es una práctica textual y una productividad; su estado intertextual representa la estructuración de voces y expresiones que existieron antes y continuarán después del momento de la emisión. Kristeva se preocupa en describir la manera como se construye un texto a partir de un discurso preexistente. Entiende que los autores no crean sus textos a partir de sus propios pensamientos, sino que disponen de discursos que circulan en un contexto sociocultural, de modo que los textos tienen espacios intertextuales.

Varios autores (Martínez, 2001; Zavala, 1991; Viñas, 2017) coinciden en señalar que la noción bajtiniana de *voces enmarcadas* dio origen al concepto de *intertextualidad* que propusiera Kristeva, dado que Bajtín, con estas palabras, se refería a las voces ajenas introducidas en un texto que funcionaba como marco para

que se reproduzca en él otro texto. El concepto de *intertextualidad* acuñado por Kristeva en 1967 tuvo un gran desarrollo desde el estructuralismo hasta el postmodernismo. Desde entonces, la intertextualidad ha sido un concepto dominante en los estudios literarios y en los estudios culturales, porque todos los movimientos teóricos lo han tomado para estudiar las relaciones intertextuales de los textos o de los discursos. Por lo mismo, la intertextualidad fue objeto de diversas interpretaciones, definiciones y aplicaciones. Toda la deriva histórica de la intertextualidad es estudiada por Allen (2000) en su interesante libro *Intertextuality*, donde explica claramente que este concepto fue definido y aplicado de modo particular por los principales movimientos de pensamiento, como el estructuralismo, postestructuralismo, semiótico, deconstructivo, postcolonial, postmodernista, psicoanalista, etc.

El recorrido de la intertextualidad por una serie de teorías heterogéneas ha sido sistematizado por Bernardelli (2000, 2010) en cuatro tipos de teorías intertextuales: (a) teorías en las cuales la productividad textual se concibe como el producto de un proceso dialéctico dinámico entre los diferentes textos lingüísticos y culturales, cuyos representantes son Julia Kristeva y Roland Barthes; (b) teorías en las cuales el sentido textual es el resultado de la relación hermenéutica entre el texto y el lector, como sostienen los teóricos Linda Hutcheon y Michael Riffaterre; (c) teorías en las que la historia de la literatura es vista como producto de la relación conflictiva entre autores individuales y las figuras canónicas de la tradición literaria, como ejemplifica muy bien la teoría de la angustia de las influencias de Harold Bloom; y (d) teorías en las que la historia literaria es considerada como resultado de la relación entre obras individuales y un sistema más amplio de géneros literarios, como ilustra bien la teoría de la transtextualidad de Gerard Genette.

Ante la ambivalencia del concepto de *intertextualidad*, Segre vuelve a revisar críticamente la fuente de origen del concepto para comprender el problema de su polisemia. Así, observa que Kristeva partía de una definición fluctuante y poco clara sobre la intertextualidad. Por ello, según Alicino (2015), Kristeva, diez años después de su primera teorización, introduce un nuevo término, el de *transposición*, para describir la construcción del texto literario en combinación con otros textos que provienen de otro sistema significativo. Debido a la ambigüedad de dicho concepto, Segre plantea que el término *intertextualidad*, que contiene la palabra *texto*, se refiere

solamente a las relaciones entre un texto y otro texto (escrito, sobre todo literario). En cambio, reserva la noción de *interdiscursividad* para explicar la relación entre el texto y el discurso (oral o escrito) registrado en una determinada cultura y producido ideológicamente. Por ello, el concepto de *intertextualidad* de Segre se hace más delimitado, claro y operativo en lugar de un concepto ambiguo e inabarcable. Segre hace derivar el concepto a partir del término *plurivocidad* de Bajtín, un término que caracteriza la naturaleza dialógica de la novela polifónica. Por su parte, Martínez tiene la misma preocupación en su libro *La intertextualidad literaria*: la de conceptualizar una intertextualidad restringida; por eso, en esta línea, escribe: «En principio llamamos *intertextualidad* a las relaciones entre textos que se establecen dentro de un texto determinado» (2001: 74). En este sentido, siguiendo a Quintana Docio —quien recoge la distinción hecha por Segre sobre los términos *intertextualidad* e *interdiscursividad*—, Martínez plantea una propuesta interesante para estudiar la intertextualidad en los textos poéticos. De hecho, esta propuesta es un referente importante para nuestro estudio, dado que las canciones forman parte del género lírico.

Desde la perspectiva sociocrítica, Cros ubica la intertextualidad en el marco de la escritura, porque el sujeto discursivo, a partir de cierta forma de leer un texto anterior, deconstruye «cierta idea de ese intertexto» (Cros, 1986: 102) en la actividad semiótica. En este sentido, Gómez-Moriana, siguiendo a Kristeva, define la intertextualidad como

la confluencia que se da en todo texto de elementos que encontramos en otros textos que le preceden (dimensión diacrónica), pero que el nuevo texto reelabora o redistribuye (dimensión sincrónica), sometiéndolos a un nuevo propósito (dimensión teleológica) y ordenándolos en una estrategia discursiva adecuada a tal propósito (dimensión pragmática de la producción textual). Solo teniendo en cuenta todas estas dimensiones de la producción textual podremos llegar a comprender una obra literaria, o un conjunto de obras ordenadas bajo la categoría de un género literario, en su dinamismo signifiante, en ese proceso de producción de sentido que ordena los textos, más que un producto acabado de un autor, como una encrucijada de textos en diálogo (1983: 128).

Esta definición podemos complementarla con una precisión conceptual y una reflexión sobre la base del concepto para consolidar nuestro conocimiento. La precisión conceptual consiste en aclarar el significado de la noción de *texto* en la

sociocrítica. El concepto de *texto* —del que derivara el *intertexto*— no se define desde la perspectiva lingüística o literaria, sino desde la semiótica de la cultura. Designa a todo tipo de discurso materializado en algún código semiótico. De tal modo, el texto puede ser el texto literario, fílmico, musical, pictórico, lingüístico, filosófico, histórico, etc. Por cierto, la literatura es un tipo de texto ficcional que, por su propia capacidad de absorción, incorpora en su estructura compositiva diversos intertextos, ya sea musicales, pictóricos, científicos, cinematográficos, etc., para representar lo real de manera poética. Por lo mismo, en la sociocrítica, por ejemplo, Cros habla con frecuencia de *textos culturales* cuando se refiere a los productos artístico como el cine.

La reflexión sobre la fuente de la noción de *intertextualidad* se refiere a que, como sabemos, Kristeva acuñó la dicha noción a partir del concepto bajtiniano de «*voces enmarcadas*». Pero la definición estructuralista del concepto fue criticada por varios teóricos. Por ejemplo, Zavala señala que los teóricos estructuralistas han desocializado el concepto bajtiniano de *voz enmarcada* con el concepto de *intertextualidad*, porque lo llevan al plano de la superficialidad textual, disociado de los matices y orientaciones sociales de los enunciados (1991: 57). En este mismo sentido, Allen (2000) hace constar en su libro las diversas críticas hechas por los estudios sobre el concepto de Kristeva. Consciente del derrotero problemático de la intertextualidad, Segre vuelve al dialogismo bajtiniano para definir la intertextualidad como un término equivalente de la *plurivocidad* de la lengua. Desde luego, la base epistemológica de la intertextualidad está en el dialogismo de Bajtín, donde se toma en consideración la orientación sociohistórica del sujeto discursivo que introduce los textos ajenos en su propio texto. Bajtín explica la disposición estructural de los intertextos del siguiente modo:

El discurso ajeno, pues, posee una expresividad doble: la propia, que es precisamente la ajena, y la expresividad del enunciado que acoge el discurso ajeno. [...] Pero, además, en todo enunciado [...] podemos descubrir toda una serie de discursos ajenos, semiocultos o implícitos y con diferente grado de otredad. Por eso un enunciado revela una especie de surcos que representan ecos lejanos y apenas perceptibles de los cambios de los sujetos discursivos, de los matices dialógicos y de marcas limítrofes sumamente debilitadas de los enunciados que llegaron a ser permeable para la expresividad del autor. El enunciado, así, viene a ser un fenómeno muy complejo que manifiesta una multiplicidad de planos (2012a: 280).

1.2.2.3. Los géneros sonoros: la música y el canto

Los géneros sonoros son los géneros musicales que, además de clasificar a las obras musicales, reúnen todas las composiciones musicales que comparten ciertos rasgos de afinidad. Para comprender la esencia de la composición musical, es importante saber la noción de *música*, dado que es un tipo de arte heterosemiótico y complejo. Del mismo modo, para nuestro propósito, es elemental conocer el concepto del *canto* como una forma de ejecución o interpretación de la composición musical.

La *música* es un discurso sonoro que, constituido de sonidos organizados y modulados humanamente con una serie de matices de altura, volumen y timbre, expresa sentimientos y afectos íntimos para comunicar simbólicamente un motivo en una determinada sociedad y época. En realidad, la «música es un producto del comportamiento de los grupos humanos, ya sea formal o informal: es sonido humanamente organizado» (Blacking, 2015: 43). Ese sonido musical es como el eco del alma que refracta los sentimientos profundos imposibles de expresarlos en el lenguaje ordinario, puesto que el hombre tiene una dimensión musical para expresar o vivir las sensaciones misteriosas de la condición humana. Por ello, la vida cotidiana del hombre está llena de canto, música, baile, danza, es decir, de la fiesta como manifestación artística. «La música es un arte cuyo desarrollo va unido a las condiciones culturales, económicas, sociales e históricas de cada sociedad. Tiene como finalidad la expresión y creación de sentimientos, también la transmisión de ideas y de una cierta concepción del mundo» (Hormigos, 2008: 25-26). Es una forma de conocimiento que, en clave filosófica, invita a descifrar un saber configurado en forma de discurso sonoro y, a la vez, produce emociones durante la experiencia musical. Como cualquier arte, la música está condicionada por un cronotopo determinado, dado que es la expresión viva de un determinado grupo social en un tiempo dado; por lo mismo, «sólo es entendida íntegramente por sus contemporáneos» (Harnoncour, 2006: 17).

El sonido organizado es la materia principal de la música. El sonido, oral o instrumental, es el producto de la vibración de cuerpos vibratorios que generan ondas sonoras que atraviesan el aire hasta llegar al oído humano. Cuando la vibración se produce con regularidad, el sonido resulta siendo musical y representa una nota de

una altura determinada. Cada sonido musical, como señala Károlyi (2012: 18-21), tiene tres propiedades esenciales: *altura*, *volumen* y *timbre*. La altura del sonido está marcada por la frecuencia del cuerpo vibrante. De tal forma, cuanto más alta sea la frecuencia del sonido, la altura del tono será mayor y se definirá como un tono alto o agudo; en cambio, cuanto más baja sea la frecuencia, la altura del tono será menor y se definirá como un tono bajo o grave. La percepción de un sonido musical significa tener la habilidad de distinguir los tonos altos de los bajos. El volumen o intensidad del sonido está determinado por la amplitud de la vibración. Una vibración más (o menos) intensa produce un sonido más (o menos) fuerte; así, dependiendo de la fuerza vibratoria, la cualidad del sonido suave se diferencia de un sonido fuerte. Y el timbre o calidad del sonido musical define el color tonal de una nota tocada por diversos instrumentos o cantada por diversas voces. El timbre depende de la cantidad de armónicos (sonidos parciales) que tenga un sonido y de la intensidad de cada uno de ellos. Los sonidos armónicos son importantes porque determinan la calidad de la nota y dan brillantez al tono. El timbre permite distinguir dos sonidos de igual frecuencia fundamental e intensidad. En este orden de cosas, por ejemplo, una trompeta se distingue de un saxofón por su timbre.

Según la concepción ética en torno al significado de la música, la música influye en nuestro comportamiento porque expresa nuestros sentimientos (Fubini, 2012: 34). Los sentimientos son situados en una realidad concreta, puesto que la música representa un fenómeno social. La música se percibe como un fenómeno social porque es una expresión humana que establece un proceso de comunicación entre el compositor, el intérprete y el oyente, quienes, naturalmente, pertenecen a un grupo sociocultural definido y a una época determinada. Si examinamos la música desde la perspectiva sociológica, comprendemos que este arte tiene un valor ideológico en cuanto objetiva simbólicamente una realidad sociocultural. Su valor ideológico hace que la música tenga un efecto social en la comunidad. La música es un hecho social dado que se crea dentro de la sociedad y se pone al servicio de ella al asumir ciertas funciones sociales. Es la expresión de los sentimientos y emociones de una determinada clase social. Por ello, «[l]a música tiene mucho que ver con las clases sociales, en la medida en que en ella se imprime a fondo la relación de clases. La música contiene, en menor o mayor cantidad, *ideología* según el grado de conciencia objetiva implícito en ella» (Hormigos, 2008: 63). En este sentido, Adorno es muy

preciso cuando sostiene así: «El arte, en general, y la música, en particular, no son el reflejo pasivo de un estado de hecho. En su relación dialéctica con la realidad, el arte no debe garantizar o reflejar la paz y el orden, sino que debe forzar la aparición de cuanto se quedó bajo la superficie, resistiendo así la opresión de ésta, de la fachada» (citado en Hormigos, 2008: 64). Efectivamente, la música asume una función social estimulante dentro de la sociedad, puesto que puede denunciar los males sociales que ponen en peligro las relaciones sociales y revelar los mecanismos del orden social que se impone como el correcto o natural. Poetiza las vicisitudes históricas de un pueblo cuando el discurso ordinario está controlado por los instrumentos del poder de la clase dominante.

Una de las formas de producir un sonido musical es a través del canto, una *performance* musical. El canto es la emisión de sonidos modulados mediante la voz humana. Según Souriau (1998: 234), el canto se define por sus características: «1) una emisión sonora por una puesta en “vibración” de las cuerdas vocales [...]; 2) un ritmo, es decir, una cierta disposición de la duración de los sonidos emitidos de este modo; 3) ascensos y descensos de la voz, en la que la altura varía, más o menos aguda o grave». El canto, como una puesta en escena, es producido por el cantor, quien, utilizando como instrumento musical sus órganos de fonación, interpreta melódicamente una canción en un contexto sociocultural concreto. El canto, por sus rasgos particulares, es un sonido eminentemente musical y muy distinto a la palabra pronunciada en el habla natural. Como una forma de comunicación artística, genera una gama de significaciones debido a su composición heterosemiótica. Stefani ilustra muy bien las dimensiones sonoras que se ponen en juego en el acto de cantar.

Cantar: entre el decir y el hacer. Pensad en las diferentes maneras de decirlo. Si se dice con música queda grabado; decirlo con música es menos comprometido. El canto es el encuentro, o la síntesis, de tres dimensiones: la voz, la palabra y la música. Pero cada uno de estos componentes tiene su autonomía de estructura, de funcionamiento, de proyectos. La voz es algo muy personal, la imagen sonora de una persona, la palabra es, sobre todo, un medio para comunicarse con los otros, la música es muchas cosas: juego, expresión, construcción de objetos sonoros, representación, etc. Cuando se colocan juntas, estas tres dimensiones se refuerzan y se neutralizan a la vez, se transforman recíprocamente. Y el resultado nunca es una suma ni un producto aritmético contable (citado en Hormigos, 2008: 184-185).

El canto puede ser solamente musical (vocalización con las cuerdas vocales) cuando en su ejecución no se articulan palabras; sin embargo, por lo general, el canto comprende las palabras. Por ello, la relación entre la palabra y la música o entre la poesía y el canto provoca todos los problemas estéticos. Precisamente, la reflexión sobre los problemas estéticos ha dado lugar a la clasificación del canto en muchos géneros musicales. Todo género musical se establece a partir de la relación entre la palabra y la música. Incluso, la música instrumental es una extensión de la línea melódica de la voz humana. En cualquier caso, el canto es la expresión de la tonalidad humana como una revelación del alma o la interpretación de la canción.

1.2.2.4. La canción como representación literaria del canto

La canción es, por un lado, una composición musical cuya letra es cantada o interpretada con el acompañamiento de los instrumentos musicales y, por otro, una composición literaria versificada a la que se le pone música para ser cantada; es decir, la canción es el canto —aunque no todo canto es canción—. Este arte, desde la perspectiva estética, define su naturaleza musical con el concurso de sus rasgos específicos. Por estos, como señala Souriau (1998: 226-227), una canción tiene, por lo general, un texto para ser cantado y una partitura musical; posee un carácter de simplicidad por su sencilla disposición retórica para ser accesible a todos; casi siempre, es estrófica para que cada estrofa se cante sobre el mismo tono y facilite la memorización; por su naturaleza melódica, se propaga y se difunde con facilidad en la sociedad a través de los diferentes medios de comunicación; como género musical, comprende una serie de especies, como el huayno, la trova, el bolero, el himno, etc.; asume varias funciones sociales según su diseño poético, por ello, hay canciones políticas, canciones de marcha, canciones de cuna, canciones para bailar, canciones religiosas, canciones de trabajo; y, finalmente, tiene una cualidad particular para hacer perdurables las historias o las cosas, por lo mismo, funciona como una memoria colectiva en cuanto se transmite de generación en generación. La canción, por su naturaleza multisemiótica, posee todos estos rasgos que definen su compleja composición sonora.

La canción tiene dos dimensiones fundamentales: una musical y otra verbal (Hodge, 1999; Eco, 1984). Según Hodge (1999: 151-156), la dimensión musical de la

canción está relacionada con tres elementos constitutivos del discurso sonoro: la *resonancia*, el *tono* y la *intensidad*. Las tres propiedades del sonido musical señaladas en el apartado anterior se manifiestan en la canción de manera particular. No nos ocuparemos mucho de la dimensión musical de la canción porque las canciones representadas en la narrativa de Arguedas no se oyen y tampoco tienen partituras. Sin embargo, imaginamos la musicalidad de las canciones a partir de las descripciones etnográficas hechas por los narradores de cada una de las *performances*. En cambio, nos centraremos más en la dimensión verbal o textual de las canciones porque estas nos interesan como discursos que tienen la capacidad de representar la ideología fundamental de una sociedad y de objetivar el mensaje que transmite un discurso sonoro.

La canción es una de las formas de la literatura popular, porque tiene su origen en la poesía de tradición oral. La canción (música) y la poesía, como artes del tiempo, son «artes que se establecen sobre la posibilidad de articulación del sonido, sobre una elección de sonidos pertinentes, dentro de una cierta lengua, de un cierto estilo, de una cierta cultura» (Fubini, 2012: 29). La dimensión sonora de la poesía sirve de base para la expresión musical de la canción. La canción tiene muchos elementos propios de la poesía, por ejemplo, el texto, los versos, la rima, la estrofa, el ritmo, el contenido, las figuras retóricas. Todos estos elementos verbales y textuales dotan a la canción de melodía y, al mismo tiempo, configuran el sentido connotativo y polisémico del discurso sonoro. La canción, en su estructura verbal, posee un estilo, un tono, una carga emocional y una forma de concepción del mundo. Por ello, comparte muchos aspectos con la poesía literaria propiamente dicha; sin embargo, se diferencia de ella por su finalidad performativa en cuanto ha de traducirse en un hecho cultural cuando se haga canto. La canción, como canto, se difunde oralmente en la sociedad a través de diferentes medios de comunicación o dispositivos que reproducen la música. Por consiguiente, aunque la canción se escriba, siempre es parte de la literatura popular porque circula oralmente y, por lo mismo, constituye la memoria colectiva. La canción se escucha, se canta, se baila en la recepción social y forma parte del repertorio de la cultura musical.

A la luz de todo lo dicho hasta el momento, podemos sostener que las canciones insertadas en la narrativa arguediana son las representaciones literarias de los cantos populares indios y mestizos de la sierra sureña de Perú. La literatura, como un signo

de mediación entre el referente y el texto, configura una estructura discursiva que refracta las estructuras de la sociedad y las estructuras textuales para construir un nuevo texto literario (Cros, 1986: 113; Navajas, 1985: 65). En este sentido, las sonoridades indias y mestizas insertadas en los textos narrativos de Arguedas, «como *performances* corporales y acústic[a]s» (Bernal, 2016: 125), son las representaciones literarias del universo sonoro andino, es decir, de la literatura oral. Las escenas de los cantos son solamente referidas y presentadas mediante secuencias narrativas o descriptivas, pero los sonidos musicales referidos no son audibles y tampoco son representados mediante notas y partituras. Por esta razón, es casi imposible estudiar la *performance* acústica de los cantos. Por ejemplo, es imposible escuchar directamente la voz del arpista Oblitas en la novela *Los ríos profundos*. No sabemos si su voz es aguda o grave y si su estilo coincide con el estilo del género musical, etc. Los artífices de la resonancia de los cantos indios y mestizos en la narrativa son los narradores, quienes, con la agudeza de los etnógrafos o folcloristas, valoran, interpretan, describen y tipifican las melodías de los cantos interpretados en las diferentes circunstancias. Los narradores arguedianos son sujetos con mucha sensibilidad musical e identificados plenamente con el imaginario andino; por ello, narran y pintan las *performances* musicales como si estuvieran en el lugar de los hechos. Por la mediación discursiva de ellos, logramos escuchar la dimensión musical de las canciones.

La novela es un género literario ideal para insertar las canciones populares y, por supuesto, también otros géneros textuales, porque tiene una naturaleza polifónica. La novela, como ha señalado Bajtín (1989: 80), «es un fenómeno pluriestilístico, plurilingual y plurivocal»; por eso, tiene un carácter dialógico en cuanto articula una serie de interdiscursos (voces ajenas) en su estructuración. En este sentido, la concepción de Bajtín sobre la organización interdiscursiva de la novela es muy ilustrativa:

La novela permite la incorporación a su estructura de diferentes géneros, tanto literarios (novelas, piezas líricas, poemas, escenas dramáticas, etc.), como extraliterarios (costumbristas, retóricos, científicos, religiosos, etc.). [...] En general, los géneros incorporados a la novela conservan su flexibilidad estructural y su autonomía, así como su especificidad lingüística y estilística (1989: 138).

Aprovechando la facultad absorcionista de la novela, Arguedas opta por insertar las canciones populares en las suyas. No solo las inserta en ellas, sino también en sus relatos breves. Su primer libro de cuentos (*Agua*, 1935) contiene canciones indias y mestizas igual que sus posteriores novelas. Estructuralmente, logra construir cuentos interdiscursivos en los que se oyen las voces musicales de los grupos sociales oprimidos. Naturalmente, las novelas concentran el mayor número de canciones. Por ejemplo, la novela *Todas las sangres* contiene veintisiete canciones distribuidas en su diégesis narrativa. Todas las canciones insertadas conservan sus estructuras genéricas y sus autonomías estilísticas. Por eso, cualquier lector las puede identificar fácilmente como canciones, y no las puede confundir con la poesía o con cualquier otro tipo de texto. Así, las novelas y los cuentos, como dispositivos interdiscursivos, introducen las canciones quechuas para dar mayor dramatismo a la compleja situación social por la que atraviesan los pueblos indios en sus relaciones con los grupos sociales que los someten.

1.3. La metodología

Una perspectiva sociocrítica intenta circunscribir en el texto la inscripción de las interrelaciones entre lo dado y lo creado.
(Malcuzyński, 1991: 154)

El término *metodología* se refiere a la forma como enfocamos los problemas y buscamos las respuestas en la investigación. En las ciencias sociales y humanas, se aplica a la manera de realizar la investigación. «Nuestros supuestos, intereses y propósitos nos llevan a elegir una u otra metodología. Reducidos a sus rasgos esenciales, los debates sobre la metodología tratan sobre supuestos y propósitos, sobre teoría y perspectiva» (Taylor y Bogdan, 1994: 15). En los estudios literarios —un campo de las humanidades—, la elección de una metodología, por lo general, por un lado, consiste en tomar un «universo teórico-crítico» (Dalmaroni, 2009: 8) como un punto de partida para construir un itinerario propio del proceso investigativo. Desde un punto de partida, un investigador diseña creativamente su propio itinerario tomando en cuenta las investigaciones relevantes. De esta manera, evita la aplicación mecánica del método de un crítico-investigador o de un libro de

metodología de investigación en particular, dado que no hay un método concreto que pueda ser utilizado como un saber organizado con procedimientos establecidos para enfocar un problema específico. Según Dalmaroni, las mejores investigaciones literarias proceden de la siguiente manera:

examinan qué itinerarios de trabajo establecidos por las mejores investigaciones precedentes sobre la temática de que se trate pueden ser aprovechados como puntos de partida —por aproximación y semejanza o por contraste y diferencia, por imitación o por desvío— para la construcción y desarrollo del propio recorrido o del propio *método* (2009: 9).

En cambio, otras investigaciones literarias proceden a partir de los supuestos y propósitos en el proceso de la investigación. Por ejemplo, Erich Auerbach, al desarrollar el tema de *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, emprende la investigación a partir de «las ideas guía» (objetivos) (Auerbach, 2014: 516). Para lograr sus objetivos, utilizó un método muy particular y rentable que consistía en dejarse guiar por los temas que iban surgiendo de la lectura de los textos. Su declaración sobre el procedimiento metodológico seguido en la investigación del referido tema es ilustrativa:

el método de dejarme llevar por algunos motivos, elaborados poco a poco y sin propósito deliberado, extrayendo de unos cuantos textos que se me han ido haciendo familiares y vivos en el curso de mi actividad filológica, me parece muy hacedero y fecundo, pues estoy convencido de que los motivos fundamentales de la historia de la representación de la realidad, si he captado bien, habrán de hallarse en un texto realista cualquiera (Auerbach, 2014: 516-517; las cursivas son mías).

Desde luego, el referido libro de Auerbach es una de las obras más influyentes en los estudios filológicos, tanto por su metodología empleada en su elaboración como por el tema tratado. Said lo califica como «una obra monumental de inteligencia literaria» (Said, 2004: 16) y como «el más grande en alcance y el más ambicioso entre los trabajos críticos importantes del último medio siglo» (Said, 2014: 527). La obra de Auerbach es una fuente de inspiración como trabajo filológico para todos los críticos literarios que emprenden una investigación literaria. Unos lo leen para descubrir el método filológico empleado y otros, para comprender el tratamiento de la realidad en la literatura occidental. En cualquier caso, el libro sirve como un buen ejemplo de investigación literaria.

Nosotros, asumiendo una conciencia crítica que reconoce «la diferencia entre filiación instintiva y afiliación social» (Said, 2014: 40), adoptamos la sociocrítica y la retórica cultural como métodos de investigación literaria. Estas herramientas críticas están muy vinculadas con los enfoques y las teorías que sirven de base a nuestra investigación. Por consiguiente, nuestra atención se centra en el tratamiento de lo social y lo cultural en la representación literaria.

Además, en este apartado, describimos el corpus textual que es objeto de estudio en la presente investigación. El corpus textual está compuesto, en primer lugar, por los cuentos y las novelas de Arguedas y, en segundo lugar, por las canciones insertadas en toda la narrativa arguediana, las cuales constituyen las unidades de análisis en la investigación literaria. Las canciones, como unidades de análisis, son objeto de análisis interdiscursivo porque el proceso de análisis de las canciones (lo creado) toma en cuenta el género literario que escenifica la música y las prácticas musicales de mundo andino (lo dado), es decir las prácticas culturales de la sociedad andina.

1.3.1. Métodos

1.3.1.1. La sociocrítica

La sociocrítica es una disciplina de la crítica literaria. Surgió en Francia a finales de los años sesenta y principios de los setenta del siglo XX con el objetivo de «renovar la aproximación sociológica a la literatura» (Cros, 2009: 51), porque la sociología de la literatura, que se centraba en la relación literatura/sociedad, adolecía de un retraso importante en cuanto carecía de una epistemología definida, de un objeto de estudio claro y de una metodología con procedimientos fundamentados (Cros, 1986: 11). La sociocrítica, frente a la sociología de la literatura que estaba por fundarse como una disciplina, emerge a partir de los estudios desarrollados simultáneamente en dos centros de investigaciones independientes y sin influencia mutua en su origen: uno encabezado por Edmond Cros, en Montpellier, y otro dirigido por Claude Duchet, en París. La sociología de la literatura tenía un problema de orden epistemológico porque se interesaba, fundamentalmente, por el hecho sociológico extraliterario que representa el texto literario y no por la literatura como texto de ficción (Cros, 1986: 19). En cambio, la sociocrítica asume una nueva mirada en la aproximación

sociológica al discurso literario. Esa nueva aproximación consiste en «un desplazamiento de perspectiva desde el exterior hacia el interior del texto, de la superficie del contenido hacia las regularidades significativas de la producción del sentido y por tanto, en última instancia, de la estructura» (Cros, 2009: 53). Por ende, no se preocupa por definir la naturaleza social del hecho literario, por el contrario, el propósito de la sociocrítica es estudiar la estructura significativa del discurso literario para «resaltar el *estatuto de lo social EN el texto*» (Malcuzyński, 1991: 21). Es decir, la sociocrítica no se preocupa por el fenómeno literario en sentido amplio, como la producción y la recepción del texto literario, más bien, en sentido restringido, se interesa por las huellas discursivas de la sociedad en la estructura de la obra literaria. Como señala Linares, la preocupación central de la sociocrítica es explicar «cómo el texto literario representa la realidad social» (1996: 144). En suma, la sociocrítica no se interesa por la realidad referencial o por lo real, sino centra su atención en el proceso de transformación semántica de la realidad referencial en la escritura, puesto que la escritura la codifica bajo la forma de elementos estructurales y formales; porque, además, entiende que las estructuras de mediación, que intervienen entre las estructuras de la sociedad y las estructuras textuales, son de naturaleza *discursiva*, y no intertextual, tanto en los textos culturales como en los discursos específicos (Cros, 1986: 113; Malcuzyński, 1991: 21).

El objeto de estudio de la sociocrítica es la *literariedad* del texto literario, una cualidad propia del sistema modelizado secundario. Por lo tanto, concibiendo que «la literariedad no es otra cosa que una poética de la socialidad» (Amoretti, 2003: 10), la sociocrítica estudia los procedimientos de la connotación que utiliza el discurso literario para representar la realidad social, es decir los discursos sociales y las prácticas culturales que circulan en una determinada sociedad. Por ello, su enfoque se concentra, sobre todo, en el estudio del interior del texto; esto es, analiza «la organización interna de los textos, sus sistemas de funcionamiento, sus redes de sentido, sus tensiones, [...] los encuentros entre sí de discursos y de saberes heterogéneos» (Duchet, 1991: 44). Sin embargo, debido a la tendencia dialógica de la sociocrítica, la exploración del mundo representado en el interior del texto obliga a percibir los ecos externos de los discursos sociales. En palabras de Jean Starobinski: «La atención del *interior* nos lleva al *afuera*» (citado en Altamirano y Sarlo, 2001: 105), puesto que lo social siempre se encuentra configurado en el interior del texto,

es decir en el significante. Así se establece la relación de lo literario con lo social, una relación material, social y significante, a la que la sociocrítica llama socialidad. La sociocrítica se interesa por examinar la especificidad del texto de ficción, una especificidad que distingue al discurso literario de otras prácticas discursivas que operan en la sociedad, pero no soslaya el contexto sociocultural que condiciona la producción del texto.

Considerando el texto literario como un aparato translingüístico, por su naturaleza poética, la sociocrítica no se interesa por el significado del texto, sino por la modalidad de inscripción del discurso social en el texto literario o, mejor dicho, de cómo la socialidad se formaliza en el texto. Evidentemente, como ha escrito Zima, la literatura no es un reflejo de la realidad social; por el contrario, es «una transformación y una permutación de textos hablados o escritos, teóricos, o de otros géneros» (citado en Linares, 1996: 153). Por consiguiente, la sociocrítica no pretende descubrir los significados de los discursos sociales introducidos en el texto, porque estos conservan sus significados de su contexto sociodiscursivo e ideológico de partida. En este sentido, Cros explica el propósito hermenéutico de la sociocrítica:

De hecho, la sociocrítica no se interesa por lo que el texto significa sino por lo que transcribe, es decir, por sus modalidades de incorporación de la historia, además no al nivel de los contenidos sino al nivel de las formas. Ahora bien, para ella, precisamente, esa pluralidad y estas contradicciones son productos del proceso dinámico y dialéctico de la Historia. Porque incorpora la Historia de un modo que le es específico es por lo que el texto se presenta como un aparato translingüístico. Son estos trayectos de sentido complejos, heterogéneos y contradictorios los que nos interesan y que intentaremos acotar e identificar a la vez en su naturaleza y en sus efectos (2009: 98).

La historia sufre, bajo el efecto de la escritura, una transformación semántica en el discurso literario; adquiere un nuevo sentido en la forma de la estructura textual. No mantiene su significado de partida, mucho menos se reproduce como un discurso simple y plano. Por ello, para la sociocrítica, es inútil buscar el significado del contenido en el texto. La tarea central de la sociocrítica es «describir y aclarar de qué manera el discurso social se inscribe en el texto literario» (Robin y Angenot, 1991: 51). En este sentido, la sociocrítica se enfoca más en los mecanismos de desplazamiento y de relaciones de las diversas microsemióticas que, de modo interdiscursivo, operan en la figuración de nuevos sentidos; sobre todo, tiene la

finalidad de interrogar las evidencias, las soluciones, los silencios, «como única manera para advertir que la inserción de lo histórico no radica en una estructura directamente explicativa, sino que permea y se aloja en el seno de su proceso de semiosis» (Chen, 1992: 13). Al escudriñar el proceso de semiosis del texto literario, problematiza la procedencia contradictoria de las distintas microsemióticas, que el texto articula en su naturaleza compleja y múltiple, para descubrir cómo esas contradicciones que reproducen las posiciones de distintos grupos sociales en conflicto tienen una solución ficticia en el nivel de los contenidos. Una lectura sociocrítica advierte que el texto literario es un espacio semiótico conflictivo y lleno de contradicciones, por eso rechaza la idea de la coherencia y de la unicidad del texto. Por lo mismo, cuestiona lo que se calla en el plano del contenido y examina en el plano de la forma. Al centrarse en el interior de la obra, sobre todo, en plano del lenguaje connotativo, según Duchet,

la sociocrítica interroga a lo implícito, los presupuestos, lo no dicho o no pensado, los silencios; formula la hipótesis del inconsciente social del texto, que queda por introducir en una problemática de lo imaginario. En función de qué podrían, deberían plantearse de nuevo, bajo nuevas ópticas, los problemas de la significación; es decir, el lugar y la función que la práctica significativa llamada 'literatura' contribuye a constituir y a caracterizar en tal o cual formación sociohistórica (1991: 44).

Partiendo de la idea de que los discursos sociales circulan interdiscursivamente y se constituyen estructuralmente como sentidos en la semiosis textual, la sociocrítica orienta el análisis hacia las redes discursivas que operan en el proceso de textualización y sufren transformaciones estructurales en la sociedad. Por eso, «hace una notoria diferencia entre la intertextualidad e interdiscursividad, y le da un énfasis mayor a esta última» (Amoretti, 2003: 10). En este sentido, explora los elementos de la textualidad del discurso literario tomando en cuenta los ecos de los procesos de la interdiscursividad. Malcuzyński resume acertadamente el objeto de la metodología sociocrítica:

el objeto del análisis sociocrítico es el trabajar las condiciones de existencia de la práctica textual, de la especificidad estética del texto irreductible a su material lingüístico, de su socialidad, subrayando la necesidad de poner en relieve los varios discursos necesariamente comprometidos en un texto dado, así como distinguir

entre diferentes tipos de discursos. Más específicamente, se trata de afirmar la preeminencia de lo *interdiscursivo* con respecto al discurso (1991: 24).

Desde la perspectiva metodológica, el procedimiento de análisis sociocrítico de la literariedad o la socialidad del texto literario (la forma como el discurso social se inscribe o se materializa en el texto literario), según Malcuzyński (1997/1998: 191-192), tiene dos momentos. En el primer momento, el análisis busca describir la inscripción del discurso social en el texto, es decir examina las maneras como el discurso social trabaja en el texto; no se preocupa tanto por lo que es dicho (significado), sino, fundamentalmente, por el modo como se dice lo que es dicho (forma). En el segundo momento, el análisis busca dar razón de la inscripción del discurso social, es decir se pregunta cómo la socialidad llega al texto. Esta cuestión está orientada a explorar lo que no se dice en el texto (los implícitos, los presupuestos, los silencios, los no-dichos y los no-decibles); sin embargo, todo esto forma parte del dispositivo translingüístico. Para resolver esta cuestión es importante diferenciar la intertextualidad de la interdiscursividad, puesto que entre ambas existe una relación, ya que las estructuras de mediación, que intervienen entre las estructuras de sociedad y las estructuras textuales, son de naturaleza discursiva. Además, «texto y sociedad interactúan discursivamente» (Arán, 2005: 71).

En este marco metodológico, dando por hecho que el procedimiento de análisis parte del texto hacia fuera, el análisis textual debe examinar «un texto literario en su contexto social dialógico, es decir, situándolo con respecto a las formas discursivas contra las que ha reaccionado parodiándolas, absorbiéndolas y transformándolas» (Linares, 1996: 151). Precisamente, estas formas de reacciones discursivas constituyen los modos de inscripción del discurso social en el texto. Por eso, el analista sociocrítico «se propone reconstruir el conjunto de las mediaciones que deconstruyen, reorganizan y resemantizan las diferentes representaciones de *lo vivido*, tanto individual como colectivo» (Negrín, 1993: 175); es decir, el crítico tiene la tarea de reconstruir el mosaico de discursos que, por una cadena de transformaciones discursivas y textuales, adquiere un nuevo sentido en la estructura del texto literario.

La sociocrítica, por su condición interdisciplinaria desde su origen, es una disciplina dialógica, porque, en su reflexión teórica como en su práctica, integra a aquellas disciplinas que tienen una preocupación por lo social. Por lo mismo,

generalmente, no establece metodologías rigurosas con procedimientos fijos para el análisis de los textos. Más bien, sugiere teorías e instrumentos como reflexiones sociocríticas para aplicarlos en el análisis textual según las necesidades hermenéuticas. Fundamentalmente, postula que las metodologías se construyen a partir del diálogo permanente con el texto (Chen, 1992: 14). En este sentido, contempla que cualquier método de análisis puede ser útil para explorar, por ejemplo, el principio generador del texto, el genotexto, siempre que ayude a explicar la condición sociohistórica del texto, aunque Cros haya propuesto la noción de *ideosema* como una herramienta hermenéutica para reconstruir la estructuración de un texto de ficción, dado que este está constituido por un ensamblaje de representaciones. Dependiendo de la naturaleza de cada texto y de los propósitos hermenéuticos, el investigador dispondrá de un abanico de herramientas críticas. En nuestro caso, optaremos, por ejemplo, por el análisis del discurso (Van Dijk, 1999, 2000a, 2000b; Charaudeau y Maingueneau, 2005), la retórica cultural (Albaladejo, 2009, 2012, 2013, 2014), la etnomusicología (Martín, 1997; Romero, 2017), la narratología (Genette, 1989a, 1989b) y la sociología de la música (Hormigos, 2008; Frith, 2014). Todas estas herramientas permiten explicar la representación del canto en la narrativa arguediana porque, en sus horizontes teóricos, privilegian la dimensión sociohistórica de los discursos sociales en el texto. Estas herramientas, si las usamos con una mirada sociocrítica, ayudarán a ordenar e interpretar la socialidad del texto literario.

La sociocrítica es una disciplina heterogénea porque comprende varias corrientes o perspectivas que se sustentan en ideologías o epistemologías diferentes. Duchet ya la había observado señalando que el «término *sociocrítica* abarca hoy numerosos acercamientos a los estudios literarios, a veces complementarios pero otros distintos entre sí» (1991: 43). Por eso, evitaba usar este término en singular marcado por el determinante «la» (*la* sociocrítica); en su lugar, prefería usar la forma no marcada: *sociocrítica*, para dar a entender que la disciplina no tiene una base teórica homogénea. Conscientes de esta observación, algunos sociocríticos optaron por usar otros términos próximos que denotaran la amplitud epistemológica de la disciplina. Por ejemplo, Malcuzyński (1991) utiliza el término en plural: *sociocríticas*; en cambio, Chicharro (2007) prefiere el sintagma *estudios sociocríticos* para designar a la disciplina. Desde luego, los centros de investigación sociocrítica, como ciertos

autores sociocríticos, construyen sus teorías sobre epistemologías que sintonizan mejor con sus sistemas ideológicos. Por ejemplo, como anotan Amoretti (2003) y Chicharro (2007), los investigadores Edmond Cros, Claude Duchet y Jurgen Link se afilian al materialismo histórico, por eso privilegian las mediaciones colectivas y la relación con la historia; por su parte, Pierre Zima está vinculado con la teoría crítica de la Escuela de Franckfort; por otro lado, Antonio Gómez Moriana y Marc Angenot, quienes apuestan por la pragmática socio-histórica, fundan sus estudios en las teorías enunciativas y en el orden del discurso de Paul-Michel Foucault; finalmente, M. Pierrette Malcuzyński fundamenta sus reflexiones en el pensamiento bajtiniano para desarrollar los estudios culturales transdisciplinarios.

Esta diversidad de pensamientos críticos nos obliga tomar una postura coherente con nuestro propósito de investigación. En este sentido, sin perder de vista los aportes de las otras corrientes sociocríticas, seguiremos el sistema de pensamiento teórico y práctico desarrollado por Edmond Cros y por su centro de investigación en la Universidad de Montpellier, por tres razones fundamentales: (a) Cros propone una teoría del texto y una teoría del sujeto; la teoría del texto aporta el concepto de *ideosema* para estudiar los procesos que operan en la transformación de lo prediscursivo a lo discursivo y de lo pretextual a lo textual; la teoría del sujeto desarrolla la noción de *sujeto cultural* para diferenciarlo del *sujeto del deseo* (Amoretti, 2003: 24); (b) los estudios sociocríticos de Cros están vinculados al hispanismo, dado que la sociocrítica crosiana emerge a partir del estudio tanto de la literatura y la cultura españolas como de las latinoamericanas; y (c) Cros amplía la posibilidad hermenéutica de la sociocrítica hacia una sociocrítica de la cultura porque entiende que lo ideológico se manifiesta con mayor claridad en la cultura, o en los textos culturales. Por estas razones, tomamos la sociocrítica desarrollada por Cros como punto de partida metodológico.

1.3.1.2. La retórica cultural

La retórica cultural, propuesta por Albaladejo (2009, 2012, 2013, 2014), es una metodología de análisis e interpretación de los discursos literarios y no literarios que, como construcciones culturales, tienen la potencia persuasiva en los receptores de los discursos. Explica los «aspectos constructivos y funcionamiento comunicativo de

los discursos retóricos y de las obras literarias que son claves para la comprensión de discurso y de la literatura en la sociedad» (Albaladejo, 2009: 17). Es decir, estudia los componentes persuasivos de los discursos retóricos, ya que aquellos, utilizando una serie de recursos retóricos, sugieren muchos sentidos en los elementos discursivos de los textos. La retórica cultural, utilizando el análisis interdiscursivo, descifra el componente cultural codificado en los discursos retóricos.

La retórica cultural es una dimensión analítica de la retórica porque, estableciendo una relación entre la retórica y la cultura, centra su atención en el componente cultural de la retórica y en su función cultural, además de interesarse por los elementos culturales de la cultura (Albaladejo, 2013: 7). Existe debido a la condición cultural de retórica y por la presencia de la cultura en la retórica (Albaladejo, 2014). La retórica, como instrumento de comunicación persuasivo, es una construcción cultural de las sociedades para comunicar los conocimientos con eficiencia en las diversas esferas sociales. Por lo mismo, las «operaciones retóricas están codificadas culturalmente, forman parte de la Retórica como construcción cultural históricamente desarrollada y consolidada» (Albaladejo, 2012). Por otro lado, la cultura siempre está presente en la retórica, dado que un discurso retórico codifica la cultura que circula interdiscursivamente en una determinada sociedad. Por ello, el componente cultural de la retórica está constituido por una serie de elementos culturales que se distribuyen en los diferentes niveles del discurso retórico. Por lo general, la cultura se proyecta discursivamente en el sistema retórico creado por la tradición discursiva en los diferentes campos del saber; de modo que el mundo cultural se traduce en conocimientos antropológicos, artísticos, económicos, históricos, literarios, políticos, religiosos, sociales, filosóficos, míticos, etc. (Albaladejo, 2009; Chico Rico, 2015). Estos conocimientos son insertados en los discursos retóricos de modo especial para asegurar sus fuerzas perlocutivas en los receptores.

El objeto de estudio de la retórica cultural es el componente cultural de la retórica y la función cultural de esta (Albaladejo, 2014). El componente cultural de la retórica está constituido por los discursos sociales y culturales insertados en el entramado de los discursos; por eso, considerando sus relaciones interdiscursivas, debe ser descompuesto en sus elementos culturales concretos. Esto significa que los contenidos de todos los discursos son culturales. La función cultural de la retórica se

refiere al papel socializador de los discursos retóricos y no retóricos en el proceso comunicativo que implica mantener las relaciones de interdiscursividad en una determinada sociedad. En esa red de relaciones, por ejemplo, el discurso literario, por su capacidad de representación, mantiene relaciones interdiscursivas con los textos culturales como los mitos, la música, el cine, la pintura, etc. En palabras de Albaladejo, la retórica cultural se ocupa «de la constitución cultural de los discursos, de su producción en conexión con la configuración cultural de la sociedad y de su recepción y efectos desde una perspectiva hermenéutica centrada en la influencia perlocutiva en los receptores» (2009: 16).

Por su parte, Chico Rico (2015: 315-318), reconociendo la amplitud del objeto de estudio de la retórica cultural propuesta por Albaladejo, presenta los puntos más destacados de la metodología retórica. Entre ellos, anota (a) el estudio del lenguaje figurado —un componente central de la retórica cultural— porque este tiene una expresividad elocutiva como producto del uso de las figuras retóricas y de los efectos perlocutivos, por lo mismo, la retórica cultural se enfoca en el estudio de los recursos expresivos en los discursos; (b) la fundamentación cultural de los diferentes lenguajes de la sociedad, por ejemplo, el lenguaje retórico y el lenguaje literario, dado que estos lenguajes artísticos tienen una dimensión cultural por ser constructos culturales según las leyes lingüísticas, comunicativas y culturales; (c) la dimensión intersemiótica del discurso retórico, en la que confluyen los signos verbales y no verbales para hacer de la semiosis una comunicación multimodal, y estos signos, por ser producto de la convención cultural y social, son instrumentos fundamentales de la comunicación humana; (d) las convenciones discursivas de los textos retóricos, dado que cada género discursivo tiene su propia retórica tanto para su producción como para su interpretación, por ejemplo, la literatura es un discurso específico marcado por las convenciones de las instituciones literarias y por la ideología estética de los creadores, y la transducción del discurso literario exige el conocimiento de estas convenciones discursivas; (e) la poliacroasis, asociada a la oralidad del discurso, es «la audición y la interpretación plurales de un discurso» (Albaladejo, 2009: 1), este fenómeno de la oralidad «se produce cuando el discurso oral es recibido e interpretado por diferentes oyentes, siendo así que cada uno de éstos lo interpreta desde sus propias convicciones y posiciones ideológicas, políticas, sociales, psicológicas, éticas y estéticas» (Albaladejo, 2009: 3), por eso, el análisis de la

poliacroasis necesita que la retórica cultural se conecte con la hermenéutica textual para proveerse de una herramienta crítica que distinga la instancia receptora del discurso y la retórica del discurso; y (f) en primer lugar, la imagen cultural de los receptores sobre los discursos retóricos que representan una determinada realidad sociocultural, y en segundo lugar, la construcción de la identidad en el discurso, puesto que la identidad está asociada con la ideología y la pertenencia al grupo social; de tal modo, el análisis de esta cuestión permitirá, como señala Chico Rico, conocer mejor a los productores, a los sujetos de la enunciación y a los sujetos del enunciado en el marco de sus concepciones del mundo. Algunos de estos objetos de estudio de la retórica cultural serán abordados en la investigación de las canciones insertadas en la narrativa de Arguedas, dado que la música quechua, como texto cultural, dialoga interdiscursivamente con la novela y con los discursos sociales del mundo indígena.

1.3.2. La descripción del corpus textual

El objeto de estudio de esta investigación es la obra narrativa de Arguedas, cuyos universos narrativos van ampliándose espacial y culturalmente conforme se va desarrollando el proceso creativo arguediano: desde la representación de una aldea serrana poblada por los indios y mistis en *Agua* (1935) hasta la configuración de universos geoculturales costeños más diversos y complejos en la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). Los relatos breves, reunidos en *Amor mundo y todos los cuentos* (1967), son de matiz autobiográfico y de visión cultural dualista: indio / occidental; narran la vida de un niño blanco que, por razones de reciprocidad y afectividad, adopta la identidad cultural india y quechua.

Las obras novelísticas del escritor andahuaylino son las siguientes: *Diamantes y pedernales* (1954), una novela corta, donde se hace una reflexión poética sobre la música indígena quechua en términos de resistencia cultural ante la opresión que sufre el pueblo indio; *Yawar fiesta* (1941), una novela enmarcada en la tesis dualista de lo indio y lo hispano, cuyo escenario de la historia es la capital de provincia (Puquio), representa la corrida de toros en el mundo andino, una fiesta con enorme carga simbólica, en la que se produce un enfrentamiento sociocultural entre dos mundos diferentes, enfrentamiento que cuestiona a la cultura hegemónica hispana para reivindicar la vigencia de la cultura indígena quechua; *Los ríos profundos* (1958),

una novela en la que la música opera como una banda sonora, narra la compleja historia del estudiante Ernesto en el colegio religioso de Abancay (capital de departamento de Apurímac), quien, a pesar de su ambivalencia, armado de valores, de creencias y de cantos quechuas, se enfrenta al violento mundo del internado, un mundo donde los hijos de los señores hacendados y mistis reproducen la práctica de la opresión contra los indios; *El Sexto* (1961), novela ambientada precisamente en la cárcel El Sexto de Lima, relata la experiencia carcelaria que viviera el autor entre los años de 1937 y 1938, el espacio carcelario, como microcosmos del Perú, es un lugar de la explosión de la máxima violencia social, política, física, moral y sexual debido a las tensiones sociales e ideológicas vigentes en un país en proceso de cambio del orden social semifeudal hacia el capitalismo; *Todas las sangres* (1964), una novela total en la que la dualidad indio / hispano se diluye para dar paso a un universo heterogéneo, múltiple y diverso, representa, desde una perspectiva india, la gestación de una nueva sociedad marcada por los intereses imperialistas y propone la integración social y cultural de los dos grupos sociales —tradicionalmente enfrentados— para constituir una nueva nación que luche contra la penetración del imperialismo en el Perú, desde luego, es una novela política en la medida en que proyecta una sociedad andina intercultural sobre la base de la cultura indígena quechua; y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), publicada póstumamente, ambientada en el puerto pesquero de Chimbote, en la costa norte del Perú, tiene una estructura muy compleja porque, en el entramado de la historia, se entrecruzan tres formas discursivas: la autobiografía, el relato y el mito, como señala Cornejo Polar (1989, 1997). La autobiografía testimonia, por un lado, el proceso narrativo de la novela y, por otro, el conflicto existencial del escritor que desemboca en el suicidio; el relato, un discurso propiamente novelesco, representa la realidad del puerto de Chimbote que, bajo el imperio de la industria de la harina de anchoveta, crece monstruosamente; y el discurso mítico actualiza las mitologías de Huarochirí, recogidas por Francisco de Ávila y traducidas al español por Arguedas bajo el título de *Dioses y hombres de Huarochirí* (1966), la actualización del mito en la figura de los zorros en la novela «propicia la irrupción de la cultura oral viva en la cultura escrita» (Lienhard, 1990: 23).

Por la poética narrativa aplicada en la configuración literaria, la narrativa de Arguedas tiene doble aspiración literaria: la del ejercicio del género narrativo de

procedencia occidental y la de la retórica del canto andino (Rivera, 2011: 201). En este caso, nos interesa centrarnos en la retórica del canto andino tomando en cuenta su relación interdiscursiva con el discurso narrativo. La música andina quechua, como práctica cultural de tradición oral, es un elemento central en toda la narrativa arguediana, porque está inscrita de manera estratégica en la diégesis de las obras. Por tanto, las unidades de análisis de la presente investigación son las canciones que aparecen como poemas y los cotextos narrativos que sirven de marcos textuales. Las canciones aparecen inscritas desde el primer cuento hasta la última novela, y suman un total de ochenta y cinco composiciones. Las obras en las que se insertan las canciones son los cuentos «Warma Kuyay» (WK), «K'ellk'tay pampa» (KP), «Agua» (A), «Los escolares» (LE), «Runa yupay» (RY), «Huayanay» (H), «El forastero» (EF), «El ayla» (EA) y «Don Antonio» (DA) y las novelas *Diamantes y pedernales* (DP), *Yawar fiesta* (YF), *Los ríos profundos* (LRP), *El Sexto* (ES), *Todas las sangres* (TLS) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (EZ). Para ubicar las unidades de análisis en sus respectivos cotextos, haremos referencia con las iniciales de los títulos de los cuentos y de las novelas, el número del tomo y las páginas de la fuente citada; por ejemplo, cuando citemos algún pasaje de la novela *Los ríos profundos*, escribiremos así al final de la cita: (LRP: III, 25). Todas las referencias corresponden a las *Obras completas* (cinco tomos) editadas por la editorial Horizonte en 1983. La figura 1 resume el número de las canciones, por géneros musicales, y caracteriza el contexto musical de todas ellas.

Resumen y caracterización del contexto musical de las canciones por género musical				
Géneros musicales	Con música y baile	solo con música	Sin música y sin baile	Total
Huayno	10	12	25	47
harawi	1	1	12	14
Himno	1	--	10	11
Carnaval	2	--	4	6
qachwa	1	--	--	1
wanka	--	--	1	1
Jaylli	1	--	--	1
Ayla	1	--	--	1
Vals	--	--	3	3
Subtotales	16	13	55	= 85

Figura 1: Resumen y caracterización de los géneros musicales

II. LOS SUJETOS CULTURALES CONFIGURADOS EN LOS DISCURSOS NARRATIVOS

El autor tan solo coloca sus palabras; sus concepciones y aspiraciones se refractan en las palabras de los personajes (Bajtín, 2012b: 374).

El sujeto es uno de los elementos centrales en la arquitectura del texto literario, porque a través de él se exterioriza el fenómeno de la conciencia¹¹ en la conducta humana. Por ello, en la hermenéutica crítica, el enfoque en el sujeto «nos permite comprender las conductas y, a partir de esas conductas, las realidades, los acontecimientos» (Goldmann, 1980: 126), dado que el sujeto, como encarnación material del lenguaje, tiene la función de hacer inteligibles y comprensibles los hechos y los comportamientos que pretendemos estudiar. El sujeto se halla en la estructura textual como un hecho semiótico e ideológico, puesto que el lenguaje tiene la facultad de representar y designar individuos, o el hombre se constituye en sujeto a través del lenguaje. Desde la perspectiva sociocrítica, nos interesa un tipo de sujeto: el sujeto cultural.

Cros (2009, 2003), a partir de los conceptos del «sujeto transindividual» de Goldmann y del «inconsciente» de Lacan, propone la noción de *sujeto cultural* en la sociocrítica. En efecto, al hacer la teoría del sujeto, escribe:

entiendo por sujeto cultural una instancia que subsume todos los individuos de una misma colectividad para no ocultar su naturaleza ideológica fundamental: su función objetiva consiste en integrar dentro de un mismo conjunto todos los individuos, aunque remitiendo a sus respectivas posiciones de clase en la medida en que cada una de estas clases se apropia [de la cultura] (Cros, 2009: 163).

El sujeto cultural se configura, fundamentalmente, en el enunciado, puesto que un enunciado implica la interacción discursiva de los sujetos sociales en una situación comunicativa concreta. Como explica Cros (2009: 164), el sujeto cultural, como sujeto hablante, se hace presente en el enunciado en forma de *yo*. Esta forma pronominal es una máscara de la subjetividad que conlleva una carga ideológica, porque el sujeto lingüístico, al estar constituido del material sígnico, es ideológico. El sujeto cultural

¹¹ Cros concibe la conciencia en el marco de la filosofía materialista de Bajtín, quien la definía así: «La conciencia constituye un universo de representaciones propias del sujeto, que nace a sí mismo y a la mirada intersubjetiva por mediación de la imagen percibida. La configuración de este universo es el producto de una actividad de transmisión y de adaptación a los modelos socioculturales del entorno» (citado en Linares, 2009: 38). En esta línea de pensamiento, para Volóshinov, la conciencia «es un hecho ideológico y social» (2009: 32-33); está llena de «contenido ideológico»; «se construye y se realiza mediante el material sígnico, creado en el proceso de la comunicación social de un colectivo organizado». El lenguaje verbal es un medio ideológico por excelencia porque es un instrumento genuino de comunicación social. Bajo esta concepción, Cros entiende la literatura como una forma de conciencia, es decir, como producto ideológico que representa, reproduce y sustituye algo que se halla fuera de él.

puede inscribirse en el discurso bajo otras formas personales: *nosotros, tú, él, se*, como señala Cros. Según el grado de compromiso que tiene con la ideología de su discurso, asume una de las personas en el enunciado; de modo que, si se compromete con su discurso, se hará presente en primera persona singular o plural, en cambio, si se compromete menos con sus enunciados, toma distancia y aparece como no persona en la forma impersonal *se*, o, simplemente, adopta la figura de *tú* cuando desea dar la ilusión de dirigirse a un personaje. En cualquier caso, como afirma Cros, «[e]l sujeto cultural se pone en escena en la enunciación bajo la forma de *Yo*» (2009: 164).

El sujeto cultural encarna la conciencia del sujeto colectivo en cuanto representa la visión sociocultural de un grupo social o las mentalidades colectivas. Para tal efecto, el sujeto debe pasar por un proceso de identificación cultural. En este sentido, Cros explica que la «noción de sujeto cultural implica un proceso de identificación, en la medida en que se funda en un modo específico de relaciones del sujeto con los otros. En el sujeto cultural, en efecto, *Yo* se confunde con los otros, el *Yo* es la máscara de todos los otros» (2009: 165). Los otros, como modelo cultural, a través de sus discursos sociales y culturales, hacen emerger al sujeto cultural. Un modelo cultural permea en la conciencia del sujeto, por ello, «[e]l agente de la identificación es la cultura y no el sujeto» (Cros, 2009: 166). Un elemento fundamental en el proceso de identificación del sujeto cultural es el uso del lenguaje de una cultura determinada, pues el lenguaje permite la formación de la subjetividad en el proceso de la socialización en un contexto sociodiscursivo.

El sujeto cultural es una instancia discursiva donde operan los tres niveles de conciencia: la conciencia plena, el inconsciente y el no consciente; es decir, el sujeto, en la interacción social, pone en juego estas tres instancias. Según la consideración de Cros, los dos últimos niveles funcionan simultáneamente porque el «[i]nconsciente y no consciente constituyen la faz y el revés de una misma entidad, a saber, el sujeto cultural» (2009: 175). El inconsciente está asociado al sujeto individual (libido), un sujeto con la conciencia reprimida; en cambio, lo no consciente, al sujeto *transindividual* o colectivo, un concepto acuñado por Goldmann (1980). De esta manera, el sujeto cultural, al estar atravesado por una infinidad de trazos semiótico-ideológicos de diversos sujetos, se constituye en un espacio semiótico complejo, heterogéneo, contradictorio y ambivalente; por ello, de acuerdo a las instancias en las

que opera, puede enmascararse en la figura de cualquier tipo de sujeto lingüístico o ideológico.

El *sujeto transindividual* es la instancia de la consciencia *no consciente* (no reprimida). Esta instancia es la privilegiada para la reproducción ideológica, ya que es un espacio constituido por «las estructuras intelectuales, afectivas, imaginarias y prácticas de las conciencias individuales» (Cros, 2009: 265). Este sujeto refracta las conciencias individuales que circulan interdiscursivamente, o en forma de «microsemióticas específicas». Como explica Cros (2009: 171), las microsemióticas transcriben, en el discurso del sujeto colectivo, las aspiraciones, las frustraciones y los principales problemas de los grupos sociales que participan en las relaciones sociales en una determinada sociedad. Todo individuo pertenece a una serie de sujetos colectivos, como la familia, la profesión, la generación, el grupo étnico, el origen geográfico, etc. Por lo mismo, el sujeto transindividual, en tanto actor que transforma la realidad, crea realmente las casas, las carreteras, las computadoras, el arte, las instituciones y las categorías mentales con las que comprendemos la conducta y el comportamiento humanos. Los sujetos colectivos, en el marco de sus modelos culturales, proyectan sus valores y sus visiones del mundo a través de sus discursos sociales y culturales, o por medio de sus expresiones gestuales propios de su cultura. La proyección semiótica de la cultura colectiva forja la subjetividad de los sujetos, porque «la cultura es el campo donde lo ideológico se manifiesta con mayor eficacia, tanto más cuanto se incorpora a la problemática de identificación, donde la subjetividad es conminada a sumergirse en el seno de la misma representación colectiva que aliena» (Cros, 2003: 11). De manera que el sujeto, a pesar de haber asimilado e interiorizado su propia cultura en algún grado, no puede ejercer ningún tipo de acción sobre ella de manera individual. Más bien, la cultura, como un bien simbólico colectivo, moldea la consciencia del sujeto hasta definir su identificación cultural.

Cros, situando su reflexión dentro del materialismo histórico, explica que la noción de sujeto cultural puede ayudar a comprender una totalidad histórica, porque esta noción «pretende dar cuenta de lo socioeconómico transcrito en lo cultural. El nivel socio-económico no es considerado en las circunstancias que rodean, preceden o parecen explicar el sujeto cultural, sino en el interior mismo del objeto de estudio que este último constituye» (2009: 177). El sujeto cultural transcribe en su discurso

las condiciones socioeconómicas y socioculturales, asimismo, las normas y los valores sociales que regulan su comportamiento en el horizonte cultural. Al enunciar todas estas condiciones en sus discursos, «*el sujeto dice siempre más de lo que quiere decir y de lo que cree decir*» (Cros, 2009: 159). Por consiguiente, las marcas socioeconómicas del sujeto, insertadas en forma de «microsemióticas intratextuales», «amplían los límites de la visibilidad social de los textos» (Cros, 2009: 159). De este modo, la inscripción del discurso social en el texto implica, al mismo tiempo, la codificación de la condición socioeconómica y sociocultural del sujeto hablante.

Considerando que «el sujeto cultural asoma y se oye en el enunciado» (Cros, 2003: 170), estudiamos a los sujetos culturales vinculados con la música andina en la narrativa de Arguedas. Sobre todo, utilizando los principios de la crítica postcolonial, nos centramos en dos tipos de sujetos culturales en este capítulo: el sujeto cultural postcolonial y el sujeto cultural de la postcolonia, puesto que ambos tipos de sujetos están configurados perfectamente en el universo narrativo arguediano. Ellos, según sus respectivas posiciones de clase, se apropian de ese bien colectivo (la cultura) de manera particular y, por lo mismo, representan simbólicamente a sus propios mundos socioculturales. En este sentido, el sujeto cultural postcolonial encarna al sujeto híbrido, ambivalente y dominado que, en el proceso de las relaciones sociales conflictivas, ofrece una resistencia simbólica contra los sujetos culturales de la postcolonia o de la colonialidad. Por lo general, este tipo de sujeto asume una posición política descolonizadora. De hecho, esta conciencia política se materializa a través de los narradores y personajes heroicos en la narrativa arguediana. En cambio, el sujeto de la postcolonia es el sujeto de poder que tiene la facultad de reproducir las prácticas coloniales heredadas de los sujetos colonizadores. En la narrativa de nuestro escritor, este tipo de sujeto está representado por los señores o *mistis*, quienes conservan la práctica de la colonialidad en los Andes. En el ejercicio del poder, algunos señores tienen la potestad de prohibir la práctica de la música andina en sus feudos y otros, subrepticamente, van por el camino de la aculturación musical. En suma, el estudio de ambos tipos de sujetos nos permitirá comprender sus relaciones con la música quechua.

2.1. Los sujetos culturales postcoloniales

En campo de la crítica literaria, el concepto de *sujeto cultural postcolonial* se funda en la teoría del sujeto cultural de Gros (2009, 2003) y en el ensayo «El sujeto cultural (pos)colonial y de la poscolonia: ¿hacia una crítica literaria para los estudios hispanoafricanos?» de Akassi (2010). Este, a partir de las ideas de Gros, define el sujeto cultural postcolonial como un sujeto difractado, dominado y en proceso de resistencia y de subversión en el conflicto contra el sujeto de la postcolonia (Akassi, 2010: 339). El sujeto cultural postcolonial, quien encarna la ideología de la descolonización, subvierte el orden social establecido por el sistema hegemónico; se constituye en el sujeto de la enunciación y del enunciado; enuncia discursos subversivos para cuestionar el discurso de la colonialidad; incorpora la voz del pueblo sometido en su discurso nacionalista. Este sujeto es un ser en permanente conflicto / tensión a la hora de construir la identidad o de representar al otro.

En el plano literario, Arguedas crea una literatura de resistencia cultural en la que se representa la identidad cultural o nacional. Paradójicamente, utiliza la novela —un género literario procedente de la cultura occidental— para insertar en ella discursivamente su propia cosmovisión. Para tal efecto, rescata las tradiciones orales de los pueblos indígenas y las incorpora en la escritura para construir un proyecto literario de corte nacionalista. A las formas orales, las concede un valor simbólico de ancestralidad, autenticidad, verdad y dignidad. En realidad, hace que la literatura se convierta «en el instrumento destinado a dotar a la nación de una dimensión emocional» (Vega, 2003: 227).

Desde luego, si seguimos el tránsito desde el significado intensional del sujeto cultural postcolonial hasta su referencia extensional, como sugiere la filosofía interpretativa de Abel (2018), deducimos que la inscripción del sujeto cultural postcolonial en la narrativa de Arguedas es una proyección del escritor postcolonial José María Arguedas; puesto que nuestro narrador, por un lado, transforma las estructuras narrativas de sus cuentos y de sus novelas a través de la focalización desde la perspectiva de la oralidad de la cultura popular quechua y la cosmovisión andina y, por otro, cuestiona «la idea de que el conocimiento procedente de la cultura quechua oral, su música, sus rituales, sus mitos» (Sales, 2004: 436) sea inferior a los elementos culturales procedentes del mundo occidental. El escritor Arguedas utiliza

diversas máscaras narrativas para inscribir su posicionamiento social e ideológico con respecto al mundo andino. Esas máscaras de las instancias narrativas son los narradores y los personajes, ya que, como explica Bajtín, «la concepción del autor se refracta en las palabras de los personajes narradores» (2012b: 374).

2.1.1. Los narradores arguedianos: sujetos andinos, heterogéneos y políticos

El sujeto cultural, como sujeto hablante, se pone en escena de la enunciación literaria bajo las formas pronominales de *yo*, *tú*, *nosotros*, *ellos* y el impersonal *se*; las cuales, en las instancias narrativas, aparecen con las máscaras del narrador y del personaje. Sabemos que la «persona que cuenta la novela o el cuento no es propiamente el autor, sino aquel ser que dentro del texto personifica una proyección singular del autor como emisor del discurso literario. [...] Y la entidad que cuenta al interior del relato se llama *narrador*» (Paredes, 2016: 41). El narrador literario es un invento del autor como parte de la exigencia estética verbal para traducir sus experiencias, sus conciencias y sus visiones del mundo en el texto. Por ello,

el autor puede proyectar sobre él ciertas actitudes ideológicas, éticas, culturales, etc., que perfila, lo que no quiere decir que lo haga de forma directa y lineal, sino cultivando eventualmente estrategias ajustadas a la representación artística de esas actitudes: ironía, aproximación parcial, construcción de un alter ego, etc. (Reis y Lopes, 1995: 157).

El narrador es uno de los elementos centrales del relato porque, con su acto de narrar, crea la ficción. Precisamente, por ser una instancia central, la figura del narrador «sirve de centro para las distancias, las perspectivas, las visiones, las voces, y las manipulaciones del tiempo y de los espacios, mediante los cuales los signos lingüísticos se presentan como signos literarios y adquieren sus propios valores semánticos» (Bobes, 1998: 197). En el terreno del relato, el autor recurre a la máscara del *narrador*, por medio de la cual intenta mantener a salvo su credibilidad y la verosimilitud de la historia narrada (Garrido Domínguez, 1996: 112). Por cierto, a través de él se filtra toda la información distribuida en el relato. Es un ser que manipula y organiza el material de la historia que relata porque conoce los entresijos de la historia en función de la focalización que adopta en el proceso narrativo. El

narrador es, sobre todo, una voz delegada por el autor o, visto desde la lingüística discursiva, es el sujeto de la enunciación. En palabras de Todorov,

El narrador es el sujeto de esa enunciación que presenta un libro [...]. Él es quien nos hace ver la acción por los ojos de tal o cual personaje, o bien por sus propios ojos, sin que por eso le sea necesario aparecer en escena. Él es quien escoge el referirnos tal peripecia a través del diálogo de los personajes o hacernos una descripción «objetiva». Tenemos pues una cantidad de datos sobre él que deberían permitirnos captarlo, situarlo, con precisión; pero esta imagen fugitiva no se deja cercar y reviste constantemente máscaras contradictorias, que van desde un autor de carne y hueso hasta la de un personaje cualquiera (1971: 109).

La puesta en escena del narrador no es un acto gratuito ni neutro; por el contrario, es producto de una elección pensada en función de la ideología que se pretende representar y del ángulo de visión adoptado para relatar la historia. Cada una de las personas narrativas (yo, tú y él) tiene efectos múltiples y complementarios porque ejerce una influencia sobre la configuración del texto en sí, el autor y el lector. De hecho, la elección de un narrador implica la adopción de un punto de vista que ponga en juego las relaciones de las instancias narrativas, como la organización del texto, las presencias implícitas de las personas del autor y los lectores. Narrar un texto en primera persona a partir del protagonista es muy diferente al mismo texto contado por una tercera persona omnisciente. Por ello, la elección del narrador es fundamental para la organización de la trama del relato, ya que constituye una de las piezas básicas para la reconstrucción de la filosofía del autor (Paredes, 2016: 44-45). En las narrativas autobiográficas como las de Arguedas, el comportamiento del narrador permite conocer el pensamiento del autor y, por lo mismo, tener mayor lucidez acerca de la obra. Por consiguiente, el lector tiene la posibilidad de acceder a la cosmovisión del autor para responder críticamente, ya sea rechazando o aceptando.

Los narradores de las novelas y de los cuentos de Arguedas son sujetos andinos, heterogéneos y políticos. La dimensión andina del sujeto está condicionada por la topografía del área andina, específicamente, por la geografía de la sierra sur del Perú, donde, desde la época de la colonia, coexisten dos mundos socioculturales opuestos y diferentes: el indígena quechua y el occidental. El sujeto andino de raíz cultural indígena, por lo general, tiene una relación armónica y recíproca con la naturaleza de

su entorno. El componente heterogéneo del sujeto está determinado —debido al contacto entre las culturas indígena e hispana— por el posicionamiento intercultural no resuelto del sujeto que, desde el punto de vista lingüístico y cultural, genera una condición ambivalente y conflictiva en las relaciones socioculturales. El sujeto hablante heterogéneo, a pesar de su competencia bilingüe y bicultural, no logra integrarse en una o en otra cultura, tampoco puede constituir una síntesis cultural; más bien, en sus relaciones socioculturales, opta por una de sus herencias o, en su defecto, vive en permanente tensión como un sujeto plural. Por lo mismo, produce un discurso polifónico en cuanto incorpora diversos hablantes, saberes, géneros discursivos, voces, culturas, etc. Por ejemplo, el narrador-protagonista Ernesto de *Los ríos profundos* encarna varios sujetos y varias voces. Finalmente, la dimensión política del sujeto narrador está marcada por su proyecto político de descolonización, propio del sujeto postcolonial. Los narradores de Arguedas son conscientes de la vigencia de la estructura colonial del poder en los Andes; constatan la existencia de un mundo colonial estático en plena etapa republicana. Un ejemplo brillante de esto es la descripción que hace el narrador sobre la geografía social del pueblo de Puquio en la novela *Yawar fiesta*. En los dos primeros capítulos de la novela, el narrador observa un mundo colonial dividido en dos disposiciones geográficas: el mundo de los señores y de los indios. El mundo colonial aparece estático y congelado en el tiempo. Relata que los *principales* (los señores) viven en el jirón Bolívar y en la plaza de armas; en cambio, los indios, en las faldas de los cerros sin calles. La plaza de armas es un espacio que concentra el poder colonial dado que allí están ubicadas todas las instituciones de control del Perú republicano. Al respecto, Feldman escribe: «La geografía colonial demarca rígidamente el terreno de este pueblo interior de la sierra peruana a mediados del siglo XX, revelando la vigencia persistente de las estructuras coloniales de poder en la República» (2012: 82).

La descripción de esta estructura colonial se repite en las novelas *Los ríos profundos* y *Todas las sangres*. En la primera novela, el capítulo cuarto titulado «La hacienda» presenta la continuidad del sistema colonial en la ciudad de Abancay. En esta región, la estructura colonial es más vigente y dominante que en otras regiones noveladas o representadas por Arguedas. El narrador observa que el pueblo de Abancay, la capital del departamento de Apurímac, «está cercado por las tierras de la hacienda de Patibamba. Y todo el valle, de sur a norte, de una cima a la otra, pertenece

a las haciendas» (LRP: III, 41). En la segunda novela, del mismo modo, en el capítulo dos, el narrador describe el funcionamiento de la colonialidad a través de la hacienda La Providencia que, en algún momento de la colonia, nace como producto del despojo de tierras de los indios por parte de los españoles. Por ello, en la actualidad, según el testimonio del narrador,

La tierra del siervo es de la hacienda, por tanto el siervo es de la hacienda, a vida y muerte. En tiempos del rey español, la tierra era del rey español y también la vida, al menos en los escritos. Desde la República, cada hacendado era un rey español. Ellos dictaban las leyes y la ley se cumplía únicamente en lo que al señor le convenía (TLS: IV, 38).

A partir de la constatación de la colonialidad vigente en el siglo XX, los narradores asumen una postura política, o una «estética de la política» —en términos de Rancière—, y hacen política, precisamente, a la hora de configurar la historia de los relatos. La política que hacen «consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos» (Rancière, 2005: 15). Por las responsabilidades asumidas, los narradores arguedianos son sujetos políticos en cuanto representan un mundo colonial dividido y violento para propiciar su transformación en una nueva sociedad más justa y moderna.

2.1.1.1. Los narradores y la elección de la lengua como instrumento de narración

El escritor José María Arguedas es consciente de que la literatura oral quechua le sirve como punto de referencia para encontrar un nuevo estilo literario que fuera capaz de representar el universo andino (Alemany, 2002: 5). Sin embargo, en esa búsqueda angustiada del nuevo lenguaje narrativo, por su bilingüismo y biculturalismo quechua-español, ha de escoger una lengua que sirva como instrumento de la narración. Escoge siempre la lengua del colonizador (o la lengua del poder) para configurar los relatos. Arguedas, como escritor postcolonial, tiene la responsabilidad de hablar para el grupo social que controla y habita la colonialidad; porque «hablar es, absolutamente, existir para el otro, y porque hablar la lengua del

colonizador no se reduce a asumir una morfología o una sintaxis, sino una cultura: todo idioma es, al cabo, una manera de mirar el mundo» (Vega, 2003: 155) y una forma de pensar. Dando por hecho que el lugar de la enunciación es un espacio bicultural quechua-hispano, Arguedas elige el español andino¹² para la representación de la realidad sociocultural y sociodiscursiva de los Andes. No solo lo elige, sino que también se lo apropia y lo transforma en un instrumento lingüístico que, en el proceso de la representación, oscila entre la variedad dialectal y la estándar, entre el idiolecto y el sociolecto, entre la cultura local y la universal. Por una cuestión política, usa el español andino como una lengua franca, porque, por un lado, le permite traducir su mestizaje cultural y lingüístico y, por otro, le sirve como vehículo de comunicación con los lectores del mercado transnacional. Nuestro escritor, consciente del funcionamiento de la institución literaria, siempre busca la universalidad de la comunicación literaria —aunque inicialmente no la consigue— para sacar del enclaustramiento a la cultura quechua; por ello, se apropia de la lengua del poder para que, subvirtiéndola, pueda codificar la voz andina en el proceso de la gestación de la nueva nación mestiza o intercultural. En este sentido, Arguedas, como autor y creador de los narradores, tenía una clara conciencia lingüística cuando afirma que, en su narrativa, ha «pretendido expresarse con sentido de universalidad a través de los pasos que nos conducen al dominio de un idioma distinto» (Arguedas, 1976: 405). Por eso, ha elegido «el castellano como medio de expresión legítimo del mundo peruano de los Andes» (Arguedas, 1976: 405), aunque, durante todo el proceso narrativo, tuvo una incesante lucha para crear una lengua especial para sus personajes indios¹³. La adopción de una lengua de la metrópoli, ya sea a través del proceso de la «abrogación» o de la «apropiación»¹⁴, es un fenómeno extendido en la

¹² El español andino es una variedad del español que surgió en la época de la colonia como consecuencia de la política lingüística implementada para la castellanización de los indios. Las medidas de esa política lingüística «alcanzaban principalmente a los hijos de los descendientes de la nobleza [inca], así imperial como regional; pero también podían beneficiarse de ellas no solo los mestizos y criollos sino incluso los indios del común» (Cerrón-Palomino, 2003: 144). Por lo tanto, el español andino es el español aprendido como segunda lengua por los indios quechuas o aimaras; tiene la influencia de las estructuras de las lenguas andinas y de la cultura autóctona. Esta variedad es la que predomina en el espacio andino diglósico.

¹³ Alberto Escobar, en el libro *Arguedas o la utopía de la lengua*, hace un estudio profuso sobre la evolución del lenguaje literario en la narrativa de Arguedas. Realiza un estudio comparativo entre el lenguaje del libro de cuentos *Agua* y el de la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

¹⁴ Vega, siguiendo los estudios de la literatura postcolonial africana, explica que la lengua metropolitana sufre transformaciones en la pluma de los escritores mestizos. Por lo general, esos procesos de transformaciones lingüísticas son dos procesos complementarios: la *abrogación* y la

literatura postcolonial, puesto que, como señala Vega, «la escritura postcolonial propiamente dicha adoptaría un lugar cultural que construye de manera incesante la experiencia mediante un acto que ‘usa’ los instrumentos de una lengua mientras intenta ser fiel a ‘la experiencia de otra’» (2003: 167). Desde luego, el lugar cultural del escritor Arguedas es el mestizaje cultural; desde este lugar, reconstruye la memoria colectiva e individual andina en la escritura para los lectores alfabetizados en el español.

En el marco del lenguaje literario definido por el autor, los narradores literarios, por sus naturalezas heterogéneas y por sus apegos al «realismo lingüístico» en cuanto pretenden «ceñir la palabra a su referente, hacerla transparente e instrumental, permitir que sea como una ventana abierta sobre la realidad» (Cornejo Polar, 1989: 130), utilizan el español andino en sus diferentes niveles lingüísticos según sus procedencias sociales, culturales y geográficas. La heterogeneidad lingüística de los narradores es constatable en los cuentos como en las novelas, desde el primer relato hasta la última novela. Para tal efecto, citaremos algunas secuencias narrativas que demuestren un uso particular del español andino por parte de los narradores en los dispositivos narrativos. En primer lugar, los narradores de los cuentos utilizan el español andino con diferentes registros lingüísticos. Por ejemplo, en el primer relato escrito por el autor, «Warma Kuyay» (1935) —que podría pertenecer a la primera etapa estilística de Arguedas—, el narrador Ernesto utiliza el español estándar, una variedad muy extendida en la comunidad de habla hispánica.

Me fui hacia el molino viejo; el blanqueo de la pared parecía moverse, como las nubes que correteaban en las laderas de Chawala. Los eucaliptos de la huerta sonaban con ruido largo e intenso; sus sombras se tendían hasta el otro lado del río. Llegué al pie del molino, subí a la pared más alta y miré desde allí la cabeza de Chawala: el cerro, medio negro, recto, amenazaba caerse sobre los alfalfares de la hacienda. Daba miedo por las noches; los indios nunca lo miraban a esas horas y en las noches claras conversaban siempre dando la espalda al cerro (WK: I, 7).

apropiación. El primero consiste en el acto de renunciar conscientemente a la normativa del uso correcto de la lengua europea adoptada, en rechazar las categorías de la cultura imperial y en cuestionar la estética occidental; en cambio, el segundo es el acto de apoderarse de la lengua europea con el fin de representar la cosmovisión de la cultura aborigen, previa modificación de su estructura hasta convertirla en una herramienta capaz de transmitir las experiencias culturales nuevas (2003: 164-165).

En este párrafo, en el que el protagonista cuenta su aislamiento del mundo indígena al haber sido negada su pretensión de integrarse a ese mundo, lo que dará lugar a su «doble marginalidad» (Cornejo Polar, 1989: 129), el narrador utiliza un español estándar y correcto, cuyo sistema lingüístico —gramatical, semántico y fonemático— se mantiene estable e inalterable. Por ello, el autor decía: «Escribí el primer relato en el castellano más correcto y 'literario' de que podía disponer» (Arguedas, 1976: 401). Desde luego, las estructuras sintácticas de las oraciones mantienen la disposición lógica del sistema gramatical de la lengua española. El plano semántico de la lengua se carga de un referente andino, en el que existen elementos auténticos de la geografía andina y de las culturas locales. El español del narrador se empapa de la cosmovisión andina del sujeto hablante. Por eso, cuando representa el cerro Chawala, actualiza el pensamiento mítico indígena del narrador. Pero mantiene estable el sistema lingüístico propio del español estándar. A pesar de que la lengua codifica un universo andino, la comprensión e interpretación del significado o del sentido del texto no presenta ninguna dificultad para cualquier lector del mundo hispánico.

En cambio, los narradores de los otros cuentos publicados en *Agua y Cuentos olvidados* y de la novela *Yawar fiesta* —obras que pueden ser ubicadas en la segunda etapa estilística—, preocupados por reflejar acertadamente sus universos culturales, modifican o aclimatan el español andino para representar con mayor realismo lingüístico, dado que en el espíritu de los mestizos prevalece más lo indio que lo español. Son conscientes de que el español puro no puede ser una lengua legítima para los narradores mestizos, porque el lenguaje, en su modalidad discursiva como signo ideológico, revela la marca social, cultural y geográfica del sujeto hablante. Por este motivo, los narradores utilizan un «español quechuizado» (Schmidt, 2005: 139) para describir el mundo natural y relatar las acciones y los comportamientos humanos. La quechuización del español andino consiste, por un lado, en introducir los vocablos quechuas y, por otro, en transferir la sintaxis del quechua a la estructura sintáctica del español. Desde luego, los narradores arguedianos, como narradores postcoloniales, tienen la subversiva misión de modificar parcialmente la estructura del español para adaptar el discurso a un contexto colonial. El fenómeno de la quechuización del español está fundado en la reflexión sociolingüística que hiciera el autor en 1939:

Cuando empecé a escribir relatando la vida de mi pueblo, sentí en forma angustiante que el castellano no me servía bien. No me servía para hablar del cielo y de la lluvia de mi tierra, ni mucho menos para hablar de la ternura que sentíamos por el agua de nuestras acequias, por los árboles de nuestras quebradas, ni mucho menos para decir con toda la exigencia del alma nuestros odios y nuestros amores de hombre. Porque habiéndose producido en mi interior la victoria de lo indio, como raza y como paisaje, mi sed y mi dicha lo decía fuerte y hondo en kechwa. Y de ahí ese estilo de «Agua», del que un cronista decía en voz baja y con cierto menosprecio, que no era ni kechwa ni castellano, sino una *mistura* (Arguedas, 2012a: I, 207; la cursiva es mía).

El autor literario afirma que, intencionalmente, ha creado un lenguaje *misturado* para representar el universo narrativo del cuento «Agua»; porque conoce la realidad lingüística de los hombres que habitan en las zonas bilingües quechua-español. En este sentido, cuando medita sobre la situación sociolingüística de la población andina, escribe: «El hombre del Ande no ha logrado el equilibrio entre su necesidad de expresión integral y el castellano como su idioma obligado. Y hay, ahora, un ansia, una especie de desesperación en el mestizo por dominar este idioma» (Arguedas, 2012a: I, 207). Por esta cuestión, ese lenguaje *misturado* se constituye en un estilo literario del narrador. El estilo literario *misturado* fue la herramienta lingüística empleada por los narradores de los cuentos de *Agua* —a excepción de «Warma kuyay»—, de los *Cuentos olvidados* y de la novela *Yawar fiesta*, como ya dijimos.

Desde la teoría de la novela de Bajtín, podemos decir que el estilo literario *misturado* de Arguedas es una forma de *hibridación lingüística*, porque es producto de un procedimiento artístico totalmente intencional. La *hibridación*, para Bajtín (1989: 174), es «la mezcla de dos lenguas sociales en el marco de un mismo enunciado; es el encuentro en la pista de ese enunciado de dos conciencias lingüísticas separadas por la época o por la diferenciación social (o por una y otra)». Bajtín (1989: 174-177) explica profusamente que, en un contexto plurilingüe, el lenguaje literario debe ser un híbrido lingüístico que comprenda dos conciencias lingüísticas: la representada y la que representa. Este lenguaje, por lo general, se constituye solamente desde el punto de vista del otro lenguaje de poder considerado como norma. Por haber sido creado intencional y conscientemente, lleva, en su esencia, dos conciencias lingüísticas individualizadas y dos voluntades lingüísticas individuales. El lenguaje híbrido «está ligado al aspecto lingüístico-social; es decir, el híbrido

novelesco no solamente es bivocal y biacentuado [...], sino también bilingüe; incluye no solamente [...] dos conciencias individuales, dos voces, dos acentos, sino también dos conciencias sociolingüísticas [...]» (Bajtín, 1989: 176). De tal forma, sintetiza el enfrentamiento de dos puntos de vista sobre el mundo existente que se traduce en un «*híbrido semántico social, concreto*». Así, el lenguaje literario híbrido tiene el objetivo de iluminar el lenguaje del subalterno con la ayuda del lenguaje del poder. Desde luego, la hibridación lingüística se produce en su máxima expresión en el lenguaje de los personajes quechuahablantes.

El narrador arguediano, al utilizar un lenguaje híbrido esencialmente dialogizado, carga su biculturalidad y su bilingüismo al lenguaje de la cultura dominante, manteniéndose fiel a la diferencia que marca su identidad postcolonial; de esta forma, objetiva una imagen nueva del hablante mestizo y, por supuesto, diferente a la imagen de los sujetos discursivos prototípicos de la tradición literaria criolla. Al desestabilizar el lenguaje literario canónico de la literatura criolla, propone, a modo de una lucha contra la lengua oficial, un lenguaje literario híbrido que, por un lado, incorpora las voces quechuas en forma de elementos lexicales a la zona de contacto y, por otro, modifica la estructura sintáctica del español para que, en un mismo enunciado, pueda yuxtaponerse dos conciencias lingüísticas y dos concepciones del mundo. En efecto, el narrador bilingüe, como una máscara del autor, construye un relato diglósico en el que coexisten dos lenguas: una dominante, que sirve como instrumento de la narración, y otra subyugada, que se infiltra como una voz de resistencia cultural. Por ello, en el relato escrito en español resuena a menudo el quechua. Si recordamos que una lengua es una manera de ver el mundo y una manera de pensar, entonces, un discurso diglósico posee un nivel de hibridación en cuanto, en su organización discursiva, utiliza dos sistemas lingüísticos marcadamente diferentes. Para ilustrar el lenguaje híbrido del narrador literario, veamos algunas secuencias narrativas de las citadas obras:

Igual que los comuneros de Tinki llamé a la pampa; como potrillo relinché desde el morro Santa Bárbara; fuerte grité para hacerme oír con los mak'tas utek'. ¡Pero mentira! Viendo lo alegre de la pampa, de los caminos que bajan y suben del pueblito, más todavía creció el amargo en mi corazón. Ya no había Pantacha, ya no había don Pascual, ni Wallpa; don Braulio no más ya era; con su cabeza rota se pararía otra vez, para ajear, patear y escupir en la cara de los comuneros emborrachándose con lo que robaba de todos los pueblos (A: I, 76).

Los mak'tillos arrearon su tropa de ovejas hacia la laguna donde vieron las parionas. El yayanmachu iba por delante; sus cuernos retorcidos, escamosos y pesados le obligaban a llevar la cabeza gacha; su hocico curvo, fuerte y largo, sus ojos serios, pardo-oscuros y su cuero de lana tupida, gruesa y sucia, le daba aire de padre, de jefe; era, pues el yayan, el padrillo, el guía de la estancia. Nicacha y Tachucha le respetaban, no le resondraban nunca y por las mañanas le ayudaban a levantarse, porque sus piernas entumecidas por la helada y débiles por su vejez no le obedecía ya como antes (KP: I, 27).

Al observar estas citas, no tenemos ninguna intención de realizar un análisis lingüístico de la estructura del texto ni de los enunciados. Sobre el aspecto formal del lenguaje literario en la narrativa de Arguedas, otros investigadores, como Escobar (1984) y Morales (2011, 2012), hicieron unos estudios exhaustivos y extensos. Como señalamos, estas citas demuestran que el lenguaje de los narradores de los cuentos es un híbrido lingüístico porque, en su estructura, coexisten dos lenguas sociales y dos conciencias lingüísticas que codifican la biculturalidad conflictiva y ambivalente de los narradores. En los textos se observan dos procedimientos de hibridación lingüística: la introducción de vocablos quechuas y la alteración de la estructura gramatical del español. El primer procedimiento consiste en insertar términos quechuas en los enunciados de manera directa; de tal forma que, en la superficie textual, esos términos son visibles. Al introducir los vocablos quechuas en el discurso hispano, inserta unas aclaraciones parentéticas y unas notas al pie de página para facilitar la comprensión del lector. Procede así porque, como dijera el profesor Fernández, el narrador actúa además como un lingüista y un etnólogo. Por ejemplo, en la primera cita, procedente del cuento «Agua», el narrador introduce la palabra quechua *mak'tas* (muchachos); en la segunda cita, extraída del cuento «K'ellk'atay-pampa», el narrador inserta los vocablos quechuas *mak'tillos*, *yayanmachu* y *yayan* (muchachos, padrillo viejo y padrillo).

En cambio, el segundo procedimiento consiste en introducir la morfología y la sintaxis quechua en la estructura gramatical del español para construir vocablos y frases que permitan aflorar las visiones y los sentimientos del hombre andino, por ello, la secuencia narrativa presenta los enunciados con estructuras alteradas. Este procedimiento constituye un hallazgo literario después de una búsqueda angustiosa en la escritura de la narrativa arguediana. En este sentido, el autor manifiesta: «Era necesario encontrar los sutiles *desordenamientos* que harán del castellano el molde

justo, el instrumento adecuado» (Arguedas, 1976: 403; la cursiva es mía). Precisamente, ese desordenamiento, del que hablaba el autor, otorga las licencias lingüísticas al narrador para que pueda sufijar una palabra española con las partículas quechuas como *-cha* o *-kuna*. Por ejemplo, en los textos citados, el sufijo diminutivo *-cha* se añade a los nombres propios de los personajes queridos por el narrador: *Pantacha*, *Nicacha* y *Tachucha*. Del mismo modo, de manera habitual, el narrador recurre al uso de los sufijos castellanos *-ito / -ita*, *-illo / -illa* para enfatizar alguna subjetividad que denote una emoción o un sentimiento personal. Desde luego, en la primera cita aparecen esos sufijos en las palabras *potrillo* y *pueblito* cuando el narrador enuncia su plena identificación con el animal y con el pueblo de Tinki. El uso de estos sufijos diminutivos es reiterativo en los cuentos de *Agua*; por eso, podemos percibir la presencia de las palabras como *solita*, *pueblecito*, *criaturitas*, *mujercitas*, *borrachito*, *chacrita*, *maizalitos*, etc. La insistencia en el uso de palabras con este tipo de sufijación tiene la tendencia de quechuizar la lengua española porque su uso reiterativo «parece responder a una significación de raigambre indígena: de este modo, sin trastocar la morfología propia de los blancos, está consiguiendo imprimirle una latencia de lo indio en su interior, porque la mirada sobre estas realidades inertes se empapa de una delicadeza y un mimo, propios de la sensibilidad indígena» (Morales, 2012: 51).

Un caso del segundo procedimiento de la hibridación lingüística es la leve alteración del orden de los elementos sintácticos de las oraciones en la escritura. Los narradores, para revelar sus implicaciones con el espacio cultural quechua, construyen frases u oraciones con estructuras sintácticas alteradas o incompletas. Por lo general, procuran tener un lenguaje fluido y ordenado —como prueban las dos citas anteriores—; sin embargo, en ciertas secuencias narrativas, la sintaxis quechua se infiltra. Para demostrarlo, citemos el siguiente párrafo del cuento «Agua»: «La campana del pueblo sonó fuerte. Ahora la plaza parecía de fiesta. Bulla en todas partes, sol blanco, cielo limpio, campanas; sólo el ánimo no era para alegría, los comuneros miraban la tropa de los mistis, recelando» (A: I, 71). Este párrafo, formalmente, tiene tres oraciones. Las dos primeras tienen un orden sintáctico correcto; en cambio, la tercera presenta una estructura sintáctica compleja porque, aparentemente, posee tres proposiciones coordinadas. Pero la supuesta primera proposición: «Bulla en todas partes, sol blanco, cielo limpio, campanas» no llega a

tener la categoría de una proposición coordinada yuxtapuesta, como debía ser, a pesar de que está delimitado por el punto y coma; solo es una secuencia de sintagmas nominales. Carece de una frase verbal para ser una proposición coordinada. Las oraciones en el español exigen obligatoriamente un verbo personal. Además, advertimos que los determinantes de los nombres están elididos: \emptyset *Bulla*, \emptyset *sol*, \emptyset *cielo*, \emptyset *campanas*. En estas frases nominales subyace una sintaxis quechua porque la lengua quechua no posee determinantes o artículos para marcar el género de los nombres. Estos fenómenos sintácticos son propios del interlenguaje en el proceso de apropiación de una segunda lengua. De este modo, la sintaxis del discurso de los narradores demuestra que, en una misma superficie textual, se imbrican dos lenguas sociales con sus propias formas de ver el mundo. En la sintaxis alterada de la narración, el quechua, a pesar de su ausencia gráfica, late y se deja sentir. Por cierto, como señala Escobar, «la relación translingüística actualiza el mensaje quechua, hace presente lo que no está a la vista; hay una correlación entre los dos términos de la ecuación: el castellano es lo presente y el quechua la lengua copresente, merced a la organización de los rasgos de la *literaridad* arguediana» (1984: 72).

El autor literario, al hacer hablar a sus narradores, era consciente de que el mestizo, como sujeto cultural, «no ha logrado todavía dominar el castellano como su idioma y el kechwa es aún su medio legítimo de expresión» (Arguedas, 2012a: I, 207). Por esta razón, opta por la hibridación, como una solución lingüística, para otorgar un estatus literario al habla de los mestizos que constituyen un importante grupo social en la sociedad peruana del siglo XX. Con ello, altera definitivamente la poética del sistema narrativo de tradición eurocéntrica y burguesa. A modo de un acto de contraconquista, hace que el quechua «[colonice] el lenguaje del colonizador, penetrando su retórica, interviniéndola con la ambivalente mistura del signo» (Moraña, 2013: 93).

Asimismo, el lenguaje híbrido es un instrumento fundamental para la escritura de la novela *Yawar fiesta*. Desde el mismo título de la novela, la hibridación lingüística ya se hace evidente: la idea de «corrida de toros» ha sido construida en una frase en la que palabra quechua *yawar* (sangre) se une calificando al vocablo español *fiesta* para constituir la frase *Yawar fiesta* que significa «fiesta sangrienta». A través de esta operación lingüística, el autor introduce el quechua en la escritura española por medio de los vocablos quechuas y los calcos sintácticos con el fin de crear un lenguaje

literario que sea capaz de representar un hecho cultural híbrido: la corrida de toros en los Andes. De modo que, como anota la lingüista Cecilia Hare, en ese lenguaje literario de la novela se produce «una hibridación» lingüística (2001: 479).

La hibridación lingüística en el lenguaje de *Yawar fiesta* se manifiesta con mucha claridad en el discurso de los personajes indios; en cambio, en el habla de los personajes mestizos, la hibridación es menos marcada. El lenguaje del narrador, como ha observado Castro Klarén (1973: 52), tiene dos niveles: el primero es un español estándar o común de Hispanoamérica, con el que está narrada la mayor parte de la novela; en cambio, el segundo es un español híbrido o mestizo que aparece con menos frecuencia en el relato. El lenguaje híbrido del narrador se caracteriza por la introducción de vocablos quechuas y por la sintaxis alterada. La introducción de los términos quechuas en la narración es permanente porque el narrador es un bilingüe con una matriz cultural mestiza y el contexto sociocultural donde se realizan los acontecimientos es un pueblo indio. Por ello, por ejemplo, en la siguiente cita observamos la presencia de palabras quechuas:

Desde junio tocaban turupukllay en toda la puna y en los cerros que rodeaban al pueblo. Los wakawak'ras anunciaban ya la corrida. Los mak'tillos oían la música en la puna alta y sentían miedo, como si de los k'eñwales fuera a saltar el callejón o el barroso, que arañó, bramando, la plaza de Pichk'achuri, que hizo temblar las barreras, que sangró el pecho del "Honrao" Rojas (YF: II, 87).

En esta cita, las palabras quechuas introducidas en el entramado lingüístico hispano son *wakawak'ras* y *Pichk'achuri*. La primera designa al cornetero que toca el instrumento musical de viento hecho de los cuernos del bovino; la segunda es un topónimo, por ende, se refiere a un barrio indio de Puquio. En cambio, las palabras *turupukllay*, *mak'tillos* y *k'eñwales* son vocablos híbridos porque están compuestos de dos voces distintas: el español y el quechua. La palabra *turupukllay* está compuesta por el término español *turu* (toro) más la voz quechua *pukllay* (juego). De la combinación de ambas palabras resulta la palabra compuesta *turupukllay*, que significa «corrida de toros». La palabra *mak'tillos* está formada por el lexema quechua *maq-*, que viene de la voz *maqta* (muchacho), más el sufijo español *-illos*; y se refiere a las personas adolescentes. Y, finalmente, la palabra *k'eñwales* está constituida por la voz quechua *qeñwa* —una variedad de árbol andino— seguida del afijo *-l-* y de los morfemas de número *-es*. La palabra *k'eñwales* designa al bosque de *qeñwa*.

En el plano sintáctico de la escritura del relato, la alteración de la estructura de ciertas oraciones es evidente. Por ejemplo, en las siguientes oraciones: «Unos hablan con desprecio; tiritan de frío en la cumbre los costeños, y hablan (YF: II, 71). En la puna y en los cerros que rodean al pueblo tocaban ya wakawak'ras» (YF: II, 86), las estructuras sintácticas son hiperbáticas dado que se ha alterado el orden sintáctico habitual de la oración en la lengua española. En la primera oración, la dislocación del sujeto explícito (*los costeños*) es evidente; en la segunda construcción, del mismo modo, el sujeto (*wakawak'ras*) ha sido desplazado hacia el final de la oración. Este tipo de estructuración sintáctica, más allá de ser un recurso expresivo, en palabras de Hare, es un «ordenamiento sintáctico quechua» (2001: 480). Otro fenómeno sintáctico en el lenguaje del narrador es el uso profuso de gerundios. La siguiente secuencia narrativa contiene cuatro gerundios: «Pero en el corazón de los puquios está *llorando* y *riendo* la quebrada, en sus ojos el cielo y el sol están *viviendo*; en su adentro está *cantando* la quebrada, con su voz de la mañana, del medio día, de la tarde, del oscurecer» (YF: II, 77; las cursivas son mías). Esta forma de disposición de los gerundios en las oraciones es un calco de la sintaxis quechua.

Por su parte, Castro Klarén, al revisar el lenguaje híbrido del narrador, ha constatado varios rasgos de lo que ella llama «*castellano indio*» (1973: 53). Para complementar lo que venimos anotando, citaré solamente dos observaciones hechas por la referida crítica literaria, de las tantas que hace. En primer lugar, observa que en el lenguaje del narrador se eliminan los artículos definidos e indefinidos delante de los nombres. Por ejemplo, en la construcción: «Karwarasu es pues la seña de la provincia de Lucanas», el narrador hace un uso ambivalente de los artículos porque los mantiene delante de los nombres como *seña* y *provincia*; en cambio, los elimina delante del nombre propio como \emptyset *Karwarasu*. Para Castro Klarén, «[l]o errático y ambivalente de esta práctica se debe a la invasión de la norma lingüística del quechua en el hablar del bilingüe serrano» (1973: 53). En segundo lugar, observa que el narrador, por la influencia de la sintaxis quechua, elimina injustificadamente los pronombres reflexivos. Anota que, por ejemplo, en la oración: «El overo también habría espantado frente al Misitu» (Castro Klarén, 1973: 53), se ha omitido el pronombre reflexivo *se* delante del verbo *habría*. Según ella, la frase correcta debía haber sido así: «El overo también *se habría* espantado frente al Misitu».

Por estas razones, Castro Klarén, cuando se refiere al lenguaje del narrador de *Yawar fiesta*, escribe: «El español del narrador, aunque parezca convencional, con frecuencia se matiza con inusitados casos de dicción y sintaxis que dan que pensar sobre su personalidad e identidad. [...] Este es el lenguaje de los mistis y de los cholos de Puquio» (1973: 52-53). Desde luego, el narrador es un sujeto cultural mestizo porque es un ser bicultural y bilingüe. Su lenguaje revela su mestizaje cultural indígena. Solo por su posición intermedia entre dos culturas de contacto, puede interpretar acertadamente el mundo de los *mistis* (criollos) y el mundo de los indios, o las relaciones sociales que establecen ambos grupos en la sociedad. Como señala Castro Klarén, la identidad social y cultural del narrador está codificada en el discurso narrativo. El narrador, como sujeto postcolonial, utiliza un nuevo lenguaje literario muy distinto al español de la literatura anterior para representar un nuevo mundo de la sierra sur del Perú, por cierto, un mundo del que forma parte. Precisamente, la singularidad del narrador está en el hecho de usar un nuevo lenguaje para representar la otredad. El autor literario era consciente de la innovación literaria producida por su narrativa; por ello, al hablar del hallazgo del nuevo estilo literario, expresaba: «Generalmente un nuevo estilo aparece porque hay un nuevo mundo que revelar» (Arguedas, 1976: 413). Ese nuevo estilo literario, constituido por un lenguaje híbrido, proyecta la voz indígena en la narrativa arguediana, una voz silenciada secularmente.

Pero, después, la evolución del estilo literario de Arguedas experimenta unos reajustes lingüísticos y estilísticos en el marco de un proyecto literario. En este sentido, Espezúa, al estudiar profusamente la conciencia lingüística de Arguedas, sostiene que nuestro escritor tuvo un proyecto del lenguaje literario con diferentes estadios. Este proyecto consistía «en construir un lenguaje literario que, por un lado, (re)presente los conflictos lingüísticos que forman parte de los conflictos socioculturales y, por otro, evidencie los inevitables procesos de integración o mestizaje» (2017: 373-374). En el marco de ese proyecto, en la narrativa de la tercera etapa literaria de Arguedas, una etapa vista desde la perspectiva lingüística y estilística, los narradores principales aparecen con un manejo hábil del español estándar o correcto al momento de representar los universos literarios o «los mundos posibles» (Doležel, 1999). Siempre motivados por la idea de la universalización de la comunicación literaria, los narradores renuncian al lenguaje misturado o híbrido de

la etapa anterior. Asumen la conciencia lingüística del sujeto bilingüe coordinado sin haber perdido las condiciones del sujeto cultural mestizo. Da la sensación de que los narradores de la etapa literaria anterior han madurado y han alcanzado el equilibrio lingüístico que tanto anhelaba el propio autor. Y no es gratuito que este, en una conferencia que dictara en la Casa de las Américas en 1968, testimonie así: «Y yo demoré mucho tiempo en llegar a dominar el castellano a fin de que me sirviera como un instrumento verdaderamente legítimo de expresión» (Arguedas, 1976: 413). Del mismo modo, al recibir el premio Inca Garcilaso de la Vega en 1968, reafirma con mucha convicción su condición cultural y lingüística: «Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz *habla en cristiano y en indio, en español y en quechua*» (Arguedas, 1983g: 14; las cursivas son más). En este sentido, los narradores, a la luz de la autodefinition del autor como un «individuo quechua moderno» (Arguedas, 1983g: 13), modernizan el sistema de representación literaria mediante la elección del español estándar —la lengua del dominador— para configurar los universos literarios inteligibles por la mayor parte de los lectores y, al mismo tiempo, para entablar un diálogo horizontal con las estructuras del poder de los nuevos tiempos. Este reajuste del lenguaje literario, en opinión de Moraña (2013: 96), es «una afinación del instrumento representacional con miras a la captación de un público reacio a responder a los desafíos de lo local en tiempos de acelerada transnacionalización».

Por tanto, los nuevos narradores de las novelas *Los ríos profundos* (1958), *Todas las sangres* (1964) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) eligen el español estándar o correcto para representar los mundos posibles. Esta elección lingüística coincide con la conquista de la plenitud expresiva de los narradores (González Vigil, 2017: 38-39). Estos narradores, como sujetos bilingües quechua-español, se apropian del español de mayor prestigio social y lo utilizan explorando todas sus posibilidades retóricas y expresivas; sin embargo, también mantienen activos sus conciencias lingüísticas y sus sistemas de cogniciones quechuas para ciertas soluciones discursivas en el proceso narrativo. Por lo mismo, se traducen en sujetos sesquilingües¹⁵ en cuanto narran en español, pero reflejan a ambos mundos: el

¹⁵ López García explica que se llama «*sesquilingüismo* a una forma especial de convivencia entre dos lenguas tal que las personas que tienen como materna la lengua dominante X (la cual, lógicamente, hablan y entienden), solo comprenden la lengua dominada Y, pero no son capaces de hablarla» (López García, 2008: 101). Es decir, el sujeto es sesquilingüe cuando, en un contexto de bilingüe o diglósico,

mundo hispanohablante y el mundo quechuahablante (López García, 2008: 101). Es decir, narran en español, pero el quechua resuena continuamente en sus relatos. Para ilustrar mejor el nuevo lenguaje literario del narrador, observemos una secuencia narrativa de *Los ríos profundos*:

Eran más grandes y extrañas de cuanto había imaginado las piedras del muro incaico; bullían bajo el segundo piso encalado, que por el lado de la calle angosta, era ciego. Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: “Yawar mayu”, río de sangre; “yawar uno”, agua sangrienta; “punk’tik yawar k’ocha”, lago de sangre que hierve; “yawar wek’e”, lágrimas de sangre. ¿Acaso no podía decirse “yawar rumi”, piedra de sangre, o “puk’tik yawar rumi”, piedra de sangre hirviente? Era estático el muro, pero hervía por todos sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en el verano, que tienen una cima así, hacia el centro del caudal, que es la zona temible, 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 danzas guerreras, al momento en que los bailarines luchan (LRP: III, 14).

En este párrafo, notamos que el narrador-protagonista (Ernesto), dotado de un tipo de pensamiento mítico o mágico, asume el bilingüismo pleno y elige el español común para contar la historia del relato. Aprovechando la flexibilidad sintáctica del español, construye enunciados más fluidos y rítmicos. Utiliza el español para describir los objetos externos como las piedras del muro incaico, para expresar su subjetividad con lirismo y proyectar una posibilidad utópica, para imaginar otras expresiones poéticas a partir de la tradición quechua, para construir un marco discursivo que sirva para insertar la memoria cultural quechua, para activar la memoria individual y colectiva y, como dijera Cornejo Polar (2003: 196), para trasladar «la oralidad originaria a la escritura». Su condición de bilingüe le permite usar frases quechuas y al mismo tiempo traducirlas al español, a modo de diálogo intercultural e interdiscursivo. Asume las traducciones como propias porque ha borrado las comillas que se solían poner en los discursos híbridos de la etapa anterior. Inserta frases quechuas con significados plenos que existen como documentos o archivos en la memoria colectiva.

posee una lengua materna como lengua dominante, en la que se comunica perfectamente, pero solo comprende medianamente una lengua dominada. Al referirse a la situación lingüística de Arguedas, señala que nuestro escritor era un bilingüe pleno, pero su obra literaria es sesquilingüe porque escribía en español aunque el universo quechua resonaba continuamente en su escritura.

Por lo mismo, la frase «Yawar mayu» actualiza una cadena de significados y sentidos en la mente de narrador.

Por otro lado, conviene anotar que el narrador-protagonista de la novela *Los ríos profundos* es un sujeto plural, como han señalado varios estudiosos (Cornejo Polar, 2003; Rama, 2008; Ortega, 1982), porque usa dos lenguas y, en una misma lengua, asume varias identidades y registros lingüísticos. Por ejemplo, Ortega (1982: 46-48) distingue tres narradores en la misma persona del narrador-protagonista (Ernesto): (a) el narrador-autor, quien, con la psicología de una persona adulta, rescata sus recuerdos de la memoria, los organiza selectivamente y los narra en el tiempo pasado del indicativo, desde fuera de las acciones centrales («Yo esperaba los domingos para lanzarme a caminar en el campo. Durante los otros días refrenaba el mal recordando a mi padre, concibiendo grandes hazañas que intentaría realizar cuando fuera hombre; dedicando mi pensamiento a esa joven alta, de rostro hermoso, que vivía en aquel pueblo salvaje de las huertas de capulí.» [LRP: III, 58]); (b) el narrador-testigo, quien, asumiendo la identidad de un etnólogo experto en la cultura andina y utilizando el tiempo verbal del presente, explica, a modo de un informe etnológico, las particularidades de los objetos y de las manifestaciones culturales andinas para subrayar siempre su diferencia cultural con respecto a la cultura criolla («Pinkuyllu es el nombre de la quena gigante que tocan los indios del sur durante las fiestas comunales. El pinkullu no se toca jamás en las fiestas de los hogares. Es un instrumento épico.» [LRP: III, 63]); (c) el narrador-protagonista (o actor), quien, asumiendo el papel principal de héroe en la figura del estudiante Ernesto, se dota de una voz narrativa y relata su historia en primera persona con un lenguaje personal y subjetivo («Yo busqué a Romero en el grupo. No estaba. Todos se alejaron. Algunos ya no volvieron al rincón. Se dirigieron al patio de honor. Yo permanecí tranquilo. Esperé que Lleras me amenazara» [LRP: III, 77]). Por la naturaleza autobiográfica de la novela, los tres narradores constituyen una *identidad narrativa* del relato, dado que esta, según Ricoeur (2006), está compuesta por el narrador, el autor y personaje. Los tres narradores o las tres máscaras del narrador-personaje, a pesar de tener diversas identidades en diferentes tiempos y espacios y de utilizar distintos registros lingüísticos según las situaciones comunicativas imaginadas por ellos, se apropian del español estándar para configurar un discurso narrativo que trascienda más allá de la literatura regional. En suma, usan el español en el marco de la normativa lingüística

vigente; ponen a prueba su dominio de la lengua del poder hasta transformarla en una lengua literaria de nuevo cuño y, finalmente, como tributarios del bilingüismo, hacen que el mundo quechua resuene en un dispositivo literario que interpreta y representa el mundo.

2.1.1.2. La relación de los narradores con la cultura andina

Desde la perspectiva sociocrítica, la cultura es una realidad primaria igual que el lenguaje y la ideología; pero la cultura y el lenguaje están saturados de ideología. Los tres campos interpelan al sujeto hasta que se constituya en un sujeto cultural anclado en algún lugar cultural. Precisada la imbricación de la cultura con los dos campos, «[l]a cultura puede ser definida [...] como el espacio ideológico cuya función objetiva consiste en anclar una colectividad dentro de la conciencia que ella tiene de su identidad» (Cros, 2009: 162). El espacio ideológico es el lugar de la conciencia que materializa el discurso ideológico en forma de prácticas discursivas y culturales (conceptos, imágenes, mitos, ritos, ceremonias, literatura, cantos, etc.) en una comunidad cuyos miembros comparten una identidad común; a través de la actualización de las prácticas ideológicas¹⁶, cumple la función de integración social porque pone en funcionamiento la «estructura simbólica de la memoria social» (Ricoeur, 2002: 354). Es el lugar en el que, como nos recuerda Grimson, «[c]ada ser humano incorpora la trama de prácticas, rituales, creencias y significados, los modos de sentir e imaginar a lo largo de su vida» (2011: 138) para entablar las relaciones sociales entre sí y con los otros. El principal rasgo de la cultura es su especificidad en cuanto marca su diferenciación con respecto de otras mediante una serie de sistemas de indicadores (cultura quechua, cultura popular, cultura hispana, cultura nacional, cultura andina, etc.). La cultura es un bien simbólico de una colectividad; por lo mismo, al ser compartida, cohesiona a la comunidad creando o reafirmando la identidad.

Aclarado el concepto de cultura que manejamos, ahora explicaremos la relación de los narradores con la cultural andina¹⁷. Los narradores, como sujetos culturales

¹⁶ Las prácticas ideológicas, según Cros (1986: 75-76), son las realizaciones de la ideología a través de una serie de prácticas sociales; aseguran la reproducción de la ideología. Las prácticas ideológicas son vividas y representadas por una colectividad articulada por la identidad.

¹⁷ La teoría de lo andino, en el campo de la antropología, estudia la cultura andina. Con la categoría andina, se refiere al espacio geográfico que comprende la cordillera de los Andes (Salazar-

mestizos, son seres que habitan entre dos mundos diferentes: el mundo de los indios y el mundo de los *mistis* (criollos). Ellos están atravesados por un cruce de sistemas sociales, ideológicos y culturales opuestos y contradictorios porque, durante sus formaciones sociales, vivieron en un espacio de contacto cultural. Por tanto, en sus interrelaciones sociales que sostuvieron con ambos mundos culturales, recibieron dos tipos de valores y dos tipos de visiones del mundo que se mezclaron en sus conciencias individuales. En efecto, en las conciencias individuales de los narradores, hay dos matrices socioculturales, a manera de dos polos; pero, para que los narradores se constituyan en sujetos culturales, una de ellas les sirve como marco de referencia en el proceso de construcción de sus identidades. Así pues, como dijera Rochabrún, «cualquier mezcla, cualquier mestizaje, terminará gravitando hacia algunos de esos polos, porque la mezcla no tiene fuerza gravitatoria propia» (2013: 259). En este sentido, el polo de la cultural india tiene más fuerza gravitatoria en la conciencia de los narradores; por ello, están anclados en el mundo de la cultura andina quechua y se diferencian plenamente del mundo criollo. Por consiguiente, los narradores arguedianos se constituyen en sujetos «mestizos indígenas» (De la Cadena, 2004) porque son portadores de la cultura indígena y se identifican con ella, aunque, social y racialmente, se ubiquen en otro grupo. Definidos como tales, los narradores arguedianos, por un lado, imprimen sus huellas culturales en sus discursos y, por otro, transcriben las aspiraciones, las frustraciones y los problemas vitales de los indios oprimidos y excluidos.

Sabiendo que los narradores son sujetos culturales mestizos o mestizos indígenas, nos hacemos las siguientes preguntas: ¿desde dónde hablan los narradores?, ¿qué tipo de relación establecen con la cultura andina cuando actúan como narradores? Desde luego, la posición de enunciación de los narradores arguedianos está asentada en el mundo del mestizo indígena que, por su condición cultural híbrida, fronteriza y transcultural, puede penetrar en las mentalidades de ambos mundos e interpretar los dos códigos culturales. Y sin renunciar a los sistemas culturales criollos, estos narradores establecen una relación de identidad cultural con

Soler, 2007: 96). Por su parte, al mismo espacio geográfico, Rama lo designa «área cultural andina», un espacio que se «extiende desde las altiplanicies colombianas hasta el norte argentino incluyendo buena parte de Bolivia, Perú y Ecuador y la zona andina venezolana» (2008: 143). Desde la perspectiva geográfica, el norte grande de Chile también forma parte de los Andes.

la cultura andina porque, a pesar de encarnar dos matrices culturales, se identifican plenamente con esta cultura. La escogen impulsados por los sentimientos culturales, políticos y de justicia social. Adquieren un sentimiento de pertenencia a la cultura andina en cuanto comparten los elementos culturales ancestrales y modernos (como las costumbres, la lengua quechua, los valores, los mitos, las creencias, los ritos, la cosmovisión andina) con los miembros de la colectividad. Al asumir esta postura cultural, los narradores, como sujetos culturales postcoloniales, descubren y hacen emerger las manifestaciones culturales de los indígenas que, secularmente, han sido silenciadas, perseguidas, marginadas y menospreciadas. En la narrativa, las ponen en valor como patrimonio cultural inmaterial, primero, para dignificarlas como expresiones culturales singulares y universales y, segundo, para establecer un diálogo intercultural con la cultura criolla en igualdad de condiciones. En el plano simbólico, celebran una lucha cultural contra la colonialidad que pretende mantener sojuzgado al pueblo indio. Puesto que, como señala Hall, «la colonización no se satisface tan solo con retener a una comunidad bajo su yugo y vaciar el cerebro del nativo de toda forma y contenido, sino que, debido a una clase de lógica perversa, esta colonización se vuelve hacia el pasado del pueblo oprimido, y lo tergiversa, lo desfigura y lo destruye» (2010: 350). En ese proyecto político de representar la otredad, el elemento cultural que marca el punto de partida de la identidad cultural de los narradores arguedianos, tanto en primera como en tercera persona, es el hecho de que comparten la cosmovisión indígena y la forma de comunicación.

La cosmovisión indígena es una forma de visión mítica o mágica¹⁸ sobre el mundo en el que habita el hombre andino; está compuesta por una serie de principios fundamentales que orientan la vida individual y comunitaria de los indígenas. La mentalidad del hombre andino y los productos culturales son expresiones de la cosmovisión andina. En este sentido, los narradores arguedianos, guiados por sus pensamientos míticos andinos, perciben, interpretan y explican el mundo natural, social y espiritual en sus discursos narrativos. Para ilustrar la activación de la cosmovisión andina de los narradores, citemos algunas secuencias narrativas con el fin de identificar, precisamente, la revelación del pensamiento mítico. En principio, en el

¹⁸ El pensamiento mítico o mágico del escritor Arguedas y de sus obras literarias ha sido tratado por varios estudiosos: Rowe (1979), Castro Klarén (1973), Lienhard, (1990), Huamán (2004) y Melis (2011), por citar algunos.

primer libro de cuentos (*Agua*) de Arguedas, el narrador-protagonista (Juan/Juancha) del relato «Los escolares» describe y explica la naturaleza del dios montaña Ak'chi (*Apu*)¹⁹ —el dios tutelar de la comunidad de Ak'ola— y los mitos que circulan sobre él:

El tayta Ak'chi es un cerro que levanta su cabeza a dos leguas de Ak'ola; a diez leguas, quizá veinte leguas mira el tayta Ak'chi; todo lo que él domina es de su pertenencia, según los comuneros ak'olas. En la noche, dicen, se levanta a recorrer sus tierras, con un cuero de cóndor sobre la cabeza, con chamarra, ojotas y pantalón de vicuña. Muchos arrieros y viajeros cuentan que lo han visto; alto es, dicen, y silencioso; anda con pasos largos, y los riachuelos juntan sus orillas para dejarle pasar. Pero todo eso es mentira (LE: I, 85-86).

Este discurso del narrador representa un tema andino de carácter mítico-religioso, puesto que el narrador-personaje (Juan), por ser parte del mundo andino, conoce a los seres totémicos de su comunidad y los mitos que circulan sobre ellos. Poniendo en juego su pensamiento narrativo y crítico, comprende que los indios perciben al cerro Ak'chi como un dios que, por su imponente tamaño y poder, domina y protege todo el espacio geográfico hasta donde alcanza su mirada vigilante y, del mismo modo, a todos los comuneros de Ak'ola que viven bajo su dominio. Está dotado de una vida extraordinaria. Por lo mismo, por las noches, se transfigura en un poderoso *Auki* que, vestido como un rico comunero del lugar, baja a recorrer lentamente por sus tierras. El *Auki* Ak'chi tiene la figura del cóndor gigante; porque esta ave, símbolo del espíritu del *Wamani*, precisamente, representa al *Apu*. Toda la naturaleza bajo su poder le tributa un máximo respeto y obediencia; por ello, incluso, los riachuelos tuvieron que juntar sus orillas para abrirle un camino. Así, el narrador actualiza las creencias míticas de los indios en torno a la naturaleza física e imponente del dios montaña Ak'chi, la transfiguración de este en *Auki* (cóndor), su poder totémico y sus modales divinos.

¹⁹ Huamán, en su texto *Pachachaka. Puente sobre el mundo*, rastrea profusamente todas las apariciones del *Apu* en la narrativa arguediana. Considera que el *Apu* o *Wamani* es un símbolo de la religiosidad quechua-andina. Concluye señalando que, en toda la narrativa de Arguedas, «el pensamiento mágico-religioso andino subsiste en una constante confrontación con el pensamiento del otro, del dominante» (2004: 202). Por su parte, Huarag, en su artículo «Animismo y religiosidad ancestral en la narrativa arguediana», dedica un apartado a la relación de Ernesto con los dioses montaña en la novela *Los ríos profundos*. A partir de la memoria de Ernesto sobre el *Apu* K'arwarasu de Lucanas, ilustra la continuidad de la práctica de la religión andina (2013: 77-79).

Dado que la narración incorpora varias voces sobre la naturaleza del *Apu Ak'chi*, analicemos la modalidad discursiva del relato para ver la actitud del hablante respecto de lo que enuncia y el grado de identificación que mantiene con las voces colectivas. El narrador asume una actitud de testigo cuando expresa el primer enunciado: «El tayta Ak'chi es un cerro que levanta su cabeza a dos leguas de Ak'ola; a diez leguas, quizá veinte leguas mira el tayta Ak'chi», puesto que la información proviene de su propia percepción y conciencia. En este sentido, no tiene ninguna duda de la existencia tangible del *Apu Ak'chi*; ya que su cosmovisión andina le permite construir una conjetura propia que copia una evidencia. A través del tratamiento quechua *tayta* (señor), reconoce la naturaleza totémica del cerro Ak'chi y, por consiguiente, cree en su existencia. No duda de su animismo; por ello, afirma que ese ser tiene «cuerpo», «se molesta» y «tiene aire de tayta» (LE: I, 99). Por otro lado, notamos que, a partir del enunciado dos hasta el enunciado cuatro (desde «todo lo que él domina [...]» hasta «[...] y los riachuelos juntan sus orillas para dejarle pasar»), introduce un discurso indirecto a través de la partícula de evidencialidad como «según los comuneros» y del verbo reportativo «dicen». Por lo tanto, su información sobre el *Apu* proviene de la memoria de los comuneros ak'olas; en cambio, la información que testimonia las andanzas nocturnas del *Apu* viene de la boca de los arrieros y viajeros. Entonces, el narrador, poniendo la historia en boca de los indios, se distancia sobre el punto de vista de las voces ajenas.

Pero, más adelante, pone en primer plano su voz para cuestionar las creencias míticas de los indios: «Pero todo eso es mentira». Por cierto, con esta afirmación inusitada refuta y cuestiona la información mítica que proviene de la memoria colectiva de los comuneros y de los viajeros. El narrador, desde su condición de sujeto cultural postcolonial, desmitifica de plano el relato mítico que circula sobre el poder divino del *Apu*. No se identifica con él. De manera tajante, lo cuestiona: «¡Por eso es mentira lo que dicen los ak'olas sobre el tayta Ak'chi! El ork'o grande es sordo; está sentado como un sonso sobre los otros cerros; levanta alto la cabeza, mira 'prosista' a todas partes, y en las tardes se tapa con nubes negras y espesas, para dormir tranquilo» (LE: I, 98). ¿Qué cuestiona el narrador-protagonista? Cuestiona solamente «lo que dicen los ak'olas sobre el tayta Ak'chi»; es decir, pone en duda la veracidad del mito como discurso narrativo en la modernidad. No duda de la existencia del tayta Ak'chi. Por su pensamiento mítico andino, comprende que el *Apu* existe, «es sordo» y

«está sentado como un sonso». Lo que hace es desmitificar el relato sobre el poder del *Apu Ak'chi*. Sostiene que el *Apu* ya no tiene ningún poder, por lo mismo, ha perdido el dominio absoluto sobre las tierras del pueblo. Más bien, el narrador-personaje revela que «[d]on Ciprián es rey en Ak'ola, rey malo» (LE: I, 99). En este sentido, explica que don Ciprián es el verdadero poderoso en la actualidad. Por ello,

Los pastales, las chacras que mira el tayta Ak'chi, y el tayta también, son pertenencia de don Ciprián, el principal del pueblo. Don Ciprián sí, anda de verdad en las noches por las pampas del distrito; anda con su mayordomo, don Jesús y dos o tres peones más; el principal y el mayordomo carabina al hombro y revólver con forro en la cintura [...] (LE: I, 86).

Así, el narrador-personaje desmitifica el relato mítico andino y hace constar el imperio de la colonialidad en Ak'ola. Su relato crítico suena como un discurso subversivo en cuanto trastoca la esencia del mito religioso que profesa la colectividad. El narrador lee la nueva realidad instaurada por la estructura de poder y «afirma que la única realidad es la explotación» (Ubilluz, 2017: 97).

A medida que el proceso narrativo de Arguedas se va ampliado, el pensamiento mítico de los narradores también se va haciendo más denso y profundo; porque no solo percibe, interpreta y explica la cultura de la memoria colectiva ancestral y contemporánea, sino también, en el marco de la lógica de la cosmovisión andina, puede crear otros símbolos mágico-poéticos como las *wakas*. En el proceso de la creación de nuevos signos mágicos, el pensamiento mítico de los narradores opera casi con el mismo procedimiento intelectual de los creadores de las antiguas historias mágicas. Esos narradores con el pensamiento mítico renovador aparecen a partir de *Los ríos profundos* y se mantienen hasta *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Por ejemplo, el narrador de *Todas las sangres*, pese a estar en tercera persona gramatical, se contamina de la subjetividad andina en algunas secuencias narrativas, sobre todo cuando se queda impactado con algún elemento del mundo andino y transforma en nuevas *wakas* «a ciertos seres-objetos de la naturaleza andina» (Lienhard, 1990: 44), que, por lo general, están relacionados con ciertas creencias y costumbres del hombre andino. Por citar un caso: convierte a la calandria en la *waka* del canto.

En la historia de *Todas las sangres*, ocurre una escena violenta: el hacendado don Bruno Aragón de Peralta manda azotar a su primer capataz Nemecio Carhuamayo porque sus colonos, a través del cabecilla Adrián K'oto, han solicitado una licencia

para vender y donar algunos animales y alimentos a los comuneros miserables de Paraybamba. Cuando, debido al azote cruel, la cara de Carhuamayo sangraba, apareció una calandria en el pisonay y «cantó dulcemente bajos los cielos» (TLS: IV, 43). El canto de la calandria, según el narrador, consoló a la víctima y, al mismo tiempo, transformó la rabia del hacendado Bruno en arrepentimiento. Después de presentar este cuadro, el narrador se concentra en la calandria y cuenta la siguiente escena:

La solitaria calandria voló al pisonay; la luz del nevado sonreía en sus plumas amarillas y negras que aleteaban en el aire, cubrió el patio, todos los cielos, con su canto en que lloraban las más pequeñas flores y el torrente del río, el gran precipicio que se elevaba en la otra banda, atento a todos los ruidos y voces de la tierra. Pero su vuelo, lento, ante los ojos intranquilos del gran señor a quien le interrogaba un indio, iluminó a la multitud. Ni el agua de los manantiales cristalinos, ni el lucero del amanecer que alcanza con su luz el corazón de la gente, consuela tanto, ahonda la armonía en el ser conturbado o atento del hombre. La calandria vuela y canta no en el pisonay sino en el pecho ensangrentado de Carhuamayo, acariciándolo: en la frente insondable del patrón que repentinamente se estremece, en los ojos de los colonos que miran a don Nemecio con serenidad firme y triste. Se ha ido la calandria (TLS: IV, 44).

En esta escena narrativa, el narrador, poniendo en juego su pensamiento mítico andino, transfigura a la calandria²⁰ en un símbolo cultural. La visión del narrador penetra en la esencia de la calandria y reconoce tres cualidades extraordinarias del ave: sus colores que reflejan la luz de los nevados y del sol; su vuelo que ilumina el alma humana en los momentos de confusión y turbación; y su canto que musicaliza las vibraciones y los movimientos de la naturaleza para armonizar el mundo. Además, desde la esfera mágica, percibe que la *waka* calandria vuela y canta en el pecho del flagelado, en la frente avasalladora del hacendado Bruno y en los ojos desolados de los colonos que presencian el castigo. Comprende que la calandria, por su naturaleza mágica, puede unir el cosmos con el mundo humano, transformar las emociones negativas en sentimientos positivos e inspirar las composiciones musicales más trascendentes. Representada así en el relato del narrador, la calandria aparece como

²⁰ Esta ave fue la más adorada por el autor; quien, por un lado, en su artículo «Los wayak» (1942), había señalado que la calandria era un «símbolo amante de las canciones» (Arguedas, 1985: 159), por otro, en *Los ríos profundos*, había expresado que era la fuente de la composición musical del hombre peruano de todos los tiempos, y finalmente, en el último diario de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, se había despedido emotivamente de su «calandria consoladora» (EZ: V, 198).

«un delegado del sol y de las montañas tutelares, llamadas *apus* en el mundo andino, que contribuye por sus cualidades reflejas, cinéticas (referidas a sus movimientos aéreos) y canoras a dar vida y equilibrio afectivo (paz, tranquilidad) tanto a los seres del mundo natural, como a los seres humanos» (López Maguiña, 2005: 245). En suma, la configuración simbólica de la calandria es una obra poética de la visión mítica del narrador.

Otro fenómeno muy relacionado con la cosmovisión andina, que define la identidad cultural de los narradores arguedianos, es la concepción sobre la forma de comunicación en el mundo andino dentro del marco del pensamiento mítico. Si la cosmovisión occidental se define como una «comunicación con los hombres», la cosmovisión indígena se caracteriza como una «comunicación con el universo» o la «comunicación hombre-cosmos», según anota Todorov (1987). En esta cosmovisión, los indígenas establecen la comunicación con el cosmos porque reconocen su jerarquía y se consideran parte del él. En este sentido, siguiendo a Todorov, Landgraf explica que

Lo que destaca a las culturas indígenas es su sensibilidad para la totalidad del cosmos como el hombre puede percibirlo. Sintiéndose parte integral de un todo que engloba la naturaleza y la sociedad humana, los indígenas intentan estar en armonía con el cosmos, lo cual garantiza el equilibrio espiritual mediante una comunicación ritual que toma en cuenta todas las dimensiones interconectadas (2013: 307).

Por cierto, los pueblos indios representados en las obras de nuestro escritor suelen establecer una relación mágica con los fenómenos y con los seres simbólicos del cosmos. Los medios de comunicación cósmica son, por lo general, las expresiones culturales como los ritos, la danza y el canto. Por medio de estas formas expresivas, siguiendo sus tradiciones culturales guardadas en la memoria colectiva, practican la comunicación hombre-cosmos en las fechas festivas marcadas en el calendario andino o en los momentos en que la vida individual o social sufre alguna perturbación, amenaza o desolación. En cualquier caso, la finalidad última de las comunicaciones ritualizadas es la conservación o la restitución del equilibrio espiritual entre el hombre y el cosmos. En la tradición andina, este equilibrio entre ambos mundos es la piedra angular para la armonía y continuidad de la vida total. Si queremos ilustrar la práctica comunicativa andina, podemos citar la comunicación mágica del personaje

Ernesto de *Los ríos profundos* —el alter ego del autor—. Este personaje, para encontrar el consuelo y la felicidad en un contexto violento y ajeno, se comunica con los ríos, los árboles, los rayos solares y lunares, las montañas tutelares. Y si pasamos al plano del narrador, como pretendemos, podemos citar la extraordinaria comunicación hombre-cosmos que realiza el narrador²¹ de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* en el «Tercer diario». En concreto, en algún momento del proceso de la escritura de esta novela, el narrador establece una comunicación extraordinaria y fraterna con el gigantesco pino de Arequipa, acto en el que pone en juego su visión mágica del mundo, como podemos ver en el siguiente texto, cuya extensión queda bien justificada por su interés:

El pino de ciento veinte metros que está en el patio de la Casa Reisser y Curioni, y que domina todos los horizontes de esta ciudad intensa que se defiende contra la agresión del cemento feo, no del buen cemento; ese pino llegó a ser mi mejor amigo. A dos metros de su tronco —es el único gigante de Arequipa—, a dos metros de su tronco poderoso, renegrido, se oye un ruido, el típico que brota a los pies de estos solitarios. Como lo han podado hasta muy arriba, quizá hasta los ochenta metros; los cortos troncos de sus ramas, así escalonados en la altura, lo hacen aparecer como un ser que palpa el aire del mundo con sus millares de cortes. Desde cerca, no se puede verle mucho su altura, sino solo su majestad y oír ese ruido subterráneo, que aparentemente sólo yo percibía. Le hablé con respeto. Era para mí algo sumamente entrañable y a la vez de otra jerarquía, lindante con lo que en la sierra llamamos, muy respetuosamente aún, “extranjero”. ¡Pero un árbol! Oía su voz, que es la más profunda y cargada de sentido que nunca he escuchado en ninguna otra cosa ni en ninguna otra parte. Un árbol de estos, como el eucalipto de Wayqoalfa de mi pueblo, sabe de cuanto hay debajo de la tierra y en los cielos. Conoce la materia de los astros, de todos los tipos de raíces y aguas, insectos, aves y gusanos; y ese conocimiento se transmite directamente en el sonido que emite su tronco, pero muy cerca de él; lo transmite a manera de música, de sabiduría, de consuelo, de inmortalidad. Si te alejas un poco de estos inmensos solitarios ya es su imagen la que contiene todas esas verdades, su imagen completa, meciéndose con la lentitud que la carga del peso de su sabiduría y hermosura no le obliga sino le imprime. Pero, jamás, jamás de los jamases, había visto un árbol como este y menos dentro de una ciudad importante. En los Andes del Perú los árboles son solitarios. En un patio de una residencia señorial convertida en casa de negocios, este pino, renegrido, el más alto que mis ojos han visto, me recibió con benevolencia y ternura. Derramó sobre mi cabeza feliz toda su sombra y su música. Música que ni los Bach, Vivaldi o Wagner pudieron hacer tan intensa y transparente de sabiduría,

²¹ Lienhard ha aclarado el tema del narrador de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Sostiene que el narrador de los «Diarios» es el mismo narrador del relato. Más bien, «a lo largo de los *Diarios* [...] se va definiendo el ‘lugar’ del narrador, su voz, su mundo» (1990: 38).

de amor, así tan oníricamente penetrante, de la materia que todos estamos hechos y que al contacto de esta sombra se inquieta con punzante regocijo, con totalidad.

Yo le hablé a ese gigante. Y puedo asegurar que escuchó y guardó en sus muñones y fibras, en la goma semitransparente que brota de sus cortaduras y se derrama, sin cesar, sin distanciarse casi nada de los muñones, allí guardó mi confianza, las reverentes e íntimas palabras con que le saludé y le dije cuán feliz y preocupado estaba, cuán sorprendido de encontrarlo allí. [...] (EZ: V, 144-145).

En el texto citado, el narrador activa el componente animista de su pensamiento mítico y mágico cuando se queda impactado con la imagen asombrosa del pino gigante que crece imponente en la ciudad de Arequipa. Por ciertas señales del árbol, comprende que el pino tiene la jerarquía de una *waka* o de un ser poderoso con facultades mágicas en cuanto conoce el mundo de arriba (*qanan pacha*) y el mundo de abajo (*uku pacha*). Sabe que puede proteger a los seres que buscan su amparo y su consuelo. Por ello, el narrador, como un ser dotado de una visión mágica del mundo, reconoce el lenguaje sonoro del árbol. En ese proceso de la interrelación, entabla una amistad con el pino («ese pino llegó a ser mi mejor amigo») y luego conversa («Le hablé con respeto. [...] Yo le hablé a ese gigante»). Con la conversación, ambos seres (hombre-cosmos) llegan a la plenitud de la comunicación porque, en el marco de los rituales de la comunicación entre un hombre y un elemento mágico de la naturaleza, construyen un espacio de relación, en el que el hablante totémico, por su poder mágico, tiene una postura influyente capaz de llevar a su interlocutor al territorio de su pensamiento salvaje. En la interlocución, el pino no solo emite una gama de mensajes, sino también asume el papel de oyente. De tal modo, el pino, con la sabiduría que lo caracteriza, pudo escuchar la confesión de su interlocutor. El narrador no duda del éxito de la comunicación; por eso, dice: «Y puedo asegurar que [el pino] escuchó y guardó en sus muñones y fibras [...]». Por su parte, el narrador tiene el privilegio de sentir la voz musical del pino y comprende que dicha voz está cargada de conocimiento latente y omnisciente. Todo lo que oye, le parece una verdadera revelación; por eso, declara: «Oía su voz, que es la más profunda y cargada de sentido que nunca he escuchado en ninguna otra cosa ni en ninguna otra parte». Ambos tienen una extraordinaria compenetración durante la comunicación. Pareciera que estuvieran hechos de la misma materia porque entablan una comunión poética mediante el lenguaje musical del que ambos están dotados.

La identidad cultural de los narradores arguedianos está moldeada por el marco de referencia sociocultural andina. Por cierto, como señala Hall, «[l]as identidades culturales vienen de algún lugar, tienen historia» (2010: 351). En este sentido, ese lugar en el que los narradores construyen sus identidades culturales es la memoria colectiva andina que, precisamente, funciona como marco de referencia sociocultural en cuanto orienta la vida espiritual del hombre en el mundo andino. «La identidad cultural no existe sin la memoria, sin la capacidad de reconocer el pasado, sin elementos simbólicos o referentes que le son propios y que ayudan a construir el futuro» (Molano, 2007: 74). Desde luego, la memoria colectiva, como memoria del grupo, es el marco de referencia que modela las identidades culturales, dado que la pertenencia al grupo proporciona los marcos para la formación del recuerdo. En efecto, como sostiene Halbwachs (2004), la memoria colectiva se actualiza cuando recordamos un acontecimiento que ocupa un lugar importante en la vida de nuestro grupo social, sobre todo si lo recordamos desde el punto de vista de ese grupo. Los recuerdos exigen necesariamente la concurrencia de los recuerdos de los otros. Es decir, los recuerdos personales cobran sentido sobre la base de recuerdos de los miembros del grupo. La memoria individual se funda en los marcos socioculturales de la memoria colectiva. Entonces, la identidad cultural es una extensión de la cultura que, en la vida social, opera como memoria colectiva para garantizar la continuidad del grupo social. Esta línea de reflexión podríamos cerrarla con la explicación concisa de Cros: «La cultura funciona como una memoria colectiva que sirve de referencia y es, en consecuencia, vivida como guardiana de continuidad y garante de la fidelidad que el sujeto colectivo debe guardar con arreglo a la imagen que le es así dada de sí mismo» (Cros, 2009: 162).

Los narradores arguedianos no son simplemente sujetos individuales, sino son sujetos culturales en cuanto sus cosmovisiones están arraigadas en la memoria colectiva andina. A pesar de que son sujetos mestizos biculturales, se identifican con la cultura indígena quechua porque asumen plenamente el universo indio. La procedencia social de los narradores no coincide con sus identidades culturales; porque, como ha anotado Hall, «el sujeto que habla y el tema del cual se habla nunca son idénticos y nunca se encuentran exactamente en el mismo lugar» (2010: 349). Entonces, las identidades culturales de los narradores no son consustanciales de sus grupos étnicos y sociales, más bien son productos de sus posicionamientos culturales.

De ahí que el marco de referencia de sus identidades culturales sea la memoria colectiva andina. Son conscientes de que sus pensamientos mágico-mitológicos proceden de la memoria colectiva de tradición oral. Precisamente, en este sentido, el autor declara en una entrevista que le hiciera Chester Christian en el año 1966: «Viví el mundo de ellos [de los indios]. Yo creía que el mundo era como ellos creían que es el mundo. Yo creí que todo era, que el río era un dios, que las montañas eran dioses. De tal manera que mi niñez hasta los diez años fue exactamente la niñez de un niño indígena. Esta visión indígena del mundo yo creo que ha continuado hasta hoy» (Christian, 1983: 222). Esta experiencia en la construcción de la identidad se proyecta en los narradores literarios.

Por ejemplo, en primer lugar, el narrador de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* cuenta que vivió su primera infancia bajo la protección del indio don Felipe Maywa, quien, como sujeto cultural, guardaba la memoria colectiva indígena. En concreto, narra así: «[...] don Felipe me acariciaba en San Juan de Lucanas, como a un becerro sin madre y él tenía la presencia de un indio que sabe, por largo aprendizaje y herencia, la naturaleza de las montañas inmensísimas, su lenguaje y el de los insectos, cascadas y ríos, chicos y grandes» (EZ: V, 24; la cursiva es mía). En esta cita, el narrador afirma que el indio don Felipe poseía dos tipos de memoria: una memoria individual, producto de su propia experiencia de vida («por largo aprendizaje») y otra memoria colectiva heredada de su grupo social. Desde la perspectiva del narrador, ambas memorias del indio —las memorias del otro— constituyen la memoria colectiva andina porque preservan el saber mágico-mitológico. Es decir, para el narrador, el indio Felipe era la fuente de la cosmovisión indígena, puesto que conocía la naturaleza y el lenguaje de las montañas, de los insectos, de las cascadas y de los ríos, elementos que tenían la categoría de *wakas*.

En segundo lugar, el narrador-personaje de *Los ríos profundos* reconoce la contundente influencia de la memoria colectiva indígena en la formación de su identidad cultural. Este narrador, mientras vuelve al pueblo de Abancay luego de haber renovado su estado de ánimo con las fuerzas poderosas del río y del puente Pachachaca, imagina conversar con los miembros del *ayllu* de su infancia: «Iba conversando mentalmente con mis viejos amigos lejanos: don Maywa, don Demetrio Pumaylly, don Pedro Kokchi ...que me criaron, que hicieron mi corazón semejante al suyo» (LRP: 60; la cursiva es mía). En este enunciado, el narrador recuerda a los

miembros de su *ayllu* primitivo que modelaron su cosmovisión y su comportamiento en el espacio andino. Cuando dice que ellos «hicieron mi corazón semejante al suyo», reconoce que su identidad cultural tiene origen en la memoria colectiva del *ayllu* que le profesó el sentimiento de hermandad y de equilibrio, dado que el *ayllu*, por lo general, tiene un gran corazón en cuanto sabe comunicarse con toda la naturaleza. Tiene presente que su manera de ver el mundo y la vida está marcada por la memoria colectiva que formó su subjetividad.

Y, en tercer lugar, el narrador introduce los elementos culturales de la memoria colectiva en su discurso. En este sentido, el narrador de la novela *Yawar fiesta* —un narrador en tercera persona—, además de insertar las canciones, introduce los mitos andinos que circulan como grandes narraciones fundacionales en la memoria colectiva del pueblo indio. Un caso especial es el mito del toro Misitu. El narrador relata: «El Misitu vivía en los k'ëñwales de las alturas, en las grandes punas de K'õani. *Los k'õanis decían que había salido de Torkok'ocha, que no tenía padre ni madre. [...]*» (YF: 132; la cursiva es mía). En el relato, por medio del verbo reportativo *dicen*, introduce un mito de tradición oral que pervive en la memoria colectiva. Distingue la voz colectiva aparte de la suya; sin embargo, la voz de su memoria individual está impregnada de voces de la tradición oral, porque se nutre del mismo marco de referencia cultural. El narrador, como alter ego del autor, introduce en el discurso narrativo los «elementos del saber mágico-mitológico» con la intención política «de contraataque, de recuperación del terreno cultural indígena perdido a favor de la cultura del invasor y de la escritura» (Lienhard, 1990: 42).

2.1.1.3. La enculturación, la identidad y el pensamiento musicales de los narradores

Las manifestaciones que expresan con mayor intensidad el sentido de la identidad cultural existen en la memoria colectiva andina. Por lo general, esas manifestaciones culturales que concitan el sentimiento de pertenencia a un grupo son las fiestas, los rituales religiosos, la música y la danza. Entre estas manifestaciones, la música es la expresión cultural más potente porque funda y expresa una identidad colectiva. Es decir, por un lado, la música crea el sentido de pertenencia, que da derecho al uso de los espacios de socialización, a la definición de sí, a una forma de

ver y entender el mundo, a usar los códigos culturales para la comunicación y a la construcción de las subjetividades; y por otro, la música expresa la identidad colectiva en términos artísticos, por eso se traduce en la expresión cultural de una etnia, de una clase social y de un pueblo. En definitiva, como anota Martín, «[l]a música no es solo fiel exponente de la etnicidad, sino que contribuye a la construcción de la identidad grupal» (1997: 45).

Por esta razón, la identidad y el pensamiento musicales de los narradores arguedianos están formados por la música indígena quechua, debido a que ellos tuvieron una enculturación musical en esta, una música que ha logrado integrarlos al mundo indígena y ha moldeado sus emociones y sus pensamientos. La enculturación musical, como un proceso que «se refiere a la adquisición de destrezas y conocimientos musicales por inmersión en la práctica diaria musical de un contexto social» (Green, citado en Miranda, 2015: 31), ha configurado la identidad y el pensamiento musicales de los narradores; dado que ellos, durante sus infancias, estuvieron expuestos a los fenómenos sonoros y musicales de los indios en las comunidades quechuas de la sierra sur del Perú. La práctica musical de esas comunidades indígenas constituye la fuente principal de la experiencia musical de los narradores, porque ella indujo los procesos educativos musicales de estos sujetos, unos procesos que les permiten la apropiación, expresión y aprendizaje de la música indígena. En este sentido, el testimonio del autor, como elemento «dado» en términos de Bajtín (2012a), es muy claro y significativo: «[...] aprendí a cantar, desde muy pequeño, los himnos y las canciones quechuas de fiestas de todas clases. Tenía buena voz y a mis parientes les causaba risa que cantara ‘imitando’ tan exactamente a los indios. *Yo no los imitaba: había aprendido a cantar con ellos* y, lo que sí era cierto, *es que prefería ese repertorio al de los señores [...]*» (Arguedas, 1966: 7; la cursiva es mía). Esa temprana exposición e integración de los narradores al universo discursivo musical quechua los dota de las nociones de significado, sentido y estilo musical para que puedan comprender o expresar los discursos musicales. A partir de esa experiencia vital, los narradores definen sus sensibilidades y sus emociones musicales y, por lo mismo, se identifican plenamente con la música quechua hasta el grado de amarla. Desde luego, como señala Martín, «[a]mar la música de un colectivo es identificarse con ese colectivo o, al menos, puede implicar fácilmente la generación de sentimientos positivos hacia una colectividad» (1997: 153). En efecto, los

narradores asumen la música quechua como la suya; por eso, la identidad musical de los narradores se evidencia en toda la narrativa arguediana. Para ilustrarla, citaremos algunas secuencias narrativas que demuestran la enculturación musical y la consiguiente formación de la identidad musical de los narradores.

En una instancia narrativa, el narrador-personaje del cuento «Los escolares», llamado Juan, un estudiante de doce años, narra su enculturación musical que propiciara doña Josefa, la esposa del cruel hacendado Ciprián: «Hasta el primer canto del gallo, doña Josefa *nos hizo bailar en el corredor. Todos los estilos de huayno cantamos* con la guitarra: estilo Puquio, Huamanga, Oyolo, Andamarca, Abancay. Al último doña Josefa cantó su huayno [...]» (LE: I, 102; la cursiva es mía). Doña Josefa, una mujer humilde que «tenía corazón de india» (LE: I, 103), aprovechando la ausencia de su esposo, organiza una velada musical en el corredor de su casa-hacienda. Esa velada musical, en la que ella ejecuta la guitarra, es una práctica musical espontánea que crea un contexto afectivo en el que el narrador —según la cita— participa bailando y cantando en el grupo. El hecho de bailar y cantar en un contexto musical es signo de que el sujeto narrador está musicalizado, porque responde al estímulo sonoro y se expresa sonoramente en ese proceso de enculturación. Si, intertextualmente, correlacionamos el discurso citado del narrador con el siguiente discurso ensayístico del autor, constatamos que el discurso del narrador que representa su enculturación musical en un contexto indio es una transformación literaria de la experiencia vital del autor, porque nuestro escritor, por lo general, produce una literatura de fondo autobiográfico, como ha precisado Cornejo Polar (1989).

En el patio de la hacienda Viseca cantaban, por las noches, las mujeres, los muchachos y los peones de la hacienda. Los dueños de Viseca *nos dejaban cantar*. Durante las noches despejadas, cuando había luna grande, la gente de la hacienda se reunía en el centro del *witron*; hombres, mujeres y muchachos nos sentábamos sobre la bosta seca y cantábamos waynos de toda clase. A veces, los dueños de la hacienda salían al corredor y nos oían; de vez en cuando ellos también cantaban; el patrón tocaba la guitarra y su mujer cantaba huaynos tristes. Los peones de la hacienda no bailaban nunca en esas noches. No eran para baile esos cantos (Arguedas, 2012a: I, 147; la primera secuencia de cursiva es mía).

Precisamente, esta cita extraída del «Ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo», publicado en el libro *Canto kechwa* (1938), testimonia el

proceso de enculturación musical de Arguedas. Por cierto, la conciencia musical de Arguedas está definida por el acervo musical del pueblo quechua, dado que, en el proceso de la experiencia estética, la música quechua ha impregnado en su ideología estética, en su estilo de sonoridad y en su capacidad de representación del alma andina en la música. Y por extensión, la conciencia musical del autor se proyecta en la ideología musical de sus narradores y de sus personajes literarios.

En otra instancia narrativa, sobre la base de la enculturación musical en un contexto sonoro quechua, el narrador personaje del cuento «Agua», Ernesto, ya hace práctica musical en cuanto canta y baila al son de la corneta del comunero Pantaleón, junto con los escolares y los comuneros de San Juan en la protesta social espontánea contra el hacendado Braulio que acapara el agua de riego; al mismo tiempo, activa su memoria musical a medida que va escuchando las melodías de la corneta. La siguiente secuencia narrativa ilustra mejor el comportamiento y la actitud musical del narrador:

Todos nos rodearon; de sus caritas rebosaba la alegría; al oír tocar a Pantacha se regocijaban; en todos ellos notaba el deseo de bailar la hierra.

La tonada del cornetero nos recordaba las fiestas grandes del año; la cosecha de maíz en la pampa de Utek' y de Yanas; el escarbe de papas en Tile, Papachacra, K'ollpapampa. La hierra de las vacas en las punas. [...]

Todos los escolares empezamos a bailar en tropa. Estábamos llenos de alegría pura, placentera, como ese sol hermoso que brilla desde el cielo despejado. [...]

Pantaleón se entusiasmó *al vernos bailar en su delante*; poco a poco su corneta fue sonando con más aire, con más regocijo; al mismo tiempo *el polvo que levantábamos* del suelo aumentaba. A nuestra alegría ya no le bastó el baile, varios empezaron a cantar [...].

La corneta de Pantacha y *nuestro canto* reunieron a la gente de San Juan. Todos los indios del pueblo nos rodearon. Algunos empezaron a repetir el huayno en voz baja. Muchas mujeres levantaron la voz y formaron el coro. Al poco rato, la plaza de San Juan estaba de fiesta (A: I, 58-59; las cursivas son mías)²².

²² Todo el intertexto musical del cuento «Agua» se funda en la vivencia personal del propio Arguedas. Es decir, la experiencia musical que vivió el autor durante su infancia en las comunidades de San Juan de Lucanas sirve de marco de referencia para configurar las escenas musicales en su narrativa. En este sentido, el ensayo que escribió Arguedas para demostrar la capacidad de creación artística de los pueblos indios y mestizos, y que fuera publicado como parte del libro *Canto kechwa* en 1938, tiene una homología evidente con el relato de Ernesto en este cuento, sobre todo en lo referente al marco cultural. Lo afirmado se puede constatar en esta cita:

En las fiestas de Utek' y K'ochapata, los comuneros del pueblo cantaban otros huaynos alegres, bailaban en la casa del mayordomo, en las esquinas de la plaza: los muchachos seguíamos a los *wifaleros*. En la cosecha de maíz y en el escarbe de la acequia grande del pueblo, los comuneros también cantaban y bailaban; junto a las eras de maíz, los

Esta cita evidencia que el narrador está plenamente enculturado en la música quechua; por ello, su percepción musical está dominada por el espíritu de esta música. Ante la música de Pantaleón, no tiene una actitud neutra o de simple oyente, sino, por el contrario, embargado por la emoción, vive y goza la música a plenitud. Al bailar y cantar, el narrador expresa la sonoridad impregnada en el inconsciente estético de su alma y de su cuerpo. A través de la práctica musical, confirma su pertenencia al pueblo indio. Además, al activar su memoria musical, asocia los ritmos musicales que oye con las diferentes festividades y las principales actividades agropecuarias de la comunidad. Esto significa que su memoria individual es una proyección perfecta de la memoria colectiva del pueblo indio; de tal modo, su identidad musical está entroncada en la cultura del pueblo quechua.

Sobre la base de la enculturación musical primitiva, que constituye la esencia de su percepción y de su concepción musical, el narrador va ampliando su horizonte musical durante el viaje por otros pueblos de la sierra sur del Perú. La exposición a otros fenómenos sonoros le permite, por un lado, reafirmar su pertenencia a la cultura quechua de su infancia y, por contraste, ser consciente de su diferencia respecto de la cultura occidentalizada de los mestizos no indígenas y de los criollos, y, por otro, registrar los otros estilos musicales que expresan los espíritus singulares de cada pueblo indio. De esta manera, se va dando cuenta de que el estilo musical fijado en su conciencia no es universal, al menos, en toda la sierra peruana, porque cada pueblo tiene su universo discursivo musical. Ciertamente, como afirma Meyer, «[l]a música no es un 'lenguaje universal'. Los lenguajes y las dialécticas de la música son muchos: varían de cultura a cultura, de época a época dentro de una misma

recogedores hacían fogatas todas las noches, y cantaban en coro, hombres y mujeres; los muchachos grandes entraban al coro, los más chicos dormían sobre la chala. [...] Durante el escarbe de la acequia grande, las mujeres hacían comida para los faeneros; al mediodía, las mujeres subían al cerro llevando almuerzo y chicha para los comuneros; al anochecer, toda la gente bajaba al pueblo, cantando en *wifala*. Pasaban las calles formando la cadena; los músicos iban delante; llegaban a la plaza y daban varias vueltas alrededor del eucalipto grande, cantando, dando gritos, zapateando fuerte. Los muchachos seguíamos a los *wifaleros*; a veces, nosotros también nos agarrábamos de la cintura y hacíamos otra *wifala*, tras los comuneros (Arguedas, 2012a: VI, 147-148).

cultura, e incluso dentro de una misma época y cultura» (2001: 79). En este sentido, desde una instancia narrativa autodiegética, el narrador-personaje de *Los ríos profundos* relata su exposición a otras prácticas musicales en su recorrido por otros pueblos serranos bajo la compañía de su padre, quien también era un amante de los huaynos indígenas. Concretamente, Ernesto narra así:

A mí 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. A los pocos días de haber llegado a un pueblo averiguaba quién era el mejor arpista, el mejor tocador de charango, de violín y de guitarra. Los llamaba, y pasaban en la casa toda la noche. En esos pueblos solo los indios tocan arpa y violín. [...] los músicos tocaban en una esquina. Los arpistas indios tocan con los ojos cerrados. La voz del arpa parecía brotar de la oscuridad que hay dentro de la caja; y el charango formaba un torbellino que grababa en la memoria la letra y la música de los cantos (LRP: III, 27-28).

Cuando el narrador Ernesto ha aprendido a amar a los animales, las fiestas indias, las cosechas, las siembras y la música india, su padre le «arranca» de su «querencia» (la quebrada de Viseca), donde había vivido feliz hasta los doce años. A partir de entonces, viaja con su padre errante por «más de doscientos pueblos» (LRP: III, 27). En ese recorrido, su padre, con sus residencias temporales, propicia los nuevos escenarios de inmersión cultural para Ernesto porque a aquel le gustaba celebrar sus nuevas estancias con la música. En los nuevos espacios musicales, el narrador, utilizando como paradigma el universo musical de su pueblo modelador, observa las manifestaciones musicales con ojos de etnógrafo. Por eso, al observar la secuencia narrativa citada, comprendemos que el narrador, en primer lugar, percibe que su padre posee una memoria musical porque recuerda las canciones por los lugares de procedencia, memoria que heredará para distinguir las canciones por sus estilos sonoros asociados a los contextos socioculturales cuando las inserte en su relato; en segundo lugar, descubre que su padre solía reunir a los mejores músicos de los pueblos para realizar una fiesta a modo de presentación social; en tercer lugar, comprende que la música india se expresa, fundamentalmente, con dos instrumentos musicales inseparables: el arpa y el violín, así se da cuenta de que la posesión de un tipo de instrumento musical denota la condición social de una persona o del grupo; en cuarto lugar, descubre que el arpista y su instrumento constituyen un binomio musical perfecto dado que se complementan magistralmente al momento de

interpretar la música india; y finalmente, guiado por su visión mágica, metafóricamente, humaniza al charango y lo percibe como un ser musical que guarda «en la memoria la letra y la música de los cantos».

El narrador, al haber ampliado su horizonte y su repertorio musical en los diferentes pueblos, pone a prueba sus dotes de cantante cuando corteja desinteresadamente, en las noches, a «una joven alta, de ojos azules» (LRP: III, 29) que vivía en una tienda de la esquina en un pueblo hostil. Al notar que ella era, en cierto modo, tolerante con ellos —los foráneos—, le rinde un homenaje musical cantando. Concretamente, relata: «Varias noches fui a esa esquina a cantar huaynos que jamás se habían oído en el pueblo. [...] 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» (LRP: III, 29-30). El narrador, por su condición mestiza indígena, en plano cultural, elige el huayno tradicional de los pueblos de Ayacucho y Apurímac como su principal instrumento de expresión lírica para significar sus avatares y exteriorizar sus emociones. Con estos actos, demuestra su inequívoca identidad musical, una identidad entroncada en la música quechua de la región Ayacucho-Chanka.

Como producto de la enculturación y de la adopción de una identidad musical, los narradores arguedianos conocen y poseen una *emoción musical* marcada por la música indígena, dado que esta ha permeado en sus conciencias musicales. La música quechua, como toda música, expresa una emoción y, por lo mismo, comunica emociones. En este sentido, Nikolsky ha señalado que «la emoción es el componente principal del significado de la música» (2017: 215), porque en la composición musical, a través de ciertos parámetros expresivos, se dispone un estado emocional. En las interpretaciones, «las propiedades emocionales de la narrativa manifiestan el significado de la música» (Nikolsky, 2017: 215) para que el oyente, condicionado por la enculturación musical, pueda experimentar sentimientos ante los estímulos de su universo discursivo musical. Por esta razón, los narradores arguedianos, cuando perciben las escenas musicales, tienen una razón emocional para identificar la carga afectiva que despierta las sensaciones de identidad personal, identidad grupal, sentimiento y pensamiento musical. Ellos, moldeados por los valores culturales de los indígenas quechuas, activan sus reacciones emocionales apropiadas para dejarse

llevar por sus emociones cuando se exponen ante las expresiones musicales que configuran los sentimientos de su colectividad.

Antes de demostrar la manifestación de la emoción musical de los narradores en los relatos de nuestro escritor, es necesario comprender el concepto de *emoción musical*. Nikolsky, en su interesante artículo «¿Cómo funciona la emoción musical?» —cuyo tema fue abordado desde la perspectiva de la psicología de la música—, lo define así: «Una emoción musical es la emoción implícita en las notas de una partitura, codificada en el texto musical por medio de convenciones culturales y diseñada para ser recuperada y restablecida por un intérprete o ejecutante» (2017: 218-219)²³. Esta definición describe la emoción musical de la música académica, pero no es extensible del todo a la música tradicional de los indígenas quechuas, que, por lo general, no tiene la partitura o el texto musical. Sin embargo, aprovechando la esencia de la noción dada, puedo comprender que la emoción musical es una emoción implícita en las notas de una partitura mental, fijadas en la memoria musical por medio de convenciones culturales de tradición oral para ser interpretadas por los músicos o intérpretes dotados de especial inteligencia musical. La musicalidad intrínseca de los músicos andinos puede captar las emociones relevantes del imaginario musical para luego traducirlas en expresiones musicales del alma andina, dado que «[e]l cerebro que está detrás de la emoción musical es el intérprete o ejecutante» (Nikolsky, 2017: 213). De tal modo, el intérprete, como agente emocional, convierte las estructuras musicales en emociones, puesto que aquellas evocan los sentimientos. Por lo mismo, a partir de la actualización de determinadas estructuras musicales por parte del ejecutante, el oyente obtiene respuestas emocionales específicas.

En el proceso de la comprensión musical, los oyentes «[p]royectamos en la música nuestra vida interior, y así es *como* la escuchamos ahí. [...] La emoción que se escucha pertenece únicamente al reino intencional y no al material» (Scruton, 1987: 218), porque la emoción, como un conjunto de cambios fisiológicos, no se puede

²³ Por su parte, Díaz, desde la perspectiva de la neurociencia, al abordar sobre el origen de la emoción musical, sostiene lo siguiente: «La emoción musical probablemente emerge de la actividad inicial de regiones cerebrales directamente involucradas en la percepción musical y de la activación subsecuente de sistemas emocionales ligados a la percepción sensorial, además de la activación coherente de zonas de la corteza cerebral involucradas en la extracción del significado musical» (2010: 547). Este punto de vista complementa muy bien a la noción que manejamos.

codificar en ninguna nota o partitura. Por ello, el oyente, cuando perciba una ejecución musical, debe adoptar la actitud del otro: del intérprete o ejecutante, dado que, para comprender una emoción o un sentimiento, se requiere cierto tipo de empatía, por medio del cual se proyecta imaginariamente en el mundo sonoro del intérprete. La proyección de su imaginario en la interpretación musical le permite comprender las emociones emanadas por el intérprete. Por su parte, «el oyente debe responder a la obra de arte como el artista se proponía, y la experiencia de la obra por parte del oyente debe ser similar a la que el compositor preveía para él» (Meyer, 2011: 59-60). Si el oyente se identifica plenamente con la emoción transmitida por la música, puede adoptar la actitud del ejecutante o, simplemente, puede ser consciente en el acto de la recepción.

Los narradores arguedianos, al haber internalizado la estructura de la música indígena quechua, sienten los procesos emocionales cuando narran los fenómenos musicales como *performances*, sensaciones o memoria. Si aplicamos las fases emocionales de la experiencia musical establecidas por Nikolsky (2017: 235), podemos sostener que los procesos emocionales de los narradores pasan por tres fases: (a) la emoción musical que, a nivel denotativo, son las expresiones sonoras y musicales cargadas de ciertas emociones (tristeza, melancolía, alegría, etc.), culturalmente definidas; (b) las repuestas fisiológicas de los narradores ante la emoción musical percibida y (c) las respuestas emocionales que los narradores, como oyentes, experimentan cuando hacen una evaluación estética de una obra musical. Estos procesos emocionales de los narradores los podemos observar en las secuencias narrativas centradas en los fenómenos sonoros y musicales. De hecho, ciertas secuencias narrativas se concentran en la representación de una o dos emociones; en cambio, otras narran la explosión de las tres emociones. Por ejemplo, el narrador de *Todas las sangres*, un narrador en tercera persona gramatical, relata la emoción musical que percibe cuando el mestizo Gregorio toca el huayno «Lirio y eucalipto» en su charango, a modo de una serenata, para conquistar el amor de la joven Asunta:

Las primeras notas, punteadas, del charango, alcanzaron todas las alturas y profundidades. El ojo sano del músico brillaba, ahogaba en dichosa luz todo lo que en Gregorio era vida. De esa luz brotaban las notas límpidas de cada cuerda, que los dedos tañían con suavidad y energía no superables. ¿Desde qué honduras

de la tierra y del hombre andino y europeo confundidos llegaban esas notas en que el universo nocturno se recrea llorando? (TLS: IV, 125).

El narrador de esta secuencia, un alter ego del autor, en el marco del pensamiento musical andino, se concentra en la descripción de la emoción musical, es decir, en la dimensión denotativa o sonora de la música. Por ello, describe la potencia de las notas musicales que nacen del charango. Según su visión, la música del charango de Gregorio es una extensión sonora del alma enamorada de este y, por su poder mágico, se propaga por los tres mundos andinos (el mundo de aquí, el mundo de arriba y el mundo de abajo), como si fuera una banda sonora de la naturaleza, hasta llegar al corazón de Asunta. Y la fuente de los sonidos del charango es la luz del «ojo sano del músico», dado que la luz, según la creencia del narrador, es el elemento creador de toda expresión sonora y musical. El narrador revela que de la luz del ojo del músico «brotaban las notas límpidas de cada cuerda, que los dedos tañían con suavidad y energía no superables». Esas notas límpidas, como fusión del alma humana mestiza y de la tierra sentida, musicalizan el universo nocturno. En el mismo sentido, el narrador percibe la voz de Gregorio cuando canta el referido huayno, es decir, destaca la cualidad sonora de la voz y su poder mágico para penetrar en la esencia de todas las cosas del universo. En concreto, percibe la siguiente emoción musical: «La voz de Gregorio, inconfundible, por grave e intensa, fue llevada por el aire, hundiéndose en la materia de todas las cosas, y repercutiendo de ellas, más enardecida y transparente» (TLS: IV, 126). Nota que la naturaleza actúa como una gran caja de resonancia musical en cuanto aviva más la voz del cantante.

En cambio, el narrador-personaje de *Los ríos profundos* reconoce el poder emocional del canto de Jesús, el acompañante del kimichu²⁴, y se conmociona con la interpretación al son de las cuerdas del arpa de Papacha Oblitas en la chichería de doña Felipa. Es decir, experimenta dos procesos emocionales al contemplar la actuación del cantante, al que logra verlo después de muchos años. Esas emociones, el narrador las relata así:

El cantor siguió acentuando el lamento en los otros versos [...]. Con una música de estas puede el hombre llorar hasta consumirse, hasta desaparecer, pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y de leones o contra

²⁴ El kimichu es un indio peregrino que viaja por los pueblos cargando un retablo de la Virgen de Cocharcas para recaudar limosnas.

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 ese canto. Que apareciera con una máscara de cuero de puma, o de cóndor, agitando plumas inmensas o mostrando colmillos, yo iría contra él, seguro de vencerlo (LRP: III, 152).

El narrador, en primer lugar, percibe que el canto de Jesús expresa un sentimiento profundamente triste, capaz de ahogar en llanto al oyente; sin embargo, paradójicamente, esa misma melodía puede también enardecer el alma humana hasta llenarla de heroísmo. En palabras del propio narrador, «[c]on una música de estas puede el hombre llorar hasta consumirse, hasta desaparecer, pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y de leones o contra monstruos». En efecto, el narrador reconoce el poder emocional del canto que, por contraste, despierta dos sentimientos extremos. En segundo lugar, debido a la carga emocional irresistible del canto, el narrador se conmueve con la música hasta armarse de heroísmo. Es decir, la respuesta fisiológica del narrador sintoniza más con la emoción heroica del canto; en este sentido, el narrador confiesa su reacción cuando afirma: «Yo me sentía mejor dispuesto a luchar contra el demonio mientras escuchaba ese canto». Motivado con la insuflación de la fuerza musical, manifiesta estar dispuesto a luchar contra cualquier monstruo andino o enemigo que aparezca.

En un tercer ejemplo, el mismo narrador-personaje —del que venimos hablando— experimenta la explosión de las tres emociones musicales cuando escucha la interpretación del huayno «Paraisancos mayu», en la voz de Jesús, bajo el marco musical del arpa de Papacha Oblitas. El narrador libera todo su sentimiento emocional, formado por la cultura musical de su pueblo, cuando oye una canción de su terruño. Esa explosión de su emoción musical, el narrador la representa de la siguiente forma:

Quando concluyó la melodía, él [Jesús] recommenzó cantando [...]. El ritmo era aún más lento, más triste; mucho más tristes 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. ¿Por qué, en los ríos profundos, en estos abismos de rocas, de arbustos y sol, el tono de las canciones era dulce, siendo bravío el torrente poderoso de las aguas, teniendo los precipicios ese semblante aterrador? (LRP: III, 151-152).

En esta secuencia narrativa, el narrador verbaliza los tres procesos emocionales al percibir la música. En el primer momento, percibe un canto de tono muy triste, como una emoción musical de tristeza: «El ritmo era aún más lento, más triste; mucho más tristes el tono y las palabras»; en el segundo momento, reconoce la interpretación musical del cantante como una expresión de la tristeza más profunda y se conmueve experimentando, precisamente, la emoción de tristeza en carne propia: «La voz aguda caía en mi corazón, ya de sí anhelante, como un río helado»; en el tercer momento, al hacer una evaluación estética de la pieza musical, emite un juicio en el sentido positivo porque ha disfrutado con la audición: «*El arpa dulcificaba la canción*, no tenía en ella la acerada tristeza que en la voz del hombre» (la cursiva es mía). De tal forma, el narrador juzga que, por un lado, el canto expresa una penetrante tristeza que embarga el corazón y, por otro, la melodía del arpa transforma el tono triste del canto en un tono dulce que deleita el alma. Sabe que la voz humana es un «instrumento más privilegiado para expresar las emociones» (Gustems y Calderón, 2017: 274); del mismo modo, también es consciente de que el arpa es el mejor intérprete del sentimiento indígena. En suma, como observamos, este narrador, como los otros narradores arguedianos, tiene una emoción musical en consonancia con la tradición musical que ha heredado de la cultura quechua.

Los narradores arguedianos, como sujetos culturales coherentes con la cosmovisión andina, poseen también un pensamiento musical enmarcado por el pensamiento mítico o mágico de la cultura quechua, cuya «tradición y la organización ritual de la vida dependen de la palabra memorizada» (Landgraf, 2013: 308). En la línea de este tipo de pensamiento, no conciben la música en términos conceptuales o abstractos como estila la racionalidad occidental, sino como fenómenos sonoros con poderes mágicos que, por un lado, expresan la esencia del hombre y de la naturaleza en circunstancias específicas y, por otro, se propagan por el espacio sonoro hasta conmover el alma humana o transformar el estado de la naturaleza. No la pueden explicar, solo la pueden sentir mediante la percepción auditiva o visual. Al percibirla, describen los efectos de la energía sonora en términos de experiencia musical; por lo tanto, esos efectos musicales los procesan como sensaciones de felicidad, tranquilidad, equilibrio, lucha, llanto, etc. Por consiguiente, los narradores comprenden que la música expresa los pensamientos y las emociones puramente

musicales y estos no se pueden caracterizar fuera del cuerpo sonoro. Cuando conciben la música como fenómeno, privilegian la experiencia musical como medio de aprehensión de todo lo sonoro. Precisamente, en este sentido, desde la perspectiva fenomenológica, Scruton explica que «[a] escuchar la música, experimentamos las tensiones, resoluciones y elaboramos las características de la música y si es que la música tiene un efecto sobre las emociones, se trata de un efecto que le es peculiar y del cual es el único y particular objeto» (1987: 139).

En el marco de la concepción andina del mundo, representan la música mediante analogías que transfiguran las emociones musicales en materias más objetivas y naturales. Es decir, aplicando el proceso del pensamiento analógico, aprehenden la música asociándola con los fenómenos de la naturaleza que proyectan sonoridad y visualidad en lugar de hacer una reducción conceptual. Desde la fenomenología, Scruton ya había señalado que «la habilidad de escuchar la música depende de la capacidad para establecer transferencias metafóricas» (1987: 181). Precisamente, los narradores arguedianos tienen la capacidad de establecer las transferencias metafóricas o analógicas cuando perciben la música y quieren explicarla. Por ejemplo, el narrador-personaje de *Los ríos profundos* explica, analógicamente, en el sentido de que la música de los indios y mestizos es «como la nieve, como la luz nocturna, como la voz del agua, del viento o de los seres humanos» (LRP: III, 142). La concibe así porque cree que la naturaleza es un ser vivo que interactúa con el hombre andino. En el mismo sentido, nuestro autor, en el ensayo «En defensa del Folklore andino», sostiene que la música proviene del mundo natural: «música que parece brotada de la imagen mítica de las montañas, de los ríos, de la luz y de los árboles» (Arguedas, 2012a: VI, 383).

Justamente, Rivera, al reflexionar sobre la dimensión sonora en la narrativa de Arguedas, plantea que el mundo andino, para cuestiones de la percepción de la música, posee un sistema expresivo en forma analógica. Y distingue dos analogías principales —como sistema expresivo— para la aprehensión de la música en el universo sonoro de los relatos: (a) «entre la voz-música-canto y el fluir del agua» y (b) «entre la voz-música-canto y la luz» (2011: 188). Ciertamente, los narradores usan este tipo de analogías con frecuencia en toda la narrativa. Por un lado, para ilustrar la asociación de la música con el río, citaremos dos aprehensiones de los narradores sobre los eventos musicales. En primer lugar, el narrador omnisciente de la novela

corta *Diamantes y pedernales* explica el origen de la creación musical. Según él, los arpistas famosos bajan a los riachuelos la noche del 23 de junio para inventar las nuevas melodías con las que deberán celebrar la fiesta de San Juan. Se ubican en los riachuelos cuyas aguas saltan al río profundo. Desde:

Allí, bajo las grandes cataratas que sobre roca negra forman los torrentes, los arpistas “oían”. ¡Solo esa noche el agua crea melodías nuevas al caer sobre la roca y rodando en un lustroso cauce! Cada maestro tenía su pak’cha [salto de agua] secreta. [...] Al día siguiente, y durante todas las fiestas del año, cada arpista toca melodías nunca oídas. Directamente al corazón, *el río les dictaba música nueva* (DP: II, 19; la cursiva es mía).

En segundo lugar, el narrador-personaje de *Los ríos profundos* se identifica plenamente con los ríos. Incluso, llega a decir que «[l]os ríos fueron siempre míos» (LRP: III, 58). Por lo mismo, considera que el río inspira la música humana y, al mismo tiempo, reproduce la música interpretada por el hombre. Observemos un ejemplo en el que afirma que el río, como un ser vivo, reproduce la música de origen humano. Este narrador, al sentirse conmovido con la interpretación de la banda de músicos del ejército en la ciudad de Abancay, percibe que la melodía de dicha banda se propagaba como la sonoridad del río: «A instantes callaban los bajos y escuchábamos la melodía en los clarinetes y saxofones, y luego *como un río sonoro*, dominado, que llegara de repente con todo su caudal a un bosque donde cantaran calandrias, elevaban su voz sacudiendo las barandas y el techo de la glorieta [...]» (LRP: III, 142; la cursiva es mía). En la visión del narrador, el río es como una persona del grupo y, como tal, puede ser partícipe del evento musical. En este sentido, nuestro escritor, en su testimonio en el marco del Primer Encuentro de Narradores Peruanos (1965), sostuvo la misma idea: «Yo hasta ahora les confieso con toda honradez, con toda honestidad, *no puedo creer que un río no sea un hombre tan vivo como nosotros*» (AA. VV. 1969: 108; la cursiva es mía).

Como notamos, ambos narradores asocian la música con el río sonoro. Comprenden que el punto de asociación entre la música y el río está en el rasgo dinámico de ambos elementos; porque la música genera la melodía a través del movimiento de una nota a otra y el río fluye cuando corre por su cauce. Mitifican al río; de ahí, lo conciben como un ser musical que crea nuevas músicas y, contagiado de la emoción humana, también interpreta o propaga la música hecha por el hombre

mientras recorre los valles o las quebradas. Por lo general, según los narradores, la emoción musical del hombre de las quebradas es modelada por el espíritu sonoro de los ríos profundos; por ello, el hombre de las regiones templadas o cálidas (o de los pueblos fruteros) produce una música de tono grave y dulce. Además, el río funciona como una memoria musical porque siempre está presente en la memoria de los músicos cuando se disponen a interpretar. En este sentido, nuestro escritor, en su interesante ensayo titulado «El carnaval de Tambobamba», describe el poder de la musicalidad del río Apurímac:

[...] la voz del río [Apurímac] llega más fuerte y clara. Las rocas la templan y la agrandan. No se ve el río pero su canto grave y eterno lo cubre todo. Y está en el corazón de los hombres que viven en la quebrada, en su cerebro, en su memoria, en su amor, en su llanto [...]; 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 (Arguedas, 2012a: VI, 353-354).

Por otro lado, los narradores establecen una segunda analogía entre la voz-música-canto y la luz para aprehender la musicalidad del mundo humano o natural. Creen que las luces no divinas o las luces menores son la fuente de la música generada con los instrumentos musicales de madera y la luz solar es el principio de la música producida con los instrumentos musicales de metales relucientes. Según ellos, las luces menores en la figura de *illa* («la propagación de la luz no solar» [LRP: III, 64]) tienen una relación profunda con el hombre andino; esa relación se establece, concretamente, entre la sangre del andino y la materia fulgurante de la luz no divina. Por ejemplo, el narrador de *Todas las sangres* explica que el charanguero Gregorio — un hombre dotado de una cualidad musical— posee un ojo sano que emite una luz en la oscuridad: «De esa luz brotaban las notas límpidas de cada cuerda, que los dedos tañían con suavidad y energía no superables» (TLS: IV, 125). Como advertimos, según este narrador, la luz ocular es el germen de la vibración musical en las cuerdas del charango a través de la mediación de los dedos del intérprete. De hecho, la luz del ojo sano del músico es una proyección de *illa*, de una luz no solar que ilumina el ingenio del músico. En cambio, el narrador-personaje de *Los ríos profundos* comprende que los saxofones plateados de la banda de músicos del ejército cantan con una voz humana porque los sonidos son como una proyección de la luz divina, es decir, de la luz solar. Por ello, la melodía emitida por estos instrumentos suena como si fuera un

canto humano. En este sentido, el referido narrador describe que «el saxofón tan intensamente plateado, *cantaba como si fuera el heraldo del sol* [...]. Solo el canto de los saxofones y de las trompetas metálicas que los soldados elevaban jubilosamente, *me parecía que iba al sol y venía de él*» (LRP: III, 142; las cursivas son mías). En la dimensión mítica, el dios Sol (deidad mítica inca) es la fuente de la música que interpreta el sentimiento humano más profundo en comunión con el mundo. En otro momento, este narrador percibe que la luz no divina tiene también la facultad de cantar sin la mediación de ningún músico. Concretamente, dice: «la luz del crepúsculo no resplandecía, sino cantaba» (LRP: III, 19). Por consiguiente, los narradores arguedianos conciben la música como una luz; porque la música, como un eco del espíritu del hombre o de la naturaleza, hace inteligible los fenómenos del universo, las emociones y los pensamientos intraducibles en un lenguaje común. En suma, ellos están «íntimamente relacionado[s] metafísica y culturalmente con el universo entero mediante la luz y la música» (García-Antezana, 1996: 310); por eso, en el proceso de la aprehensión de la música, suelen comprender estableciendo una analogía entre la voz-música-canto y la luz.

En consonancia con la cosmovisión andina, los narradores arguedianos son sujetos musicales porque, para interpretar o comprender los fenómenos misteriosos del mundo humano o natural, musicalizan, por un lado, las sonoridades y las luces de la naturaleza y, por otro, las emociones y los pensamientos del hombre andino. En este sentido, en el plano mítico, musicalizan todos los sonidos provenientes de la naturaleza; es decir, perciben en términos musicales los cantos de las aves (calandrias, zorzales, patos, torcazas) y los zumbidos de los insectos (moscardón, grillos), y, del mismo modo, los sonidos de los elementos naturales como el río, los árboles, el crepúsculo, o de los objetos culturales como la campana, las tijeras y el zumbayllu. Pareciera que pensarán con los oídos para aprehender el discurso sonoro de la naturaleza en el proceso de la relación total entre el hombre y la naturaleza. En cambio, en el plano empírico, recurriendo al pensamiento analógico, saben escuchar la música producida por los instrumentos musicales (pinkuyllu, wak'rapuku, quena, arpa, violín, etc.) y por la voz humana: el canto. En virtud de sus identidades musicales, se proyectan en el imaginario musical de los intérpretes; por ello, activan sus emociones musicales cuando las melodías les tocan los sentimientos más profundos vinculados con los avatares del hombre andino y la identidad cultural.

Debido a sus enculturaciones musicales, son capaces de comprender la música humana. Ya que, como dijera Scruton, el hecho de «[c]omprender la música implica la creación de un mundo intencional en el que los sonidos inertes se transfiguran en movimientos, armonías, ritmos, en gestos metafóricos dentro de un espacio metafórico. Gestos metafóricos a los que el oyente insufla un alma metafórica» (1987: 229). Por lo mismo, los narradores saben distinguir la música por su estilo, por su tono, por su simbolismo cultural e, incluso, por su procedencia cultural. A partir del próximo capítulo, nos concentraremos solamente en la música producida por la voz humana: el canto, debido a su capacidad representativa a través de sus letras.

El pensamiento musical de los narradores arguedianos concibe la música andina como un sistema cultural expresivo. Más allá de una serie de oposiciones que se hayan planteado —«quechua/castellano, oralidad/escritura, pensamiento salvaje/racionalidad» (Lienhard, 1990: 56)— sobre la relación entre el canto y la palabra en la narrativa arguediana, sostenemos que los narradores conciben la música como el principal medio expresivo de la cultura indígena quechua de tradición oral; porque esta cultura, por un lado, utiliza la música como instrumento de interpretación del mundo (dispositivo filosófico) y, por otro lado, está «cercada» desde la implantación de la colonia en el Perú. En este sentido, el autor, como creador del universo narrativo, fue muy claro cuando explicaba la razón de la existencia de la música popular en el mundo contemporáneo:

Pero la música popular, la que tocaba y cantaba el pueblo en las grandes fiestas del campo y de la ciudad, venció y aun doblegó el espíritu de los conquistadores. Era imposible acallar esta música; habría que destruir a todo el pueblo indio para silenciarla; porque esta música era la lengua, la única expresión ya del alma del pueblo invadido. Lo que no podía decir hablando, lo que no podía expresar ni aun con los ojos, *podía decirlo con la música*. Por eso la conquista no fue muerte para la música del pueblo indígena. *Convertida en el único medio de expresión del pueblo nativo, la música siguió un proceso de conquista* (Arguedas, 2012a: I, 200-201; la cursiva es mía).

En esta cita, como podemos observar, nuestro escritor, sin duda alguna, afirma que la música es «el único medio de expresión del pueblo nativo», que, por su carácter simbólico, fue el principal instrumento de resistencia cultural desde la colonia. Precisamente, por su rasgo simbólico, la música constituye el vehículo cultural más importante en cuanto codifica en clave la cosmovisión andina para preservar la

identidad cultural, la memoria colectiva y la cohesión social. Por ello mismo, la música podía expresar «[l]o que [el pueblo invadido] no podía decir hablando, lo que no podía expresar ni aun con los ojos». La música, como un hecho cultural, posee una forma simbólica que comprende acciones y expresiones cargadas de información para los individuos de la cultura andina. Las formas simbólicas, conforme con la anotación hecha por Hormigos (2008: 151), son *intencionales* porque surgen del consenso para significar algo en el seno de una colectividad; son *convencionales*, puesto que su uso e interpretación implica la aplicación de reglas, códigos y convenciones de diversos tipos establecidos por una cultura; son *estructurales* porque poseen una estructura articulada de elementos simbólicos que definen su autonomía respecto de otras formas simbólicas; son *referenciales* en cuanto representan algo; son objeto de *procesos de valoración* mediante los criterios de valoración basados en la contrastación; y, por último, son *contextuales*, dado que su significado y valor varía en función de los contextos sociales.

En efecto, conociendo el potencial simbólico de la música, el narrador de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, transfigurado en los míticos zorros, escenifica un diálogo entre ambos²⁵, en el que se destaca la amplitud del sentido del canto del pato sobre la reducida función de la palabra en la representación del mundo:

EL ZORRO DE ABAJO: ¿Entiendes bien lo que digo y cuento?

EL ZORRO DE ARRIBA: Confundes un poco las cosas.

EL ZORRO DE ABAJO: Así es. La palabra, pues, tiene que desmenuzar el mundo. El canto de los patos negros que nadan en los lagos de altura, helados, donde se empoza la nieve derretida, ese canto repercute en los abismos de roca, se hunde en ellos; se arrastra en las punas; hace bailar a las flores de las hierbas duras que se esconden bajo el ichu, ¿no es cierto?

EL ZORRO DE ARRIBA: Sí, el canto de esos patos es grueso, como de ave grande; el silencio y la sombra de las montañas lo convierte en música que se hunde en cuanto hay.

EL ZORRO DE ABAJO: La palabra es más precisa y por eso puede confundir. El canto del pato de altura nos hace entender todo el ánimo del mundo (EZ: V, 48).

En el marco del pensamiento mágico-religioso, este diálogo sostiene que la palabra, como lenguaje verbal, es analítica y precisa porque, como busca el

²⁵ Lienhard sostiene que este diálogo de los zorros forma parte de los *Diarios*. Por ello, dice: «Los diálogos de los zorros, podríamos decir, son una variante 'teatralizada' del discurso de los Diarios» (1990: 56). Desde luego, en este caso, los zorros son las máscaras del narrador.

objetivismo, tiene la función de representar un referente a través de la mediación del pensamiento o razonamiento; y que el canto (música), como expresión artística, es la descripción de los sentimientos o emociones del hombre o de otros seres mediante una acción sonora para despertar idénticas emociones en los oyentes. El asunto del diálogo es una reflexión sobre la música apelando a la metáfora del «canto del pato». Más allá de la logicidad de la palabra, el diálogo de los zorros destaca a la música por dos razones esenciales. La primera asevera que la música expresa las emociones, por lo mismo, afecta tanto al oyente como al intérprete. Precisamente, el enunciado: «El canto del pato de altura nos hace entender todo el ánimo del mundo» denota en ese sentido. La frase «nos hace entender todo el ánimo del mundo» significa que la música es el único arte que transmite o comunica los sentimientos y las emociones. Como ha precisado Meyer, «los oyentes de ayer y de hoy han afirmado con notable regularidad que la música despierta en ellos sentimientos y emociones» (2001: 28). También, en esa misma línea, Hormigos escribe que «[l]a música siempre posee un marcado componente emocional y es este componente el que termina convirtiendo en símbolo una determinada melodía» (2008: 152). En efecto, el componente emocional y la dimensión simbólica de la música hacen que la comunicación musical sea sugestiva y polisémica.

La segunda razón está relacionada con el efecto mágico del canto indígena. Al respecto, Rowe afirma que este canto «localiza la voz como emanación del paisaje-cosmos» (1979: 43), cuyo eco se propaga por el universo cósmico y humano. Ciertamente, los zorros, a través de una descripción fenomenológica, destacan el efecto mágico del canto o de la música. Perciben el efecto musical en términos de una propagación por los espacios sonoros de la naturaleza. Dependiendo del lugar de enunciación, el canto puede propagarse en sentido descendente o ascendente. En este caso particular, al producirse el canto del pato en la puna o en la altura, la voz sonora se propaga en sentido descendente. Así lo percibe el Zorro de Abajo: «[...] ese canto repercute en los abismos de roca, se hunde en ellos; se arrastra en las punas; hace bailar a las flores de las hierbas duras que se esconden bajo el ichu [...]». Si el canto se produce en las quebradas o en los valles, la sonoridad se propaga en sentido ascendente, como en el caso del sonido del saxofón cuyo sonido «iba al sol». Las descripciones de los efectos mágicos de los cantos indígenas abundan en la narrativa de Arguedas. Si hacemos una lectura intertextual, entre la narrativa y los ensayos

antropológicos de nuestro escritor, notamos que Arguedas concebía que los cantos indígenas tenían efectos mágicos. Por ejemplo, en el ensayo «Ritos de la cosecha», explica así: «[...] y en el silencio de la tierra tranquila, los cantos de cosecha suben al cielo, dulces y agudos; envuelven toda la quebrada, vibran en el espacio y alcanza al sol en su ansia profunda de gratitud y de invocación» (Arguedas, 2012a: I, 323). Esto confirma que los narradores arguedianos son las máscaras del autor.

2.1.2. Ernesto: personaje heroico y musicalizado

Desde una perspectiva mítico-simbólica, Cruz Leal distingue dos héroes míticos en la narrativa de Arguedas: Ernesto en *Los ríos profundos* y Rendón Willka en *Todas las sangres*. Para ella, ambos personajes son «héroes consumados» (1992: 41) porque luchan para cambiar el mundo en el que viven los indígenas. Su planteamiento, sin duda alguna, es acertado dado que ambos héroes están comprometidos con cambiar el mundo indígena colonial. Incluso, están dispuestos a entregar sus vidas en esa lucha por un mundo mejor para ellos, como sucede, por ejemplo, con el fusilamiento de Rendón Willka. Sin embargo, si buscamos las cualidades musicales de los héroes, notamos que solo Ernesto es un personaje heroico musicalizado en toda la narrativa de Arguedas. Se eleva hasta ese grado mítico porque es un sujeto cultural postcolonial que, a través de sus acciones subversivas, pretende romper las cadenas de la opresión contra los indígenas.

La heroicidad de Ernesto se funda en su condición de sujeto cultural postcolonial. Como sujeto cultural, Ernesto se identifica plenamente con la cultura indígena quechua porque, cuando se refugió «huyendo de parientes crueles» (LRP: III, 42), fue criado por un *ayllu* de indios en una aldea ubicada en la pequeña quebrada alegre donde los «[e]spinos de flores ardientes y el canto de las torcazas iluminaban los maizales» (LRP: III, 42). En esa aldea, fue criado y protegido hasta su plena y feliz enculturación. Por eso, Ernesto, cuando se halla en un mundo hostil como el colegio de Abancay, recuerda la generosidad de su *ayllu*: «Los jefes de familia y las señoras, mamakunas de la comunidad, me protegieron y me infundieron la impagable ternura en que vivo» (LRP: III, 42). Esa familia de indios no solo le infundió la ternura, sino que, por medio de su cultura viva, moldeó su subjetividad, su cosmovisión y sus emociones. Ernesto no cambiará nunca esa herencia cultural indígena que recibió. Más bien, cuando ingresa al «mundo cargado de monstruos y de fuego» (LRP: III, 39)

donde se educan los hijos de los hacendados para mantener el orden social y él era tratado como un indio, la trae al presente a través de su recuerdo para sortear sus sufrimientos. Invoca a los alcaldes de su comunidad india: Pablo Maywa y Víctor Pusa —figuras protectoras— para combatir su sensación de soledad y de desamparo. Del mismo modo, cuando Rondinel lo desafía para pelear un sábado a causa de una discusión de tono racista — «¡Eres un indiecito, aunque pareces blanco!» [le dice Rondinel] «Tú eres blanco, pero muy inútil. ¡Una nulidad sin remedio!» [le responde Ernesto] (LRP: III, 72)— y siente un vergonzoso temor porque nunca había peleado hasta entonces, recuerda la imagen del *apu* K'arwarasu (el dios regional de su aldea nativa) y se encomienda a él en el rosario para superar su agobiante temor: «¡Apu K'arwarasu, a ti te voy a dedicar mi pelea! Mándame tu killincho para que me vigile, para que me chille desde lo alto» (LRP: III, 75). Desde luego, su invocación tiene efecto positivo: «Yo salí de la capilla sin poder contener ya mi enardecimiento» (LRP: III, 76). De este modo, Ernesto, como sujeto cultural, demuestra su pertenencia cultural al mundo indígena. Pero no se queda conforme con esa condición sociocultural, sino que, al constatar la existencia del pongo en la casa del Viejo y de los colonos miserables en las haciendas de Abancay, asume la condición de sujeto cultural postcolonial en cuanto busca la descolonización del pueblo indio. Su nueva condición sociocultural y política le impone transformarse en un héroe que ha de luchar contra un sistema que, por siglos, sojuzgó a los indios en los Andes.

La heroicidad de Ernesto protagoniza desde el principio hasta el final de la novela. Ernesto, que condensa el arrojío de los personajes niños como Ernesto de «Agua» y Juancha de «Los escolares», pone en marcha su «extraño proyecto» de descolonización, ya que, en ese marco, ya iba «concibiendo grandes hazañas» (LRP: III, 58). El preludeo de su heroicidad arranca con su enfrentamiento individual contra el Viejo —un pariente de su padre—, dueño de cuatro haciendas y que, como señala Portocarrero, «[s]imboliza la opresión, la cabeza de un sistema social que hace sufrir y que se nutre de ese sufrimiento» (2004: 242). A través del testimonio de su padre, sabe que el Viejo es una persona muy cruel con sus colonos y es un avaro como la mayoría de los hacendados, porque «desde las cumbres grita, con voz de condenado, advirtiéndole a sus indios que él está en todas partes. Almacena las frutas de las huertas, y las deja pudrir; cree que valen poco para traerlas a vender al Cuzco o llevarlas a Abancay y que cuestan demasiado para dejárselas a los colonos» (LRP: III, 11). Por

ello, cuando su padre le presenta al Viejo como uno de sus tíos, Ernesto sostiene un duelo psicológico con el hacendado dado que este se enfrenta con la intención de derrotarlo («Me miró el Viejo, como intentando hundirme en la alfombra. [...] ¡Pretendía rendirme! Se enfrentó a mí» [LRP: III, 22]). En el momento en que le pide su nombre, animado por la voz de la campana María Angola de Cusco y los amarus del palacio de Huayna Cápac, le responde fríamente: «Me llamo como mi abuelo, señor» (LRP: III, 22). El Viejo, extrañado por el tratamiento distante, le cuestiona: «¿Señor? ¿No soy tu tío?». De esta forma, debido a su perversidad y a su tiranía, Ernesto le asesta un golpe implacable en supreciado honor. Tuvo la valentía de desconocerlo como un tío poderoso y de ningunearlo cuando, por lo general, «los frailes preparaban veladas para recibirlo; que lo saludaban en las calles los canónigos» (LRP: 22). Su desenfrenada furia contra el Viejo hace que, desde la lógica de la racionalidad andina, piense que el tirano debía ser marcado por el mensajero del demonio como un futuro réprobo: «Yo esperé que apareciera un *huayronk'o*²⁶ y le escupiera sangre en la frente, porque estos insectos voladores son mensajeros del demonio o la maldición de los santos» (LRP: III, 23). Incluso, cuando nota que se comporta de modo autoritario con su padre durante el trayecto hacia la catedral, tiene deseos de agredirlo: «yo lo hubiera sacudido por la espalda» (LRP: III, 23), porque no tolera su actitud imperiosa. El Viejo, vencido por la rebeldía de Ernesto, solo atina a sonreír sin mirar a su pequeño enemigo. Al final, cuando ellos (Ernesto y su padre) se disponen a continuar con el viaje hacia Abancay, el Viejo le da la mano al niño-héroe para despedirse. Esto significó que el pequeño héroe se mantuvo valiente hasta quebrar la conducta avasalladora del Viejo. Ernesto, en cambio, movido por su condición de sujeto cultural postcolonial, se despide del humilde pongo con un abrazo fraternal y conmovedor porque cree que «[e]n ningún sitio debía sufrir más la criatura humana» (LRP: III, 25).

La explosión de la heroicidad de Ernesto se produce en Abancay, como señala muy bien Cruz Leal (1992: 41). Por cierto, al constatar, por un lado, que el colegio religioso donde estudia es un microcosmos del sistema de haciendas de la región y, por otro, que las haciendas mantienen sometidos a los colonos en condiciones infrahumanas, se enrola a la gesta social emprendida por las chicheras de Huanupata.

²⁶ Los *huayronk'os* son «moscones negrísimos de superficie lúcida, azulada de puro negro como la crin de los potros verdaderamente negros [...] o como el moscardón acorazado» (LRP: III, 205).

Conforme con su visión política, no podía permanecer indiferente ante la inhumana vida de los siervos en las haciendas; quienes «[t]enían la misma apariencia que el pongo del Viejo [...] pero eran aún más sucios, apenas levantados sobre el suelo polvoriento del caserío» (LRP: III, 41), incluso, por el efecto de los aparatos ideológicos del Estado, ya no entendían «el lenguaje de los ayllus» (LRP: III, 41) y, sobre todo, habían perdido *la memoria cultural*. Por todo esto, sin duda alguna, rompiendo el rígido control del colegio, se suma al motín de las chicheras para condenar el robo sistemático de la sal de los pobres. Se hace parte de la masa rebelde hasta alcanzar la primera fila, donde la cabecilla doña Felipa, «terciado un rifle a la espalda» (LRP: III, 87), comandaba el asalto y el reparto de la sal, en medio del grito amenazante: «¡Hoy van a morir los ladrones!». Desde luego, el niño-héroe se contagia de este espíritu de lucha colectiva, por ello, se une a la voz de protesta: «Cuando volvieron a repetir el grito, *yo también lo coreé*» (LRP: III, 85; la cursiva es mía). A pesar de que corren bala y sangre, se mantiene incólume cerca de la cabecilla y se gana el reconocimiento de las rebeldes («¡Ahora sí! ¡Valiente muchacho!» [LRP: III, 86]). Cuando la cabecilla, después de la distribución de la sal entre todas las mestizas, delega a una comitiva para que lleve tres sacos de sal a los colonos de Patibamba, Ernesto decide ir con ella porque tenía el ánimo de luchar. Sentía que había llegado el momento de batallar por los derechos de los más pobres, por eso, decía que «[u]na inmensa alegría y el deseo de luchar, aunque fuera contra el mundo entero, nos hizo correr por las calles» (LRP: III, 88). La comitiva entra triunfalmente a la rancharía de la hacienda y, luego, distribuye la sal a las indias, quienes, incrédulas y temerosas, lograron salir de sus miserables cabañas. «Las indias recibían la sal, la bendecían con sus manos, se volvían a sus chozas, y se encerraban» (LRP: III, 91). Cuando se consumó el reparto de la sal entre todas las indias de Patibamba, el niño-héroe cree que ha cumplido con derramar su sangre por los otros; y, si la muerte le hubiera llegado, esa sangre torrentosa de su corazón se «habría transfigurado, convertida en triunfal estrella» (LRP: III, 91).

Ernesto cierra su enfrentamiento heroico contra el personaje más poderoso de Abancay: el padre Linares, una figura modélica de la colonialidad (González, 2021: 315-322). Debido a su participación en el motín de las chicheras, padece la represión del Estado en la figura de ese clérigo. Se enfrenta a un personaje que, como una institución, tiene el poder de mantener el orden social vigente. A partir de los

conceptos marxistas de Althusser (1974), podemos sostener que Ernesto se enfrenta al representante de los «aparatos ideológicos de Estado», puesto que el padre Linares dirige dos instituciones ideológicas: (a) en el campo educativo, es el director de un colegio que cumple la función de reproducir la mentalidad feudal y (b) es el «santo predicador de Abancay» (LRP: 34), por ende, es el máximo representante de Dios allí. En el nombre de la religión, el cura utiliza el colegio para formar a los futuros hacendados que, a la larga, usando la religión como instrumento de control, han de gobernar sus haciendas como el Viejo, a quien el religioso lo considera como un hacendado ejemplar y «gran cristiano» (LRP: III, 191) y, además, usa la iglesia como una herramienta eficaz de opresión contra los colonos o como «cómplice del sistema de explotación colonial y de los gamonales» (Landgraf, 2013: 309). Este personaje poderoso, dotado de una retórica oratoria sugestiva hasta los niveles de la manipulación, somete a Ernesto a un interrogatorio severo bajo la figura de la confesión («Has seguido a la indiada, confundida por el demonio. ¿Qué han hecho, qué han hecho? Cuéntale a Dios, junto a su altar» [LRP: III, 99]). Desde luego, Ernesto, presionado por el espacio religioso y por los rezos del cura, le confiesa todo cuanto hizo y vio en el motín. Pero el cura, reprobando la rebeldía solidaria del héroe («Tienes los ojos inocentes. ¿Eres tú, tú mismo, o el demonio disfrazado de cordero? ¡Criatura!» [LRP: III, 99]), lo somete a un doble castigo para expiarlo. Primero, lo azota frente al altar como a los colonos de Patibamba. Ernesto soporta heroicamente los azotes («Recibí los golpes y el dolor, casi jubilosamente» [LRP: III, 99]) y no se rinde; más bien, refuta las aseveraciones del cura, señalando que las indias de la hacienda no han robado la sal, sino que las chicheras y él, por compasión, se la han regalado. Y segundo, ante la resistencia del niño-héroe, el cura lo reduce hasta ponerlo de rodillas («¡Arrodíllate!» [LRP: III, 100]) y, luego, apelando a las palabras de Dios, lo azota en la cara. Así, logra humillarlo totalmente. Ernesto, en este combate, siente haber sido derrotado²⁷ («El castigo y los rezos me habían empedecido. Temí seguir llorando hasta ahogarme» [LRP: III, 100]). Como observábamos, el padre Linares no solo reproduce la ideología dominante en la institución ideológica que dirige, sino que también, cuando la ideología religiosa que difunde no cala en la

²⁷ Cuando Ernesto llegó al dormitorio, después del castigo, sus compañeros —hijos de hacendados, en su mayoría— lo tildan de «loco» por haber participado en el motín de las chicheras. Pero, el interno Valle, un estudiante que inspiraba respeto por ser un gran lector, lo reconoce como un héroe: «¡Es un héroe!» (LRP: III, 100).

conciencia de ciertos sujetos críticos como Ernesto, ejerce la violencia física para someter a las voces rebeldes o justicieras. En este sentido, Althusser ya había advertido la doble funcionalidad de los aparatos de Estado, por eso señalaba «que todo Aparato de Estado, sea represivo o ideológico, a la vez ‘funciona’ en base a la violencia y a la ideología» (1974: 31). Entonces, el santo de Abancay no era tan santo como creía la población, también encarnaba la violencia física; además de la biblia, utilizaba el azote para domesticar las mentes del pueblo. Concentra todo el poder: «castiga, purifica y salva» (Portocarrero, 2004: 252).

El enfrentamiento entre el padre Linares y Ernesto tiene un segundo *round*. Ernesto afina su sentido crítico y contestatario contra el cura luego de conocerlo en su real dimensión. Lo conoce en dos contextos discursivos ante una misma realidad: en el motín de las chicheras y en la entrega de la sal a las indias por parte de aquellas. En el primer contexto discursivo, cuando celebra una misa para todos los colonos en el patio de la hacienda de Patibamba, observa que el cura, tras satanizar la revuelta de las chicheras, utiliza la homilía para hacerles sufrir y llorar acusándolos de haber robado la sal («¡Lloren, lloren —gritó—, el mundo es una cuna de llanto para las pobrecitas criaturas, los indios de Patibamba! El robo es la maldición del alma; el que roba o recibe lo robado en condenado se convierte [...]» [LRP: III, 102-103]). Con su retórica sugestiva, que apela más a los sentimientos que a la razón, logra hundir a los colonos en un mar de llanto: «Vi los ojos de los peones. Las lágrimas corrían por sus mejillas sucias, les caían al pecho, sobre las camisas, bajaban al cuello. El mayordomo se arrodilló» (LRP: III, 102). Al ver ese cuadro de sufrimiento, el cura se estremece de goce. En el segundo contexto discursivo, reúne a los estudiantes en la capilla del colegio y pronuncia un discurso de expiación la misma tarde del día de la misa en Patibamba: «Quien ve cometer un gran pecado también debe pedir perdón a Dios; el gran pecado salpica; todos los testigos debemos arrodillarnos [...]» (LRP: III, 110). Al oír este discurso, Ernesto comprende que el padre tiene doble moral; por eso, sorprendido, se pregunta e interpreta las intenciones de sus discursos pronunciados: «¿Tiene varios espíritus? [...] A nosotros no pretende hacernos llorar a torrentes, no quiere que nuestro corazón se humille, que caiga en el barro del piso, donde los gusanos del bagazo se arrastran... A nosotros nos ilumina, nos levanta hasta confundirnos con su alma» (LRP: III, 110-111).

En efecto, al contrastar los dos discursos del cura sobre el mismo problema, advierte que el padre Linares tiene un discurso manipulador, cínico y mentiroso; porque, por un lado, enuncia un discurso para fascinar a los colonos con la finalidad de «convencerlos de que el sufrimiento es belleza moral y poder sobre el futuro» (Portocarrero, 2004: 254) y, por otro, ante los estudiantes, habla para iluminarlos o enaltecerlos, pero nunca para humillarlos. Desde luego, el padre Linares es un instrumento ideológico que actúa en el marco de los intereses de los hacendados; puesto que «[e]logiaba a los hacendados; decía que ellos eran el fundamento de la patria [...]» (LRP: III, 43). En ese marco, moldea a la masa indígena para hacerla creer que los que sufren más en la tierra están más cerca de Dios. Toda esta actitud manipulativa del Padre Linares templea el coraje de Ernesto. Por ello, en su segundo enfrentamiento, cuando el ejército llega a Abancay para reprimir a las rebeldes, Ernesto sale en defensa de la líder porque el padre Linares desea su captura y su consiguiente muerte. Defiende la gesta y la vida de la cabecilla; cree en su repuesta bélica en caso de que pretendan capturarla. La siguiente discusión ilustra muy bien ese enfrentamiento entre ambos:

- ¡Padrecito! —le dije—. ¿Y doña Felipa?
- La prenderán esta noche —me contestó con violencia.
- Tiene fusiles, Padre.
- Por eso mismo. Si se defiende, la matarán.
- ¡Se defenderá, Padre!
- Dios no lo quiera. *La acribillarán*. Es culpable.
- Pero *ella también puede matar*. ¡Quizá yo iría! ¡Quizá traería los fusiles! (LRP: III, 121; las cursivas son mías).

Ante la defensa cerrada de Ernesto en favor de la cabecilla, el padre Linares cede y renuncia a propiciar o desear la captura o la muerte de doña Felipa. Por el contrario, le promete interceder para que no le pasara nada: «Le mandaré decir que fugue... Intercederé, de algún modo, a su favor» (LRP: III, 122). De hecho, la cabecilla logra huir de la ciudad y pasa a la clandestinidad. Su imagen heroica se mitifica y los señores temen que pueda volver incendiando las haciendas. En medio del temor latente de los hacendados, los colonos de quince haciendas se levantan y entran a Abancay exigiendo la celebración de una misa para combatir la peste. Por su parte, Ernesto, pensando en retribuir por la impagable ternura que había recibido de los indios en su infancia («Me criaron los indios; otros, más hombres que éstos, que los colonos» [LRP:

III, 119]), tiene la intención de sumarse al movimiento de los colonos. Por eso mismo, dice: «Yo voy con ellos, sargento. Voy a rezar con ellos» (LRP: III, 199). De esta forma, el niño-héroe, un ser marginal imbuido de alma indígena, «se adueña de poderes extraordinarios y prevalece sobre sus opresores» (Campbell, 1959: 42). Al final, cuando la represión persigue a las chicheras rebeldes, la intensidad de su heroísmo cobra más potencia. Incluso, cuando todos de la ciudad huyen de la masa de colonos por temor de contagiarse de la peste, Ernesto va al encuentro de ellos para sumarse a sus reclamos, pero las fuerzas armadas se lo impiden a medio camino.

Además de ser un héroe, Ernesto es un sujeto cultural musicalizado porque la música constituye parte de su esencia. Su cosmovisión andina, su identidad y su pensamiento musicales coinciden plenamente con los de los narradores arguediados. Sobre esta cuestión, para no redundar sobre lo explicado en el apartado anterior, podemos decir, en resumidas cuentas, que Ernesto posee la capacidad de percibir la sonoridad de la naturaleza en forma musical; se identifica con la música quechua, y tiene un pensamiento musical que privilegia la música sobre el discurso lingüístico a la hora de interpretar el espíritu del hombre-cosmos. Entonces, la dimensión musical de Ernesto es la continuidad del universo musical indígena.

Esa dimensión musical está configurada por la naturaleza andina y por la enculturación musical. La sonoridad de la naturaleza andina ha moldeado su sensibilidad. Por eso, este personaje aparece «dotado de una musicalidad semejante a la que existe en el cosmos» (Mendívil, 2015: 356). Uno de los elementos naturales que ha determinado su emoción y su percepción musical es la calandria, la *waka* del canto. Exactamente, el canto de la calandria constituye la naturaleza musical de Ernesto; es decir, la musicalidad del canto de la calandria define su esencia y su gusto musical. En este sentido, Ernesto expresa que está hecho del canto de la calandria («Mientras oía su canto, que es, seguramente, *la materia de que estoy hecho* [...]» [LRP: III, 133], la cursiva es mía). Esto significa que la naturaleza musical de Ernesto encarna el canto de esta ave que, precisamente, simboliza a la música de las quebradas en los Andes. La calandria, por su hábitat, está asociada a los valles cálidos o templados por donde cruzan los ríos que, a su paso, originan la fauna y la flora. Por lo mismo, su canto alegre y dulce está determinado por ese paisaje colorido y sonoro en el que habita. Por eso, como dice Ernesto, «[s]u canto transmite los secretos de los valles profundos» (LRP: III, 113). Como esta ave, Ernesto también se considera

natural de la quebraba donde las calandrias y el río producen un universo sonoro melódico, un paisaje geográfico que le dio la felicidad plena para toda su vida, lugar de donde nunca hubiera querido salir para no quejarse después: «la difusa región de donde me arrancaron para lanzarme entre los hombres» (LRP: III, 133). Por la influencia de esta geografía, tiene gusto y empatía por la música de tono grave, alegre y dulce, una música propia de los hombres de los valles como él.

El otro elemento que configura la naturaleza musical de Ernesto es la enculturación que tuvo en su aldea nativa. Su exposición a la música de los pueblos indígenas de climas cálidos o templados ha moldeado su espíritu musical. La música de esas comunidades indígenas educó su emoción musical de tono alegre, dulce y entusiasta; por ello, suele preferir las músicas de las quebradas o de los pueblos fruteros antes que las músicas de los pueblos de las alturas que, por lo general, son tristes y que oprimen el corazón. La música de las alturas —cuyo origen está asociado a las luces no divinas— es de tono agudo y desgarrador; expresa, fundamentalmente, el dolor cósmico o el sufrimiento extremo. Ernesto, como anotamos, prefiere la música de las quebradas, una música que inspira reto o arrojo. Precisamente, al referirse al canto de los pueblos asentados en los valles, cuenta que «ese canto no te oprime; te arrastra, como a buscar a alguien con quien pelear, algún maldito» (LRP: III, 131). Desde luego, su heroísmo se nutre de este tipo cantos. Así, por la concurrencia de los dos elementos (la naturaleza andina y la enculturación musical), Ernesto posee una esencia musical andina; por eso mismo, su compañero del internado, el estudiante Valle, lo define como «un cantador de jarahuis» (LRP: III, 75).

Ernesto, como un ser musicalizado, posee una memoria musical, puesto que utiliza los «mecanismos de la memoria» (Barbacci, 2007) para actualizar las canciones y para, a través de estas, conectarse con su mundo cultural indígena. La música evita su desintegración de su mundo cultural primitivo y, por lo mismo, le permite preservar su identidad cultural y su memoria colectiva en un contexto sociocultural extraño y violento como Abancay. Garantiza la continuidad de su identidad cultural. Bellini, al referirse al dominio musical de Ernesto, anota que la música «abre las puertas de la memoria, permite comunicar íntimamente con la nunca olvidada espiritualidad del mundo donde el niño ha crecido» (1992: 54). En efecto, por ciertos mecanismos sonoros de los objetos culturales, Ernesto evoca a los seres protectores de su infancia, a la geografía de su aldea nativa y a los pueblos

indios. Por ejemplo, en su paso por la ciudad de Cusco, escucha el sonido de la campana María Angola como «un canto», cuya voz le trae a la memoria la imagen de las personas que le dieron amor y protección durante su refugio en un pueblo indígena. Cuenta el efecto que le produce el sonido de la campana: «La voz de la campana resurgía. Y me pareció ver, frente a mí, la imagen de mis protectores, los alcaldes indios: don Maywa y don Víctor Pusa, rezando arrodillados delante de la fachada de la iglesia de adobes, blanqueada, de mi aldea, mientras la luz del crepúsculo no resplandecía, sino cantaba» (LRP: III, 19). Otro mecanismo sonoro asociado al canto es el zumbido del *zumbayllu* (trompo), un objeto-signo cuyo canto posee poderes mágicos en cuanto, con su dulce sonido, podría «traer el canto de todos los insectos que zumban musicalmente entre los arbustos floridos» (LRP: III, 81), o llena de felicidad e ilumina la vida de Ernesto en un mundo violento, o sirve como vehículo para que este pueda comunicarse con su padre trotamundos. En cualquier caso, el canto del *zumbayllu* le recuerda el paisaje de su infancia: «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» (LRP: III, 66). Aparte de los mecanismos sonoros asociados a los objetos culturales (u objeto-signos), la música humana, o lo que Mendívil llama «música instrumental»²⁸ (2015: 361), transpone a Ernesto, como siempre, a su pueblo nativo donde aprendió a cantar, bailar, amar y ver el mundo como un indio. Buscando ese pueblo indio para compenetrarse y sentirse en colectividad, llega a las chicherías de Abancay para oír la música y, consecuentemente, para recordar a su pueblo indio añorado. Allí, escucha las canciones de las diversas regiones de la sierra peruana. Cautivado por la melodía de esas músicas, vuelve mentalmente a su paraíso perdido: «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 pequeños ríos adonde fui feliz» (LRP: III, 47). En otro momento, al escuchar el huayno «En la pampa de Utari», en la voz del arpista Papacha

²⁸ Para Mendívil, la música producida por los hombres es la música instrumental. En la narrativa de Arguedas, distingue «dos formas de música instrumental, una producto de las facultades naturales del cuerpo humano, es decir, producida por la voz, y otra producto de los instrumentos artificiales, creados por los seres humanos para imitar los sonidos del mundo. Principal rol tiene en la música instrumental la voz humana que es a su vez un medio para transportar la música de la naturaleza» (Mendívil, 2015: 361).

Oblitas, evoca a los pueblos de la altura, donde las canciones y las melodías son tristes porque expresan el dolor cósmico en tono menor o agudo; por eso, dice: «El semblante de los pueblos de altura, de aire transparente, aparecieron en mi memoria» (LRP: III, 150). Como notamos, la música es la puerta de la memoria colectiva de Ernesto.

Dentro del amplio dominio de la música, Ernesto utiliza el canto como un instrumento de comunicación, al igual que los hombres de su aldea nativa o de los pueblos indígenas; puesto que el canto, en las comunidades de tradición oral como la suya, es un medio de comunicación muy especial porque, por su forma simbólica, comunica algo, aunque «nadie puede saber realmente qué significado concreto encierra una melodía determinada» (Hormigos, 2008: 192). El canto, como una expresión musical, es un elemento estructurante de una actividad comunicativa por medio del lenguaje musical; «se presenta como un lenguaje que conecta subjetividades y aparece como un medio privilegiado de expresión y comunicación, manifestando sentimientos, actitudes, estados de espíritu, manifestaciones exteriores» (Ramírez, 2006: 106). Para Ernesto, el canto, por su oralidad, conecta subjetividades andinas a través de la melodía; tiene poderes mágicos en cuanto, mediante la vibración en el espacio andino, puede propagarse hasta llegar a su virtual destinatario; comunica en el momento de ser recibido por el oyente. Los sonidos de la naturaleza (ríos, árboles), de los objetos culturales (campana, trompo, instrumentos musicales) y de la voz humana son cantos para él, porque, según su pensamiento mítico, el hombre es un ser musical como una extensión de la sonoridad del cosmos. No olvidemos que la materia sonora de Ernesto está constituida por el canto de la calandria de las quebradas. Por eso mismo, el canto es de su absoluto dominio, sobre todo el género huayno de tono dulce. En muchas competiciones de canto en el colegio, era el cantante preferido de los músicos por su singular estilo andino. La siguiente confesión ilustra nuestra afirmación: «Muchas veces, tres o cuatro alumnos tocaban huaynos en competencia. Se reunía un buen público de internos para escucharlos y hacer de juez. En cierta ocasión cada competidor tocó más de cincuenta huaynos. *A estos tocadores de armónica les gustaba que yo cantara*» (LRP: III, 50; la cursiva es mía).

En efecto, Ernesto utiliza el canto para comunicar sus sentimientos, sus emociones y sus retos. Por ejemplo, durante su estancia en un pueblo hostil, salía a

cantar huaynos en las noches para mitigar su rabia contra la hostilidad de ese pueblo. Por medio del canto expresaba su protesta de manera simbólica y también comunicaba las escenas memorables de su vida: «Me desahogaba; vertía el desprecio amargo y el odio con que ese pueblo nos miraba [a él y a su padre], el fuego de mis viajes por las grandes cordilleras, la imagen de tantos ríos, de los puentes que cuelgan sobre el agua que corre desesperada, la luz resplandeciente y la sombra de las nubes más altas y temibles» (LRP: III, 30). En otro momento, cuando el destinatario del canto está más allá de la posibilidad de propagación de la voz humana, opta por el canto de los objetos mágicos para comunicarse con su padre viajero. La primera vez, cuando su padre se hallaba en Chalhuanca, utiliza el canto del *zumbayllu winku* (trompo embrujado) para enviarle un mensaje sobre el grado de su resistencia contra el violento mundo del internado. El mensaje da cuenta del estado de su lucha en el marco del «gran proyecto» que ambos habían planeado realizar. Concretamente, por medio del canto del trompo, le encarga el siguiente mensaje: «Dile a mi padre que estoy resistiendo bien —le dije—; aunque mi corazón se asusta, estoy resistiendo. Le darás tu aire en la frente. Le cantarás para su alma» (LRP: III, 107). La segunda vez, cuando la violencia se hace explícita a partir del motín de las chicheras y su padre errabundo ya estaba en Coracora, Ernesto utiliza el canto de la armónica para enviarle otro mensaje en el que hace saber la dificultad de su lucha contra los aparatos represivos e ideológicos de Estado y su esperanza de imponerse ante sus adversarios. Su mensaje transmite un estado de tensión en su máxima expresión: «¡Que quiere vencerme el mundo entero! ¡Que quiere vencerme! ¡No podrá! Ni el sol ni el polvo del valle, que sofocan, ni el padre Linares ni el regimiento... Iré, iré siempre» (LRP: III, 125). El ritmo del carnaval «Apurímac mayu» en las notas de la armónica de su compañero Romero le incita a luchar como habría esperado su padre. Finalmente, en esa misma línea del «gran proyecto», planea enviar un mensaje subversivo a doña Felipa a través del canto del *zumbayllu*: «En el canto del zumbayllu le enviaré un mensaje a doña Felipa. ¡La llamaré! Que venga incendiando los cañaverales, de quebrada en quebrada, de banda a banda del río. ¡El Pachachaca la ayudará!» (LRP: III, 132). Pero no cumplirá con ese deseo porque el *zumbayllu winku* había perdido su poder mágico debido a que fue introducido en la capilla en algún momento, donde se habría purificado y colonizado.

2.2. El terrateniente de Lambra: el sujeto de la postcolonía aculturado por la música indígena

En la narrativa arguediana, los sujetos de la postcolonía aculturados o indigenizados son tres: Julián Arangüena (*Yawar fiesta*), Aparicio (*Diamantes y pedernales*) y Bruno (*Todas las sangres*). Estos sujetos poseen el poder colonial y reproducen la violencia colonial de la República. Como muy bien señala Cornejo Polar, ellos son los «grandes señores que paradójicamente ligan su cruel comportamiento con los indios, a quienes explotan como poseedores de ‘derecho natural’, con una cierta asimilación de formas culturales quechuas» (1992: 51). En cierto modo, la relación entre Aparicio y Bruno es más próxima, porque ambos «son víctimas de una desmedida pasión por las mujeres y de una corrosiva conciencia de culpa ante el deseo que inevitablemente los vence y domina: son producto de la perversa identificación sustentada por un catolicismo de raíz y manifestaciones medievales, entre la sexualidad y el pecado, entre el placer y el castigo» (Cornejo Polar, 1992: 52). En efecto, Bruno, al igual que Aparicio, tiene amantes que cultivan el canto o la música; por ejemplo, Felisa «cantaba himnos católicos en quechua» (TLS: IV, 192), a la que asesina delante de su otra amante llamada Vicenta, quien también canta y toca la guitarra, incluso compone la canción «Pisonay que lloras sangre» (TLS: IV, 191), dedicada a él porque espera un hijo suyo. Se deja atraer por las mujeres que cantan; en este sentido, este diálogo entre Vicenta y Bruno es ilustrativo: «— [...] Señor don Bruno, te gusta cuando canto. / —Sí. Por eso me enamoré» (TLS: IV, 191). Pero, Aparicio tiene una especial devoción por la música india; representa a los señores de alma indigenizada. Por esta razón, en este apartado, explicamos la relación de Aparicio con la música indígena o la relación de la música india con aquel.

2.2.1. El poder colonial del hacendado Aparicio

Si comparamos la estructura de la sociedad representada en *Diamantes y pedernales* con la historia peruana que sirve de referencia para la configuración de la novela, observamos la huella del Estado oligárquico en las relaciones sociales y económicas dentro del relato. La novela refracta los vicios de la política del Estado oligárquico. En la esencia de este Estado, la estructura de la feudalidad se mantiene

vigente en el Perú; puesto que, como explica Mariátegui, «[e]l régimen de la tierra determina el régimen político y administrativo de toda la nación» (2007: 42). La independencia del país no significó la liquidación de la feudalidad; por el contrario, la República, a través del liberalismo teórico de la Constitución, protegió y reforzó el latifundismo. Por ello, en palabras de Mariátegui, «[l]a vieja clase terrateniente no había perdido su predominio. La supervivencia de un régimen de latifundistas produjo, en la práctica, el mantenimiento del latifundio» (2007: 40). Por esta razón, el Estado oligárquico, en alianza con los gamonales, mantuvo una política conservadora a pesar de que se disfrazaba de una burguesía republicana. En el ejercicio del poder, este Estado de tradición feudal instauró la violencia institucionalizada para preservar el orden social y la propiedad de la tierra. El ejército, por su organización consistente, cumplió la misión de neutralizar todas «las fuerzas centrífugas de la sociedad civil» (López, 1978: 1000). De ahí se explica la intervención del ejército peruano ante el motín de las chicheras en *Los ríos profundos*. El Estado oligárquico, compuesto por las dos clases dominantes: la oligarquía y los gamonales, políticamente se caracterizó «por excluir a las masas populares, particularmente al campesinado, de los elementales derechos democráticos, mediante la violencia institucional del Estado, por neutralizar políticamente a las clases medias mediante la represión y la integración y por imponer el dominio exclusivo y excluyente del bloque oligárquico» (López, 1978: 991). Y por no tener aparatos ideológicos organizados y sólidos, usó a la Iglesia como operador ideológico para legitimar su dominio. Naturalmente, la Iglesia, aprovechando la pasividad de las clases subalternas en un sistema feudal, penetró ideológicamente en la conciencia de la masa campesina. Como parte de la masa campesina, los indios padecían la crueldad de un Estado violento. Precisamente, para cuestionar y denunciar la política del Estado oligárquico contra los indios, surge la literatura indigenista y neoindigenista. En efecto, la narrativa de Arguedas penetra en ese mundo donde el señor feudal controla al límite la vida de los indios; por eso, como señala Fernández, la literatura de Arguedas «empezó a mostrar la violencia que sobre los indios ejercían los latifundistas o gamonales con la colaboración del gobierno y del clero» (2013: 119).

La novela *Diamantes y pedernales* está ambientada en la sierra sur del Perú. «En la sierra, la región habitada principalmente por los indios, subsiste apenas modificada en sus lineamientos, la más bárbara y omnipresente feudalidad. El dominio de la

tierra coloca en manos de los gamonales, la suerte de la raza indígena, caída en un grado extremo de depresión y de ignorancia» (Mariátegui, 2007: 37). Si las expresiones de la feudalidad son el latifundio y la servidumbre, como anota Mariátegui, entonces, el hacendado Aparicio es un sujeto de la postcolonia porque es un sujeto de poder y reproductor del sistema feudal instaurado en la colonia y mantenido durante la República hasta Reforma Agraria (1969). Forma parte de los gamonales provincianos, de esos gamonales que, aliándose con la clase oligarca, se mantienen enquistados en el Estado para preservar sus feudos. Aparicio tiene toda la prerrogativa de un señor feudal. El poder colonial de Aparicio se sustenta en la posesión de la tierra de Lambra. La tenencia de la tierra determina su condición socioeconómica. Precisamente, su poder nace de la posesión de la tierra con la complicidad del Estado oligárquico.

Socialmente, Aparicio es un joven criollo y es hijo de una «señora principal». Fue educado en la ciudad de Lima, pero no logró modernizarse porque mantuvo las prácticas arcaicas de los señores feudales. Es el señor de la hacienda de Lambra y vecino del pueblo de Alk'amare, al que nunca pudo integrarse. Posee los conflictos morales del señor feudal en cuanto vive atrapado entre la pasión sexual incontrolable y la búsqueda de la paz espiritual. Su desenfrenada lujuria le conduce hasta la autoinculpación permanente. En el plano económico, Aparicio es propietario de la hacienda de Lambra y dispone de mil indios que cumplen la función de siervos en sus tierras. Es propietario de caballos finos y de cientos de mulas. El potro negro, «el Halcón», es su compañero inseparable de sus aventuras. Ambos, simbólicamente, son herederos del mundo hispano. Hace gala de su poder económico cuando pasea por el pueblo montado en su potro ataviado con apero lleno de plata.

Basado en su condición de terrateniente, Aparicio ejerce la violencia colonial contra los indios y contra el pueblo para mantener el orden social vigente. Su dominio es absoluto: no hay ningún signo de rebelión por ninguna parte, ni en la capital de la provincia donde viven los otros señores, ni en los ayllus de indios, ni en su hacienda; más bien, a lo largo de todo el relato, las relaciones sociales se mantienen estables en el marco de la obediencia absoluta al amo. El hacendado de Lambra imponía todo su poder; por lo tanto, no toleraba ningún desorden social en su contra y tampoco permitía que alguien contradijera sus órdenes. En efecto, «[e]l señor de Lambra era un hombre de acción y no había aparecido aún otro joven poderoso e igualmente

decidido que le hiciera sombra. Era, además, fuerte, gran jinete; y cuando le atacaba la ira, enrojecía sus ojos, se erizaban sus espesas cejas, *infundía miedo*» (DP: II, 23; la cursiva es mía). Por ello, cuando la joven rubia, Adelaida, llega a la capital de la provincia y altera la vida normal de esta comuna, Aparicio, inmediatamente, dispuso que nadie hablara mal de la nueva joven porque se había enamorado de ella. En caso contrario, «juró arruinar y golpear hasta dejar agonizante a quien hablara mal de la niña recién llegada» (DP: II, 23). Desde luego, como un poderoso amo de la región, poseía a las mujeres que deseaba; se burlaba obscenamente de los otros señores como él: «Dicen que don Aparicio hizo caminar de cuatro patas a *varios señores* y que a algunos los montó todavía» (DP: III, 12; la cursiva es mía); y, quitaba la vida a las personas cuando se le ocurría, como sucedió con el asesinato de su músico Mariano. La crueldad de su poder siempre quedaba impune, porque nadie se atrevía a protestar, ni siquiera el Estado se daba por enterado de sus atropellos. Llevaba una vida apasionada, llena de deseo mundano bajo el amparo de su poder.

Sin embargo, paralelamente al poder violento del terrateniente Aparicio, la resistencia cultural se mantenía viva bajo el manto de la obediencia al poderoso. En el terreno cultural, el quechua seguía siendo una lengua dominante en la región, incluso, por razones de interacción social con los otros, había logrado permear en el inconsciente lingüístico de Aparicio. Las principales fiestas de los pueblos seguían celebrándose con los tradicionales rituales andinos. La música indígena se cultivaba vigorosamente, por eso «en ese pueblo había más de veinte arpistas famosos que tocaban en competencia durante las fiestas de la capital y de todos los pueblos circundantes» (DP: II, 19). La música, aprovechando su dimensión simbólica, continuaba cumpliendo con sus diversas funciones: (a) contribuía a la continuidad y estabilidad de la cultura, (b) integraba a los miembros de los pueblos indios para fortalecer la cohesión social, (c) construía la identidad cultural de todos los miembros, y (d) daba forma a la memoria colectiva para garantizar la continuidad de la comunidad. Los ritos religiosos indigenizados eran más populosos y ceremoniosos; por lo mismo, concitaban mucha expectativa y se imponían como sistema ritual. Por ejemplo, el entierro del músico Mariano fue un ritual quechua imponente, de principio a fin, porque los indios de Alk'amare lo enterraron como si fuera otro miembro del pueblo. En este ritual, Aparicio fue humillado severamente porque estaba en un terreno cultural quechua en donde no tenía ningún poder. El varayok', luego del

último rito del funeral, lo trata como a cualquier mortal sin poder («el varayok' lo miró al joven, como si el jefe del ayllu se dirigiera a él desde un mundo brumoso y distante» [DP: II, 43]) y le ordena fríamente en quechua —como si intuyera que él lo asesinó— que eche la primera palada de tierra en la sepultura de Mariano: «¡Tú primero!» (DP: II, 43). El terrateniente de Lambra obedeció al varayok sin displicencia alguna, porque este, en el espacio ritual propio del pueblo indio, era el dueño y señor del rito. Aparicio se arrodilló para cumplir con el rito. Así, en el plano cultural, los poderes se habían invertido.

2.2.2. El problema de la identidad en Aparicio y la infiltración de la música quechua

El terrateniente Aparicio carece de una identidad sólida y definida porque no tiene una identidad personal, social ni cultural. Vive entre dos culturas: la indígena quechua y la criolla; pero no ha logrado resolver su pertenencia a una ni a otra cultura. Es un sujeto oscilante entre ambos mundos. No tiene una memoria colectiva que le sirva de marco de referencia para que pueda configurar su identidad cultural. A pesar de que comparte el mismo espacio geográfico con los indios de su hacienda, no participa en las fiestas de la comunidad ni en los rituales vinculados con las principales actividades del pueblo indio; del mismo modo, tampoco se integra a la vida citadina en la capital de la provincia donde vive de manera ostentosa para el escándalo de propios y extraños. Su aire de superioridad lo distancia de la cultura; «de manera que se encuentra en una permanente tensión. Esa superioridad, que no es más un producto ideológico, lo encarcela en su mundo» (Montes de Sommer, 2013: 289). El mundo de Aparicio es un mundo tormentoso que fluctúa entre el deseo de goce desenfrenado y la autoinculpación permanente. El pueblo conoce su azarosa vida; por eso, ante todo el espectáculo que montó para cortejar a la costeña Adelaida, los ciudadanos lo critican en las calles: «¡Está loco ese mozo! [...] ¡Está tronado, y de rodillas! (DP: II, 25). Este Aparicio, educado en Lima, nada ha aprendido. [...] Le gusta que lo vean. ¡A las mujeres las engaña con ese aire de dueño!» (DP: II, 32). Paradójicamente, el odio proviene de su propia clase social y no de los indios a quienes los sojuzga paternalmente. La indefinición de su identidad deja un vacío en

su espiritualidad. Ese espacio espiritual indefinido será conquistado por la música indígena que, poco a poco, se iba infiltrando.

Si bien Aparicio, haciendo uso de la biopolítica (Foucault, 2007), controla la vida de los indios en función de los intereses de su condición social, pero no puede controlar la fuerza sugestiva y purificadora de la música indígena. Más bien, esta música, habiéndose apropiado de los instrumentos musicales provenientes de España hasta el extremo de indigenizarlos, venció y conquistó el espíritu del señor de Lambra. Entonces, a través de la música, el espíritu indígena se fue infiltrando en el alma del señor, dado que, como señala nuestro escritor, «la música fue la vía más íntima y activa» (Arguedas, 2012a: VI, 201) para moldear los sentimientos y las emociones de los *místis* asentados en el Ande peruano. Como un elemento activo de la memoria colectiva, la música indígena expresa la imagen y la belleza de la tierra donde vive Aparicio; describe los ríos que dan vida a los seres vivos en los Andes; reproduce el eco de las aves cantoras de las quebradas y de las punas; captura la aurora o el crepúsculo en el horizonte andino; y canta los avatares del hombre serrano. La música producida por el hombre andino revela la esencia de toda la naturaleza, incluida la humana. Ante el poder revelador de la música andina, Aparicio se deja conquistar por ella o, como anota Montes de Sommer, «[s]e siente atrapado, no solo por la fuerza de la naturaleza, sino también por la fuerza de la cultura andina, y vive bajo el misterio mágico del mundo de los Andes» (2013: 289). La música indígena, unas veces, neutraliza sus deseos carnales y sus dolores, y otras veces, aviva más sus pasiones, dado que «el efecto de la música es mucho más penetrante y más poderoso que el de las otras artes» (Schopenhauer, 1998: 157), porque es más rápido e infalible.

La música indígena que conquista la emoción musical de Aparicio es la música de los pueblos asentados en los valles y en las quebradas de los Andes. La música de estos pueblos, según el pensamiento mítico predominante en la novela, tiene origen en la sonoridad de los ríos pequeños y grandes que recorren la cordillera dando vida a la flora y a la fauna. En el mundo andino, el río es considerado como el dios de la música; por ello, toda la geografía de su dominio es un espacio sonoro que reproduce su musicalidad. De ahí que todos los seres que viven en sus orillas o en sus proximidades poseen cualidades musicales: las flores y los árboles se mecen al ritmo de las brisas del río, las aves, como la calandria, cantan dulcemente y los hombres encarnan la música dulce y alegre de la quebrada, una música que, en su esencia,

comunica vitalismo, poder y comunión. Precisamente, Aparicio es conquistado por la música de las quebradas y no por la música de su tierra, una música de los pueblos fríos. Por ejemplo, por un lado, la música de su querida, la ocoyambina Irma, está asociada a la sonoridad de los ríos de Apurímac, los «ríos más profundos y musicales del Perú» (DP: II, 30). Por esta razón, «Irma tenía hermosa voz y sentía 'locura' por los huaynos» (DP: II, 26); su habla en quechua era dulce y «tenía el aire de esos ríos, de las aves que sobre ellos juegan, gritando, llamando a los seres humanos» (DP: II, 31). Por otro lado, la música de Mariano es la expresión auténtica «de uno de los pueblos fruteros del 'interior'», regado por un río pequeño. Mariano, como un elemento sonoro de las quebradas, «tocaba huaynos alegres de esas regiones» (DP: II, 12). Ambas músicas generan diferentes emociones en Aparicio: la primera, por ser producida por una dulce voz femenina, le despierta más pasiones sensuales o aviva su lujuria; la segunda, ejecutada por un ser mítico o dotado de genio musical, le lleva al estado de la contemplación y de tranquilidad. Por sentir este tipo de experiencia musical, Aparicio se apropia del músico Mariano.

2.2.3. La posesión de la música indígena para la contemplación estética y la sustracción del deseo

Movido por el mismo egoísmo que fundamenta su condición de «señor de Lambra», Aparicio se posesiona de la música de don Mariano porque tiene un efecto mágico. Debido al encanto de la música, se apropia de ella; por consiguiente, ya piensa y habla sobre su música predilecta, ya que «la música es una forma de individualización» (Frith, 2008: 421). Al apropiarse de ella, el sujeto no solo está conforme con la posesión del material musical, sino también tiene la sensación de poseer «la canción misma, la particular forma de interpretarla que contiene esa grabación, e incluso al intérprete que la ejecuta» (Frith, 2008: 426). Precisamente, motivado por el apetito de la posesión, Aparicio se apropia del músico y de su arte con la idea de convertir la música del arpista en parte de su propia identidad. Se apropia del arpista Mariano, porque este, en la figura de un «upa» (semisordo o

«semi-idiota»), «era un illa²⁹ tocado por algún rayo benéfico» (DP: II, 20), es decir, tenía una cualidad musical dotada por la misma naturaleza.

De hecho, Mariano posee un poder mágico para musicalizar la esencia del mundo andino. Casi todos los que lo conocieron, lo vieron como un «brujo»; incluso, el propio terrateniente lo vio así desde el principio, por eso pensó: «¿No será un brujo?» (DP: II, 20). En efecto, Mariano, por su singularidad, tiene la apariencia de un brujo. Además, está asociado al sapo: «Mariano tenía una voz grave, como la de un sapo cantor» (DP: II, 12), ya que el sapo es un animal que usan los brujos para realizar los conjuros. Pero el upa Mariano no es brujo maléfico, como comúnmente se cree de los brujos en el mundo andino, sino que, en su apariencia de brujo, posee un poder mágico para producir una música telúrica e intensa tanto con su arpa como con su voz.

Por esta razón, Aparicio, al sentirse embargado por la música del arpista, declara poseerlo: «¡Para mí no más vas a tocar, don!» (DP: II, 20). Su palabra es una orden y, al mismo tiempo, una ley. Al poseerlo, le asigna el tratamiento «don» en reconocimiento a su extraordinario poder musical. Y lo respeta y lo protege hasta causar el asombro en toda la población. Sin embargo, cuando Mariano, desobedeciendo su orden y sus deseos, hace música en favor de Irma —la querida preferida del patrón—, siente que ha perdido la exclusividad del arte de Mariano. Entonces, arrebatado por la fuerza de su egoísmo, destruye el arpa y, luego, mata a su músico.

En el ámbito de las pasiones, su deseo de lujuria lo domina. Schopenhauer ya había señalado que «[e]stá en la naturaleza del hombre el sentir deseos, realizarlos, tener en seguida nuevos deseos, y así sucesivamente; su felicidad y bienestar consisten tan solo en esta transición del deseo a su cumplimiento y de este a un nuevo deseo [...]» (1998: 161). Aparicio, para liberarse del yugo del deseo mundano, encuentra una puerta de fuga en la música de Mariano; por eso, no puede ocultar su júbilo: «¡Don Mariano, tú no más para mí, *para mi alma...!*» (DP: II,12; la cursiva es mía). En lugar de practicar la compasión por sus indios avasallados, elige el camino de la contemplación de la música que encarna una forma pura del sentimiento y de la belleza para encontrar la tranquilidad momentánea; porque la contemplación

²⁹ Un illa es un «ser que contiene virtudes mágicas» (DP: II, 20).

estética, como sostenía Schopenhauer (2009), aparta al hombre de la cadena infinita de las necesidades y de los deseos. En este sentido, Aparicio, para dar cierta tranquilidad a su tormentosa alma y para sustraerse del deseo, se entrega a la contemplación de la música pura de Mariano. Es decir, disfruta con la pura forma musical sin contenido social alguno porque se emociona más con la dimensión sonora de la música. De ahí que en todo el proceso de la contemplación musical aparezcan solo los títulos de las piezas solicitadas por el señor de Lambra a lo largo de toda la novela. Muchas piezas musicales quedan implícitas; las explícitas son solamente siete: «Palomita del campo», «El sauce ingrato», «El chihuaco», «El tuquito», «El carnaval de Lamba», «Un wanka de la cosecha» y el huayno de la altura «Pato negro». Las primeras seis obras musicales y las muchas implícitas son, por lo general, ejecuciones instrumentales. Todas ellas, por sus melodías instrumentales, producían una sensación de quietud y serenidad en el espíritu de Aparicio. En cambio, la última pieza («Pato negro») es cantada; por lo mismo, tiene un componente verbal que representa algún tema vinculado con el amor. Cuando Mariano canta esta música con un tono grave y tierno, «su voz exaltaba ahora la confusa pasión de su amo» (DP: III, 24). Esta vez, la música de Mariano, por sus letras metafóricas y por su tono melancólico, despierta las pasiones de Aparicio. Por eso, este, al sentir la explosión de su pasión, reprocha a Mariano sin el acostumbrado respeto: «¿Qué es esto, upa Mariano? Tu arpa me ahonda más» (DP: II, 24). Al no soportar la fuerza de su pasión, cortó la música y partió al galope en su potro hacia su hacienda con la finalidad de traer las flores singulares para su pretendida Adelaida. La última música de Mariano avivó más su amor por la rubia. Como advertimos, no toda la música de Mariano logra llevarlo al mundo de la contemplación estética que da tranquilidad al alma, sino solo aquellas que interpretan la esencia de la naturaleza sin alguna carga de las pasiones humanas.

Como bien observa Cornejo Polar, la novela *Diamantes y pedernales* «sitúa en el centro del relato una reflexión poética sobre la música y su significado profundo» (1992: 50). En efecto, la reflexión poética sobre la música aborda dos cuestiones esenciales: el poder de la expresividad de la música indígena y el efecto mágico de esta para conquistar el alma de los criollos. La primera cuestión está representada por la figura del arpista Mariano, quien, dotado de una cualidad natural, produce una música quechua de manera extraordinaria. Su música, como arte simbólica, expresa la esencia íntima del universo andino en un plano figurativo. Puesto que, como dijera

Schopenhauer, «[l]a música no expresa tal o cual placer determinado, tal o cual aflicción, dolor, esfuerzo, júbilo, alegría o tranquilidad de espíritu, sino *el* placer mismo, *la* aflicción, *el* dolor, *el* esfuerzo, *el* júbilo, *la* alegría, *la* tranquilidad de espíritu: esos sentimientos en *abstracto* [...]» (1998: 163). Por eso mismo, la potencia expresiva de la música de Mariano es admirada por todos los mortales que han podido oírla directa o furtivamente. Incluso, el poderoso de Lambra, uno de los oyentes circunstanciales, se queda rendido ante esa música. La segunda cuestión pone a prueba, literariamente, el poder de la música indígena auténtica. Describe la forma como la música, luego de infiltrarse en el espíritu de los poderosos criollos que viven en los Andes expoliando a los indígenas, conquista la dimensión afectiva de estos grupos sociales proveyendo una experiencia musical que trasciende la cotidianidad hasta permitirles liberarse de sus mundos tormentosos. En el proceso de la experiencia musical, la música indígena, como la de Mariano, produce ineludiblemente dos reacciones inmediatas: la excitación de las emociones o el estado de la contemplación. El terrateniente Aparicio, al identificarse con la música del arpista, se posesiona del artista y de su música para entregarse a la contemplación musical con el fin de huir del incesante deseo carnal que lo atormenta hasta la autoinculpação: «Soy un endemoniado. ¡Un maldito!» (DP: II, 30). Para tal efecto, solo busca escuchar, con mucha devoción, las piezas musicales puras que poetizan el paisaje andino. Con estas formas musicales, por momentos, encuentra la paz interior y el sosiego. Para asegurar esa sensación en su vida, posee todo el cuerpo sonoro; pero, paradójicamente, queda poseído por la música india.

III. LA INTERDISCURSIVIDAD Y LA INTERTEXTUALIDAD COMO PROCEDIMIENTOS DE LA REPRESENTACIÓN LITERARIA DEL CANTO Y DE LA CANCIÓN EN LA NARRATIVA

Los intratextos y los intertextos, al igual que todo el material que una obra absorbe, se someten a los principios de la nueva creación (Doležel, 1999: 280).

[...] el canto indio de entonces era la flor de la tierra,
flor del paisaje porque era la voz del pueblo,
cuya alma y cuyos sentidos todavía se
alimentan directamente de la tierra
(Arguedas, 2012a: I, 270).

La morfogénesis textual, en el proceso de la escritura, explica la forma como la materia histórica o el discurso social preexistente «pasa del campo de lo *no-discursivo* a lo *discursivo*» (Cros, 1992: 28); es decir, describe el proceso de transformación de *lo real* en la expresión textual. En este sentido, el proceso de la incorporación de la materia histórica —o de lo «dado», en términos de Bajtín (2012a: 308)— en la escritura del texto literario implica, según Cros (2009: 102-103, 1986: 116-117), el encuentro de dos elementos discursivos: la interdiscursividad y la intertextualidad. La interdiscursividad son los discursos heterogéneos adquiridos por el sujeto cultural; por consiguiente, estos discursos constituyen la competencia ideológica y cultural de ese sujeto. El interdiscurso, al materializar los esquemas mentales y las formaciones ideológicas, traduce discursivamente «las condiciones sociohistóricas en la que se halla inmerso un locutor» (Cros 1986: 116) y, por lo mismo, «interviene como uno de los núcleos de la actividad semiótica de la escritura y de la producción textual» (Cros, 2009: 265). En cambio, la intertextualidad es todo el material textual que preexiste al acto de la escritura; e «integra no solo los textos anteriores sino también la materia histórica reproducida y la sociedad representada por medio de distintas *prácticas sociales*» (Cros, 2009: 265). El encuentro de ambos elementos en el acto de la escritura genera «*el proceso de transformación de la realidad referencial* bajo el efecto del trabajo de *interdiscursividad* que constituye el principio activo de las deconstrucciones» (Cros, 2009: 103; la cursiva es mía). Por la actividad semiótica de estos elementos en la génesis textual, el texto literario «es un *dispositivo interdiscursivo e intertextual* que absorbe y vuelve a poner en modo específico [...] y singular las representaciones de lo real presentes en el ‘ya allí’ del discurso social» (Robin y Angenot, 1991: 77; la cursiva es mía).

Por tanto, el texto literario no es un reflejo o copia de algo que ya existe en el mundo; por el contrario, como sostiene Bajtín, «siempre crea algo que nunca había existido, algo absolutamente nuevo e irrepetible, algo que siempre tiene que ver con los valores [...]. Pero lo creado siempre se crea de lo dado [lo real, la materia histórica, las prácticas sociales y la materia textual preexistente] [...]. Todo lo dado se transforma en lo creado» (2012a: 308). Desde la perspectiva sociocrítica, esta transformación de la realidad referencial exige la mediación de la interdiscursividad en el proceso de la escritura o en la génesis textual para configurar la estructura textual. Esta mediación permite establecer alguna relación intertextual porque el

texto está atravesado por una serie de discursos o prácticas sociodiscursivas; sin esta mediación, ninguna relación intertextual se podría establecer.

Según este marco conceptual, la representación literaria del canto quechua pasa por el «proceso de la morfogénesis» (Cros, 2009: 102) en la escritura de Arguedas, dado que el canto indígena insertado en el relato se recrea de nuevo dentro del discurso narrativo o, sobre todo, se transforma en él. En el proceso de la transformación del canto, como ha señalado Cros, entran en combinatoria la interdiscursividad y la intertextualidad como elementos operadores de la textualidad. Por esta razón, los objetivos de este capítulo son dos: explicar la relación de interdiscursividad entre el discurso narrativo y el discurso sonoro vocal (el canto) de la cultura andina, y demostrar la relación intertextual entre el texto y el intertexto musical porque la narrativa arguediana está llena de discursos sonoros.

3.1. La interdiscursividad entre el discurso literario y el discurso sonoro vocal

Por el hecho que el discurso literario establece una relación de interdiscursividad con las diferentes prácticas discursivas o culturales, la literatura es un dispositivo interdiscursivo (Robin y Angenot, 1991: 21; Link, 1988: 286), porque, en su estructura, se insertan los diversos discursos sociales y los símbolos culturales adquiridos por el sujeto cultural (el escritor); es decir, la literatura es un lugar literario donde se encuentran los diferentes discursos que provienen de la competencia ideológica y cultural del escritor. La literatura, a diferencia de otros géneros discursivos, tiene la facultad supratextual para integrar y poner en relación a los distintos discursos, símbolos y códigos culturales con el fin de constituir un discurso específico de naturaleza connotativa. Por ello, aprovechando su cualidad interdiscursiva para integrar todo tipo de prácticas culturales, el discurso literario recrea y moldea todos los materiales simbólicos en el proceso de la configuración del texto para hacer una metarreflexión sobre esas prácticas y, sobre todo, las literarias mismas. En este sentido, como escribe Llamas, la literatura tiene «una doble dimensión como producto cultural y como escenificadora de la cultura. Esta última característica de los textos literarios invierte la posición que ocupa la literatura como parte de la cultura, pues hace referencia a la cultura dentro de la literatura» (2012: 66). Por la combinación de ambas dimensiones, la literatura tiene la función de

autorreflexividad en cuanto ofrece al mundo la posibilidad de observarse a sí mismo o permite la observación de lo inobservable.

Precisamente, debido a esa cualidad interdiscursiva de la literatura, la narrativa de Arguedas se organiza a través de redes para generar nuevos textos que representan, interpretan y organizan los mundos. En efecto, en toda su narrativa, encontramos la coexistencia de una serie de discursos sociales: (a) los discursos míticos que explican la cosmovisión indígena, (b) los discursos religiosos de corte occidental y andino, (c) los discursos educativos, (d) los discursos hegemónicos que propician la hegemonía cultural criolla, (e) los discursos de resistencia, por lo general, producidos por los sujetos subalternos, (f) los discursos políticos como los de Rendón Willka, (g) los discursos etnográficos que describen las prácticas culturales o discursivas de los indígenas, (h) los discursos cotidianos que gestionan y organizan la vida social en el mundo representado, (i) los discursos sonoros o musicales, (j) los discursos narrativos indigenistas y otros más. Estos discursos, a partir de los discursos sociales preexistentes en la sociedad peruana, han sido seleccionados e insertados por el sujeto creador en el texto narrativo. En el proceso de la inserción de los discursos sociales en el discurso narrativo, el escritor hace una doble operación: por un lado, utiliza los diversos discursos para decodificar e interpretar los signos del mundo con la finalidad de hacerlos comprensibles para los otros sujetos o de objetivar las ideologías de los discursos y, por otro, incluye su propia voz a partir de su relación con los diferentes discursos que circulan en la sociedad. Por todo ello, la narrativa arguediana es interdiscursiva y polifónica porque, al constituir un contexto dialogizador, enmarca a los discursos ajenos.

Desde luego, uno de los discursos enmarcados en la narrativa de nuestro escritor son los discursos sonoros o musicales, puesto que están insertados en la estructura narrativa de los relatos. La narrativa de Arguedas introduce los discursos sonoros para establecer una relación dialógica entre el discurso narrativo y el discurso musical, entre la oralidad y la escritura, entre la cultura indígena y la cultura criolla occidental. El universo del discurso musical insertado es muy extenso y complejo, porque los narradores y los personajes poseen memorias y pensamientos musicales capaces de musicalizar todas las manifestaciones sonoras del cosmos, de la naturaleza y del hombre. Conociendo la amplitud del universo sonoro en el discurso narrativo arguediano, nos centramos solamente en el discurso sonoro vocal, es decir

en el canto, para explicar la forma como se representa una práctica cultural eminentemente oral en la literatura. El universo del canto traducido en forma de canciones al ser insertado como intertexto musical en el discurso narrativo comprende un total de nueve géneros musicales: huayno (47), *harawi* (14), himno (11), carnaval (6), *qachwa* (1), *wanka* (1), *haylli* (1), vals (3) y *ayla* (1). De hecho, advertimos que el discurso sonoro vocal tiene diferentes niveles de expresión en función de las historias de los relatos y de las estrategias narrativas utilizadas. En unas situaciones, el canto se manifiesta en el plano de la memoria como un recuerdo de un evento musical del pasado. Por ejemplo, el personaje narrador de *Los ríos profundos*, al evocar el día en el que salió del pueblo indio que lo protegió, recuerda la escena musical en la que las «mujeres cantaban el jarahui de la despedida» (LRP: III, 42). El recuerdo de esta escena se produce cuando el referido personaje estaba en un estado de «confusión y desasosiego» después de haber visto la vida infrahumana de los colonos en la hacienda de Patibamba. En otras situaciones, el canto aparece en el plano onírico. Por ejemplo, el mismo personaje-narrador de la novela citada escucha el huayno «Apankora, apankora» en su sueño: «[...] durante la noche, como un estribillo tenaz, escuché en sueños un huayno, oído en la infancia, y que yo había olvidado hacía ya mucho tiempo» (LRP: III, 80). Pero en la mayoría de las situaciones narrativas, el canto se expresa como una *performance* musical y tiene un engranaje con las tramas de los relatos; es decir, el canto se manifiesta como un acontecimiento musical que pone en escena al cantante, a la actuación musical y al auditorio cuando la tensión narrativa no tiene una resolución deseada en el plano de la racionalidad sino en el plano de las pasiones o emociones. Por esta razón, nos concentramos en el estudio del canto como acontecimiento sonoro porque el nudo de la música vocal está en la *performance* y no en las letras.

3.1.1. El canto como interdiscurso sonoro vocal

En el entramado de los discursos narrativos, el canto está insertado como un interdiscurso sonoro vocal para dramatizar ciertas escenas de las historias en los relatos. Por esta razón, es necesario comprender el canto como una práctica musical, porque su ejecución implica la interacción de los individuos, de las actividades y de los recursos musicales dentro de la narración. Desde la estética de la música, el canto

consiste en la emisión de un sonido melodioso mediante la voz humana. Por la forma particular del uso de la voz humana en la emisión del sonido, el canto se convierte en un arte musical y se distingue claramente de la palabra oral. La música verbal, por lo general, tiene tres modalidades de expresión³⁰: «*recitar cantando, cantar recitando y cantare*» (Harnoncourt, 2006: 223). La primera se refiere al acto recitativo corriente que consiste en hablar naturalmente sin llegar a cantar; la segunda modalidad corresponde al recitativo acompasado porque, al ejecutarse en forma de una declamación, pone en el primer plano la acción de cantar; finalmente, «*cantare* es cantar y corresponde al aria» (Harnoncourt, 2006: 223). Cantar hablando es una actividad musical fundamental cuando se ejecuta con una voz humana melódica; hace que un cantante se convierta en el dueño de una voz singular enmarcada en una determinada cultura. Desde luego, como señala Souriau, la palabra cantada «provoca todos los problemas estéticos acerca de las relaciones entre la palabra y la música» (1998: 235); por ello, según los enfoques predominantes en una determinada época, las diferentes disciplinas interesadas en la música vocal han puesto énfasis, en unos casos, en las letras de las canciones y, en otros casos, en la dimensión musical del canto.

En las culturas orales andinas, como las que aparecen en el universo narrativo arguediano, el canto es un acontecimiento musical que se ejecuta y se enuncia en las actividades sociales. Se cultiva dentro de una organización social que regula las interrelaciones y las actividades de los grupos sociales por medio de un sistema que percibe el tiempo en forma circular y que orienta la vida sociocultural a través de la tradición. En el marco de ese patrón cultural, todos los miembros que participan en el evento musical poseen la misma identidad cultural; por eso, comparten una serie de elementos culturales comunes: la mentalidad colectiva, los gustos musicales, las concepciones estéticas y las aspiraciones culturales. Por la implicación de los elementos sociales y culturales en la actividad musical, el canto se convierte en una realidad sociocultural compleja que exige una interpretación que vaya más allá de la simple comprensión de sus letras, porque no es un hecho aislado y casual, sino que forma parte de la práctica cultural establecida por las normas de la tradición. Por ello,

³⁰ Por su parte, Zumthor, a los tres tipos de canto hablado, los llama así: la voz hablada, el recitativo y el canto melódico (1991: 187). Más allá de los términos, los conceptos designan a los mismos fenómenos musicales.

como escribe Martín, «[l]as canciones llevan en sí unas mentalidades, situaciones y vivencias que, analizadas y comparadas, nos permiten sumergirnos en la sociedad cotidiana» (1997: 149). En suma, la música vocal se hace inteligible cuando se toma en consideración su función dentro de una determinada sociedad que la produce.

Por la complejidad de la música vocal, concebimos el canto como una *performance*/actuación. En este estudio literario, esta forma de concepción nos obliga a hacer una referencia a la procedencia de aquel término. El antropólogo Bauman (1997, 1992), al estudiar las manifestaciones folclóricas de las culturas orales, plantea la noción de *performance* para designar a una actuación artística que, como evento comunicativo, se ejecuta de manera especial para un público. Al centrarse en la literatura oral, llega a sostener que las artes verbales son formas de *performance*. Precisamente, aprovechando los alcances de este concepto, el crítico literario Zumthor (1991, 2006) estudia la poética de la poesía oral. Para tal efecto, entiende que la «*performance* es la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora» (1991: 33). Por su parte, Frith (2014), un especialista en la música popular dentro del campo de la sociología de la música, explica que la música es un arte performativo. Por lo mismo, para él, el canto es una *performance*, porque el cantante, usando su propio cuerpo como material artístico, ejecuta la canción y, al mismo tiempo, hace la *performance* en cuanto actúa poniendo en juego la retórica de los gestos y de los movimientos corporales (incluida la voz). Y la audiencia escucha dos elementos musicales: la canción y la *performance*. Para Frith (2014), escuchar una canción es ver su *performance* en un escenario.

Siguiendo esta línea conceptual, comprendemos que los cantos insertados en los discursos narrativos de Arguedas están representados como acciones vivas en un contexto sociodiscursivo y narrativo; por ello, notamos que los cantantes, al ejercer la práctica musical en un contexto sociocultural concreto, recurren a la improvisación cuando se les agotan las letras de las canciones. Por consiguiente, concibiendo el canto como una *performance*, ponemos la atención en los procesos sociales de producción y recepción de la música vocal; es decir, estudiamos los tres elementos básicos del proceso comunicativo musical: el intérprete, la *performance*/actuación y los oyentes. Así, podremos entender qué pasa cuando los cantos, como interdiscurso sonoro vocal, suenan dentro del discurso narrativo.

3.1.1.1. Los cantantes como sujetos sonoros

En la *performance* cantada, en la que la acción vocal modulada artísticamente se destaca en el primer plano, el cantante es el elemento más importante, porque interpreta las canciones a través de los sonidos musicales de su voz. En una escena musical, el protagonista central es el cantante y no el letrista ni el compositor, dado que produce una música vocal que transmite un mensaje y, al mismo tiempo, genera el trabajo performativo de escucha en los oyentes. El cantante, como sujeto sonoro, imprime su condición sociocultural en su arte verbal; es decir, al interpretar una canción, más allá de la posesión de una voz singular, pone de manifiesto la tradición musical que la encarna. Por ello, para comprender su arte, necesitamos conocer los elementos concomitantes que definen la figura del cantante: la condición social, la modalidad de la actuación, el cuerpo y la memoria.

En una sociedad de estructura feudalista, en la que existe hacendados y colonos, los cantantes y los músicos son sujetos subalternos y pertenecen, precisamente, al grupo social subalterno conformado por los indios y los mestizos o cholos. Este grupo social, por razones de cultura y de raza, es un grupo disgregado y ambivalente; y, socialmente, es incapaz de lograr la unidad para luchar por la justicia social o por el derecho a la tierra. Por ejemplo, en la novela *Los ríos profundos*, cuando las chicheras de Huanupata se rebelan contra la injusticia de los salineros, los colonos de Patibamba no se suman al motín de las mestizas a pesar de que ellas se solidarizan con ellos. De hecho, ante la falta de apoyo de los grupos oprimidos, la rebelión episódica de las chicheras es destruida por la fuerza represiva del Estado que resguarda a la clase dominante. Gramsci ya había advertido en el sentido de que, por lo general, «[s]obre los grupos subalternos siempre recae la iniciativa de los grupos dominantes, incluso cuando se rebelan y se levantan» (2011: 92). En efecto, los sujetos subalternos representados en la narrativa de Arguedas están condenados al silencio; porque, aunque hablen físicamente, no son sujetos que tengan una posición discursiva para participar en la construcción de la sociedad o, simplemente, para gestionar libremente sus propias vidas dentro de sus grupos. Esa condena al silenciamiento estructural del subalterno, con el correr de los siglos, ha conducido a que los colonos «[y]a no escuchaban ni el lenguaje de los ayllus [el quechua]», dado que «les habían hecho perder la memoria» (LRP: III, 41-42). El Estado republicano, heredero de la

estructura colonial, «no se contentaba con apretar al pueblo entre sus redes, con vaciar el cerebro colonizado de toda forma y de todo contenido» (Fanon, 1963: 104), sino también lo privaba de toda posibilidad discursiva que tuviera un estatus dialógico. Sobre los subalternos, ejercía un control estricto mediante sus aparatos represivos e ideológicos. Ejemplifica esta afirmación el discurso del padre Linares en la novela citada, quien, como una de las principales autoridades de control, vigilaba y castigaba a los subalternos de la ciudad de Abancay. Este personaje, para ilustrar el nivel de control que imperaba en la región, señala que, en las haciendas de don Manuel Jesús (el tío de Ernesto que aparece como el Viejo en el primer capítulo de la novela), «no se emborrachan los indios, no tocan esas flautas y tambores endemoniados; rezan al amanecer y al Ángelus; después se acuestan en el caserío. *Reina la paz y el silencio* de Dios en sus haciendas» (LRP: III, 191; la cursiva en mía). Como observamos, la práctica de la música en las haciendas estaba prohibida y vigilada hasta el extremo de anular toda capacidad creativa de los colonos. Sin embargo, a pesar de la estructura coercitiva del poder, los indios de las comunidades libres «hablaban cantando», es decir, usaban la música como el único medio de expresión. Por ello, Arguedas escribía en el sentido de que el pueblo indio, «[l]o que no podía decir hablando, lo que no podía expresar ni aun con los ojos, podía decirlo con la música» (2012a: I, 201).

En un universo narrativo en el que los indios hablan muy poco, debido a que toda la estructura del poder les impide hablar, los cantantes que se dejan oír a través de la mediación de los narradores son los sujetos subalternos. Ellos no tienen voz para narrar sus propias historias ni para establecer un diálogo horizontal con los grupos de poder. Pero, como donde hay poder suele haber resistencia —según la teoría de Foucault (1976, 1998)—, los cantantes —este concepto usamos también para referirnos a los músicos que cantan en algún momento y cuyos cantos se traducen como canciones en los relatos— encarnan la voz de la resistencia simbólica. Desde la subalternidad, en los diferentes escenarios y circunstancias, entonan las canciones para mantener la tradición musical que actualiza la memoria colectiva o para comprender e interpretar sus traumáticas convivencias con los grupos sociales que los oprimen.

En este sentido, por ejemplo, los sujetos sonoros de los cuentos son los indios y mestizos, quienes interpretan las canciones desde los espacios no oficiales. Los indios

cantan en las haciendas, con la licencia de sus patrones o durante la ausencia de ellos, para reafirmar y perennizar la memoria colectiva indígena; en las calles y plazas públicas, para animar y cohesionar a los miembros de sus grupos en las luchas contra los señores que los avasallan y los privan de los recursos naturales fundamentales para vivir; en las actividades agropecuarias, para invocar la generosidad de la madre naturaleza o para agradecerla por la concesión de la petición; en las fiestas populares de los pueblos, para celebrar el día de los santos patronos y los carnavales; en las situaciones límite y adversas, para expresar el dolor cósmico. En cambio, los mestizos, además de compartir ciertos espacios con los indios, como las veladas musicales o las fiestas tradicionales, cantan para aplacar sus penas y sus angustias en los espacios personales o públicos. Ilustramos esta afirmación con dos casos. En el primer caso, en el cuento «Los escoleros», doña Josefa, la esposa del hacendado don Ciprián, al margen de tener la figura de «*mater dolorosa*» (Ubilluz, 2017: 99), es una mestiza en una situación de subalternidad porque es «humilde» y tiene «corazón de india» (LE: I, 103). Al igual que los indios, padece la crueldad de su esposo. Como no puede expresar sus sentimientos libremente, aprovecha la ausencia de su marido para organizar una velada, en la que, después de acompañar con su guitarra las interpretaciones de Margacha y Juancha, canta un huayno muy triste: «No quieras hija mía a hombres de paso» (LE: I, 103). Las letras de esta canción, en tono dialógico, alude a su propia historia, porque ella se comprometió con un «hombre de paso» — no olvidemos que Ciprián la trajo cuando anduvo como viajero por Chalhuanca—, quien, cuando la mujer ya estaba muy enamorada, la humilla, la golpea y la mantiene cautiva. Al interpretar esta canción, doña Josefa padece un hondo sentimiento de tristeza: «En los ojos de la mamacha prendió una honda tristeza, todo el amargo de su vida se apretó en sus ojos» (LE: I, 103). El segundo caso está relacionado con el cuento «El forastero». En este cuento, el personaje, precisamente, es un forastero mestizo de origen andino que, durante su estancia en Guatemala, se vincula con los sujetos subalternos del barrio más pobre de la ciudad. Concretamente, tiene una relación con la prostituta María, a quien, por su indigencia, asocia con las indias de los Andes del Perú. Durante su recorrido por esos espacios marginales de la ciudad, como un sujeto subalterno y migrante, canta una serie de canciones indias de la sierra sur del Perú. El forastero es una versión del personaje Ernesto adulto de *Los ríos profundos*; porque tiene una memoria musical que, con frecuencia, actualiza su identidad cultural andina

en un territorio extraño y también recuerda a las indias sometidas, quienes lo habían criado cuando era niño. Es un amante del canto quechua como Ernesto.

Del mismo modo, en las novelas, los cantantes son indios y mestizos de los grupos sociales subalternos. En *Diamantes y pedernales*, hay dos sujetos sonoros: el arpista y cantante upa Mariano y la oco-bambina Irma. El primero —un ser dotado de una facultad musical para producir la música indígena— es un indio de una aldea asentada en la quebrada de los Andes; la segunda —una de las queridas del hacendado Aparicio— es una mestiza que, al son de su guitarra, canta las dulces canciones de su tierra regada por los afluentes de los ríos amazónicos. Ambos son sujetos subordinados del hacendado. El upa Mariano solo existe como instrumento musical para deleitar el alma de su amo; en cambio, Irma es un objeto sexual del hacendado y una fuente de goce en cuanto le canta. Ambos están prohibidos de hablar tanto para integrarse a la nueva comunidad en la que viven como para pedir algo más allá de la buena voluntad paternal del señor; solo pueden hablar cantando para complacer los caprichos de Aparicio.

En *Yawar fiesta*, la mayoría de los intérpretes son indios a excepción de los mestizos agrupados en el «Centro Cultural Lucanas» en Lima, quienes, como mestizos indígenas y migrantes, cantan en quechua el «huayno lucana» que comienza con el verso «*Tullutakapis inti rupachkan*» (YF: II, 131). Estos mestizos son conscientes de sus condiciones sociales subalternas en la capital del Perú, por eso, para reclamar sus derechos ciudadanos, se asocian guiados por el pensamiento socialista de Mariátegui. Si ellos se reúnen en un barrio marginal de Lima para cantar un huayno quechua, en Puquio, un indio de uno de los ayllus canta sus penas en la cárcel, acusado de ladrón cuando pretendía rescatar sus ganados apresados en los supuestos pastizales del principal. Las protagonistas del canto en esta novela son las indias de los cuatro ayllus. Para los principales, la música indígena es una «[m]úsica del diablo» o una «música perra» (YF: II, 88) que perturba sus oídos criollos. En *Los ríos profundos*, los cantantes son indígenas y mestizos; hacen música en un espacio sonoro marginal: las chicherías del barrio alegre de Huanupata. Para amenizar el consumo de la chicha de jora (sora), las chicherías suelen tener un músico arpista que toca y canta los huaynos solicitados por los parroquianos y los forasteros, o a veces acompaña a los espontáneos cantantes. De hecho, el arpa es un instrumento musical asociado a los indígenas; por lo mismo, todos los intérpretes cantan las canciones quechuas tradicionales al son de

aquel instrumento. En ese espacio marginal, ubicado fuera del centro de la ciudad, los sujetos sonoros cantan las canciones cultivadas por la memoria colectiva y también crean nuevos temas para contener la represión desatada por el Estado a consecuencia del motín de las chicheras. La tensa relación social entre los sujetos subalternos de las chicherías y los señores del centro de la ciudad se agrava cuando las chicheras cruzan la ciudad cantando un carnaval para avivar la marcha mientras llevan la sal para los colonos de la hacienda de Patibamba. Las voces cantadas y de protesta de las mestizas causan la pulsión de odio y de desprecio en la clase dominante contra los otros. El siguiente fragmento ilustra la carga pulsional que guardan los señores contra los subalternos:

—¡Patibambapak! ¡Patibambapak! —gritaban las mujeres y arreaban las mulas. Les abrieron campo.

Desde algunos balcones, en las calles del centro, insultaron a las cholas.

—¡Ladronas! ¡Descomulgadas!

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

—¡Prostitutas, cholas asquerosas! (LRP: III, 89).

Del mismo modo, los sujetos sonoros de las demás novelas son indígenas y mestizos. Ambos subgrupos sociales constituyen el grupo social subalterno, puesto que los *cholos* o mestizos indígenas tienen más en común con la comunidad indígena de la que provienen que con los grupos de mestizos criollos o vecinos a los que aspiran a pertenecer. Por ello, siempre cantan las canciones de tradición indígena en las diversas circunstancias socioculturales configuradas en la novelística arguediana.

Los músicos y los cantantes populares son marginados socialmente por la clase dominante, sin embargo, gozan del reconocimiento dentro de sus propios grupos sociales. Sobre todo, los músicos son reconocidos y tratados de modo especial porque, además de saber tocar los instrumentos musicales indios o mestizos, saben cantar las canciones tradicionales que se heredan de generación en generación; son la memoria colectiva viva de la música. Ocupan una posición especial, por ello se les toleran y aceptan ciertos comportamientos que al resto de los individuos del grupo no se les permiten. Por lo general, tienen una imagen arquetípica marcada por la posesión de algunos rasgos físicos o psicológicos distintos del común de la gente. Pueden ser sordos o idiotas como el arpista Mariano en *Diamantes y Pedernales*, ciegos o medio

ciegos como el charanguista Gregorio en *Todas las sangres*, o talentosos como el «Papacha Oblitas» que, en *Los ríos profundos*, se había ganado ese apelativo «Papacha» («gran padre» o gran maestro), precisamente, por su talento y por su experiencia de haber animado más de «mil fiestas de mestizos, señores e indios» (LRP: III, 149). Esos y otros rasgos los distinguen a los seres musicales. En cambio, los cantantes a viva voz, sin ningún acompañamiento musical, no tienen una imagen asociada a una determinada voz que los singularice; solamente son valorados durante la recepción de la *performance*. En el mundo indígena, el canto es cultivado como un arte colectivo por todos los miembros. Por el sistema de enculturación colectiva, nadie, individualmente, puede atribuirse el título de cantante como una voz reconocida.

Las modalidades de ejecución del canto por parte de los intérpretes en la actuación —las más frecuentes— son dos: (a) las *performances* cantadas con música y (b) las *performances* cantadas sin música. Las *performances* cantadas con música comprenden, a su vez, cuatro modos de interpretación. En el primer modo, los intérpretes cantan solos con el acompañamiento de un instrumento musical en presencia de un auditorio. Los intérpretes no son profesionales como sucede en la sociedad moderna, sino aficionados o espontáneos, quienes, emocionados por la melodía de la música, cantan para estrechar los lazos sociales con su grupo, o para deleitar a los concurrentes o clientes. En «Los escoleros», Margacha y Juancha cantan los huaynos indios con el acompañamiento de la guitarra de doña Josefa, la patrona de la hacienda; en cambio, en *Los ríos profundos*, los forasteros o las mestizas de las chicherías cantan huaynos al son de las cuerdas del arpa de Papacha Oblitas, un maestro arpista que no requiere la compañía de un violín para armar una jarana.

En el segundo modo de actividad, el cantor se acompaña él mismo con algún instrumento musical ante un público. Por lo general, los músicos utilizan los instrumentos de cuerda para acompañar sus cantos. Por ejemplo, doña Josefa, para cerrar la velada, canta un huayno muy triste al tiempo que toca su guitarra; asimismo, el maestro Oblitas, para imponer la totalidad de su arte musical, canta al mismo tiempo que puntea las cuerdas de su arpa.

La tercera forma de actuación consiste en que el intérprete es un colectivo que canta y baila al compás de un instrumento musical o de un conjunto musical. A manera de un gran coro, los intérpretes cantan huaynos o carnavales que, al ser acompañados

por los instrumentos musicales indios, generan una fiesta colectiva y comunitaria. En el cuento «Agua», en la protesta social contra el hacendado don Braulio, el canto de los escolares se hacía cada vez más intenso hasta el grado de convocar a todo el pueblo indio en la plaza al ritmo de la melodía de la corneta de Pantaleón. Entre los intérpretes, «[m]uchas mujeres levantaron la voz y formaron un coro» (A: I, 59). Del mismo modo, en el cuento «Huayanay», las mujeres y los hombres indios cantan el famoso carnaval de Tambobamba al son de «cien quenas y trescientas tinyas» (H: I, 170). Como la interpretación se produce a la orilla de la quebrada, la resonancia del canto se propaga como un rumor por todo el espacio encajonado entre los dos cerros enormes.

Finalmente, en el cuarto modo de la *performance*, una orquesta india constituida por el arpa y el violín acompaña a los intérpretes, quienes cantan para animar en las chicherías o para acompañar las danzas. Como ya dijimos, en las chicherías de Huanupata de Abancay, además del maestro Oblitas, hubo una orquesta integrada por un arpista y un violinista que solía funcionar como un marco musical de las cantantes. Las mestizas, como artistas exclusivas de las chicherías, solo sabían cantar los «huaynos de Apurímac y del Patibamba, de la tierra tibia donde crecen la caña de azúcar y los árboles frutales» (LRP: III, 46). Sin embargo, ellas no perdían la ocasión para oír otras piezas musicales que la orquesta tocaba a petición de los forasteros. En *Todas las sangres*, el mismo tipo de orquesta acompaña a los intérpretes de la danza *qachwa*. Los intérpretes eran las mozas y los mozos; aquellas cantaban dialogando con los luchadores que bailaban la danza, en cuya representación, los mozos «lucha[ban] al Rompe; en dos filas, con los brazos cerrados, se disputa[ban] el terreno a golpes de hombros y caderas, un poco como los toros» (TLS: IV, 59). Los mozos cantaban los versos interrogativos de la canción; y las mozas contestaban cantando. La danza concluye con el triunfo de una de las filas.

Las *performances* cantadas sin música son las más numerosas en la narrativa de Arguedas. Los cantos a capela son las formas expresivas más habituales en el mundo indígena. Este tipo de *performance* comprende, por lo menos, cinco modos de interpretación. En el primer modo, el intérprete canta solo a viva voz ante dos o más oyentes. Por lo general, los cantantes entonan los huaynos indios o mestizos en cualquier circunstancia en la que la emoción los embarga. Este caso podemos ejemplificarlo con el charanguista Gregorio de *Todas las sangres*, quien, al estar

enamorado de la joven Asunta, canta el huayno mestizo «Patito de la laguna» (TLS: IV, 91) en un contexto de diálogo entre Cabrejos, Perico Bellido y él mismo. Los tres hombres están interesados en la referida joven. Gregorio, para hacer constar la profundidad de su sentimiento, canta una canción que él mismo la compuso en quechua y español. Los dos interlocutores notan que el canto de Gregorio es muy triste y conmovedor.

En la segunda modalidad de actuación, el intérprete es un coro de mujeres que, por lo general, canta varias formas musicales: el *harawi*, el *wanka*, el himno religioso y el carnaval. Por ejemplo, en *Todas las sangres*, el coro de mujeres interpreta un *kacharpariy* —un género musical del *harawi*— para despedir a don Adalberto Cisneros cuando fue expulsado de la hacienda de La Providencia. La interpretación es profundamente triste e intensa. En la misma novela, otro coro de mujeres canta el *ayataki* «Quién eres, sombra» (TLS: IV, 147) —un *harawi* fúnebre— en el sepelio del charanguista Gregorio, quien habría sido asesinado por el ingeniero Cabrejos según las sospechas de Rendón Willka. Aunque la muerte del músico es un misterio y toda la población de indios no sabe la verdadera identidad del infortunado a la hora del entierro, las mujeres, fieles a los tradicionales rituales en los funerales indígenas, cantan el *ayataki* con un sentimiento penetrante y lamentoso ante la masa de indios que asisten para despedir al gran músico. El canto, a modo de una interpelación, es un vehículo de comunicación con el alma de Gregorio que aún, en el proceso de transición del mundo de aquí hacia el mundo de abajo, mora en el mundo de los vivos. Los cantos en coro son los más numerosos en la narrativa arguediana.

El tercero modo de *performance* es la interpretación en dúo. En efecto, en el cuento «Don Antonio», dos jóvenes enamorados cantan el huayno «Contigo sueño» (DA: I, 241) una noche al pie de un balcón en la calle principal de un pueblo. Esta escena musical es percibida por el camionero don Antonio. Los intérpretes, a través de los cantos tradicionales, cortejan a las muchachas.

En la cuarta modalidad de actuación, un intérprete, privado de libertad, canta las canciones guardadas en la memoria para aplacar sus angustias o para expresar sus nostalgias en un espacio carcelario. Por lo general, la interpretación en una celda, donde la depresión y la humillación debilitan los estados de ánimo, es individual. Por medio del canto, los sujetos subalternos encarcelados escapan imaginariamente de la prisión para reencontrarse con su comunidad, o para llenarse de fortaleza, o para

afirmar la pertenencia a un grupo social o político o, simplemente, para expresar los sentimientos que les afloran en cualquier momento. Los ejemplos de este tipo de *performance* son la interpretación del indio encarcelado por un supuesto robo en la novela *Yawar fiesta* y la de los sujetos sonoros encarcelados en *El Sexto*. En *El Sexto*, hay dos sujetos sonoros que comparten una celda: Cámac (indio comunista) y Gabriel (un estudiante mestizo sin partido). Cámac, al comprender que la cárcel es un espacio de degradación moral y de violencia física, canta, en tono recitativo, el huayno «Cuculí madrugadora» (ES: III, 250) mientras fabrica una guitarra. A pesar de luchar por la revolución socialista, mantiene viva su identidad cultural. Del mismo modo, Gabriel canta, también en tono recitativo, el *ayataki* «Maytan rinki yurak' paloma» (ES: III, 309-310) para despedir a su compañero de la celda. Al cantar el *ayataki* ante el féretro, actúa como un indio. Lo interpreta con un auténtico sentimiento de indio; por eso decía: «Repetí todos los versos, dos y tres veces; su tristeza me consolaba, cautivaba mis sentidos» (ES: III, 310).

En el quinto modo, tres intérpretes o dos coros cantan alternativamente en una especie de contrapunto. Ilustramos esta forma de actuación con dos *performances* musicales de *Todas las sangres*. La primera actividad es una interpretación ejecutada por tres cantantes que, de manera alternativa, entonan un huayno con letras improvisadas. Los tres cantantes celebran la designación de Rendón Willka como el mando de los indios mineros de la hacienda de La Providencia, porque don Bruno le había dado ese cargo de confianza. Para Rendón, esa designación constituye un triunfo político, dado que le permitirá organizar un movimiento social que defienda un sistema económico nacionalista. El nuevo *varayoc*, al no poder controlar su emoción de alegría, canta un huayno improvisado: «La sangre del gavián» (TLS: IV, 122). Y los otros dos intérpretes (Justo Pariona y un mozo de Lahuaymarca) continúan con el canto de manera sucesiva. Las letras de la canción proyectan un liderazgo correcto y heroico de Rendón Willka. Y la segunda *performance* es un canto interpretado, también en modo de contrapunto, por dos filas de comuneros dispuestos en una danza que representa una lucha. Una fila de danzantes era encabezada por Rendón Willka y la otra, por Justo Pariona. La danza fue ejecutada como parte de la ceremonia de recepción de Matilde (la esposa de Fermín) en la comunidad de Lahuaymarca. Al final de la ceremonia, la comunidad le entrega un

ramo de flores de kantuta. La patrona queda encantada con el homenaje, por eso le confía a su marido: «han cantado y luchado para mí. Estoy feliz» (TLS: IV, 173).

El cuerpo de los cantantes es un instrumento musical en la *performance*. En el proceso de la interpretación del canto, la expresión corporal se manifiesta de manera paralela a la acción de la voz. Indubitablemente, como señala Zumthor, «[l]a oralidad implica todo lo que, en nosotros, se dirige al otro, ya sea un gesto mudo o una mirada. [...] Los movimientos del cuerpo están integrados así a una poética» (1991: 202). Por esta razón, en el estudio de la *performance*, «[d]escribir un movimiento corporal es describir a la vez *qué* está haciendo y *por qué*; leer un movimiento corporal, interpretarlo, significa inscribirlo dentro de una historia» (Frith, 2014: 383). Sin embargo, no podemos interpretarlo para comprender la historia que se narra por medio de la gestualidad porque, simplemente, el narrador no lo describe. Sabemos que el movimiento del cuerpo entero se acompaña de la mímica y de la gestualidad; pero esos movimientos corporales no están descritos en la narrativa arguediana. No es que exista un «gesto cero» en la actuación, porque los cantantes, intencionalmente, hayan suspendido toda expresión corporal durante la ejecución del canto, sino que obedece a una estrategia narrativa del autor en cuanto

el acento de su obra no está puesto en describir al otro, en narrarlo, o intentar revelarnos todos los secretos sino más bien en cuestionar el deseo colonial de poseerlo y hacer notar su incapacidad de abordarlo en su diferencia y su negación de reconocerlo como un igual. [...] No describir completamente al subalterno, no narrarlo, corresponde, por un lado, con una estrategia política de representación de la cultura diferente y, por otro, con una crítica al tradicional concepto de “identidad” (Vich, 2005: 372-373).

Por ello, no vemos ninguna expresión mímica ni gestual de los intérpretes en toda la narrativa. Los rostros de los cantantes no aparecen en el primer plano; solo se oyen sus voces musicales. Es imposible percibir la gestualidad de los intérpretes durante la *performance*. En cambio, los cuerpos de la clase dominante están narrados y descritos minuciosamente. Por esta razón, por ejemplo, podemos ver el rostro del Viejo en *Los ríos profundos*: «Se levantó el Viejo, sonriendo, sin mirarme. Descubrí entonces que su rostro era ceniciento, de piel dura, aparentemente descarnada de los huesos» (LRP: III, 22) o del terrateniente Aparicio en *Diamantes y pedernales*: «El hijo de la señora era alto, cejijunto, de expresión candente e intranquila (DP: II, 12). [...]

Era, además, fuerte, gran jinete; y cuando le atacaba la ira, enrojecían sus ojos, se erizaban sus espesas cejas, infundía miedo» (DP: II, 23). Así, el narrador describe el cuerpo de los señores que impiden que los indígenas hablen y adquieran el estatus de interlocutores con derechos para opinar en un diálogo horizontal.

Solo encontramos un movimiento corporal en la danza inexpresiva de don Ángel en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Don Ángel, en diálogo con la danza de don Diego, baila y canta en su oficina. Al principio, afinando su «oído de oír, no de silbar ni de cantar» (EZ: V, 93), sigue la danza de don Diego, pero, luego, afinando mejor su «oído de recordar y no de cantar ni de silbar» (EZ: V, 93), escucha un canto en la danza insonora de don Diego. Ese canto que nace a partir de la danza inexpresiva fue aclarándose con el tiempo en la conciencia de don Ángel hasta el punto que de el «[r]itmo y baile le encendieron toda la memoria y el cuerpo» (EZ: V, 93). Entonces, al ritmo de la melodía que suena en su mente, empieza a danzar «con pesada gracia». Pero, como su danza era casi nada expresiva porque «no movía los pies, no los podía mover; estaba clavado en el sitio, [...] empezó a hablar, a recitar»:

—Siga, siga, siga la rueda, siga la rueda... Chimbote es el puerto... el puerto pesquero más grande... más grande del universo... y Casa Grande y Casa Grande... que está aquí cerca... a cien, a cien kilómetros... [...]

más grande del mundo
 más grande del mundo
 Chimbote, Casa Grande
 siga, don Diego, siga, don Diego.
 [...] (EZ: V, 94)

Don Ángel ejecuta el canto y la danza de manera simultánea. Su canto como su danza, poco a poco, se van definiendo con el tiempo. El canto, al principio, se ejecuta como un acto de «hablar» y de «recitar»; luego, alcanza el nivel del canturreo. Del mismo modo, su danza también tiene un desarrollo progresivo, de nada expresiva a medianamente expresiva. Su actuación, por ser una improvisación motivada por el baile de don Diego, en esta fase no llega a tener el tono definido ni el movimiento aparejado. Como describe el narrador, «[d]on Ángel recitaba y canturreaba algo desigualmente todo, ritmo, melodía y movimiento. Trataba de seguir el baile de Diego; se agachaba hasta apretarse la barriga, se erguía a la manera de los borrachos desafiantes; ponía, luego, ambas manos sobre el escritorio y así, bajaba y alzaba el

pecho, como las lagartijas de los roquedales de la costa peruana» (EZ: V, 95). Al final, por un lado, la voz del canturreo se transforma en un canto cuya letra sigue el ritmo de la yunsa de Cajabamba; por otro, la danza nada rítmica termina definiéndose como una danza cajabambina para diluirse «en todo el cuerpo de don Ángel» (EZ: V, 96). El canto de don Ángel opera en diálogo con la danza de don Diego y de sí mismo. El canto y la danza son *performances* complementarios en cuanto ambos están pautados por la sonoridad. Por ello, como señala Rivera, «[n]o solo el canto motiva a la danza que reinscribe lo sonoro en el movimiento, sino que la danza, en tanto movimiento y ritmo, motiva la reinscripción del canto» (2011: 197). El canto de don Ángel se ha afinado al final, pero no sucedió lo mismo con su danza porque sus movimientos corporales fueron mínimos dado que no pudo desplazarse más allá de su escritorio para soltar sus pasos al ritmo de su canto, solo movió su cuerpo estático como si fuera una sonaja.

Otro elemento importante en la *performance* de los cantantes es la memoria retórica, «como memoria gobernada por el arte retórico» (Albaladejo, 1991: 159), porque «[n]o existe *performance* sin la acción de la memoria» (Zumthor, 1991: 235). Por consiguiente, en la interpretación de las canciones, los cantantes disponen de la memoria para actualizar el discurso lírico oral retenido, precisamente, en la memoria. En las culturas orales como las representadas en la narrativa arguediana, la actuación de los cantantes se fundamenta en la operación activa de la memoria durante la comunicación musical. Dado que, en este tipo de culturas, «la memoria oral tiene un componente somático» (Ong, 1987: 71), la memoria retórica de los cantantes opera en el acto de la interpretación vocal sin el soporte de un texto retórico escrito ni de una partitura.

En la *performance* de los cantantes, distinguimos tres operaciones de la memoria retórica: la selección de la canción, la complacencia del deseo colectivo y la retención global de las canciones. La primera acción de la memoria retórica es seleccionar la canción que ha de ser interpretada en consonancia con el tema de la historia de la narración. Cada intérprete, ya sea como músico o como cantante, tiene su propio repertorio que proviene de la memoria colectiva; de ese repertorio, de acuerdo a la situación comunicativa que se va desarrollando en la historia de los relatos, elige una canción para interpretarla. El repertorio, como «memoria corporizada» (Fahrenkrog, 2014: 40), no solo es un mosaico de letras y melodías, sino

también comprende un conjunto de gestos, movimientos, *performances*, oralidades, danzas, etc. Los músicos suelen tener un amplio repertorio musical que, muchas veces, recoge las tradiciones musicales interregionales además de las locales. Ellos funcionan como la memoria viva de los pueblos indígenas en cuanto, con sus *performances*, transmiten la historia social, la memoria cultural y el sentido de identidad para garantizar la continuidad del mundo andino. Asimismo, los cantantes, aunque no tengan un repertorio con un registro amplio, seleccionan las canciones de sus pueblos para interpretarlas en diálogo con la historia de la narración.

La complacencia del deseo colectivo, como segunda operación de la memoria en la actuación, consiste en que el intérprete canta para complacer los deseos musicales de la comunidad. De hecho, como ha anotado Zumthor (1991: 236), la operación de la memoria supone una incesante tensión entre el apetito del goce personal y el deseo del colectivo regulado por la tradición musical. Así pues, los cantantes, guiados por el sentido comunitario, cantan las canciones inscritas en la memoria colectiva, esas que constituyen los universos musicales del mundo andino: la música del ciclo vital, la música del trabajo, la música de fiestas y la música religiosa (Romero, 2017: 87). Sus interpretaciones responden a las expectativas de los oyentes. No suelen cantar para satisfacer un goce personal; más bien, sus interpretaciones tienen, por lo general, algún sentido social porque están imbricadas con las historias de sus grupos sociales. Solo los músicos maestros tienen la facultad de crear nuevas melodías en el marco del estilo musical de sus pueblos; en realidad, ellos son los únicos que pueden innovar y modificar las melodías para acrecentar el universo musical de la comunidad. Con el tiempo, las nuevas melodías creadas pasan a formar parte del repertorio de los cantantes.

Finalmente, la retención global de las canciones es la tercera acción de la memoria. La canción existe como un todo en la memoria del intérprete. A partir de esa totalidad guardada en la memoria, el cantante la actualiza en una cadena de secuencias melódicas durante la interpretación. Las letras memorizadas siempre están asociadas a una melodía. La dimensión melódica de la canción es la que se conserva mejor en la memoria; por ende, sirve como una guía en el acto de la interpretación. En cambio, las letras de las canciones tradicionales pueden sufrir una cierta variación en función de las circunstancias sociales. Cada *performance* instaaura una nueva integridad; porque, desde el principio hasta el final, la memoria opera en

la ejecución del canto siguiendo la línea melódica de un género musical. Por ello, cada actuación se concibe y se percibe como una totalidad musical con su propia coherencia.

Una facultad creadora de la memoria es la improvisación durante la ejecución. La improvisación se produce en perfecto ajuste con las normas culturales y los estilos musicales. La versión improvisada en la ejecución se configura a partir de los ritmos, melodías y formas textuales preexistentes en la tradición. Para el acto de la improvisación, los cantantes poseen «el talento de juntar y organizar unos materiales en bruto, temáticos, estilísticos, a los que se mezclan los recuerdos de otras *performances*» (Zumthor, 1991: 237-238). En la improvisación, los cantantes ponen en evidencia sus ingenios musicales, sus ritmos interiores, sus flujos melódicos, sus pausas y sus inflexiones. Si se ajustan a la estética de la cultura, cuentan con la predisposición del público para ser escuchados durante la actuación. La improvisación, como toda *performance*, es única e irrepetible.

Ilustramos la acción de la memoria retórica en la *performance* con algunos ejemplos. Dando por hecho que las operaciones mentales suceden de manera rápida y simultánea en el proceso de la ejecución del canto, citamos dos ejemplos que evidencian esas acciones de la memoria. En el primer ejemplo, en *Todas las sangres*, los indios K'oto y Maywa, comuneros de Lahuaymarca, cantan un *harawi* fúnebre en el sepelio de la madre de los hermanos don Bruno y don Fermín. Para describir las operaciones de la memoria, cito el contexto de la *performance*:

—[...] K'oto, Maywa, hermanos; aquí no hay vecinos, cántenle la despedida a mi madre [dijo don Bruno].

Los dos viejos se miraron.

—Mujer canta despedida —dijo Maywa.

—Ahora no hay mujeres.

Volvieron a mirarse los dos indios.

—¿“Arañita negra” o “Gusano del río”? —preguntó en el silencio K'oto.

Eran los cantos más antiguos.

—“Gusano negro”. ¡Por la señora! —contestó Maywa.

Los dos viejos se cubrieron totalmente la cabeza con sus ponchos para entonar el *harawi* y no solo la boca, como las mujeres.

Cantaron con voz altísima, un poco cascada. Algunos indios, los que estaban ocultos, lejos del sepulcro, se pusieron a llorar.

*Yana kuru
maytan rinki
tumpallalla
mana rimaspa
mana saykuspa
rupaypi.
[...]*

*Gusano negro
adónde vas,
tan lentamente,
en silencio,
sin cansarte,
bajo el fuego.
[...]
(TLS: IV, 214)*

[...] Don Bruno se arrodilló y fue siguiendo el canto; en lo profundo repetía los versos, como un eco de los ancianos (TLS: IV, 215).

En este fragmento, notamos las operaciones de la memoria retórica en los cantantes. Ante la solicitud insólita de don Bruno, los intérpretes aceptan la petición no sin antes hacer constar una extrañeza: «Mujer canta despedida». Observan que la interpretación del *harawi* de la despedida es privativa de las mujeres. La acción de la memoria se inicia, naturalmente, con la selección del *harawi* «Gusano negro» entre dos himnos antiguos. La selección es acertada porque la difunta es una señora, la patrona de Lahuamarca. La interpretación de la canción es global: los ejecutantes logran cantar las tres estrofas de la canción a pesar de que entonaban por primera vez en un sepelio. El remate del canto es espectacular: «*¡ah á á á!...*» (TLS: IV, 215), porque la voz alcanza el tono más alto, incluso ese tono se mantiene suspendido. La interpretación complace el deseo musical de don Bruno y de los comuneros presentes. El efecto es contundente: los indios «se pusieron a llorar» oyendo cantar a los dos hombres y don Bruno, arrodillado, siguió el canto con fervor. Así, doña Rosario Iturbide de Aragón de Peralta, madre de los hermanos Aragón de Peralta, fue enterrada con un rito indio como si fuera una comunera más.

El segundo ejemplo, además de confirmar las mismas operaciones de la memoria en la *performance*, ilustra la improvisación de las letras en la ejecución del canto. En *Los ríos profundos*, las *performances* cantadas son muchas. Desde luego, en todas ellas, la acción de la memoria es fundamental para la ejecución de los cantos. Para no extenderme mucho, cito una escena musical que se produce en la chichería de doña Felipa después del motín encabezado por ella. En dicha chichería abarrotada de gente festiva por la revuelta de las chicheras, el maestro Oblitas anima la fiesta con su arpa y con su canto de ritmo variado, pero también hace de marco musical cuando

los intérpretes son los parroquianos. En el momento en que los soldados bailan fervorosamente, una de las mestizas de la chichería se decide a cantar.

No la moza que bailó, sino otra, de mayor edad, se acercó al músico. Vimos que le decía una melodía.

—Ya —dijo el maestro Oblitas.

Tocó una danza, como un jaylli de Navidad. El ritmo era semejante al contrapunto final de un jaylli. Los parroquianos se sorprendieron. Don Jesús y yo esperamos, mirando al músico. La mestiza empezó a cantar:

<i>“Huayruro”, “huayruro”</i>	<i>Dicen que el “huayruro”, “huayruro”</i>
<i>mana atinchu,</i>	<i>no puede,</i>
<i>mana atinchu,</i>	<i>no puede,</i>
<i>maytak’atinchu.</i>	<i>¡cómo ha de poder!</i>
[...]	[...]
	(LRP: III, 155)

[...] El maestro Oblitas agitaba, al parecer, el ritmo de la danza; no miraba al bailarín; pero yo sabía que así, con la cabeza agachada, no solo lo seguía sino que se prendía de él, que sus manos eran guiadas por los saltos del soldado, por el movimiento de su cuerpo; que ambos estaban impulsados por la misma fuerza. La muchacha improvisaba ya la letra de la danza; ella, como el bailarín y el músico, estaba igualmente lanzada a lo desconocido.

<i>“Huayruruy”, “huayruruy”</i>	<i>“Huayruro”, “huayruro”</i>
<i>imallamantas kaswanki.</i>	<i>y de qué, de qué habías sido hecho.</i>
<i>¡Way!, titillamantas</i>	<i>¡Huay!, de plomo, solo de plomo</i>
<i>Kask’anki.</i>	<i>habías sido hecho.</i>
<i>¡Way!, karkallamantas</i>	<i>¡Huay!, de excremento de vaca</i>
<i>Kask’anki.</i>	<i>habías sido hecho.</i>
	(LRP: III, 156-157)

En la escena musical citada, la memoria retórica de la mestiza opera en la interpretación de la canción ante un público en el que los soldados están presentes. La operación de la memoria se manifiesta en cuatro acciones mentales. La primera acción mental de la cantante consiste, por un lado, en seleccionar una canción de protesta contra los soldados que persiguen a su patrona doña Felipa y, por otro, en elegir un género musical con el ritmo de una danza para entonar una voz de protesta. La canción elegida es un insulto contra el aparato represivo del Estado instalado en Abancay para destruir a las cabecillas. Y el género musical elegido es un *jaylli* que, por su contrapunteo, provoca un baile de competencia en el que el desafío es una constante. De hecho, en el plano simbólico, la canción es una expresión de resistencia

contra la represión del Estado. La segunda acción de la memoria es conmover a los soldados para que se pusieran a bailar la danza a pesar de que la dimensión semántica de la música fuera un contraataque. En efecto, la música de la mestiza arrastra a los enemigos del pueblo al mundo de la danza o del arte. Por ello, «[e]l soldado no hizo callar a la mestiza; [más bien] levantó los brazos y empezó a danzar diestramente» (LRF: III, 156). La potencia de la música encaja perfectamente con el deseo de goce de los soldados. La tercera acción de la memoria retórica se expresa en la actualización de toda la canción durante la ejecución. La canción retenida en la memoria de la cantante, como un discurso musical, discurre de principio a fin en la puesta en escena. Por consiguiente, la canción se materializa en la interpretación como un todo. Pero, la danza del soldado bailarín, como efecto de la música en contrapunto, no concluye con la finalización de la melodía ni del canto. Por el contrario, la intensidad de los movimientos del danzante aumenta. Llevado por el ritmo de la danza en la escena, la cantante improvisa las letras de la última estrofa. Las letras concuerdan plenamente con las estrofas anteriores y, del mismo modo, con la música improvisada por el maestro Oblitas. Debido a la intensidad del ritmo, el tono del insulto de las letras finales se hace más mordaz. Al final, todos, siguiendo la fuerza del goce, se dejan llevar por la improvisación: «La muchacha improvisaba ya la letra de la danza; ella, como el bailarín y el músico, estaba igualmente lanzada a lo desconocido».

3.1.1. 2. La voz en la *performance* cantada

En la *performance* cantada, la voz, como fenómeno sonoro, es la protagonista principal. En las escenas musicales de la narrativa arguediada, los cantantes interpretan diferentes géneros musicales en función de las historias relatadas. En esas interpretaciones, desde luego, se escucha la voz del cantante en el primer plano. Aparentemente, pareciera que existiera solamente la voz del cantante; pero no es así, porque la cuestión de la voz en la *performance* es compleja. Como las canciones tienen un componente lingüístico, supone pensar que las letras también tienen una voz que, gramaticalmente, podría estar marcada por algún deíctico personal. Además, la voz de las letras podría representar, de algún modo, a la voz del compositor o del letrista. Entonces, la voz del cantante ya se torna polifónica porque comprende varias voces. Esto nos lleva a indagar cómo se relaciona la voz del cantante con las otras voces en la actuación; es decir, ¿cuál es la relación entre la voz que canta, como vehículo de

sonidos, y la voz que habla en las letras? Ambas voces producen sentidos a partir de la tensión entre ellas. La cuestión no es saber quién tiene más poder en esa relación: ¿la letra o la música?, sino más bien, comprender cómo la combinación simultánea de ambas voces produce un sentido en la *performance* cantada. Por ello, siguiendo los procedimientos establecidos por Frith (2014) para el estudio de la voz en la *performance*, explicamos la voz como instrumento musical, como cuerpo, como persona y como personaje.

La voz es un instrumento musical de viento porque, al estar integrado al cuerpo humano, produce sonidos como cualquier otro instrumento musical, dado que los patrones «anatómicos y funcionales del aparato vocal constituyen la potencia y el límite físico para las posibilidades de ejecución del canto» (Mauleón, 2019: 303). Se utiliza para producir un tipo de sonido justo en el momento exacto. Los sonidos de la voz se pueden describir en términos musicales. Entonces, diremos que la voz posee un tono, un registro y un timbre como cualquier instrumento musical. En la *performance*, la voz es más importante que las palabras, dado que ella, a diferencia de los sonidos de las palabras en el habla, posee un rasgo privativo: la cualidad expresiva emocional de la voz (Latham, 2008: 1587). Esta cualidad hace que el cantante manifieste su modo de ser y su subjetividad en la sonoridad. En los casos de los músicos y cantantes, es preciso advertir que ellos, además de cargar la emoción a la voz, hacen uso de las técnicas vocales para interpretar un repertorio más amplio que exige el manejo de varios registros. Así la voz, además de funcionar como instrumento musical, demanda también el talento y la técnica para operar con éxito en la *performance*. En suma, el cuerpo del cantante funciona como instrumento musical en la interpretación del canto.

La voz del cantante es intencional porque es construida para decir algo de modo musical. A diferencia de los instrumentos musicales, el cantante no tiene un instrumento definido. Ha de construirlo sobre su propio cuerpo cada vez que interprete las emociones que surjan en su conciencia. Esto quiere decir que la «voz del cantante, como corporalidad, no está siempre presente, sino que es una puesta en acto de posibilidades. El cuerpo asume, en su calidad de instrumento musical, una forma que proviene de la sensibilidad evocada» (Martínez Ulloa, 2009: 57-58). La voz, como significante del cuerpo, se carga de sentido en el proceso de la vibración, puesto que el «vibrato proporciona a la voz una cualidad emocional afectiva y de hecho está

vinculado con el estado emocional del cantante» (Latham, 2008: 1590). Así la voz, como una construcción intencional de la conciencia, representa a la persona de manera directa en comparación con los instrumentos musicales. De ahí se considera que el poder de la expresividad de la voz es más potente y revelador que el de una guitarra o del arpa. En cambio, los acordes de la guitarra o la percusión de un tambor se empeñarán en alcanzar la expresividad de la voz. Si la consiguen, las melodías de estos instrumentos serán consideradas como «voces».

La voz, como instrumento musical de los cantantes, está descrita por los narradores arguedianos, quienes, con una mirada etnográfica, registran la naturaleza de la voz cantada. En ciertas escenas musicales, los narradores ponen la atención en el significante de la voz para observar sus cualidades sonoras. Solamente a través de la percepción auditiva y visual de los narradores, podemos conocer la voz como instrumento musical en la *performance* dentro de la narrativa de Arguedas. En este sentido, examinamos la representación de la voz como instrumento musical en la *performance*. De manera aleatoria, estudiemos tres actuaciones musicales. En la primera actuación, en el cuento «K'ellk'atay-pampa», iluminado por la luz del sol de la mañana que aparece sobre el filo de la cordillera, Nicacha —un niño ovejero— canta la canción «K'ellk'atay-pampa» mientras su compañero Tachucha baila en la pampa de la puna. La siguiente secuencia narrativa describe la voz del pequeño cantante: «La voz tierna y sonora del mak'tillo fue llevada por el viento a todos los rincones de K'ellk'atay-pampa y en las otras tropitas de ovejas los otros mak'tillos iban repitiendo el canto humilde y puro de los proletarios de la puna» (KP: I, 30). En esta cita, el instrumento musical está descrito como «[l]a voz tierna y sonora». La frase «voz tierna» denota dos cualidades. Por un lado, describe el cuerpo sonoro de Nicacha; es decir, hace notar que el cuerpo sonoro del cantante es tierno porque es parte de la corporalidad de un niño. La edad del niño está marcada en la voz; por consiguiente, el instrumento musical de Nicacha es un cuerpo vibrante de un infante. Por otro lado, debido a la representación de la música en la mentalidad de un infante, la voz encarna la ternura de un niño que, de manera sincera e inocente, expresa su amor por la naturaleza en la que habita. De ahí, el canto se configura como un diálogo con la naturaleza: «K'ellk'atay-pampa / tu viento es frío / Tu ischu es llorón y humilde [...] / yo te quiero» (KP: I, 29). La manifestación de amor por la naturaleza del entorno es evidente. Por otra parte, la frase «[l]a voz [...] sonora del mak'tillo» se refiere a la

calidad del sonido producido por el instrumento musical del niño. Y señala que el tono de los sonidos musicales del canto es agudo o alto porque el cuerpo vibrante es tierno. Naturalmente, los niños tienen una voz aguda porque la constitución anatómica del aparato fonador de ellos está en proceso de desarrollo. Por lo agudo del tono, el canto tiene una vasta repercusión en toda la pampa. Por ello, como si fuera un eco, el canto se repetía en la voz de los otros niños ovejeros. Al final, la ejecución de ese instrumento musical en tono agudo produce un «canto humilde y puro».

En el segundo ejemplo, observemos la materialidad de la voz de uno de los personajes sonoros más importantes en *Diamantes y pedernales*: el upa Mariano. No pretendemos explicar su gesto instrumental en la ejecución del arpa, sino queremos fijarnos en su voz cuando actúa como cantante. A lo largo de la novela, canta para su amo Aparicio en dos ocasiones. En ambas, el narrador describe el instrumento vocal de Mariano. En la primera, cuando canta el carnaval de Lambra, señala que «Mariano tenía una voz grave y baja, como la del sapo cantor» (DP, II, 12); en la segunda, cuando interpreta el huayno «Pato negro», cuenta: «El upa comenzó a entonar las primeras palabras. Su voz grave, tan tierna, como la de las aguas que se aquietan después de haberse precipitado en los ásperos abismos, y lloran en los floridos campos, sobre la amada tierra [...]» (DP: II, 24). Como reparamos, el narrador describe la voz de Mariano haciendo uso de una analogía para objetivarla. La objetivación hace que la vocalidad de Mariano sea percibida como la voz del «sapo cantor» y como el sonido de las aguas del río que discurren sosegadamente tras una caída. El narrador procura caracterizarla parangonando con los sonidos de la naturaleza. Según las descripciones, Mariano posee un instrumento vocal singular que produce un sonido de tono grave y bajo. Al ejecutar su instrumento vocal en el tono grave, genera unas melodías dulces y tiernas que encantan, por lo general, a propios y extraños. Sus melodías, como expresiones mágicas, llegan al alma del hombre andino. Su voz suele estar acompañada por la música del arpa. El arpa actúa como una extensión de su aparato vocal en el momento de la ejecución musical. Podríamos decir que los sonidos producidos en las cuerdas del arpa son la proyección del instrumento vocal de Mariano a través de la mediación de sus dedos.

La tercera actuación musical es protagonizada por las mujeres de los *ayllus* del pueblo de Puquio en novela *Yawar fiesta*. Después de la inauguración de la carrera Nazca-Puquio, construida por más de diez mil indios en veintiocho días, se realiza la

fiesta de la despedida a los *varayok's* [alcaldes] de los pueblos indios, quienes habían encabezado a los braceros de sus comunidades en la construcción de la referida carretera. Siguiendo el ritual de la despedida andina, las mujeres llenan las cinco calles del pueblo para despedirlos con el tradicional *harawi*. Cuando los *varayok's* ya salían del pueblo antes del alba,

las mujeres cantaron, alto, con su voz más delgada, el *harawi* de la despedida:

<i>¡Ay, kutimunki,</i>	<i>¡Ay, volverás,</i>
<i>ayali ayali,</i>	<i>ayali, ayali,</i>
<i>ñanchallay allinlla,</i>	<i>bien no más camino,</i>
<i>ayali, ayali!</i>	<i>ayali ayali!</i>

En el silencio, en lo tranquilo del cielo, el canto hizo temblar el corazón de los *varayok's*. La voz delgadita de las mujeres pasaba como aguja por los cerros. Para terminar el canto, levantaban más alto el tono, hasta que se quebraba en la garganta. Y era peor, más triste que si hubieran llorado (YF, II, 124-125).

Las mujeres cantan hasta el amanecer mientras los *varayok's* subían el cerro para alcanzar el abra y se callan con la luz de la aurora. En esta escena musical, si nos concentramos en la *performance* de las mujeres, notamos que la voz es el elemento principal, porque constituye el instrumento musical con el que las mujeres ejecutan el canto. El instrumento vocal de las mujeres tiene un temple natural que produce un sonido musical de tono agudo o alto, un tono con un registro muy alto similar al soprano. Está diseñado y templado para interpretar los cantos corales como el *harawi* y el *wanka*; por lo mismo, es un instrumento sonoro coral destinado especialmente para ejecutar los cantos en el tono más agudo. Por esa funcionalidad, emite sonidos muy penetrantes como las «agujas» que traspasan las materias hasta provocar la conmoción. Desde luego, la voz coral de las mujeres hace «temblar el corazón de los *varayok's*» en la actuación citada; puesto que, por su tono altísimo, se eleva hasta el borde del llanto. El cuerpo sonoro de las mujeres indias tiene una potencia emotiva porque arrastra los sentimientos que nacen en sus cuerpos en el acto de despedir a las autoridades ejemplares que, por «iniciativa popular», comandaron la construcción de una carretera de «trescientos kilómetros en veintiocho días» (YF: II, 125). En toda la narrativa de Arguedas, los cantos de *harawi* y de *wanka* son interpretados con este tipo de instrumento vocal femenino porque posee una gran potencia física y emotiva.

La voz como cuerpo es otro elemento clave en la *performance*. Esta concepción parte de «la idea de que la voz es el sonido mismo del cuerpo» (Ramírez, 2019: 182); es decir, la voz es un sonido producido físicamente por los movimientos musculares, por la garganta y la boca. Indudablemente, la voz se produce con la acción coordinada de ciertos órganos vinculados con el aparato fonador, dado que este aparato, como señala Torres, «se halla formado por estructuras del aparato respiratorio, digestivo y por un conjunto de músculos de distintas regiones. Ninguna de estas estructuras tiene como función primera la producción de la voz» (2019: 24)³¹. De modo que la voz del cantante depende solamente de su cuerpo y no necesita de algo que esté fuera de él. Por esta razón, «la voz parece ser algo particularmente expresivo del cuerpo; le permite al oyente acceder a él sin mediaciones» (Frith, 2014: 336). Comunica la experiencia corpórea; esto es, la voz expresa de manera directa lo que pasa en el cuerpo. Por consiguiente, revela la naturaleza de la corporalidad del cantante. En palabras de Ramírez, «[l]a morfología y el funcionamiento de nuestro cuerpo y su relación con nuestra voz pueden ser considerados de forma análoga a un instrumento musical: su sonoridad va ser determinada por el material, la forma física y el modo en que se toque» (2019: 183). Así, la voz tiene una base biológica que sirve de material para producir los sonidos.

En efecto, los cantantes en la narrativa arguediana ponen en juego sus posibilidades físicas en la *performance* a través de la acción de la boca o la garganta. Debido al goce en el acto de producir la música, ellos se dejan arrastrar por la razón física del sonido de las sílabas o de las palabras más que por el significado semántico de los versos; y crean una escena espontánea, por eso el canto se percibe como un hecho real y no como una presentación ensayada. Por ejemplo, en *Diamantes y pedernales*, las mujeres que cantan el «aya-harawi» o el himno fúnebre en el velatorio del upa Mariano son poseídas por el placer del canto. Si observamos la siguiente cita:

Las mujeres cantarían el aya-harawi. [...] Un grupo de mujeres se cubrieron un lado del rostro con sus rebozos y comenzaron a cantar. No pronunciaban palabras, solo sílabas, con la voz más aguda y penetrante de la creación. [...] Las

³¹ Torres (2019), en su artículo «La voz y nuestro cuerpo. Un análisis funcional», hace una descripción funcional de la voz en el canto. Considerando el aparato fonador como un instrumento musical, describe los tres componentes de la voz: el vibrador, el fuelle y los resonadores. Del mismo modo, en el artículo «Canto. Un complejo mente-cuerpo», Mauleón (2019) hace un análisis de la funcionalidad del cuerpo sonoro en el proceso de la interpretación del canto.

cantoras iban subiendo el tono y alargando las notas, arrastrándolas por el mundo. Las mujeres del ayllu comenzaron a llorar, iban contagiándose y lloraban cada vez más desesperadamente (DP: II, 41).

Comprendemos que las cantantes «[n]o pronunciaban palabras», sino solamente las «sílabas» con el instrumento vocal en el tono más agudo. Adaptando la voz a ese tono agudo, dejan salir solo los sonidos silábicos del cuerpo colectivo para que los oídos de los comuneros que participan en el velatorio puedan vibrar con la cadencia emotiva. Los sonidos silábicos, como impulso físico del cuerpo, transmiten la esencia del cuerpo dolido a pesar de que no expresan unidades lingüísticas con significados plenos. Esos sonidos son intraducibles en palabras, por ello no aparecen las letras de la canción en el relato. Más bien, son la expresión sonora de los cuerpos perturbados por la muerte de un miembro de la comunidad. Por lo tanto, el canto *aya-harawi* en la boca de las mujeres es un modo de expresión del cuerpo por medio de la voz que encuentra el puro placer o dolor físico de cantar, en el que la unidad entre la mente y el cuerpo se traduce en un sentimiento sonoro. A medida que la emoción del dolor se hace intensa, las cantantes exploran más las sensaciones físicas poniendo a prueba los poderes musculares de sus aparatos fonadores: «Las cantoras iban subiendo el tono y alargando las notas, arrastrándolas por el mundo». Naturalmente, esos sonidos silábicos cargados de dolor penetran en los otros cuerpos que comparten el duelo: «Las mujeres del ayllu comenzaron a llorar, iban contagiándose y lloraban cada vez más desesperadamente». Así, la lógica física de los sonidos silábicos, sin llegar a ser palabras con significados, logra conmover el alma de la masa presente.

En algunas actuaciones, la voz es el sonido directo del cuerpo. Ciertas experiencias físicas, sobre todo los sentimientos extremos, producen sonidos vocales que escapan al control de la conciencia. Esos sonidos directos del cuerpo son «el sonido del dolor, del deseo, del éxtasis, del miedo, [o de] lo que podríamos denominar articulación inarticulada: los sonidos, por ejemplo, de las lágrimas y de la risa» (Frith, 2014: 338). Precisamente, en *Yawar fiesta*, la voz es el sonido del cuerpo de las mujeres acongojadas durante la despedida del mítico toro Misitu en la estancia de K'õñani:

Las mujeres que estaban en la casa-estancia, empezaron a llorar a gritos; entraron al corral de la estancia, y desde allí llamaron a las mujeres de todas las canchas:

<p>¡Ay Misitu, ripunkichu; ay warmikuna wak'aykusan! ¡Ay Yanamayú, sapachallayki quidark'onkunki! [...]</p>	<p>¡Ay Misitu, te vas a ir; ay lloraremos las mujeres! ¡Ay Yanamayú solito te vas a quedar! [...]</p>
---	---

Oyendo el canto, las mujeres salían de las otras estancias; y bajaban el cerro, llorando ya; bajaban a carrera, como pidiendo auxilio. [...]

[...] El canto de las mujeres crecía en sus conciencias, subía a los ojos, llameando (YF: II, 158-159).

Cuando el mayordomo de la estancia de K'oñani ordena la despedida del Misitu, las mujeres cantan el *harawi* de la despedida. Pero, como observamos en el texto citado, el canto de las mujeres se manifiesta como el acto de «llorar a gritos», es decir, como un sonido directo del cuerpo. Las mujeres, en lugar de cantar, «llora[n] a gritos», «como pidiendo auxilio». La idea de perder al Misitu —una criatura del dios montaña Ak'chi— las conmociona profundamente. No pueden aceptar la partida de un ser mítico con el que han compartido la vida en la estancia. Imaginan que morirá en la fiesta de corrida de toros. Por ello, en la *performance*, la fuerza de la emoción no se traduce en palabras, sino en la experiencia física de llorar desconsoladamente. Por eso mismo, la voz del aparato fonador no suena en ningún momento. Más bien, la vía de expresión del cuerpo de las mujeres son los ojos, dado que estos, además de tener las facultades para ver, pueden también llorar para comunicar los sentimientos. En efecto, en este sentido, el narrador describe: «El canto de las mujeres crecía en sus conciencias, subía a los ojos, llameando». Indudablemente, en la escena musical, la voz se expresa como un cuerpo colectivo afligido donde los sentimientos de dolor son muy profundos. La razón —el lenguaje— no la puede controlar para traducirla en una expresión vocal. Pero, lo curioso de esta escena musical radica en que lo inarticulado aparece al final como articulado; es decir, el llanto como sonido del cuerpo se transfigura en una canción. Por ello, podemos leer las letras dispuestas en los versos del *harawi* de la despedida.

Para cerrar la idea de la voz como cuerpo, consideramos que la voz retiene los rastros de la materialidad de nuestro cuerpo, de modo que remite siempre a la

corporalidad específica de quien la produce. Por eso, lleva la marca de la materialidad y de la subjetividad del cuerpo porque está ligada con la totalidad de la vida de un individuo en particular (Ramírez, 2019: 183). La marca personal imprimida en la voz hace que cuando uno oiga su propia voz la diferencie de las otras voces por más que sean producidas por las mismas bases biológicas. Entonces, la relación de la voz con el cuerpo de donde nace es muy particular porque revela la materialidad del cuerpo vivido en el mundo. Ilustramos los rastros de la corporalidad con el examen de la voz del viejo sacristán de San Pedro en *Todas las sangres*.

En esta novela, luego de que la empresa minera transnacional Aparcora despojara de sus tierras al pueblo de San Pedro, la *kurku* (jorobada) Gertrudis canta un himno con aire de *harawi* en la pequeña iglesia de Lahuaymarca, donde todo el pueblo despojado se ha refugiado hasta la hora del éxodo. Cuando ella finaliza el himno, el viejo sacristán contesta con otro *harawi* para consolar el alma de los desposeídos.

El anciano, luego de una reverencia al altar, se puso de pie, dio media vuelta y con el rostro hacia los feligreses cantó. Su voz era de viejo, gastada, trémula y, sin embargo, poderosa, era como el crepúsculo:

*Yau Gertrudis,
urpichallay urpi
yau Gertrudis,
sonk'ochallay sonk'o
ñawiruruy;
Diospa yawarnin,
Diospa unanchan,
Diospa simin,
Diospa heridan.
[...]*

*Oye, Gertrudis,
paloma, paloma mía;
oye, Gertrudis,
corazón, corazón mío,
luz de mis ojos;
sangre de Dios,
bandera de Dios
boca de Dios
herida de Dios.
[...] (TLS: IV, 410).*

En esta cita, si observamos la descripción de la voz del anciano, notamos que el narrador pone énfasis en los rasgos de la corporalidad de la voz, sobre todo, destaca que la voz del cantante lleva la marca de la vejez: «Su voz era de viejo, gastada, trémula». La idea de la voz gastada denota la flaqueza del vigor físico del anciano debido al desgaste del cuerpo en el tiempo. Del mismo modo, la imagen de la voz trémula refleja el movimiento tembloroso del cuerpo debilitado por los años. Estas dos imágenes describen la condición física del cuerpo que enuncia el canto. En lugar

de visualizar la edad del anciano con ciertos rasgos físicos de la decrepitud, como las arrugas, las canas y la corcova, se presenta a una voz cargada de la naturaleza física y sexual, de modo que la corporalidad del intérprete no se ve, sino que se oye en la voz. Sin embargo, a pesar de la flaqueza corporal, la voz del anciano conserva la potencia del espíritu humano, por ello era «poderosa» «como el crepúsculo». El símil entre la voz poderosa y el crepúsculo pone de relieve el limbo del tiempo, un tiempo de transición hacia la noche o la muerte.

La voz no es solamente la corporalidad humana, sino también tiene una dimensión psicológica. Al asociar el aspecto psicológico del cuerpo con la base biológica de la voz, pensamos en *la voz como persona*, ya que la voz encarna al ser del cuerpo sonoro. Ese ser de la vocalidad sonora posee la voz como un rasgo distintivo. La noción de la voz conlleva, naturalmente, la existencia del sujeto. En este sentido, la explicación de Rodríguez ayuda a comprender mejor el tema de la voz como la encarnación del sujeto:

La voz es la designación del “yo”, de su interioridad y su existencia. La presencia de lo vocal sonoro, es presencia del sujeto, la cual se denota mediante la relación que establece la voz con el espacio que habita [...]. Surge de lo interno del sujeto y no puede hacerse presente de manera separada de este. La vocalidad es por tanto una manifestación del sujeto por medio de su sonoridad en tanto hacer y modo ser (2017: 74).

En el uso del cuerpo, la voz define la particularidad de cada individuo y hace que uno trascienda el ámbito de la corporalidad existencial. La voz no es simplemente una expresión material, biológica, sino que ella revela al sujeto que habla y el lugar desde donde habla. Por esta razón, la voz comprende dos categorías de todo cuerpo humano: la identidad y el espacio sociocultural. La vocalidad es la manifestación del yo en un determinado contexto sociocultural para expresar un contenido. La manera particular de usar la voz para cantar algún género musical con un estilo dado conlleva la emergencia de la identidad vocal, o de la imagen de la voz como persona. Por eso, en una tradición musical, el sonido vocal de alguien está asociado a su ser. Este hecho hace que una voz represente a una persona. Por lo mismo, imitar una voz es una forma de convertirse en esa persona reconocida como cantante.

En la narrativa arguediana, la voz como persona se manifiesta en las *performances*. Por lo común, se expresa de dos modos: la voz como persona colectiva

y la voz como persona individual. La primera es la más numerosa en los relatos, porque los pueblos indios donde se hacen las prácticas musicales son comunidades. En el marco del pensamiento social comunitario, la cultura musical ha creado los géneros musicales como el *harawi*, el *wanka* y el carnaval indio. Estos géneros son entonados en forma coral; por eso mismo, la voz es colectiva, e interpreta las canciones tradicionales que, en su esencia, reafirman la identidad cultural también colectiva. A través de las canciones anónimas y de dominio popular, hace patente el sentido comunitario antes que la individualidad. Narra la historia comunitaria más simbólica del imaginario social. De ahí que esa voz exprese la emoción musical que arrastra el sentimiento popular. Por esta razón, los lugares de ejecución de aquellos géneros musicales son los espacios públicos, como las plazas, las calles y los campos abiertos, en los que toda la comunidad participa de manera espontánea y libre. En estos espacios, la voz colectiva incita a la comunión y a la cohesión social por medio del goce compartido, como puede deducirse de la interpretación del *wanka* por parte de las mujeres de la comunidad de Paraybamba en una faena comunal en *Todas las sangres*, donde los «[c]uatro pequeños grupos de mujeres cantaban, a distancias bien calculadas uno del otro, el *wanka* [...]: ‘La golondrina agita sus alas’» (TLS: IV, 299). A pesar de que cada grupo de mujeres representa a una cuadrilla de trabajadores, todas cantan la misma canción a una sola voz. Así, esa voz de las mujeres anima, al unísono, a los labradores que participan en la actividad agrícola.

En cambio, la voz como persona individual se manifiesta a través de la interpretación de los huaynos que, por cierto, son los más numerosos en toda la narrativa de Arguedas. El huayno, hasta cierto punto, permite la configuración de la voz como persona porque la interpretación de este género es, normalmente, individual. Relativizamos esta idea porque hay dos tipos de huayno: el huayno indígena y el huayno mestizo. En el huayno indígena, a pesar de que la interpretación de las canciones suele estar a cargo de un cantante, la identidad vocal es indefinida porque los músicos populares como los cantantes indios entonan las canciones anónimas conservadas en la memoria colectiva. De manera que la voz sonorizada en la interpretación del canto revela parcialmente la personalidad del cantante porque, apropiándose de las voces ajenas, representa a las personas anónimas o colectivas. No revela totalmente la interioridad del sujeto cantante. Por ejemplo, es el caso del maestro Oblitas en *Los ríos profundos*. Este arpista, natural de Curahuasi (Abancay),

canta dos huaynos de su amplio repertorio durante su actuación musical en la chichería de doña Felipa. Para cada interpretación, cambia el color de la voz porque las canciones son de diferentes regiones. En el primer canto («En la pampa de Utari»), imprime una voz asociada a los pueblos de la altura dado que la canción «[e]ra de Ayacucho o de Huancavelica. Pero algo de estilo de Apurímac había en la cadencia del huayno» (LRP: III, 150). En el segundo canto («Mi jilguero» [LRP: III, 154]), interpreta un huayno abanquino con una voz asociada a los pueblos de la quebrada que inspira un tono dulce. Como actualiza varios estilos musicales, no es posible determinar la individualidad de la voz de Oblitas.

En el caso del huayno mestizo, la identidad vocal es definida porque el cantante imprime su individualidad o su singularidad en su voz. La voz como persona individual aparece con el cantante mestizo, dado que con él surge el huayno de autor conocido. Históricamente, con la constitución del pueblo mestizo, en palabras de Arguedas,

aparece el wayno popular con firma de autor conocido. Y aparece, por la misma razón, el poeta y músico popular, querido y famoso en su provincia, de personalidad y de genio propio, a través de cuya expresión es posible sentir el alma popular porque sus cantos son tomados unánimemente por el pueblo, pero en los cuales también se reconoce la voz perfectamente individual, la palpitación y la vida de un hombre distinto de los demás hombres de su pueblo y de su clase, aunque exista y padezca por causas comunes a todos los de su región” (2012a: VI, 278-279; la cursiva es mía).

En esta cita, que proviene del ensayo «La canción popular mestiza en el Perú. Su valor documental y poético», notamos que Arguedas constata la aparición de los cantantes populares mestizos como figuras individuales en la segunda década del siglo XX. Señala que esos artistas instauran una «voz perfectamente individual» capaz de expresar el sentir del «alma popular» y la propia experiencia. La personalidad y la genialidad de los artistas son la impronta de la voz musical de los nuevos huaynos. En este sentido, para Arguedas, los artistas Kilko Waraka y Gabriel Aragón, por ejemplo, son dos símbolos del canto popular mestizo de autor conocido. Esta figura de la voz individual se proyecta en *Todas las sangres*, sobre todo, en la persona del cantautor mestizo Gregorio Altamirano. El charanguista Gregorio es un cantautor mestizo aclamado en el pueblo de San Pedro, quien, como músico prototípico de esa cultura, compone canciones, pone la música a sus letras, toca el charango y canta sus propios

temas. Su alma enamorada de la señorita Asunta de La Torre le ha inspirado unas míticas canciones de amor que han permeado en el gusto musical del pueblo. Sus cantos están teñidos de veracidad en cuanto traducen su propia vida. Una de las canciones que la interpreta con una voz «inconfundible, por grave e intensa» (TLS: IV, 126), en la puerta de la joven Asunta, la última noche, dice:

Lirio y eucalipto,
 río y monte, palomitas,
 ayúdame a decirle a Asunta:
 más que las flores,
 más que la vida eres tú.
 [...] (TLS: IV, 126)

Esta última velada musical, hecha por Gregorio horas antes de su infausto asesinato en la mina, fue espiada por la gente de don Fermín. Entre los que espiaban estuvo Rendón Willka. Precisamente, este relata esa escena musical a la esposa de don Fermín: «—Maestro Gregorio cantaba lindo en su puerta; hacía llorar a los arbolitos, a los luceros con canto triste» (TLS: IV, 169). Sin duda alguna, la canción narra la historia personal del músico.

Por su singularidad, la voz «inconfundible» de Gregorio se había hecho muy popular porque sus canciones ya eran cantadas por todo el pueblo, aunque casi nadie lograba imitarlo. Por ejemplo, después de la muerte del músico, el indio Filiberto canta la canción «Lirio y eucalipto», a pedido de Matilde, la esposa de don Fermín. «El mozo entonó solo, con la cabeza descubierta; *no repitió exactamente la letra ni la melodía; las aindió*» (TLS: IV, 171; la cursiva es mía). Gregorio, socialmente, no pertenecía al grupo de los indios ni al de los señores, pero su música había alcanzado una popularidad mítica. Confirma esta aseveración la reflexión monologal que hiciera Rendón Willka sobre el músico tras su asesinato: «Pero en tu charanguito llorábamos, papay [padre mío], indios, comuneros, mestizos, vecinos hambrientos; todo, todo; los pajaritos y alma de los perros también llorábamos» (TLS: IV, 142). Indudablemente, la voz triste de Gregorio queda en el imaginario colectivo. El tono melancólico de su voz está determinado por su condición social de mestizo. Justamente, por esta razón, la señorita Asunta no lo acepta explícitamente. Sus cantos, ya sea en español, o en quechua, o en el español misturado con el quechua, transmiten el dolor del alma enamorada.

En algunas *performances*, la voz aparece como *personaje* porque el cantante, al explorar todos sus matices emocionales, interpreta al personaje protagonista representado en las letras de la canción. Toda canción, como una narración, está definida por una voz o un personaje protagonista. Esta voz, por si sola, no genera una actuación musical; necesita que un cantante la interprete. El placer musical no está en el drama del acontecimiento representado en una determinada canción, sino en la forma como el cantante expresa las emociones codificadas. Las letras de las canciones son simplemente signos de los sentimientos para que el cantante los interprete poniendo en juego su talento artístico. Por ello, el cantante no hace una reproducción directa de la emoción codificada, sino, previa comprensión y reflexión, la reinterpreta. De ahí que la actualización de la emoción en la *performance* pertenece al cantante y no al compositor ni al letrista. La interpretación en la *performance*, como señala Frith (2014: 352), no significa comprender lo que el compositor quería decir, sino que se usa la música para mostrar lo que la interpretación quiere decir. Entonces, la voz del cantante se configura como personaje en la puesta en escena. Precisamente, este fenómeno ocurre con el canto de Rosita en *El Sexto*.

En esta novela, cierta noche, cuando Gabriel (el narrador) y Alejandro Cámac (un líder comunista de la sierra central) dialogaban en la celda que comparten, la voz del homosexual Rosita los interrumpió:

Partiré canturreando
mi poema más triste
le diré a todo el mundo
lo que tú me quisiste... (ES: III, 251).

La voz llegaba desde el primer piso del edificio carcelario, donde estaban reclusos los criminales más peligrosos y los vagos, cuyas únicas relaciones humanas eran las homosexuales. Esa voz cantaba el bolero «Cuando ya no me quieras», del cantante chileno Antonio Prieto. Este bolero, como la mayoría de los boleros sentimentales, tiene un tono melancólico porque habla del amor fugaz que podría terminar en cualquier momento sumiendo al yo lírico en una desdicha dolorosa. Pero, como ocurre con la audición de toda música popular, los oyentes (Gabriel y Alejandro Cámac) del canto de Rosita no ponen la atención en las letras ni en el tema y mucho menos en el personaje representado, sino se concentran en la actuación vocal del

intérprete, ya que, en la *performance*, «la voz delgada, clara y sentimental del invertido penetraba en la materia íntegra del Sexto» (ES: III, 251). Imaginan al personaje representado en la voz del cantante. Por eso mismo, Cámac observa: «—El marica está con melancolía [...] El marica está cantando y *parece reina su voz en el Sexto*» (ES: III, 251; la cursiva es mía). Por el tono de la voz, este comprende que Rosita padece una tristeza penetrante. El protagonismo de la voz del sujeto cantante se hace elocuente en el ambiente carcelario; es decir, la interpretación del bolero hace que la voz se configure como un personaje melancólico.

3.1.1.3. Los oyentes de las *performances* cantadas

En el proceso de la comunicación musical, la situación de la *performance* involucra también la participación del oyente, puesto que el intérprete canta para alguien, sobre todo quiere que todo el auditorio se entregue plenamente a la música que oye. Por consiguiente, el oyente depende de la interpretación porque la expresión corporal del intérprete (los gestos y la voz) estimula una determinada respuesta. Esa expresión corporal, dependiendo de la capacidad del oyente, puede ser entendida como objeto (objeto erótico, atractivo, ofensivo, social) o como sujeto dotado de un significado intencional. El oyente no solo escucha una *performance*, sino que, además, su acto de escuchar, por sí mismo, se constituye en una *performance* (Frith, 2014: 358). De tal manera, para entender cómo funcionan el placer, el sentido y el valor musical, el oyente debe comprender el modo como interpreta la música vocal para sí. Dependiendo de su comprensión, su *performance* se traducirá en unas respuestas corporales, emocionales o discursivas.

En la narrativa arguediana, las *performances* cantadas tienen diversos receptores. Al proceso de la recepción de los discursos orales en la representación literaria, Albaladejo (2009), desde la retórica, lo llama «poliacroasis». Para Albaladejo, «[e]n la comunicación retórica, la poliacroasis se produce cuando el discurso oral es recibido e interpretado por diferentes oyentes, siendo así que cada uno de estos lo interpreta desde sus propias convicciones y posiciones ideológicas, políticas, sociales, psicológicas, éticas y estéticas» (2009: 3). En efecto, las *performances* cantadas son hechos retóricos; por lo tanto, son recibidas e interpretadas por oyentes heterogéneos. El proceso de desciframiento del canto no

es una cuestión individual, sino una interpretación sociocultural porque los oyentes son seres condicionados por las circunstancias sociales y culturales que moldearon sus ideologías estéticas y sus gustos musicales. En función de sus realidades, los oyentes decodifican los cantos desde sus propios marcos de referencia. Y esas decodificaciones dependen de las capacidades de los oyentes para entender los cantos cargados de significados sociales. El auditorio, según las circunstancias, puede estar constituido por los indios, o los mestizos, o los señores. Todos ellos, haciendo uso de sus inteligencias musicales, perciben el diálogo entre lo interno y lo externo en el cuerpo sonoro para expresar sus repuestas sobre la *performance* aquí y ahora.

Considerando que «[e]l oyente 'forma' parte de la *performance*» (Zumthor, 1991: 240), nos centramos en la acción de los oyentes en este apartado porque esta constituye el componente esencial de la recepción musical. Para este fin, la pregunta central que nos planteamos es la siguiente: ¿qué hacen los oyentes cuando suenan los cantos? Ciertamente, aplicando los modos de escuchar aprendidos por el condicionamiento social, los oyentes abren los oídos inmediatamente para oír la entonación de los cantos antes de que el pensamiento la convierta en un discurso lógico, abstracto o simbólico. Y la adopción de una posición de escucha es una forma de gesto social, puesto que la audición estética, en sí misma, es un proceso determinado socialmente (Frith, 2014: 436); por esta razón, los diferentes grupos sociales que escuchan los cantos en los relatos traducen sus audiciones en acciones objetivas o subjetivas. Para explicar la naturaleza de estas acciones de recepción, nos ocupamos de algunas acciones performativas de los indígenas, de los mestizos, de los señores y de los extranjeros.

Las acciones de los oyentes indígenas se manifiestan, normalmente, en forma de baile, sufrimiento, etc. Los cantos de ritmo intenso y alegre de los indios están asociados con el baile, porque el ritmo del canto lleva hacia el movimiento del cuerpo. Naturalmente, bailar consiste en dejarse llevar por la música, con mayor razón si el canto tiene algún tipo de acompañamiento musical. El acto de bailar (como también mirar bailar) es una forma de escucha perfeccionada en el campo musical. Como señala Frith (2014: 384), la acción de moverse con la música al escucharla está pautada por las convenciones del ritmo y del estilo. Para observarla con mayor detalle, de las tantas escenas de baile representadas en los relatos arguedianos, citemos dos escenas en las que los oyentes escuchan la música bailando. En la primera

escena, al son del dulce huayno «Mi jilguero», de ritmo vivo, interpretado por el maestro Oblitas en *Los ríos profundos*, una moza de la chichería de doña Felipa «[b]ailó con la cabeza inclinada; sus brazos rollizos llevaban el aire de la danza, moviéndose tiernamente; zapateaba menudo, levantado el pie derecho, o avanzando de un lado a otro entre los soldados, impulsada por el ritmo alegre» (LRP: III, 154). De hecho, el baile de la moza es una *performance* como consecuencia de la recepción del huayno abanquino de ritmo intenso. Los movimientos de su cuerpo son impulsados «por el ritmo alegre» de la música, puesto que, en todo baile, los movimientos corporales se someten a las reglas musicales. Su estilo de zapateo, «levantado el pie derecho, o avanzando de un lado a otro», está asociado a la forma de la danza abanquina, porque la moza es oriunda de ese pueblo, por ello, con mucha naturalidad, baila el huayno «moviéndose tiernamente».

En cambio, en la segunda escena, otra moza de la misma chichería canta la canción «Huayruro» (LRP: III, 155) al ritmo del «jaylli de Navidad». El canto es un insulto a los guardias que reprimen y persiguen a las protagonistas del motín, sobre todo a la cabecilla doña Felipa. Los soldados, a pesar de estar bebidos, escuchan que las letras de la canción los atacan y los ofenden. Experimentan un «sentimiento confuso» porque, por un lado, se sienten atacados por el canto y, por otro, «el golpe súbito del ritmo» los anima a bailar. Al final, un soldado, incitado por el ritmo de la música, olvidando el contenido de las letras, se lanza a la pista y baila espectacularmente. El narrador describe su *performance* dancística así: «El soldado giraba en el aire; caía con las piernas abiertas, y volvía a saltar; zapateaba luego, con pasos complicados, cambiando las piernas; se apoyaba en un pie y zapateaba con el otro, levantando hasta la altura de las rodillas» (LRP: III, 156). El baile del soldado es una recepción particular de la música. Su baile es una ejecución con la maestría de un danzante, por eso mismo, causa asombro en el auditorio. Precisamente, ese movimiento diestro, por su fuerza expresiva, sirve de referencia para alargar la pieza musical más allá de su estructura básica. En ese alargue musical, las manos del arpista «eran guiadas por los saltos del soldado, por el movimiento de su cuerpo» (LRP: III, 156); del mismo modo, el canto de la moza está inspirado en el mismo movimiento corporal del militar. El baile del soldado es autoexpresivo porque está guiado por su ritmo interno más que por la convención rítmica de la música propiamente dicha. El soldado se da la licencia para recibir la música a su propio ritmo. Por ello, en este caso,

la conexión entre lo que se oye y lo que se baila no está totalmente acompañada por las reglas convencionales del estilo musical; por el contrario, los pasos del soldado repercuten tanto en el canto como en la música. En suma, la recepción de la música se torna en una danza espectacular.

El sufrimiento de los oyentes es otra de las acciones en la recepción de los cantos. En la comunidad india, los cantos del género *harawi*, ya sea como *ayataki* (himno fúnebre) o como *kacharpariy* (himno de despedida), causan profundos sufrimientos en los receptores. Este género musical, al ser interpretado en el tono más agudo a una intensidad lenta con una voz lamentosa, arranca emociones de dolor, de tristeza y de padecimiento. La expresión de estas emociones no es un acto individual, sino una acción colectiva o social porque la comunidad indígena tiene una cultura afectiva asentada en los principios de la reciprocidad y la solidaridad. En este tipo de culturas, «[l]as emociones son modos de afiliación a una comunidad social, una manera de reconocerse y de poder comunicarse juntos contra el fondo de una vivencia similar» (Le Breton, 1999: 117). Por consiguiente, el cuerpo es parte integrante de una masa social atravesada por los sentimientos comunes.

El sufrimiento se exterioriza mediante el llanto colectivo o el silencio corporal. Por ejemplo, en *Todas las sangres*, el *harawi* fúnebre de los viejos indios K'oto y Maywa, entonado en el sepelio de la madre de los hermanos Aragón de Peralta, causa un llanto colectivo. Generalmente, el llanto de las mujeres es más expresivo físicamente. Un caso evidente son las lágrimas de la señorita Asunta que logramos percibir a través de los ojos del narrador: «Asunta lloraba en silencio. Su mantilla no la pudo proteger bien, porque *las lágrimas avanzaron hasta el pecho*» (TLS: IV, 215; la cursiva es mía). En cambio, el llanto de los hombres es más contenido y controlado. La siguiente cita ilustra esta afirmación y amplía el universo de la recepción del *harawi*: «La roja montaña Aputinku se entristeció visiblemente con ese himno; se balanceaba delante de los hombres que tenían los ojos empañados por las lágrimas» (TLS: IV, 215). Queda claro, entonces, que los hombres apenas tienen «los ojos empañados por las lágrimas» y no lloran tan expresamente como las mujeres. Todas las lágrimas derramadas y contenidas, por su composición química, son emocionales porque son vertidas como respuesta al sentimiento de duelo y de tristeza (García, 2009: 19) por la pérdida de una vida humana. Las lágrimas son la expresión natural del cuerpo dolido. Además, en la última cita, notamos que el dios montaña Aputinku

también sufre con el canto, por ello se «entristeció visiblemente» hasta el extremo de balancearse. Los seres humanos, como los seres míticos, sufren con la carga emocional del doliente *harawi*. Así mismo, en *Yawar fiesta*, el *harawi* de la despedida al toro Misitu, interpretado por las mujeres de la estancia de K'õñani, sume a los habitantes de ese lugar en un sufrimiento silencioso. La descripción del dolor colectivo es reveladora: «Oyendo el canto de las mujeres, el sufrimiento crecía en el corazón de los k'õñanis, aumentaba, como los ríos crecen, gritando, cuando cae la lluvia de febrero. *Se sentaban despacio, calladitos*, junto al cerco de la estancia» (YF: II, 159; la cursiva es mía). En este caso, la expresión del sufrimiento infundido por el canto es el silencio del cuerpo destruido por el dolor. El signo visible del dolor es el hecho que se «sentaban despacio, calladitos». Los hombres habían perdido el valor, por lo menos, para llorar. Se hallaban nulos para expresar sus sentimientos de dolor por el desarraigo del mítico toro.

Por otra parte, observamos las acciones discursivas de los receptores mestizos. Una de ellas consiste en la valoración de la interpretación del canto o de su contenido. La valoración, como una forma de juicio estético, es la comunicación del placer de lo bello del canto como efecto de la recepción a partir del sentido común de lo bello. Naturalmente, como señala Eco, «[l]os juicios de belleza y de placer son infinitos y todos válidos» (1970: 60), porque los gustos musicales son infinitos y están condicionados socialmente. En este sentido, veamos dos valoraciones de la recepción de los cantos. En primer lugar, en el cuento «Los escoleros», la mestiza doña Josefa, la esposa del terrateniente don Ciprián, luego de escuchar el canto de Juanacha —al son de su guitarra— valora positivamente el estilo de la interpretación del huayno «Vikuñitay». Concretamente, dice: «—No hay como tú, nadie, cantando tristes. Las tonadas de puna te gustan, como si hubieras nacido en Wanakupampa» (LE: I, 101). Reconoce que la cantante, por su condición indígena, prefiere las canciones tristes de los pueblos de la altura, esas canciones que transmiten la sensación de la soledad cósmica; de mismo modo, afirma que la muchacha tiene un estilo singular para imprimir el sentimiento de tristeza en su canto. La valoración de la mestiza es como efecto de su goce pleno con el canto porque tiene un «corazón de india» (LE: I, 103). En segundo lugar, en el cuento «Don Antonio», el camionero comenta la canción que «dos jóvenes señores cantaban a dúo al pie de un balcón» (DA: I, 241). Su comentario tiene dos apreciaciones. Por un lado, califica de «sapos» a los cantantes, luego

completa la idea con el siguiente enunciado: «Esos pendejos cantan letra antigua para engañar» (DA: I, 241). Según su opinión, los jóvenes cantan las canciones muy antiguas o arcaicas para sorprender a su posible oyente, unas canciones cuyas letras ya no narran las historias verosímiles debido a que el paisaje del cementerio ha cambiado con el paso del tiempo. Por otro lado, al comprender las letras de la siguiente canción: «Traigo una flor del cementerio / victoriosa de la muerte, / te traigo una flor ardiente, / todo el hielo y la negrura es solo mía...», critica irónicamente la incoherencia de los versos con el mundo referido. Incluso, calcula la posible recepción que podría hacer la destinaria del canto: «—La muchacha debe estar riéndose de esas mariconadas: “Traigo una flor del cementerio...”». Luego remata con una crítica mordaz: «Ahora en ese cementerio no hay sino excremento de lechuza» (DA: I, 241). La crítica del receptor cuestiona la falta de modernización de las letras de la canción, aunque se siga conservando la melodía, porque el referente que sirvió de base para la composición de la canción ha cambiado. Sabe que las canciones, por su espontaneidad e inmediatez, narran poéticamente las historias que acaecen en una circunstancia concreta.

La recepción musical de la clase dominante se traduce en acciones de represión, remordimiento, amor. Las respuestas represivas de los grupos dominantes aparecen en varias obras. Si nos concentramos en *Los ríos profundos*, advertimos la represión protagonizada por los guardias contra el músico Oblitas, justo en el momento en que la mestiza de la chichería cantaba una canción de insulto contra ellos y un soldado bailaba festivamente, como hemos anotado líneas arriba. Los guardias, al comprender el canto que oyen como un discurso de contraataque, reprimen la práctica de la música. La siguiente cita nos permite observar con mayor detalle la recepción punitiva de la música:

Quando todos, de pie, contemplábamos al soldado, un “huayruro”, un guardia civil, hizo callar la música y cesar la danza.

—¡Fuera! —gritó desde la puerta.

No debió verlo entrar nadie. Lo probable es que oyera el canto desde la calle.

—Yo sé quechua, soy de Pausa. Llevo preso al arpista y al soldado —dijo.

[...]

—Pero usted va preso —le dijo al maestro Oblitas, y le obligó a ponerse de pie, levantándolo violentamente del saco.

—¿Yo? Yo soy profesional, señor —dijo el maestro—. Lleve a la dueña de la chichería.

[...]

—¡Vamos, guardia! —le dijo el cabo al “huayruro”.

—¡Con el arpista!

—Ya, con el arpista. ¡Marchando! —ordenó el cabo. Los soldados arrastraban al arpista. El soldado bailarín iba detrás (LRP: III, 157-158).

Si analizamos esta escena del desencuentro, comprendemos que los guardias hacen una recepción racional del canto porque ponen la atención en la dimensión discursiva de la música vocal. Por eso, el guardia que interviene la chichería declara saber el quechua («—Yo sé quechua»), lengua en la que la moza cantaba. Esa recepción racional les permite deducir que ellos son objeto de burla y de humillación con la interpretación de la canción «Huayruro». La canción exalta la fuerza rebelde de la cabecilla doña Felipa, pero ridiculiza la fuerza represiva de los guardias. Poéticamente, los transfigura en el «excremento de vaca» («¡Huay!, de excremento de vaca / habías sido hecho» (LRP: III, 157). Esta degradación escatológica los deshonra estrepitosamente en un espacio público. En cambio, los soldados hacen doble recepción: una emocional y otra racional. En la primera instancia, la recepción emocional les ha permitido gozar la melodía a través del baile espectacular o la audición placentera. Y, en la segunda instancia, la recepción racional, a partir de la intervención policial, les hace recobrar su condición de agentes represores en nombre del Estado. Por eso, al sumarse a la intervención policial, hacen un solo cuerpo represor junto con los guardias. Con la encarcelación del músico, la violencia del Estado se consuma. El Estado, para proteger los intereses de los terratenientes —con los que mantiene una alianza política para perpetuarse en el poder—, pone en marcha su aparato represor contra todo acto social o simbólico que altere o incite a alterar el orden social. De manera que el aparato del Estado «funciona básicamente en términos de violencia» (Althusser, 1974: 29), como comprobamos con el arresto del maestro Oblitas por practicar el arte musical cuyo mensaje sonaba en tono de resistencia simbólica. La presencia directa de los señores de Abancay es invisible; pero de manera indirecta, a través de los agentes de control social (guardias y militares), imponen férreamente su poder.

El remordimiento del terrateniente Aparicio (el señor de Lambra) es una acción de la recepción del *ayataki* (*harawi* fúnebre) en *Diamantes y pedernales*. La interpretación del *harawi* fúnebre por parte de las mujeres, en un tono desgarrador, en el velatorio del músico upa Mariano, produce una escena de duelo en todos los

presentes. A medida que las cantoras entonan con mayor intensidad el *harawi*, «[l]as mujeres del ayllu comenzaron a llorar, iban contagiándose y lloraban cada vez más desesperadamente» (DP: II, 41). En ese contexto, el autor de la muerte del músico, don Aparicio, no podía ser ajeno al dolor colectivo. Lo padece de manera penosa:

Don Aparicio cerró sus oídos para el llanto de las mujeres, y prendió su corazón del *harawi*. El canto le oprimía, pero lo sangraba a torrentes; elevaba su vida, lo llevaba a tocar la región de la muerte. Los altísimos eucaliptos que crecían cerca de Lambra, como una mancha en la ladera, parecían venir hacia él, marchando, envueltos en tierno y lúgubre halo.

Se apagó el canto, y el joven sintió que mejor habría sido seguir viviendo en esa opresora onda (DP: II, 41-42).

Según esta cita, don Aparicio, acostumbrado de llevar una vida en permanente vaivén entre la lujuria insatisfecha y la recurrente autoinculpación, opta por sentir el *harawi* como una opresión. Naturalmente, esa opresión que padece es un remordimiento torturante por haber asesinado a su músico preferido en un arranque de ira. Su remordimiento es más de naturaleza emocional que moral. Es una aflicción como efecto del canto lamentoso. Solo durante la entonación de la música puede sentir esa respuesta emocional. Cuando cese el canto, teme que su precipitada vida le conduzca a cometer otra acción equivocada. Por eso, hubiera preferido «seguir viviendo en esa opresora onda» antes que volver a vivir su oscilante destino. Desde luego, habituado a vivir las emociones extremas, prefiere pasar por ese trance en lugar de encontrar algún modo de arrepentimiento en el que su yo perciba la crítica de su superyo. Fiel a su irracionalismo, se deja llevar por la sensación sonora que percibe. Si antes con la música de Mariano alcanzaba a sentir una paz pura en su alma, ahora con el *harawi* fúnebre se tortura hasta el extremo del goce represivo en el alma.

Para concluir con el análisis de las acciones de escucha de la clase dominante (los señores), nos concentramos en la acción amorosa de don Bruno en *Todas las sangres*. Luego de un largo diálogo entre Bruno y Vicenta, esta le confiesa que espera un hijo suyo y promete amarle hasta la muerte. Por su parte, don Bruno acepta la llegada de su hijo con mucha emoción para darle un futuro como corresponde. Le pide fidelidad y cariño para salir de su aberrante sexualidad. Para sellar ese pacto de amor, Vicenta canta un huayno de su propia composición. La canción anuncia la llegada de

un hijo en la hacienda de La Providencia («la flor va a nacer / como estrella y pensamiento» [TLS: IV, 191]). La escena musical es la siguiente:

—Ahí está. Ven, patrón. Para tu hacienda y para tu hijo he hecho canto.

Lo llevó al dormitorio. Apoyando el pie izquierdo sobre un travesaño de la cuja de metal, rasgó la guitarra finísima que don Bruno le había obsequiado, y entonó la canción nueva, recién compuesta:

*Pisonay que lloras sangre
en la hacienda de don Bruno;
[...]*

Don Bruno, por primera vez, *le dio un beso en la frente a una mujer que cantaba* en el propio dormitorio de su casa-hacienda (TLS: IV, 191-192; la cursiva es mía).

En esta escena, la respuesta de la recepción musical de don Bruno es una expresión del amor más tierno. El canto de la futura madre de su hijo lo conmovió, por eso «le dio un beso en la frente», que es muestra de ternura, protección e interés. Marca el inicio de su renacimiento como un hombre amoroso con su mujer y bondadoso con los colonos y con los comuneros. Ni el asesinato de su amante Felisa durante la *performance* de Vicenta pudo quebrar el amor que acababan de prometerse uno al otro. Por el contrario, don Bruno, con la religiosidad que lo caracteriza, se arrodilla ante Dios y le promete romper con su estilo de vida lujuriosa: «Quizás ya no vuelva a tener más mujer que tú» (TLS: IV, 195). En efecto, la muerte de Felisa lo redime de su pecaminosa sexualidad con las mujeres anteriores a Vicenta. Ahora, liberado de su pecaminosa andadura, profesa un amor tierno a su mujer y ella le da un amor casi maternal. Embelesado «al sentir las manos de la mujer sobre su frente» (TLS: IV, 233), acentúa su amor por ella y la llama «adorada» contra todo pronóstico: «—Te digo *adorada*. Es la primera vez que puedo pronunciar esta palabra» (TLS: IV, 233). Ella le corresponde abrazándolo maternalmente sin llegar a besarle porque no sabía besar por razones culturales. Le ofrece un amor tierno y delicado que nunca había encontrado en ninguna de sus amantes. En este sentido, el narrador revela: «Ella le dio calor, dicha, y la pureza que había buscado en las otras, no solo sin encontrarlos, sino extraviándose cada vez más, desesperándose» (TLS: IV, 234). En suma, al principio don Bruno se había enamorado de ella porque le gustaba su canto; ahora, la

interpretación de una canción inédita y especial por esa misma mujer le hace aflorar un amor verdadero que le cambia la vida.

Finalmente, la recepción del canto andino por parte de los extranjeros también puede traducirse en acciones de negación y de temor. La acción de negación del canto la encontramos en el cuento «El forastero». En este relato, el personaje el forastero (de origen peruano) y la muchacha guatemalteca María llegan a un hotelucho que parecía funcionar como un prostíbulo en un barrio pobre de Guatemala. Allí, María le pide al peruano que cante una canción. El forastero, amante de las canciones indígenas, acepta la petición y entona una canción andina muy triste. Ella aprovecha ese canto para hacer bailar a su pequeño hijo en las rodillas del abuelo del niño. El niño baila sin llorar, hecho que sorprende a la madre. María le pregunta al anciano si había oído el canto: «¿Has oído, negro?» (EF: I, 213). El anciano responde negando que fuera un canto lo que había escuchado: «No es canto. Otra cosa ha de ser» (EF: I, 213). Si el anciano guatemalteco niega que fuera un canto la interpretación hecha por el peruano, significa que la recepción de la música está condicionada socioculturalmente. La interpretación fue hecha en español, una lengua en común para los interlocutores; pero, el anciano, como oyente, se fija más en la dimensión musical de la canción. En consecuencia, al activar la estética musical de su conciencia, no reconoce el canto del forastero como un hecho musical. Esta recepción confirma que la música, como expresión o recepción, opera dentro de un marco de referencia cultural.

En cambio, el temor del torero Ibarito es una respuesta al canto de las mujeres en la corrida de toros en *Yawar fiesta*. Este torero, radicado en el Perú desde hacía diez años, fue contratado por los comisionados del Centro Lucas para que lidiara en la fiesta taurina de Puquio por las fiestas patrias. La contrata del torero profesional siempre fue cuestionada por los comuneros indios, quienes querían conservar su tradición taurina. En esta disputa entre la modernización y la conservación de la tradición, la autoridad impone la modernización de la fiesta con la contratación de un torero de oficio para poner fin a las muertes de los capeadores indios. Por esta razón, ahora, previo al salto del toro al ruedo, las mujeres de los barrios indios de K'ayau y Pichk'achuri entonan el siguiente canto para aplacar la bravura de Misitu:

<i>¡Ay turullay, turu,</i>	<i>¡Ay toro, toro,</i>
<i>wak'raykuyari,</i>	<i>cornea pues</i>
<i>sipiykuyari</i>	<i>mata pues,</i>
<i>turullay, turu!</i>	<i>toro, toro!</i>
[...]	[...]
<i>¡Turullay, turu,</i>	<i>¡Ay toro, toro,</i>
<i>wak'raykunkichu</i>	<i>cómo has de cornear,</i>
<i>sipiykunkichu</i>	<i>cómo has de matar,</i>
<i>turullay turu!</i>	<i>toro, toro! (YF: II, 190)</i>

Oyendo este canto, el torero Ibarito «empezó a perder el ánimo» (YF: II, 190). El canto desgarrador era para destemplan la furia del toro, pero termina afectando los ánimos del torero profesional. Por eso, al no soportar el impacto negativo de la música, Ibarito solicita el cese del canto: «—Señor Escobar, ¿podrías taparles el hocico a esas mujeres? Cantan como si estuvieran viendo ya mi cadáver» (YF: II, 190). Desde luego, su demanda no fue aceptada porque la música es un elemento central de la fiesta taurina. Esa recepción temerosa del canto taurino (*wak'raykuy*) anuncia el fracaso del torero. En el momento de la lidia, después de un par de temerosas capeadas, cuando el toro iba directo a su cuerpo, «Ibarito echó el trapo sobre la cabeza del toro; de tres saltos llegó al burladero y se ocultó en las tablas» (YF: II, 190), y no volvió más al ruedo. Ante la cobardía de Ibarito, el alcalde pide públicamente que los capeadores nativos entren al ruedo para enfrentar al Misitu. En efecto, los capeadores indios saltan a la escena al son de la música taurina de tono más grave. Ellos terminan protagonizando la tradicional *yawar* fiesta al estilo indio.

3.2. La intertextualidad exoliteraria: la canción en el discurso narrativo

En el proceso de la producción textual, el material lingüístico preexiste o lo ya dicho se deconstruye y se transforma para adquirir nuevos sentidos en el discurso literario. Uno de los mecanismos que entra en juego en esa transformación de los sentidos es la intertextualidad, además de la interdiscursividad. Por esta razón, la sociocrítica crosiana sitúa a la intertextualidad en el terreno de la escritura (Cros, 1986: 101-102). La escritura, en el proceso de la textualización, organiza unas operaciones semióticas con los textos preexistentes para dotarlos de nuevos sentidos en el entramado textual. En este sentido, Cros, al concebir la intertextualidad como uno de los operadores de la escritura, sostiene que «un texto siempre está escrito con

arreglo a otro texto; aquel está reconstruyendo a este y el texto nuevo redistribuye los elementos de los textos anteriores» (citado en Montanaro, 1988: 14). Desde luego, el nuevo texto redistribuye los textos precedentes en forma de intertextos o voces ajenas enmarcadas.

A la luz de esta concepción, podemos sostener que los textos narrativos de Arguedas, utilizando la intertextualidad como procedimiento literario, inserta y redistribuye las canciones tradicionales o populares en sus estructuras textuales. Todas las canciones, por lo general, son textos orales que, en forma de cantos, preexistían en la memoria colectiva andina antes de la escritura de los relatos; por lo tanto, la mayoría de ellas no son creaciones literarias propias de Arguedas. Ciertamente, Mazzotti, al estudiar la poesía quechua de nuestro escritor, ha señalado que en toda la narrativa de Arguedas «hay fragmentos de canciones y poemas quechuas de autoría externa» (2002: 150). Entonces, las canciones que se redistribuyen en la narrativa arguediana son composiciones poéticas anónimas. Constituyen la literatura oral andina, «cuyos textos han sido siempre fluidos y en muchos casos imperfectos y hasta simples; pero es una literatura que conserva la palpitación de la vida de los hombres que la crearon y de sus innumerables intérpretes que vivieron y actualizaron profundamente cada composición, al compás de la música, de la danza, de la risa, del horror y de la alegría de sus oyentes y actores» (Bendezú, 2003: XIII). Estas poesías orales, al entrar en la genética textual o al ser introducidas en el entramado de los relatos, resisten a la deconstrucción porque no se dejan diluir del todo en el nuevo texto. Mantienen relativamente su unidad y su naturaleza textual. A partir de la preservación de sus identidades textuales, establecen un dialógico intertextual con los cuentos y las novelas que las subsumen. De modo que la identificación y la decodificación de las canciones no exigen operaciones hermenéuticas muy complejas.

Si observamos la genealogía de las canciones insertadas en los discursos narrativos, notamos que sus orígenes se hallan en los cantos como prácticas musicales. Por consiguiente, el tratamiento de las canciones en las narraciones no corresponde al procedimiento de la intertextualidad literaria, sino al de la *intertextualidad exoliteraria*. Martínez (2001: 168) ha acuñado la noción de *intertextualidad exoliteraria* para referirse a las interpolaciones de las voces provenientes de la memoria colectiva de tradición oral. Según su propuesta, las

canciones populares son textos exoliterarios porque proceden de la oralidad, cuyos subtextos no quedan patentes y se pierden en el anonimato. De hecho, las canciones insertadas en la narrativa arguediana son representaciones de los cantos que, por su naturaleza sonora, se ejecutan oralmente. Esa oralidad musical se filtra en la escritura literaria en forma de canciones o poemas populares; por ello, aparece como las voces de la alteridad, dado que Arguedas, por razones políticas y de reciprocidad, construye una narrativa que «da la palabra» a los indios (Rivera, 2011) para que puedan expresarse directamente. En efecto, las canciones aparecen como las voces subalternas legítimas o auténticas sin pasar por el lenguaje de los grupos sociales dominantes que solían tener el derecho y el poder de representar a los otros, como ha ocurrido en las literaturas indianistas e indigenistas. La aparición de las canciones quechuas en la narrativa arguediana supone, desde luego, la instauración del dialogismo intercultural.

Considerando estos presupuestos, el objetivo de este subcapítulo es describir y explicar los tipos de intertextos musicales insertados como canciones en la narrativa arguediana. Al estudiar los intertextos musicales, no pretendemos establecer una correlación entre el intertexto musical y el texto anterior (texto A), dado que no tenemos el propósito de descubrir los referentes de los intertextos para estudiarlos. No olvidemos que el relato literario codifica unos productos culturales, los transforma y los introduce en la cultura predominante con el fin de configurarlos según sus principios estéticos. Por esto mismo, sería poco pertinente buscar los referentes exactos de los intertextos musicales en el universo musical andino de tradición oral. Además, en el marco de nuestra metodología, tenemos presente que «[e]l objeto del estudio de la literatura no es el referente, la cosa en sí y sus relaciones con el texto, sino los signos de mediación entre el referente y el texto» (Navajas, 1985: 65). Ese signo de mediación, según la explicación del semiólogo Morris (1985), es el interpretante, es decir, es el referente convertido en una unidad cultural mediante el procesamiento mental de los intérpretes en un contexto determinado. Entonces, queda claro que no se deconstruye el primer texto en el nuevo texto, sino un cierto sentido de ese texto precedente. Más exactamente, en palabras de Cros, «no es una antigua textualidad la que va a deconstruirse en la nueva, sino, de alguna forma, cierta manera de leer este primer texto» (1986: 102), o una cierta manera de escuchar la música, añadiríamos nosotros. Por consiguiente, los intertextos musicales insertados

en los relatos son productos transformados estéticamente por el autor a partir de sus experiencias musicales o de sus investigaciones etnológicas.

3.2.1. Las canciones como representaciones de los cantos

Antes de concentrarnos en el intertexto musical, pensamos que es necesario explicar la configuración de las canciones en la narrativa de Arguedas. Sin duda alguna, los referentes extraliterarios de las canciones son los cantos como actividades musicales en el plano de la oralidad. El canto, como melodía cantada, es una música vocal que opera con los sonidos de la voz humana. Por su naturaleza sonora, utilizando los sonidos afectivos y emotivos, produce una melodía que causa una reacción emotiva en los oyentes. El canto, como expresión musical o melódica, es un fenómeno sonoro no representativo. La música vocal es asemántica porque no puede ser traducida en el lenguaje ordinario. En este sentido, Scruton, al explicar el tema de la representación en la música, anota lo siguiente: «Es posible emplear la música para expresar una emoción; para realzar un drama; para subrayar el sentido de una ceremonia; pero se trata, no obstante, de un arte abstracto, incapaz de representar el mundo. La representatividad, tal como la entiendo, es una propiedad de la que carece la música» (1987: 143). En efecto, el canto, por su naturaleza sonora, es una forma simbólica de expresión de los sentimientos. No remite de modo directo a algo distinto de sí; es decir, que, siendo significativa musicalmente, agota en sí sus significados implícitos que no se pueden fijar convencionalmente (Fubini, 2012: 140).

Sin embargo, el canto, como una forma de la poesía oral —según la explicación de Gadamer—, «está siempre de camino al texto, igual que en la declamación rapsódica la poesía transmitida está siempre de camino a la 'literatura'» (1998: 100). Precisamente, en ese trayecto de la oralidad a la escritura, el canto quechua tradicional se transforma en canción dentro de la narrativa arguediana. Por eso, como producto de esa mutación lingüística en el terreno de la literatura, las canciones quechuas o populares textualizadas son las representaciones literarias de los cantos de la cultura oral andina, porque aquellas, como unas formas textuales, sustituyen a los cantos para incorporarlos en la estructura de los relatos. Las canciones ya no son copias directas de los cantos cultivados en el mundo extraliterario, sino reelaboraciones poéticas con cierto grado de realismo para dotarlas de verosimilitud.

La vocalidad, al pasar del registro oral al escrito, muta radicalmente, aunque no sea tan perceptible a nivel lingüístico. En este sentido, Zumthor advierte los cambios que se producen cuando se cambia a los poemas de un registro a otro; concretamente dice lo siguiente: «Un poema compuesto por escrito, pero representado oralmente, cambia por ese motivo de naturaleza y de función, como inversamente cambia por ese mismo motivo un poema oral recogido por escrito y difundido bajo esta forma» (1991: 40). La canción no recoge la corporalidad ni la vocalidad de los intérpretes; pero, a través de ciertas formas retóricas propias de la poesía, se suele representar la musicalidad para que el lector pueda percibirla con el oído interno. En la recepción de la canción escrita, el lector puede actualizar la musicalidad configurada en los versos dado que el lenguaje, en su esencia, tiene sonido. Como dijera Gadamer, en el proceso de la lectura del texto literario, «[n]o solo se lee el sentido, también se oye» (1998: 74).

Por ejemplo, la canción «El río de sangre» que aparece en el cuento «Huayanay» (H: I, 170) es una representación literaria del tradicional canto quechua «El carnaval de Tambobamba», aunque no se precisa su procedencia geográfica en la representación literaria. Este canto, inicialmente, fue recogido por Arguedas en el ensayo «El carnaval de Tambobamba», el mismo que fuera publicado en *La Prensa* de Buenos Aires en 1942. En este ensayo, solamente aparece la versión traducida al español. Posee cuatro estrofas con un remate de dos versos. De modo intertextual, esta canción traducida se inserta, posteriormente, en el cuento «Huayanay»:

El río de sangre ha traído al amante,
 solo su poncho flota en la corriente,
 solo su quena flota en la corriente,
 el río de sangre ha traído al amante.
 Y su amada llora, su joven amante está gritando
 mirando desde la orilla
 la quena sobre la corriente
 el poncho sobre la corriente,
 solo su poncho está flotando,
 él ha muerto;
 solo su quena está flotando,
 él ya no existe.
 Y el cóndor ha bajado hasta el río,
 pero él ha muerto;
 solo su amada está gritando desde la orilla (H: I, 170).

Esta canción, como representación literaria de la versión oral y musical del carnaval, es producto de una doble transformación en el proceso de la producción literaria. La primera transformación consiste en el paso de la oralidad a la escritura; la segunda, en la traducción del quechua al español. Como producto de este proceso, la canción aparece escrita en español. Si establecemos una relación intertextual entre la versión que figura en el ensayo antropológico y la versión insertada en el referido cuento, observamos que esta fue reelaborada semántica y estructuralmente. En el plano semántico, la identidad del amante arrastrado por el río se hace genérica porque el gentilicio «tambobambino» ha sido eliminado para otorgarle un estatus más universal. Por la amputación de algunos versos, el sentido original de la canción aparece escuetamente. En cambio, en el aspecto estructural, la disposición de la canción se organiza en una sola estrofa con versos irregulares. La musicalidad marcada en la traducción al español en el referido ensayo ya no se conserva en el relato porque la canción no fue citada literalmente, sino reelaborada o reescrita en otro molde musical. Además, la musicalidad de la canción quechua se diluye en la traducción dado que, en la versión española, adquiere un ritmo nuevo y una nueva melodía.

Entonces, la canción, en comparación con la música vocal, tiene la facultad de representar el mundo en su cuerpo poético, porque la palabra con la que se configura tiene la función de referir a la realidad o a los eventos de manera simbólica. Por eso mismo, cuando se pretende comprender el sentido de la canción, el lector o el oyente presta atención al plano de las letras, ya que las palabras suelen otorgar una significación semántica autónoma a las canciones. Las letras son importantes para los receptores en el proceso de escucha o de lectura, puesto que a través de ellas acceden a su melodía básica, a su estructura rítmica y a su significado. La canción, al constituir un texto lingüístico, representa racionalmente una historia en su estructura verbal. En este sentido, Arguedas, a través de la reflexión del mítico Zorro de Abajo de su última novela, era consciente de la función representativa del lenguaje verbal; por eso, decía: «La palabra, pues, tiene que desmenuzar el mundo. [...] La palabra es más precisa y por eso puede confundir» (EZ: V, 48). Así, a diferencia del canto propiamente dicho, la canción codifica los sentimientos o las emociones de manera formal en el sistema lingüístico.

3.2.2. La canción como intertexto musical exoliterario en los textos narrativos

En la relación intertextual entre el texto narrativo y las canciones, la canción opera como un intertexto musical exoliterario en todo el discurso narrativo de Arguedas, porque los fragmentos de textos provenientes de los cantos quechuas o populares se insertan en el entramado de la narración, de modo que en la estructura de los relatos se produce un diálogo entre la música de la cultura oral y la escritura de tradición occidental. El uso de este procedimiento literario en la configuración de los textos narrativos supera «cualquier concepción dicotómica en la relación entre la oralidad y la escritura» (Sales, 2004: 543-544). La oralidad, transformada en las canciones, se incorpora en forma de intertexto musical. Los intertextos musicales no son solo artefactos decorativos, sino que engendran nuevas cadenas de tramas en el desarrollo de las narraciones. Esto significa que las canciones, siendo dispositivos orales de las culturas subalternas, participan cumpliendo distintas funciones en la progresión de las narraciones. Por esta razón, los intertextos musicales, muchas veces, pautan el desarrollo de las acciones en las narraciones, como ocurre en *Los ríos profundos*, por ejemplo. Por ese cruce de textos de distintos géneros, la narrativa arguediana es de naturaleza polifónica, puesto que «lo oral y lo escrito se hallan en relación dialógica, motivando una transferencia intersistémica» (Sales, 2004: 543).

Desde luego, la transferencia intersistémica es una operación sociosemiótica en la narrativa arguediana, porque, por un lado, la música vocal quechua se textualiza en forma de canciones y, por otro, esas canciones se incorporan como intertextos musicales en los discursos narrativos. La oralidad del sistema cultural periférico se incrusta en el sistema de la escritura de la cultura dominante. De esta manera, lo no literario, ubicado en las fronteras sistémicas fijadas por los grupos dominantes de la cultura criolla, se traspone en un sistema literario nuevo que, desde de una perspectiva intercultural, articula la biculturalidad y el bilingüismo de la sierra sur del Perú. La oposición entre la oralidad y la escritura se diluye en los relatos arguedianos porque ambos sistemas, mediante un diálogo intersistémico, permiten, a modo de contrapunto, el desarrollo del hilo discursivo. Por eso mismo, las canciones dialogan con los discursos narrativos y estos, a su vez, narrativizan los contenidos de los intertextos musicales. De ahí que ningún intertexto musical está suelto, sino que aparece entretejido en la estructura de los relatos.

La modalidad de inserción de los intertextos musicales ha evolucionado en el proceso narrativo de Arguedas. La primera modalidad de inserción de las canciones quechuas fue mediante la traducción del quechua al español. Esta modalidad era utilizada en todos los cuentos escritos antes de la publicación de *Yawar fiesta* en 1941. En esos cuentos, la versión quechua de las canciones no aparece, solo se advierte como un eco interdiscursivo sonoro de la cultura oral. Los intérpretes quechuas cantan en una lengua extranjera y ajena: el español. Por eso, sus verdaderas voces desaparecen en las voces de los mediadores lingüísticos, quienes, para facilitar la comunicación con los lectores del mundo hispánico, pretenden prestar sus voces. Pero a partir de *Yawar fiesta*, como explica Rivera, «van apareciendo en el texto narrativo mismo canciones quechuas en doble versión, quechua y castellano» (2011: 233). El escritor, por medio de este procedimiento, luego de realizar una renovación del lenguaje narrativo, en primer lugar, cede la palabra a los indios para que sus voces sean oídas sin ninguna mediación lingüística, en segundo lugar, delega al mediador lingüístico para que, como un «portavoz», pueda representar la canción quechua en español. Por ello, las canciones indígenas aparecen, paralelamente, en dos sistemas lingüísticos diferentes con ritmos y melodías aclimatados a esos sistemas.

3.2.3. Los tipos de intertextos musicales exoliterarios

La narrativa interpola los intertextos musicales exoliterarios (canciones) a través de diversas formas de intertextualidad en función de la tensión narrativa de los relatos. Esos tipos de intertextos musicales redistribuidos en el entramado de los discursos narrativos son, fundamentalmente, la cita, la alusión y la referencia. La *cita* es un procedimiento intertextual que consiste en «introducir el discurso de otro en el propio discurso; de otra manera, es introducir en el discurso propio la voz de otro locutor, reproduciendo las palabras directamente o sintetizándolas, reelaborándolas, reformulándolas» (Martínez, 2001: 83). Desde luego, las voces de los subalternos, traducidas en forma de canciones, se interpolan directamente en la estructura de los relatos. La mayoría de las canciones son insertadas en forma de citas explícitas porque la nueva narrativa arguediana tiene la responsabilidad política de hacer audible la voz de los indígenas. Por esta razón, los intertextos musicales aparecen siempre marcados de manera formal. La primera marca evidente es la disposición de las canciones en forma de poesía, puesto que se organizan en forma estrófica y

versificada. De hecho, esta disposición poética insertada en el relato produce un contraste estilístico entre el género narrativo y el género lírico. La segunda marca usada son las cursivas. Todos los intertextos musicales, además de estar en forma estrófica, están en cursiva. Este marcador lingüístico denota que las voces poéticas insertadas son voces ajenas y no pertenecen al discurso de los narradores o del autor. Y, finalmente, constituyen la tercera marca las comillas utilizadas para insertar los títulos de las canciones o algunos versos en el tejido de la secuencia narrativa. De este modo, unos trozos de textos, como microsemióticas, se redistribuyen dialógicamente en la semiosis narrativa.

Desde la perspectiva de la gramática de citas, tomando en cuenta los factores de cantidad, notamos que las citas de los intertextos musicales son completas y fragmentarias. Las citas completas de las canciones son muchísimas y están redistribuidas tanto en los cuentos como en las novelas. Por ejemplo, la canción «Qué solo me veo» se inserta como una cita completa en *Yawar fiesta*:

*Sapay rikukuni
mana piynillayok'
puna wayta hina
llaki llantullayok'*

*Qué solo me veo
sin nadie ni nadie
como flor de la puna
no tengo sino mi sombra triste.*

*Tek'o pinkulluypas
chakañas rikukun
nunaypa kirinta
k'apark'achask'ampi.*

*Mi pinkullo, con nervios apretado,
ahora está ronco,
la herida de mi alma
de tanto haber llorado.*

*Imatak kausayniy,
maytatak' ripusak'
maytak' tayta mamay
¡lliysi tukukapun!*

*¡Qué es pues esta vida!
¿Dónde voy a ir?
sin padre, sin madre,
¡todo se ha acabado! (YF: II, 81)*

Este intertexto musical aparece en el segundo capítulo denominado «El despojo», en el que se narra el despojo de las mejores tierras de pastizales de «los comuneros pastores de K'ayau, Chaupi y K'ollana» (YF: II, 82) por parte de la trinidad embrutecedora del indio, como lo dijera Manuel González Prada: el juez, el cura y el terrateniente, y también la apropiación forzada de ganado de los comuneros a través de la treta del «daño» por parte de los terratenientes. En este contexto del despojo, la canción del indio acusado arteramente de cuatrero por reclamar sus ganados irrumpe

en el relato para acentuar el dramatismo de los grupos subalternos condenados a la opresión despiadada. La canción, creada en un contexto de soledad cósmica debido a la rapacidad arrolladora de los principales contra los indios durante la República (Arguedas, 2012e: V, 302), es una expresión de la orfandad desoladora. En ese juego de la intertextualidad, entre una prosa que denuncia y cuestiona el andamiaje de la estructura del Estado oligárquico y una poesía popular que canta la soledad del indígena, la canción se deja oír para expresar el drama que padece el hombre andino en la época de la modernidad, lo que compagina plenamente con el espíritu y el motivo de todo el capítulo de la novela.

Del mismo modo, las citas fragmentarias son numerosas en la narrativa de Arguedas. *El Sexto* contiene más trozos de canciones populares insertadas en su estructura narrativa. Esos fragmentos poéticos provienen tanto de la cultura musical andina como de la criolla. Por ejemplo, los versos: «Ídolo tú eres mi amor / préstame tus agonías...» (ES: III, 288) es un fragmento del conocido y popular vals criollo «Ídolo», del letrista y compositor Nicanor Casas³²; por eso mismo, al final de la cita, aparecen los puntos suspensivos como claves textuales para señalar la continuidad de la letra y para significar, al mismo tiempo, la escisión de los versos. Los versos citados han sido extraídos literalmente de la cuarta estrofa de la canción para ponerlos en la boca del «negro guardián». Este, por impedir el canto del homosexual Clavel que se prostituye, canta en lugar de él bajo la presión violenta de Maraví —uno

³² Esta es la letra completa del vals «Ídolo»:

Un día en perfecta paz,
 llenos de armonía los dos.
 Díganme si existe amor
 donde hay tanta variedad. (bis)
 ¿Por qué quitarme quieres
 las penas de no matarme?
 ¿Por qué mujer, oh, Ídolo,
 quieres martirizarme?
 Deja que yo muera,
 y que en paz descanse.
 Anota que soy el hombre
 que con tu amor mataste. (bis)
 Ídolo, tú eres mi amor.
 Préstame tus agonías,
 que aunque fueron de dolor,
 no serán como las mías. (bis)

de los clientes de Clavel—. El negro, para salvar su vida ante el ataque de Maraví con el arma blanca, asume el papel de Clavel y canta esos versos para complacerle. Esos versos de amor y de angustia, entonados por el negro, logran conmover a Maraví hasta que se ponga a bailar como un bailarín criollo al ritmo del vals. La selección de los versos encaja perfectamente con la psicología de Maraví y de Clavel, quienes sufren trastornos mentales y sexuales por la presión de la cárcel.

Desde la perspectiva pragmática, una perspectiva que toma en cuenta al emisor y al receptor, notamos que las canciones se integran en la prosa narrativa como citas poéticas. A pesar de que las canciones se interpolan en los textos no-poéticos, estas no se despoetizan; por el contrario, al convertirse en hechos discursivos, se transforman en poemas populares que, en sus estructuras poéticas, codifican la expresión lírica del mundo andino. Por ello, los receptores de los cuentos y de las novelas reconocen las canciones como expresiones poéticas procedentes de las culturas orales. Debido a la imposibilidad de insertar los cantos como verdaderas *performances* en la escritura, la dimensión verbal de los cantos se plasma como poemas dentro de la narración para que puedan seguir resonando junto al discurso narrativo. En el momento de la enunciación, el objetivo del escritor fue filtrar la oralidad del canto en la escritura. Sin embargo, en el proceso de la recepción, las canciones pueden perder la dimensión melódica de la oralidad original. Los lectores, en función de sus culturas musicales, pueden reconstruir los patrones melódicos o simplemente, por alguna limitación de tipo cultural, se concentran en la dimensión semántica de los poemas.

Por ejemplo, Carlos Huamán, dotado de una sensibilidad andina y entrenado en la composición de las canciones de tradición popular, lee la canción «Río Paraisancos» de *Los ríos profundos* poniendo énfasis en la estructura musical del huayno. Por cierto, luego de reconocer la riqueza poética de la canción en la disposición del lenguaje onomatopéyico que proyecta una sensación de movimiento del río, comprende que «[l]a estructura poético musical del *wayno* está planteada en forma de cascada cuyo impulso se eleva en cada caída o ‘conclusión’ de estrofa» (Huamán, 2006: 66). Así identifica un tipo de movimiento del río en cada estrofa del poema.

En cambio, la hispanista francesa Isabelle Tausin, educada en la cultura occidental, se centra más en las letras de las canciones de *Los ríos profundos* para interpretar los contenidos representados por medio de los discursos sonoros. Sus

interpretaciones, derivadas del análisis de los mundos semánticos de las canciones, explican los simbolismos codificados en los poemas. Por eso mismo, escribe que, por ejemplo, el *harawi* de la despedida «Mi pequeño», interpretado por las mujeres de un *ayllu* en *Los ríos profundos*, «dice el exilio que amenaza e infantiliza al hombre en un universo vuelto hostil» (Tauzin, 2008: 116); del mismo modo, al leer el último *harawi* («Mi madre María») de la misma novela, concluye señalando que el *harawi* «se transforma en el instrumento de la victoria contra el flagelo de la enfermedad» (Tauzin, 2008: 117). Sin duda alguna, ambos receptores reconocen las canciones como citas; pero las procesan de distintos modos en el proceso de la lectura crítica.

La *alusión* es otro procedimiento intertextual utilizado en la inserción de los intertextos musicales en la narrativa arguediana. La alusión es una figura retórica de pensamiento que, por sustitución, se emplea para referirse a los seres o fenómenos sin mencionarlos directamente. Como dijera Camarero, «[e]s una especie de cita, pero no literal ni explícita (o solo relativamente) y es más sutil, no rompe la continuidad del texto y puede implicar un cierto grado de ludismo» (2008: 38). Por medio de este mecanismo, apelando a la competencia enciclopédica o al principio de cooperación del lector, los narradores interpolan las canciones en los discursos narrativos. Para ello, por lo general, emplean dos modos de alusión: la narrativización del canto y la reutilización de las frases musicales.

La narrativización de las *performances* cantadas es un procedimiento intertextual empleado en la representación de las prácticas musicales en las obras narrativas. Por medio de este mecanismo, los narradores arguedianos, sin citar ni una letra de las canciones, configuran unas escenas musicales en las que las canciones, por ser dispositivos culturales de la memoria colectiva, se actualizan virtualmente en las mentes de los protagonistas de esas escenas. La descripción musical del canto sustituye a las letras de las canciones, pero, elípticamente, alude a las canciones populares recuperables del imaginario colectivo; es decir, solamente por medio de la referencia al género musical, alude a una de las canciones tradicionales de dominio popular. Por ejemplo, citemos una escena musical que se produce en *Diamantes y pedernales*, con motivo de la despedida del «negociante arriero» Antolín, el hermano mayor del upa Mariano:

Cuando Antolín salía de viaje, toda la comunidad lo despedía, en un extremo del pueblo, junto a una piedra inmensa cargada de arbustos y de yerbas. [...] Las mujeres se cubrían medio rostro con las mantas, se reunían en un grupo cerrado, y así cantaban el harawi de la despedida. [...]

[...] El harawi lento, largo, coreado en la voz más aguda, dominaba al día, al sol menguante de esa hora; y Antolín tras de su piara caminaba a paso de cuesta (DP: II, 16).

En esta escena musical, se narra la interpretación del *harawi* de despedida, el *kacharpariy*. La narración se concentra en el gesto ritual de las mujeres cantantes y en la melodía de las voces. La descripción de la sonoridad del canto es poética y musical: «El harawi lento, largo, coreado en la voz más aguda», por ello mismo, genera una sensación de resonancia en el proceso de la percepción y en la recepción de la referida escena. Al poner en el primer plano la dimensión musical del canto, la narración pretende mostrar el poder emocional de la música quechua en la comunicación comunitaria. El efecto de esa música vocal es verificable en la persona de Mariano, quien, al contemplar la partida de su hermano, «veía que el harawi había hecho detenerse al mundo para que solo el fuerte y alegre Antolín viviera, caminara, resaltara en la honda quebrada» (DP: II, 16). Pero las letras del *harawi* no aparecen citadas; sin embargo, por una alusión implícita, dialogan intertextualmente con otros intertextos musicales de despedida diseminados textualmente en las diferentes novelas. Por lo tanto, este *harawi* o *kacharpariy* tiene la misma intención y musicalidad que el *harawi* de despedida entonado por las mujeres durante la partida inicial de Ernesto en *Los ríos profundos*, o el *harawi* cantado por las mujeres de la estancia de K'oñani para despedir al toro Misitu en *Yawar fiesta*, o el *harawi* de despedida interpretado por las mujeres de Lahuaymarca durante la partida del joven Rendón Willka hacia la ciudad de Lima en *Todas las sangres*, etc.

La reutilización de las frases musicales es otro procedimiento intertextual de la alusión. Este procedimiento, mediante la cita de unas frases simbólicas del universo musical del mundo andino, relaciona dos textos a través de una serie de claves textuales sin hacer ninguna referencia explícita al texto A (texto anterior), por ello, las alusiones están marcadas por indicios textuales vagos. Las frases de los intertextos musicales tienen una relación indirecta con algún texto conocido dentro del espacio cultural andino. Por medio de la lectura global de los textos narrativos y antropológicos de Arguedas, es posible rastrear y recuperar los referentes textuales

aludidos por los narradores o por los personajes de los relatos. Relativamente, las alusiones son visibles, pero exige un conocimiento amplio de esa cultura musical para identificar los textos aludidos. Por ejemplo, citemos tres casos de juegos intertextuales de alusión para demostrar su funcionamiento en las redes textuales.

En el primer caso, en *Los ríos profundos*, el narrador Ernesto, al observar que las piedras del muro incaico de la ciudad de Cusco bullían, evoca unas frases de las canciones quechuas que poseen, precisamente, la palabra *yawar* (sangre). De hecho, encontramos la alusión de los intertextos musicales en la siguiente evocación poética de Ernesto: «Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: ‘yawar mayu’, río de sangre; ‘yawar unu’, agua sangrienta; ‘puk’tik’ yawar k’ocha’, lago de sangre que hierve; ‘yawar wek’e’, lágrimas de sangre» (LRP: III, 14). En esta cita, en primer lugar, los intertextos musicales «yawar mayu» (río de sangre) y «yawar unu» (agua sangrienta) aluden indirectamente al «Carnaval de Tambobamba», cuya letra en quechua es la siguiente:

Tambobambino maqtatas
yawar mayu apamun,
Tambobambino maqtatas,
yawar unu apamun.

Tinyachallaññas tuytuchkan,
quenachallaññas tuytuchkan,
charangollaññas tuytuchkan,
biritillaññas tuytuchkan.

¡Wifalitay, wifala!
¡Wifala, wifala, wifala!
¡Wifalala, wifala!
¡Wifalitay, wifala!

Kuyakusqan pasñari
waqayllaññas waqachkan,
wayllukusqan pasñari,
llakillayññas llakichkan.
Punchitullanta qawaspa,
charangollanta rikuspa,
biritillanta qawaspa,
quenachallanta rikuspa.

¡Wifalitay, wifala!
¡Wifala, wifala, wifala!
¡Wifala, wifala, wifala!
¡Wifalitay, wifala!

Condorllaññas muyuchkan,

tambobambino maskaspa,
 manapunis tarinchu
 yawar mayus aparqun,
 manapunis tarinchu
 yawar unus aparqun.
 ¡Wifalitay, wifala!
 ¡Wifala, wifala, wifala!
 ¡Wifala, wifala, wifala!
 ¡Wifalitay, wifala!

Este canto quechua fue recogido por Arguedas en el ensayo «Carnaval de Tambobamba» (1942), solo en la versión traducida al español por él mismo³³. Posteriormente, como ya hemos señalado en el apartado 3.2.1., inserta esa versión en el cuento «Huayanay» (1944), con ciertas modificaciones. Por eso mismo, a pie de página del cuento, anota la siguiente aclaración: «Traducción de la letra del carnaval de Tambobamba, pueblo de Apurímac» (H: I, 170).

Aclarada la genealogía de la frase musical «yawar mayu», comprendemos claramente que la evocación poética de Ernesto en *Los ríos profundos* (1958) alude a

³³ Arguedas, en su ensayo «Carnaval de Tambobamba», publicado en *La Prensa* de Buenos Aires el 15 de febrero de 1942, traduce al español el referido carnaval. Y esa traducción es la siguiente:

El río de sangre ha traído
 a un amante tambobambino.
 Sólo su tinya está flotando,
 sólo su charango está flotando,
 sólo su quena está flotando.
 Y la mujer que lo amaba,
 su joven idolatrada,
 llorando llora
 mirando desde la orilla
 sólo la tinya flotando,
 sólo la quena flotando.
 El río de sangre ha traído
 a un amante tambobambino;
 sólo su quena está flotando,
 él ha muerto,
 él ya no existe.
 La tormenta cae sobre el pueblo;
 el cóndor está mirando desde la nube;
 la joven amante,
 la joven idolatrada
 está llorando en la orilla.
 ¡Wifalalalay wifala
 Wifalitay wifááá!

los primeros versos quechuas del carnaval de Tambobamba. Las frases musicales «yawar mayu» y «yawar unu» se refieren al ‘río de sangre’, es decir, al río turbulento que, en las épocas de mayor crecida, se tiñe de tierra roja y arrastra todo lo que encuentra en su paso. A este dinamismo torrentoso del río, Ernesto, de modo mágico, lo percibe en las junturas y en las superficies de las piedras del muro incaico. Imagina que las piedras se mueven como los ríos violentos del verano andino, época en la que las lluvias son intensas. Por eso mismo, para él, el muro «hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en el verano, que tienen una cima así, hacia el centro del caudal, que es la zona temible, la más poderosa» (LRP: III, 14). Traspone la imagen del río torrentoso a las piedras del muro porque tiene la sensación de que las piedras se mueven, caminan e, incluso, hablan.

En el plano simbólico, esos intertextos musicales asociados al histórico muro inca son señas de los futuros movimientos sociales que han de producirse en la novela. En ese sentido, no es gratuito que el capítulo diez de la novela se titule, precisamente, «Yawar mayu». Mágicamente, la fuerza de *yawar mayu* se encarna en dos personajes significativos de *Los ríos profundos*: doña Felipa y Ernesto. Ellos, como esos ríos torrentosos, irrumpen contra la aparente tranquilidad social de Abancay. La primera encabeza el inusitado motín de las chicheras y el segundo se enfrenta al principal protagonista del aparato ideológico del Estado: el padre Linares, y se pone del lado de los grupos sociales oprimidos. De ahí la permanente identificación de Ernesto con los ríos como el Pachachaca o el Apurímac, u otros similares. En efecto, en el marco de su pensamiento andino, reconociendo la divinidad del río, Ernesto demanda, por ejemplo, la transferencia de la fuerza del río Pachachaca para llenarse de vitalidad y salir del trance: «Y tú, ¡río Pachachaca!, dame fuerzas para subir la cuesta como una golondrina» (LRP: III, 136). Indudablemente, su demanda es concedida por el río. Así mismo, parangona a la rebelde doña Felipa con este mismo río. Por ello, tras conocer la huida de la cabecilla, dialoga imaginariamente con ella al borde de Pachachaca: «—Tú eres como el río, señora [...]. No te alcanzarán [los guardias]» (LRP: III, 136). La imagina como si fuera un *yawar mayu*.

En segundo lugar, la frase musical «puk'tik' yawar k'ocha» alude a la canción «Yawar qocha»³⁴ (laguna sangrienta), cuya primera estrofa contiene, precisamente, un verso similar: «Yawar quchapis / kuntur muyuchkan / correya warmacha / qawaykamunki» (Arguedas, 2010: 109). Esta canción, según Arguedas, se suele cantar en la corrida de toros. Sus letras narran el sobrevuelo circular del *wamani* cóndor sobre una laguna sangrienta. Ese sobrevuelo de la mítica ave, en el pensamiento andino, denota el anuncio de una desgracia en contra del pueblo; por eso, en los últimos versos de la estrofa, el hablante poético pide a un niño para que vaya a observar la posible amenaza que se avecina con el fin de alertar a la población a tiempo.

En tercer lugar, el intertexto musical «'yawar wek'e', lágrimas de sangre» alude a las canciones quechuas que poseen esas frases. Por ejemplo, podría aludir al huayno «Coronel Gonzales», porque las frases «yawartaña waqan» («hasta llora sangre») y «yawarta waqaspay» («llorando sangre») figuran en sus letras:

Abancay publicom
yawartaña waqan
coronel Gonzaleswan
mañana tupaspa
mañana tinkuspa.

El pueblo de Abancay
hasta llora sangre
al no encontrarse ya
con el coronel Gonzales
al no unirse más con él.

[...]

[...]

[...]

[...]

Coronel Gonzalesqa
velanmi waptinmi
yawarta waqaspay
maskamullarqayki.

Porque me dijeron
que están velando al coronel Gonzales
te he buscado
llorando sangre.

Coronel Gonzalestam
wañunmi waptinmi
yawarta waqaspay
maskamullarqayki.

Porque me dijeron
que el coronel Gonzales murió
te he buscado
con lágrimas de sangre
(Arguedas, 2010: 117; las cursivas son mías).

³⁴ Esta canción es muy conocida por Arguedas. La recoge y la registra entre los años 1960-1963. La versión en español de la primera estrofa es la siguiente: «En la laguna ensangrentada / revolotean los cóndores / anda corriendo, muchachito / y mira de qué se trata» (Arguedas, 2010: 109).

La canción narra, en cierto modo, la matanza de los indios en el cementerio de Huanta en 1910. En el proceso de la escritura de *Los ríos profundos*, Arguedas tenía muy presente esta canción, por ello, por medio del narrador, la alude claramente. Ernesto, al percibir la música ejecutada por el interno Romero en una noche silenciosa del colegio, cuenta: «Solo por unos instantes oí el rondín de Romero. Tocó el huayno de Huanta, dedicado al coronel Ramírez, que hizo quintear a los indios en el panteón» (LRP: III, 187). De hecho, por la referencia a los hechos históricos, a pesar de que el apellido del coronel Gonzales aparece enmascarado en el apellido Ramírez, los intertextos musicales «‘yawar wek’e’, lágrimas de sangre», enunciados por Ernesto al contemplar las piedras del muro inca, dialogan intertextualmente con las letras del huayno «Coronel Gonzales».

En el segundo caso de alusión, la reutilización de las frases musicales en la narrativa arguediana se produce en el primer capítulo de la misma novela: *Los ríos profundos*. Cuando él, su padre y el Viejo se encaminaban hacia la catedral de Cusco para oír la misa de la mañana, Ernesto escucha el repique de las campanas. El canto grave de una de ellas le trae a la mente la imagen del pongo que vive como siervo en la casa del Viejo, una imagen deprimente que la había percibido antes de salir de la casa. Al evocar detalladamente las facciones del pongo, Ernesto se compadece profundamente de aquel hombre y, para solidarizarse con él, se pone a canturrear las letras de un huayno muy triste: «No tiene padre ni madre, solo su sombra» (LRP: III, 23). Este intertexto musical alude al canto quechua «Mana piynillayoq» («sin nadie, sin nadie»). La frase musical reutilizada tiene una relación directa con la primera estrofa de ese canto:

*Sapay rikukuni
mana piynillayok'
puna wayta jina
llaki llantullayok'*

Qué solo me veo
sin nadie sin nadie.
Como flor de la puna,
mi sombra no más tengo
(Arguedas, 2012a: I, 175)

El intertexto «No tiene padre ni madre» es una paráfrasis del verso «mana piynillayok'» («sin nadie sin nadie»); en cambio, la frase musical «solo su sombra» es una interpretación del cuarto verso del canto: «llaki llantullayok'» («no tengo sino mi sombra triste»). De forma que el intertexto «No tiene padre ni madre, solo su sombra» poetiza la absoluta soledad cósmica del indio. Dramatiza la condición inmisericorde

de los indios sometidos. En ese sentido, indudablemente, al enunciar esos intertextos musicales, Ernesto se conduce de la soledad desamparada del pongo. Precisamente, el canto quechua «Mana piynillayoq» narra la desolación y el dolor profundo del indio reducido a la condición de servidumbre o *wakcha* (orfandad) en la colonia y en la República feudalista. Esta canción, por su rizomática intertextualidad, aparece en varias obras de Arguedas. En un principio, nuestro escritor la recoge con el título «Mana piynillayoq» en su libro *Canto kechwa* (1938); luego, la inserta en *Yawar fiesta* (1941) como un canto del indio encarcelado injustamente (YF: II, 81). Después, como acabamos de citar, aparece en *Los ríos profundos* (1958) en forma de versos reelaborados. Finalmente, la última estrofa de la misma canción figura en el ensayo antropológico «La soledad cósmica en la poesía quechua» (1961) de Arguedas.

El tercer caso de alusión mediante la reutilización de las frases musicales, lo encontramos en *El Sexto*. En esta novela, existen muchas alusiones a las canciones populares. Particularmente, observamos que la frase musical «Anita ven» se repite reiteradamente entre los presos de la cárcel. Inicialmente, la canta el presidiario Rosita, un homosexual que purga una condena por ser un ladrón avezado (ES: III, 223); después, los presos del primer piso la cantan repitiéndola incansablemente durante toda la noche de emborrachamiento (ES: III, 252); finalmente, la canta Maraví, el delincuente del primer piso que pretende los servicios sexuales del homosexual Clavel (ES: III, 288). Evidentemente, este intertexto musical alude al vals criollo «Anita» del compositor Pablo Casas. Este vals, como constatamos, contiene la frase «Anita, ven» en el primer verso de su última estrofa:

Anita, ven a acariciarme como anhelo yo.
Si tú comprendes bien la realidad,
no atormentes por piedad mi ser.

Los intertextos derivados de esta canción son reelaborados en el discurso narrativo. En las dos primeras referencias, la frase «Anita ven» aparece como si fuera el título de la canción cuando en realidad el título original es «Anita», como precisan Leturia y De Casas (2018: 174). En la interpretación de Maraví, se citan dos versos: «Anita, ven, / entre mis brazos te acariciaré...» (ES: III, 288). Estos versos coinciden parcialmente con el primer verso de la estrofa citada. El primer verso del intertexto («Anita, ven,») se correlaciona con el vocativo y con la frase verbal del primer verso de la referida

estrofa; el segundo verso del intertexto («entre mis brazos te acariciaré») no es una copia literal del complemento verbal del primer verso de la canción («a acariciarme como anhelo yo»), sino una parodia que imita parcialmente el sentido del verso. El vals «Anita», por su tono romántico, lo cantan los criminales afeminados, como Rosita, y los criminales dominantes, como Maraví, que organizan unos prostíbulos aberrantes para dar rienda suelta a sus sórdidas pasiones. De ahí que los presos vinculados con la prostitución lo canten como si se tratara de un himno de amor.

Por último, la *referencia* es otro procedimiento de intertextualidad que se utiliza en la inscripción de los intertextos musicales en los textos narrativos de Arguedas. En palabras de Camarero, «[l]a *referencia*, como la cita, es una forma explícita de intertextualidad, pero en ella no se reproduce el texto referenciado sino que se remite a él por medio de un título, el nombre de un autor o de un personaje o el relato de una situación concreta» (2008: 36). En este sentido, los intertextos musicales, generalmente, aparecen referenciados a través de los títulos de los cantos quechuas o populares. Los títulos, como elementos paratextuales (Genette, 1989: 11), además de denotar las identidades de los textos, designan a los contenidos de las canciones. Precisamente, en esta línea de reflexión, Eco escribe: «Desgraciadamente, un título ya es una clave interpretativa. No podemos sustraernos a la sugestión producida por *Rojo y negro* o *Guerra y paz*» (1984: 6) y, por su parte, Martínez señala que «el título de un libro es la puerta de entrada al mismo y origina un 'horizonte de expectativas' determinado» (2001: 136). Si bien estas concepciones están basadas en la observación lingüística o poética de los libros, también son extensibles a las unidades textuales menores como los poemas o las canciones. En efecto, observamos que muchos intertextos musicales insertados son referenciados por medio de los títulos de las canciones.

Para ilustrar el funcionamiento del mecanismo de la referencia en la inserción de las canciones, citamos unos ejemplos que se textualizan en las novelas *Diamantes y pedernales* y *El Sexto*. En *Diamantes y pedernales*, los intertextos musicales referenciados mediante los títulos de los cantos, por lo menos, son cuatro. Esos títulos son «Palomita del campo», «El sauce ingrato», «El chihuaco» y «El tuquito»; los cuales fueron interpretados por Mariano, al son de su arpa, con «su voz grave y baja, como la de un sapo cantor» (DP: II, 12). Como los títulos de los cantos no están complementados con la copresencia de las letras, sería aventurado relacionar esos

títulos con algunos los cantos específicos que aún se interpretan en la sierra sur del Perú. Los cantos, con esos títulos, son expresiones musicales de los departamentos de Ayacucho, Apurímac y Huancavelica. Aunque los títulos puedan mantenerse en las tres regiones, las letras suelen variar de una región a otra, o de una época a otra, debido al dinamismo de la oralidad en las culturas andinas. Ciertamente, los títulos de las canciones referenciadas en la novela corresponden a los cantos cultivados en Abancay, sobre todo en los pueblos de Huanipaca y Lambrama, puesto que el músico Mariano proviene de esa área cultural. De hecho, en concordancia con el pensamiento andino, los títulos insertados como intertextos musicales son expresiones metafóricas. Por eso, en la figura de los seres andinos (árboles, aves, ríos, etc.), los cantos poetizan los sentimientos y los hechos humanos más significativos del pueblo quechua. Por ejemplo, el intertexto musical «Palomita del campo» podría ser una canción que representa a una moza campesina que tenga un encanto especial desde la mirada masculina.

En cambio, en los siguientes enunciados que aparecen en *El Sexto*: «El ruido repercutió en el fondo del penal. Inmediatamente se oyó una voz grave que entonó las primeras notas de la *Marsellesa aprista*, luego otra altísima que empezó la *Internacional*» (ES: III, 221; la cursiva es mía), los títulos referidos corresponden a dos himnos políticos de tradición escrita y occidental. Sin duda alguna, el intertexto musical la «Marsellesa aprista» designa al himno de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), un partido fundado por Víctor Raúl Haya de la Torre en 1924; y «La internacional» es el himno del movimiento obrero internacional que, normalmente, también funciona como un himno de los partidos socialistas y comunistas. Los presos políticos, tanto del APRA como de los comunistas, encarcelados durante los gobiernos militaristas de Luis Miguel Sánchez-Cerro (1930-1933) y de Óscar R. Benavides (1933-1939), entonan esos himnos. Las huestes de ambos grupos suelen organizar manifestaciones en el penal, en las que, para encender las arengas, cantan esos himnos a modo de contrapunto político. Precisamente, en este sentido, el narrador da cuenta luego de referir los títulos de los himnos: «Unos segundos después se levantó un coro de hombres que cantaban, compitiendo, ambos himnos» (ES: III, 221). Las letras de esos himnos son muy populares. Por eso es habitual escucharlas en el penal El Sexto. Por ejemplo, al rendir los honores al cadáver del asesinado Alejandro Cámac, obrero de Morocha, de filiación comunista, «Pedro

dio la primera voz del himno: '*Arriba los pobres del mundo...*'. Los treinta comunistas entonaron el canto con voz altísima» (ES: III, 296). Por su parte, de las filas del APRA, Mok'ontullo, luego de vitorear también en honor al difunto, «siempre con los brazos en alto, empezó a cantar: '*Apristas a luchar...*'. Le siguieron todos sus compañeros» (ES: III, 298). En suma, como hemos comprobado, la referencia es una forma de intertextualidad utilizada para insertar los intertextos musicales en la narrativa arguediana.

IV. LA TRADUCCIÓN POÉTICA COMO REPRESENTACIÓN DEL CANTO QUECHUA

No he hecho traducciones literales,
he hecho versiones poéticas
(Arguedas, 2012a: I, 158).

La traducción de las canciones quechuas al español es una estrategia de representación de los cantos en el discurso narrativo de Arguedas. Esta estrategia de mediación lingüística es utilizada por nuestro narrador desde su primer cuento hasta su última novela. En los cuentos escritos hasta la publicación de *Yawar fiesta*, las canciones quechuas aparecen traducidas al español con el texto origen elidido; en cambio, a partir de esta novela, las canciones se registran paralelamente: el texto origen quechua y la traducción al español; pero en la última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, aparecen solamente en la versión española. Más allá de la traducción cultural, como un procedimiento de la transculturación, la traducción de las canciones quechuas al español responde a la acción política de Arguedas, puesto que nuestro narrador, para reivindicar las creaciones líricas del pueblo andino, practicó la traducción poética con el fin de «comunicar a la lengua casi extranjera la materia de nuestro espíritu [quechua]» (Arguedas, 1976b: 402). Entonces, la traducción de las canciones dentro de los discursos narrativos obedece a una política de descolonización de la literatura postcolonial.

La traducción poética es una forma de recreación o de reelaboración de un texto poético original en una nueva lengua por parte del traductor literario competente para los lectores de otros horizontes culturales. Al respecto, Torrent-Lenzen anota su punto de vista: «por *traducción poética* entiendo no solamente la traducción de poesía, sino sobre todo la labor del traductor como *recreador* del texto original: en una nueva lengua, para un nuevo público con unos horizontes culturales específicos y en base a unos planteamientos (teóricos, estéticos, etc.) determinados» (2006: 26). Desde luego, el traductor literario, como sujeto con competencia poética, traduce un poema aplicando conscientemente unos planteamientos teóricos, estéticos y lingüísticos concretos para recrearlo con ciertos valores poéticos. Para ampliar nuestra comprensión sobre la traducción poética como una tipología, conviene conocer la concepción de García de la Banda:

Podríamos definir la traducción poética como aquella traducción de poesía que aspira a integrarse con cierta autonomía en el sistema poético de la lengua terminal y, por tanto, pretende satisfacer las convenciones de este en lo tocante al ritmo, metro y, si fuera necesario, la rima, y a su vez se esfuerza por estar a una altura estética en que se pueda comparar con la creación poética nativa en cuanto a la sutilidad en el uso léxico y la felicidad, inmediatez, creatividad, capacidad de sugerencia, fuerza, etc., de la expresión (1993: 116).

Según esta definición, la traducción poética aspira a recrear un poema «en el sistema poético de la lengua terminal» con todos los elementos consustanciales de los poemas. Por lo tanto, el reto de la traducción poética consiste en el manejo creativo y eficaz del sistema poético de la lengua meta para reelaborar un poema que tenga una cierta autonomía estética. El poema traducido, en su forma poética, por un lado, ha de condensar la transferencia de la subjetividad cultural del texto origen y, por otro, ha de tratar de poseer la calidad estética del poema escrito en la lengua de partida. Por esta razón, «[l]a traducción poética, como otras modalidades de traducción, es, ante todo, un acto de comunicación interlingüística» (Goncharenko, 1995: 695).

En este sentido, Arguedas, en el ejercicio de la traducción de las canciones quechuas al español, practicó la traducción poética; por ello, en su libro *Canto kechwa* (1938), como ya habíamos adelantado en el epígrafe, decía: «No he hecho traducciones literales, *he hecho versiones poéticas*, el tema de las canciones está muy puro y entero» (Arguedas, 2012a: I, 158; la cursiva es mía). Como observamos, al sostener que había «hecho versiones poéticas», era consciente de que había optado por realizar una traducción poética para transferir la concepción y la sensibilidad quechuas a la estructura de la narración en la lengua española. Más adelante, diez años después, en el artículo «La literatura quechua en el Perú. La literatura erudita» (1948), ofrece una definición más elaborada y clara sobre la traducción poética:

La traducción poética no persigue un fin más alto ni puede asimismo considerársela como tal si no ha alcanzado plenamente esta aspiración. Se busca la equivalencia poética, no por supuesto por la invención arbitraria de imágenes, sino por la versión fiel de las que fueron creadas por el autor original; pero esa versión fiel no puede alcanzarse con la sola traducción de las palabras (Arguedas, 2012b: II, 172).

Entonces, la traducción poética, para Arguedas, aspira a alcanzar «la equivalencia poética» que, en la lengua de llegada, conserve con fidelidad la esencia artística de los poemas originales. Este tipo de traducción se concibe en términos de fidelidad, aunque no haya una equivalencia entre las lenguas. «Para legitimar la veracidad de la traducción [poética], Arguedas necesitó construir una figura de escritor como intérprete fiel del mundo del otro y ofrendarse él mismo como garantía» (Bernabé, 2006: 389). Por eso mismo, al traducir las canciones quechuas, tenía el objetivo de

que, en el poema traducido, se apreciara la belleza de la poesía quechua popular. Pero, al mismo tiempo, conocía las limitaciones de la traducción poética porque sabía que los sistemas lingüísticos y poéticos de las culturas quechua e hispana eran profundamente diferentes. De manera que, por esas diferencias, en el proceso de la traducción, el traductor Arguedas renunciaba a mantener el sonido, el ritmo y otros elementos esenciales de la sonoridad que forman parte de la poesía quechua. Entonces, su traducción solo podía ser una nueva versión reescrita que buscaba la equivalencia poética, dado que realizar una traducción poética verdadera es algo muy complejo. Precisamente, en este sentido, Torre (1994: 159) sostiene que un poema traducido, a veces, no tiene la misma calidad que el original porque «la adecuada traducción de un poema es algo realmente imposible». Por ello, con justa razón, Arguedas, al insistir que había realizado una traducción poética o interpretativa, pedía la comprensión de los filólogos porque no había hecho una traducción literal; sin embargo, como observa Mancosu (2019: 201-202), en sus posteriores trabajos de traducción —publicados en los años de 1949 y 1955—, realiza unas traducciones literales cuando las canciones o los poemas quechuas tienen menos carga simbólica. Ambos procedimientos de traducción —interpretativo y literal— son utilizados por Arguedas en las traducciones poéticas, como él mismo ha señalado en los paratextos de sus traslaciones.

En este marco conceptual, el objetivo principal de este capítulo es describir y explicar los procedimientos aplicados en la traducción poética de las canciones introducidas en la narrativa de Arguedas. Para tal efecto, desarrollamos los siguientes tópicos: (a) la conciencia traductora de Arguedas, puesto que el conocimiento de la concepción de Arguedas sobre la traducción es muy importante para explicar su postura política en torno a la mediación lingüística en un contexto de contacto cultural; (b) la traducción intersemiótica, es decir, la escritura del canto, porque el canto, como elemento cultural de la oralidad, se traduce en la escritura quechua en forma de canción para luego, a su vez, ser traducido al español como un poema; y (c) la traducción interlingüística del quechua al español, una cuestión que permite explicar los niveles de transferencia de los sentidos poéticos codificados en un sistema lingüístico aglutinante a una lengua cuya estructura gramatical es de tipo flexivo.

4.1. La conciencia traductora de Arguedas

Arguedas tiene una conciencia plena sobre la traducción, puesto que, como sujeto de la mediación lingüística y cultural, reflexiona sobre la traducción del quechua al español o del español al quechua. Sus reflexiones anotadas en los paratextos de sus textos traducidos constituyen el «metadiscurso traductor» (Arango-Keeth, 2012: 192), en el que pone de manifiesto sus conocimientos teóricos sobre la traducción y los procedimientos realizados en el ejercicio de ella. Arango-Keeth (2012), al estudiar la conciencia traductora de Arguedas, ha identificado tres metadiscursos traductores. Según esta estudiosa, el primer metadiscurso traductor está en el «Ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo» publicado en el *Canto kechwa* (1938). Anota que Arguedas, en la tercera parte del ensayo, explica su práctica traductora de las canciones quechuas; sobre todo, resalta que esa práctica traductora era «parte de un proyecto político para universalizar la producción literaria y paraliteraria escrita en quechua que el canon oficial literario y cultural peruano había hasta ese entonces juzgado como minoritaria» (Arango-Keeth, 2012: 193). De hecho, Arguedas declara haber tenido «el proyecto de traducir las canciones kechwas que había oído y cantado en los pueblos de la sierra» (Arguedas, 2012a: I, 156). Por lo general, su proyecto de traducción estaba orientado a la traslación de las canciones que circulaban oralmente en la memoria colectiva, sobre todo de las que «había oído y cantado».

El proyecto de traducción arguediana tenía dos objetivos centrales: (a) «demostrar que el indio sabe expresar sus sentimientos en lenguaje poético» y (b) «demostrar su capacidad de creación artística [del pueblo indio]» (Arguedas, 2012a: I, 156). Estos objetivos provienen, por un lado, de su compromiso político de difundir y universalizar la literatura oral quechua en el horizonte cultural hispano y hegemónico y, por otro, de su plena identificación con la lengua quechua³⁵. A partir

³⁵ Definir la condición lingüística de Arguedas es poco problemático. En el Primer Encuentro de Narradores Peruanos (1965), Arguedas confesaba que su lengua materna fue el quechua: «yo aprendí a hablar el castellano con cierta eficiencia después de los ocho años, hasta entonces solo hablaba quechua» (AA. VV., 1969: 41). Siguiendo esta declaración de nuestro escritor, Osorio cree también que la primera lengua de Arguedas fue el quechua. Por ello, señala que los estudiosos deben recordar «que para Arguedas su verdadera 'lengua materna' era el quechua y no el castellano [...]. Y por eso, cuando busca expresar sus emociones más íntimas, lo hace en quechua, en canto y canciones en lengua quechua» (2012: 76). Pero, otros críticos cuestionan esta postura. Forgues considera que creer que el quechua fuera la primera lengua de Arguedas es un mito difundido a partir de las declaraciones del

de su identificación con esta lengua, percibe el mundo y expresa mejor su subjetividad en quechua. De ahí se explica que diga: «No encontré ninguna poesía que expresara mejor mis sentimientos que la poesía de las canciones quechuas» (Arguedas, 2012a: I, 156). Desde su perspectiva bilingüe, Arguedas sostiene que el quechua tiene más potencia expresiva que el español para manifestar los sentimientos auténticamente indígenas, como «la ternura, el cariño, el amor a la naturaleza» (Arguedas, 2012a: I, 156). Por ello, en primer lugar, en los versos de las canciones quechuas, encuentra el vehículo de expresión de sus sentimientos andinos más hondos y, en segundo lugar, en la última etapa de su producción literaria, escribe poemas en quechua para comunicar su mundo lírico, poemas que, póstumamente, fueron reunidos en el poemario *Temblar / Katatay* (1972). En base a su mestizaje cultural, Arguedas consideró al español como su segunda lengua; es decir, al definirse culturalmente como mestizo, en su angustia entre el quechua y castellano, consideró siempre al español como una lengua «casi extranjera». Por esta razón, su búsqueda de un estilo literario eficaz en el español fue un proceso largo y angustioso. En el plano literario, su angustia permanente fue «[r]ealizarse, traducirse, convertir en corriente diáfano y legítimo el idioma que parece ajeno; comunicar a la lengua casi extranjera la materia de nuestro espíritu [quechua]» (Arguedas, 1976b: 402). Cree haber logrado ese estilo literario legítimo en el español con la escritura de *Los ríos profundos*. A pesar de que escogió la lengua de poder para hacer ciencia y literatura, expresó mejor sus emociones y sentimientos íntimos en los versos quechuas, dado que el quechua nunca

propio autor. Por el contrario, plantea que Arguedas fue un monolingüe castellano durante su infancia. A partir de esta consideración, sostiene que la obra narrativa de Arguedas «surge del inicial monolingüismo castellano y del temprano bilingüismo del escritor» (Forgues, 1991: 47). Por su parte, Melis, conociendo las tesis que desmitifican la afirmación del escritor, sostiene que la lengua materna de Arguedas fue el español. Concretamente, escribe así: «En los últimos años se ha discutido la reconstrucción que el escritor hizo de sus experiencias infantiles, y se ha sostenido, por ejemplo, que su primera lengua no ha sido el quechua como él afirmó muchas veces, sino el español» (2011: 280). Estos extremos no conducen a nada sensato. Nosotros, considerando la biografía de Arguedas anotada por Pinilla (2011) y la realidad sociolingüística recogida por el censo de 1940 de los departamentos de Apurímac y Ayacucho, sostenemos que nuestro escritor fue un bilingüe temprano porque tuvo una exposición a ambas lenguas de manera simultánea en los primeros años de su vida. En estas regiones, el quechua era una lengua mayoritaria. Tras la muerte de su madre —hecho que sucede cuando Arguedas tenía tres años—, «el pequeño habría vivido más tiempo en casa de su nodriza quechuahablante Luisa Sedano Montoya» (Pinilla, 2011: 7). Esta experiencia lingüística nos hace pensar que Arguedas se hizo bilingüe por medio del bilingüismo infantil simultáneo, ya que, a los tres años, ya había adquirido ambas lenguas: quechua-español.

ha perdido su vitalidad. En suma, según su metadiscurso traductor, su condición de bilingüe quechua-español, le sirve de base para su empresa traductora.

En el mismo metadiscurso traductor, como ya adelantamos en la introducción del capítulo, Arguedas comunica que ha optado por realizar una traducción poética de las canciones quechuas en lugar de una traducción literal que no suele ser apropiada para traducir la poesía. Por eso, insistía en señalar que sus versiones «no son traducciones rigurosamente literales, son traducciones un tanto interpretativas» (Arguedas, 2012a: I, 158). Desde luego, la traducción poética le da licencia para recrear o interpretar el sentido de las canciones en el proceso de la transferencia al texto traducción. Cree haber logrado ese objetivo por medio de la traducción poética, por ello afirma que, en los poemas traducidos el «tema de las canciones está puro y entero» (Arguedas, 2012a: I, 158). Naturalmente, este tipo de traducción, al enfocarse en la interpretación, le otorga una libertad creativa para que pueda hacer uso de su imaginación poética en el momento de la configuración de las canciones en las nuevas versiones españolas. En ese marco poético, al asumir el papel de un auténtico creador, tiene la misión de encontrar las palabras y las expresiones retóricas que tengan mayor potencialidad para reconstruir el sentido del texto original en la lengua de llegada como si estuviera escribiendo en la lengua de partida. En efecto, la siguiente cita prueba los procedimientos que ha utilizado para reconstruir el sentido poético de algunas canciones en el libro *Canto kechwa*:

En “Sin nadie, sin nadie...” me he tomado la libertad de crear una metáfora —subrayada— que no está expresa en el verso kechwa con el objeto de igualar la fuerza poética del último cuarteto de esa canción. En “Dile que he llorado...” he aumentado el primero y el último pie, para describir al picaflor siwar que es el tema de la canción. Publico dos traducciones de la canción del incendio porque creo que apenas, ambas juntas, dan una versión de la fuerza expresiva del canto kechwa; la segunda es más fiel. Por último, el segundo pie de “Raki-raki” es una interpretación del tema y del símbolo, porque esos versos son casi intraducibles (Arguedas, 2012a: I, 158).

Como anota en la cita, Arguedas describe el procedimiento que ha empleado para traducir ciertas canciones quechuas de connotaciones simbólicas. Hace notar que, debido a la intraducibilidad de los cantos por la marcada distancia cultural que existe entre la poética quechua y la hispana, ha usado unos procedimientos poéticos para «crear metáforas», añadir versos o estrofas y hacer doble traducción. Con estos

procedimientos, el traductor Arguedas, poniendo en juego su talento poético, su inspiración, su imaginación creadora y su intuición, recrea poemas parecidos a las canciones originales. Fundamentalmente, busca la equivalencia poética para transmitir las imágenes, los símbolos y la esencia poética de estas. No mantiene la forma musical de las canciones, aunque haya intentado recrearla en la disposición de los poemas, porque la forma gramatical y el material sonoro de las canciones son consustanciales a cada lengua. Por ello, por ejemplo, el primer verso quechua «Altun pawak' siwar k'enti» de la canción «Dile que he llorado» tiene una entonación totalmente distinta a la de los dos primeros versos de la versión española: «Picaflor esmeralda / el que vuela más alto» (Arguedas, 2012a: I, 161). En este caso, con la intención de reproducir la musicalidad de la canción, traduce un verso quechua en dos versos hispanos. Sin embargo, la música de la canción se pierde inevitablemente en la nueva configuración poética, aunque el traductor se haya exigido en seleccionar las palabras adecuadas para combinarlas en un orden que produzca una sonoridad capaz de transmitir la musicalidad de las canciones originales.

El segundo metadiscurso traductor de Arguedas, como anota Arango-Keeth (2012: 195), se encuentra en la introducción del artículo «Dos cuentos quechuas», que se publicó en la revista *Las Moradas* en 1947. En esta revista dirigida por Emilio Adolfo Westphalen, bajo ese título, Arguedas publica los cuentos «El negociante de harinas» y «La amante de la culebra». El metadiscurso traductor, en su parte central, deja constancia del tipo de quechua utilizado en la narración de los cuentos. Por cierto, dice así: «El quechua de estos cuentos es eminentemente oral; la lectura silenciosa del texto es casi imposible; en cambio, a través de la lectura oral, el propio texto obliga a realizar las inflexiones de la voz, que son de tan poderosa fuerza expresiva en el quechua como en otros idiomas no alfabetos» (Arguedas, 2012b: II, 18). Claramente, la anotación metadiscursiva advierte el predominio de la oralidad en la enunciación de los cuentos. La marcada oralidad de los relatos constituye un reto para la traducción al español. Por eso, con justa razón, el traductor se interpela: «¿Cómo verter la intención, el verdadero contenido del lenguaje puramente fonético?» (Arguedas, 2012b: II, 18). El estilo singular del lenguaje narrativo de los cuentos exigía la aplicación de un método de traducción que conservara la oralidad. Por esta razón, el traductor opta por la aplicación del «método oral», que consistía en

que «[e]l padre Lira³⁶ leía en voz alta, como quien relata el cuento, [para que Arguedas lo tradujera] con la mayor exactitud posible» (Arguedas, 2012b: II, 19). En la aplicación de este método, el traductor tuvo presente siempre una postura ética de fidelidad al arte quechua para conservar el espíritu indígena de los relatos y no pretendió aculturarlo a la poética de la lengua de llegada. Con el fin de mantener el sentido original de los relatos, el traductor, según su metadiscurso, utilizó una serie de procedimientos de traducción, por ejemplo, buscar frases españolas y oraciones equivalentes, conservar las voces quechuas cuando poseen una significación onomatopéyica. Este último procedimiento, lo ilustra con un par de casos.

Finalmente, Arango-Keeth (2012: 196) identifica un tercer metadiscurso traductor en la introducción del poema «Tupac Amaru kamaq taytanchisman» (1962) y en la introducción del libro *Dioses y hombres de Huarochirí* (1966). Según Arango-Keeth, en la primera introducción, Arguedas advierte que escribió el *haylli-taki* en el quechua actual y luego lo tradujo al castellano. También precisa que escribió en el quechua cusqueño. De hecho, Arguedas aclara la razón de la elección de esa variedad lingüística: «hemos elegido el quechua cuzqueño pero sin respetar, en un muy pequeño número de palabras, la pronunciación estricta y su correspondiente escritura para no dificultar su comprensión en el área chanka (Apurímac, Ayacucho, Huancavelica)» (Arguedas, 2020: 22). Con la escritura singular en el quechua cusqueño, pretendió que el poema podría ser comprendido por todos los quechuahablantes del área cultural andina de América del Sur. Pero Arguedas, en aquella introducción, no hace ninguna referencia sobre la traducción del poema. En cambio, en el último apartado de la introducción de *Dioses y hombres de Huarochirí*, da cuenta del proceso de traducción del manuscrito quechua. Primero, respecto al texto origen, hace dos observaciones: (a) en las primeras páginas del manuscrito, nota la presencia de sememas españoles en la estructura de las palabras y de las frases, como ocurre normalmente en el quechua actual, y (b) advierte que la ortografía empleada en la escritura del texto quechua era muy irregular porque la lengua quechua no tenía todavía un sistema ortográfico establecido para ese entonces. Segundo, en torno al proceso de traducción propiamente dicho, informa sobre sus decisiones tomadas en la práctica de la traducción. Una está relacionada con la

³⁶ El padre Lira había recogido los cuentos de la boca de los indios del distrito de Maranganí ubicado en el departamento de Cusco, y los transcribió con absoluta fidelidad.

segmentación del texto original en párrafos para facilitar el análisis en la traducción, y otra se refiere al uso de la puntuación menos estricta para implicar la cooperación cognitiva del lector. Y, tercero, con una visión vanguardista, Arguedas aclara que su traducción es solamente una aproximación interpretativa en la lengua de llegada; por eso, deja constancia: «Debemos advertir, finalmente, que esta traducción no es ni puede ser la más perfecta posible» (Arguedas, 2012g: VII, 340).

Arango-Keeth (2012) no recoge el metadiscurso traductor crítico que aparece en el artículo «José María Arguedas: El *Ollantay*», que fue publicado en la revista *Letras peruanas* en 1952. Este metadiscurso traductor, en la línea del primer metadiscurso, es el más completo e ilustrativo porque, a partir de la crítica a la traducción del drama *Ollantay* hecha por el lingüista Farfán Ayerbe, teoriza, analiza y propone una traducción poética contrastiva. Al reconocer el profundo valor estético y documental de *Ollantay*, teoriza sobre el ejercicio de la traducción poética y plantea que debe ser ejercida por los poetas porque ellos conocen y manejan muy bien los recursos expresivos que se movilizan en la configuración de los discursos líricos. Concretamente, sostiene así: «La obra poética no la pueden traducir sino quienes viven en el mundo de la poesía, quienes la cultivan diariamente, como lectores o creadores» (Arguedas, 2012b: II, 313). Según Arguedas, las obras literarias con cualidades estéticas relevantes poseen recursos literarios complejos. Por esta razón, en su perspectiva, este tipo de obras exige unos traductores que tengan un dominio absoluto de los medios expresivos de la poesía. En cambio, los investigadores o los lingüistas carecen de la capacidad de comprender plenamente ese lenguaje artístico. Por cierto, buena parte de los estudiosos de la traducción poética piensan en el sentido de Arguedas. Por ejemplo, Torrent-Lenzen recuerda que «[s]e ha dicho con frecuencia que para traducir poesía hay que ser poeta» (2006: 31).

Por eso, desde la lógica de su metadiscurso traductor crítico, Arguedas cuestiona la traducción realizada por Farfán Ayerbe. Señala que, a falta de competencia poética, este no logró traducir el verdadero sentido de los versos de *Ollantay* a pesar de ser un especialista en la lingüística quechua. Más bien, lo que hizo fue opacar el valor estético de la obra. Arguedas recuerda que Farfán Ayerbe había anotado lo siguiente en el prólogo de su obra traducida: «la traducción es más literal que literaria con el fin de ayudar a los estudiantes de runasimi» (citado por Arguedas, 2012b: II, 315). De plano, Arguedas cuestiona la traducción hecha por Farfán Ayerbe

porque considera que este ha realizado una traducción literaria y no una literal como había manifestado en el prólogo; por lo mismo, desacredita su papel de traductor literario. Su duro cuestionamiento suena así: «La traducción es, sin embargo, 'literaria', y padece de todas las debilidades que caracterizan la producción de quien, encontrándose a todas luces al margen de la poesía, por no haberla ejercitado nunca en razón de que su oficio es muy diferente, se aventura a realizar una obra poética» (Arguedas, 2012b: II, 315). Por cierto, critica que Farfán Ayerbe practique la traducción poética de la obra *Ollantay* cuando, por un lado, cree que realiza una traducción literal y, por otro, no hace ningún ejercicio de la poesía. Para validar su observación, coteja seis versos traducidos por el lingüista y pone en evidencia su desconocimiento en el manejo de la retórica del discurso lírico y su imposibilidad de recrear el sentido original de los versos en la lengua de llegada. Citemos un fragmento de su análisis para ilustrar su crítica:

En el «Diálogo segundo» de la Escena IV, el Inca expresa su amor y su admiración por Kusi Qoyllur; el parlamento comienza así:

*Kusi Qoyllur, sunqoy rurun
Llapa churiykunaq t'ikan.*

Farfán traduce el segundo verso de este modo: «Gloria de todos mis hijos», y la traducción textual es la siguiente: «De todos mis hijos la flor». Porque la palabra *t'ika* significa literalmente «flor». El lingüista pretende usar una metáfora distinta, intenta una versión «poética», «más literaria que literal» y traduce «flor» por «gloria». El quinto verso es el siguiente:

Kay qhasqoyman hamuy, urpi

Y Farfán traduce: «Venid a mi seno paloma». ¿Venid? Este tratamiento no existe en el quechua, solo el pronombre tú con su concordancia recta. Y «qhasqo» no significa «seno», sino «pecho», porque es un hombre quien habla, la «y» es el posesivo de primera persona y el sufijo «man» corresponde a la preposición «a». La traducción literal del verso es pues la siguiente: «Ven paloma, reclínate en mi pecho» (Arguedas, 2012b: II, 315-316).

Desde luego, las observaciones críticas de Arguedas son acertadas porque se fundan en su profundo conocimiento de la lengua quechua. Su conocimiento de la cultura andina le permite cuestionar la traducción equivocada de algunas palabras quechuas en el texto de Farfán; del mismo modo, su conocimiento de la estructura lingüística

del quechua le permite reconstruir los significados codificados en los lexemas y en los morfemas de los vocablos quechuas para, finalmente, proponer una traducción más próxima y equivalente a la versión original. Arguedas, sin duda alguna, critica que Farfán hiciera una traducción literaria sin ajustar bien las figuras retóricas a los significados básicos de las palabras y de los versos originales.

En la parte central del metadiscursio traductor crítico, Arguedas hace un análisis estilístico de algunos fragmentos del drama *Ollantay*. Ese análisis es meticoloso y constituye, desde luego, un ejercicio hermenéutico de la traducción poética. Parte de la idea de que el autor del drama quechua no pudo ser un indio, sino un poeta formado en la literatura clásica occidental porque, en la escritura de la obra, aplicó también el estilo de la literatura europea (Arguedas, 2012b: II, 316), dado que posee una mentalidad occidental. Para demostrar esta tesis, por ejemplo, analiza la construcción de las metáforas sobre el Sol y la Luna en el drama. El análisis le permite advertir que las metáforas sobre las divinidades andinas (Sol y Luna) son simples recursos expresivos para loar la belleza de los seres humanos. Por consiguiente, las metáforas no reflejan el pensamiento mágico del hombre andino en torno al Sol y la Luna, por el contrario, evidencian la influencia de la literatura europea en la poesía quechua colonial. A diferencia de las metáforas construidas en el drama *Ollantay*, según Arguedas, en la literatura popular quechua, «el Sol y la Luna aparecen como seres deificados, protectores o destructores de la vida, o se les nombra para indicar el tiempo» (Arguedas, 2012b: II, 317). El estudio estilístico de las metáforas en torno al Sol y la Luna, le permite concluir en el sentido que los recursos expresivos utilizados en la escritura de algunas secuencias del drama son ajenos a la literatura oral quechua, porque no corresponden a la mentalidad ni a la concepción estética de los poetas andinos de las culturas orales.

Evidentemente, las opiniones sobre *Ollantay* son muchas. En la edición crítica de *Ollantay*, Calvo (1998: 33-44) presenta un resumen de ellas. Considera que existen tres tesis sobre la escritura de este drama: la incanista, la hispanista y la mixta. La tesis incanista, defendida por muchos críticos (Vicente Fidel López, Sebastián Barranca, Gabino Pacheco, Jesús Lara, Juan Diego de Tschudi y Clements Markham), niega la influencia española en la creación del drama, porque, desde una visión purista, ignora los rasgos y elementos occidentales presentes en la obra. La tesis hispanista es sostenida por aquellos estudiosos «que piensan que la obra fue escrita

durante la Colonia, entre otras razones porque no han encontrado huellas suficientes para adelantarla en el tiempo y sí las claves de la influencia colonial» (Calvo, 1998: 35). Los autores que defienden esta tesis son varios: Bartolomé Mitre, Ricardo Rojas, Luis Cordero, Diego Barros Arana, Ricardo Palma y José María Arguedas. Nuestro escritor, conforme con la línea argumental de esta tesis, considera que la obra fue configurada en la colonia a partir de la influencia de la literatura occidental. La tesis mixta o intermedia, al creer en la doble factura de la obra, sostiene que el drama es una fusión de dos elementos culturales: una raíz temática prehispánica y una retórica literaria occidental de corte barroco. Entonces, la obra tendría un carácter mestizo; es decir, «bajo los moldes de una lengua andina domeñada se encuentra el arte escénico hispánico con sus octosílabos incluidos [...]» (Calvo, 1998: 36). Los críticos que apuestan por esta tesis son Augusto Tamayo Vargas, Ricardo Rojas, Marcelino Menéndez Pelayo y José de la Riva-Agüero.

Por ello, al final, Arguedas, entendiendo que «la literatura quechua pura expresa una concepción estética del mundo distinta de la occidental y que tal diferencia se traduce, naturalmente, en la literatura como en las otras artes que, necesariamente, tienen estilos característicos claramente reconocibles» (Arguedas, 2012b: II, 325), sostiene, por un lado, que el tema épico del *Ollantay* es de origen netamente quechua y, por otro, que el autor de la obra fue un sujeto «nutrido de lo europeo y lo indio». Por ello, este autor mestizo pudo crear en el quechua «un mundo tan próximo de las maravillas de la literatura europea y de la belleza poderosa, dulce y sonora del paisaje y del hombre peruanos» (Arguedas, 2012b: II, 325-326). Por esta consideración, Arguedas afirma que ciertas escenas de la obra poseen una fuente propia de la poesía quechua y que las otras escenas líricas revelan una concepción occidental. Luego de reconocer la coexistencia de los estilos en el discurso del drama, realiza la traducción poética de cuatro fragmentos de la obra para contrastar con las traducciones de Farfán Ayerbe. Para apreciar las diferencias entre una y otra traducción, citemos un ejemplo del fragmento donde el Sol y la Luna constituyen metáforas de estilo occidental:

Versión quechua de «Canción de un desconocido» (Escena VIII)

Urpi uywasqaytan chinkachikuni,
 Huk ch'illmiyllapi
 Paqta rikuwaq; tapukuypuni
 Kay k'itillapi.
 Milluy munaymi sumaq uyanpi,
 Qoyllur sutinmi;
 Paqta pantawaq hukpa qayllanpi;
 Rikuy sut'inmi.
 Killawan kuska Inti mat'inpi
 Nanaq qhapchiypi.
 Kuskan illanku hukpa sutinpi
 Ancha kusiypi.
 Suni chukchanri ch'illukayninpi
 Misatan awan;
 Yana q'elluwan llunp'aq rinrinpi (Arguedas, 2012b: II, 329).

Traducción de J. B. Farfán

Perdí a mi paloma querida
 En un cerrar de ojos.
 Tal vez la viste; inquiere
 Por estos lugares.
 Su faz es encantadora
 Y Estrella es su nombre;
 Errar puedes delante de otra;
 Ve que es verdad
 Luna y Sol en su frente
 Brillan en conjunción
 Y ambos refulgen por ella
 En grata alegría
 Su larga cabellera azabache
 Entreteje ventura;
 Lo negro y dorado alrededor
 De su oreja arden sin par.

Traducción de José María Arguedas

Cerré los ojos por un instante
 y perdí a la paloma, con tanto amor criada.
 ¡Oh viajero! si tú la encuentras, pregúntale;
 no debe estar lejos.
 Un suave amor resplandece en su hermosura,
 su nombre es Estrella.
 No puedes confundirla si está entre otras
 porque ella es única.
 El Sol y la Luna sobre su frente
 en unión hiriente
 brillan, resplandecen por ella,
 con alegría inmortal.
 Regocijada en su negrura
 su cabellera teje la dicha.
 Amarillo y negro, en sus tiernas orejas,
 un metal ardiente brilla
 (Arguedas, 2012b: II, 333-334).

Por su parte, Mancuso (2019b), tomando en cuenta la sistematización parcial que hiciera Arango-Keeth (2012) sobre el metadiscurso traductor de Arguedas, hace un estudio global de todos los paratextos en los que nuestro escritor había anotado sus reflexiones sobre sus prácticas traductoras. Precisamente, en su artículo titulado «La poética de la traducción de José María Arguedas: un análisis paratextual», realiza un análisis diacrónico de los veinticinco paratextos que acompañan tanto a las traducciones como a las autotraducciones. En el análisis de los paratextos traductores

de Arguedas —sin cuestionar en ningún momento las aproximaciones de Arango-Keeth—, Mancuso advierte que el método empleado por Arguedas «no se mantiene constante, sino que evoluciona hacia una poética de la traducción que sea menos interpretativa y más fiel» (2019b: 207). Según Mancuso, el método de la traducción de Arguedas vira hacia una traducción literal, es decir hacia una traducción ceñida a las palabras quechuas de los textos, para poder comunicar con mayor fidelidad el significado original. Y la estrategia de esa traducción literal ha consistido en realizar una traducción de «verso a verso, imagen por imagen» (2019b: 201). Efectivamente, como anota Mancuso, Arguedas, en más de un paratexto traductor, ha sostenido que, para transferir con mayor fidelidad el contenido de los textos quechuas, ha optado por una traducción de «verso a verso, imagen por imagen, metáfora por metáfora, sin inventar ni agregar nada» (Arguedas, 2012d: IV, 19). Sobre todo, ha aplicado esta estrategia en la traducción de los textos menos simbólicos, porque este tipo de textos no exige ningún esfuerzo interpretativo que se aleje del significado literal de las palabras quechuas.

La conciencia traductora de Arguedas se funda en su posicionalidad³⁷ frente a la interrelación conflictiva entre lenguas y culturas distantes en el mundo andino, porque, como ha señalado Arango-Keeth, toda acción «traductora en un texto meta obedece a un acto político marcado por una ideología» (2012: 185). El traductor Arguedas, como sujeto histórico, político y social, realiza la traducción a partir de su ideología y de su episteme andina. No se autoelimina como sujeto histórico y político

³⁷ La noción de *posicionalidad del traductor*, según Arango-Keeth, «responde a una ideología, a una postura ética, a una necesidad histórica o moral de efectuar una traducción y por ello, la actividad traductora como resultado se inscribe en los procesos revolucionarios de resistencia, subversión y transformación de las relaciones hegemónicas del poder» (2012: 186). Para Arango-Keeth, la posicionalidad del traductor de la etnoliteratura se evidencia en la «toma de conciencia» sobre las otras lenguas y culturas en las sociedades con contactos culturales. La toma de conciencia hace que el traductor tenga una actitud vigilante con respecto a su posicionalidad en su práctica traductora. De modo que la posicionalidad del traductor, por un lado, permite distinguir la distancia o la proximidad entre los traductores, los textos originales y la producción de los discursos de llegada y, por otro, implica ser consciente de las cuestiones centrales que condicionan u orientan la traducción: «qué texto se traduce (qué se valora en su traducción y qué se excluye), quién traduce (quién controla la producción de la traducción), cuál es la identidad del receptor del texto meta [...] y cómo se traduce el texto (qué se omite, añade, altera para controlar el mensaje de llegada)» (Arango-Keeth, 2012: 187). Este concepto, por su valor teórico, es muy productivo para explicar la postura política y ética del traductor Arguedas.

en las relaciones de poder/conocimiento en un contexto marcadamente asimétrico. Más bien, su conciencia histórica se impregna en sus traducciones, porque «[l]a enunciación del discurso de llegada no [está] regida entonces por *estado cero*, sino, al contrario, por los valores ideológicos con los que se reconstruye o configura a la alteridad cultural» (Arango-Keeth, 1995: 360). Asumiendo la postura de un sujeto mestizo indígena, traduce la literatura de tradición oral a la lengua de poder en un acto de resistencia. Para tal efecto, se apropia subversivamente la lengua y la cultura del grupo social dominante.

A partir del análisis de los metadiscursos traductores de nuestro escritor, Arango-Keeth sostiene que el traductor Arguedas asume una postura ética porque toma conciencia de su pertenencia al mundo quechua. Desde esa postura, ante la hegemonía de la cultura occidental en los Andes, aprovechando su habilidad poética y narrativa, practica la traducción para subvertir las relaciones asimétricas de poder entre el quechua y el español. De modo que traduce para valorar la expresividad de la lengua quechua y difundir la cultura andina, sobre todo para contribuir a la fijación de la identidad del subalterno. La posicionalidad del traductor Arguedas se ubica en la misma línea política

de los cronistas traductores el Inca Garcilaso de la Vega y Felipe Guamán Poma de Ayala. Los tres traductores subvierten el circuito traductor al traducir del quechua a la lengua de poder (el castellano), trascendiendo la valoración del quechua como “lengua menor” y considerándola igual a la castellana, incluso, con una riqueza expresiva mayor que la lengua del conquistador y con ello, confirma la historia de su filiación y su grupo de pertenencia en relación con ella (Arango-Keeth, 2012: 188).

Arguedas, consciente de la subalternidad del quechua con respecto a la lengua de poder, valora al quechua como una lengua milenaria que tiene la misma potencia expresiva. Concretamente, en el ensayo del *Canto kechwa*, afirma: «El kechwa logra expresar todas las emociones con igual o mayor intensidad que el castellano» (Arguedas, 2012a: I, 156). Por ello, su postulado traductor parte de la idea de «no alienar la cultura quechua con las construcciones culturales de la lengua de llegada, el castellano» (Arango-Keeth, 2012: 191). Conforme con este principio, en sus traducciones, se mantuvo fiel al contenido y a la forma de los textos quechuas originales. Su anotación hecha al final de la traducción de los «Cuentos religioso-

mágicos quechuas de Lucanamarca» ilustra la aplicación de este postulado: «He tratado de poner mi conocimiento del castellano al servicio de mi conocimiento del quechua y *creo haber logrado una traducción realmente fiel, cuidando de que el texto castellano no contenga elementos distintos a los que se encuentran en el texto quechua*» (Arguedas, 2012e: V, 288; la cursiva es mía). Sin duda alguna, su preocupación central fue trasladar la cultura quechua al texto de llegada sin alienar ni tergiversar tanto la forma como el contenido de los textos originales. En el caso de conflictos lingüísticos, de intraducibilidad y de vacíos culturales, por lo general, incorpora sememas quechuas dentro de la traducción y crea nuevos recursos expresivos para lograr la equivalencia poética cuando la expresividad del español resulta limitada.

En el marco de su posicionalidad de traductor, Arguedas concibe la traducción como un proceso inacabado, por eso, con frecuencia, revisa sus textos traducidos. Cree que la traducción poética es una búsqueda permanente de la equivalencia poética en la lengua española, sobre todo cuando el traductor es consciente de la influencia hispana. Por cierto, en el penúltimo párrafo del ensayo que encabeza el *Canto kechwa*, reconociendo su biculturalidad ambivalente, sugiere que otro traductor con más sensibilidad india pueda hacer otras traducciones más perfectas en el futuro: «Más tarde, otro que siente [sic] lo indio más auténticamente que yo nos dará versiones más propias y puras» (Arguedas, 2012a: I, 158). Pero, al ver muy lejana esa posibilidad, a medida que va alcanzado la madurez tanto en su narrativa como en su trabajo antropológico, él mismo emprende la tarea de revisar sus traducciones con la intención de mejorarlas. Para demostrar su visión sobre la traducción como proceso inacabado, presentamos las diferentes versiones suyas de la canción «Sin nadie, sin nadie»:

1. Canto kechwa (1938)

Mana piynillayok'	Sin nadie, sin nadie
Sapay rikukuni	Qué solo me veo
mana piynillayok'	sin nadie ni nadie.
puna wayta jina	Como flor de la puna,
llaki llantullayok'.	mi sombra no más tengo,
Tek'o pinkulluyipas	como flor de la puna.
chakañas rikukun	
nunaypa kirinta	Mi pinkullo también está ronco,
k'apark'achask'ampi.	con nervios de toro está apretado,
	¡pero tanto ha llorado
Imatak' kausayniy	el dolor de mi alma!

*maytatak' ripusak'
maytak' tayta mamay
¡lliusi tukukapun!*

Ahora está ronco.

¡Qué es, pues, esta vida!
¿Dónde voy a ir?
sin padre, sin madre,
sin pueblo donde ir.
¡Todo se ha acabado!
Como un ojo ciego
ya no sirvo.
Por gusto sigo en el mundo
como un ojo ciego.
(Arguedas, 2012a: I, 175)

2. *Yawar fiesta* (1941)

*Sapay rikukuni
mana piynillayok'
puna wayta hina
llaki llantullayok'*

*Qué solo me veo
sin nadie ni nadie
como flor de la puna
no tengo sino mi sombra triste.*

*Tek'o pinkulluyipas
chakañas rikukun
nunaypa kirinta
k'apark'achask'ampi.*

*Mi pinkullo, con nervios apretado,
ahora está ronco,
la herida de mi alma
de tanto haber llorado.*

*Imatak kausayniy,
maytatak' ripusak'
maytak' tayta mamay
¡lliusi tukukapun!*

*¡Qué es pues esta vida!
¿Dónde voy a ir?
sin padre, sin madre,
¡todo se ha acabado!
(YF: II, 81)*

3. «Canciones y cuentos del pueblo quechua» (1949)

Sin nadie, sin nadie ...

Qué solo me veo
sin nadie, ni nadie
como flor de la estepa,
apenas ella y su sombra triste.

Apreté mi quena
con nervios de toro
para que su voz fuera limpia,
hoy está ronca de tanto que ha llorado.

¡Qué es pues esta vida!

Los caminos se han perdido
han muerto los que daban amparo.
¡Todo, todo, se ha acabado!
(Arguedas, 2012b: II, 193-194)

Si hacemos una comparación intertextual entre las tres traducciones, observamos que los textos varían uno del otro; es decir, la misma canción quechua ha dado origen a sucesivas traducciones que difieren entre sí. A pesar de que todas las traducciones, en el marco de la traducción poética, pretenden ser versiones equivalentes del texto origen, no tienen la misma disposición formal ni el mismo contenido. Por ejemplo, la primera traducción no tiene la equivalencia formal porque, en comparación con el texto original, tiene siete versos más. En cambio, las dos últimas versiones son equivalentes formalmente dado que, al igual que la canción quechua, tienen tres estrofas de cuatro versos. Si examinamos someramente los contenidos, notamos que ciertos versos y la segunda estrofa de la canción quechua cambian de significado en las traducciones. En este sentido, pareciera que el verso cuarto («llaki llantullayok'») de la primera estrofa del texto quechua no tuviera una equivalencia en el español porque fue traducido con distintos significados. En la primera traducción, aquel verso ha sido recreado del siguiente modo: «mi sombra no más tengo»; en la segunda traducción, se reescribe como «no tengo sino mi sombra triste»; y en la tercera versión, se representa con el verso «apenas ella y su sombra triste». Como notamos, en los dos primeros versos traducidos, el sujeto poético, en primera persona, declara tener solamente su sombra (triste) como compañía o familia; en cambio, en el tercer verso, el sujeto lírico compara su sombra con la flor de la puna. Otro verso quechua que ha generado más de una traducción es el penúltimo de la tercera estrofa: «maytak' tayta mamay». En los dos primeros textos, este verso se traduce como «sin padre, sin madre», una traducción que recoge el sentido más próximo de la frase quechua; pero la tercera traducción lo recrea con el verso «han muerto los que daban amparo», con lo cual dramatiza más la orfandad del sujeto representado porque da a entender que las personas más allegadas al hablante ya han fallecido; por lo mismo, tiene una conexión con el último verso: «¡Todo, todo, se ha acabado!». Asimismo, los otros versos quechuas dieron origen a más de una forma de traducción; pero, por ahora, no describiremos esas variaciones.

La segunda estrofa de la canción quechua parece haber sido la más difícil de traducir porque las tres versiones españolas difieren entre sí. Todas las versiones tienen la intención de trasladar la imagen del objeto poemático: el *pinkullo*. Entonces, la preocupación central del traductor Arguedas es recrear con fidelidad la imagen de la quena andina (el *pinkullo*). Por ello, al traducir el primer verso quechua: «Tek'ó pinkulluy pas», se ha exigido un esfuerzo especial para transferir esa imagen. En la primera versión, para aquel verso quechua, crea dos versos: «Mi pinkullo también está ronco, / con nervios de toro está apretado»; en la segunda versión, reelaborando la versión anterior, propone dos versos: «Mi pinkullo, con nervios apretado, / ahora está ronco»; por último, en la tercera traducción, lo recrea en tres versos: «Apreté mi quena / con nervios de toro / para que su voz fuera limpia». Por consiguiente, en la versión final, la imagen del *pinkullo* ocupa el setenta y cinco por ciento de la estrofa. De este modo, Arguedas se esfuerza en transferir la imagen de la quena india, una quena prensada con una cuerda de cuero, de cabo a rabo, en forma de espiral o en forma de anillos. Las prensas de cuero en la quena —quena apretada con nervios de toro, diría Arguedas— no son simples adornos, sino que son los refuerzos para que la flauta tenga más consistencia y durabilidad. Por ende, la imagen de la quena india varía de una traducción a otra. Considerando esta idea, nos atrevemos a traducir la segunda estrofa de la canción quechua: «Hasta mi quena reforzada / ya sufre de ronquera / por llorar tanto / el dolor de mi alma herida». Así, en el marco del animismo andino, la quena se humaniza para condolerse con el desamparo desgarrador de su poseedor. Y la estrofa, guardando la coherencia con su cotexto, tiene una unidad de sentido.

La posicionalidad del traductor Arguedas coincide, en cierto modo, con la teoría postcolonial de la traducción que aparece en la década de los 90 del siglo XX, porque Arguedas, conforme con su postura ética, también asume la práctica de la traducción para promover los cambios sociales y políticos en favor de la cultura indígena. Si la traducción postcolonial se interesa por «la interrelación entre traducción, poder, ideología y política» (Sales, 2004: 235), el traductor Arguedas, al constatar las relaciones asimétricas del poder en los Andes, ya había advertido el papel político e ideológico de la traducción en las relaciones conflictivas entre el mundo andino y el mundo occidental. Era consciente de que la traducción, como tecnología, servía como instrumento de colonización y, a la vez, de descolonización. Con relación a la primera

función, observa que, en los años de la conquista y durante la época de la colonia, los misioneros jesuitas aprendieron el quechua para traducir la doctrina cristiana con la finalidad de catequizar, someter y dominar a los indios; es decir, los colonizadores, al no confiar en la mediación lingüística de los nativos, se apropiaron primero la lengua de los sometidos. En el proceso de la conquista y de la colonización, en palabras del mismo Arguedas, «[e]l idioma nativo tenía que ser empleado por los conquistadores y colonizadores como medio imprescindible de la propia dominación; la naturaleza del imperio que se trataba de organizar sobre el inmenso país conquistado no podía realizarse sin el conocimiento de la lengua quechua» (Arguedas, 2012b: II, 170). De hecho, los doctrineros, por medio del conocimiento de esta lengua y la interacción con los indios, logran comprender perfectamente la cultura andina para luego moldear la subjetividad de los nativos. Una vez provistos de la lengua más importante del imperio incaico y de la estética quechua, traducen los himnos y las oraciones religiosas del castellano al quechua con una maestría sorprendente. De forma que estas traducciones, como explica Arguedas, son

verdaderas conversiones de poesías religiosas castellanas en otras quechuas no solo equivalentes sino, en todos los casos posibles, más intensas e influyentes. Esta superación es posible, porque el quechua es, por su propia naturaleza, un medio de expresión más íntimo, más cargado de símbolo y de aliento, para la traducción de algunos sentimientos humanos que son predominantes y característicos de los pueblos agrícolas [...] (Arguedas, 2012b: II, 172).

Así pues, desde la perspectiva de Arguedas, los himnos religiosos traducidos al quechua no solo son equivalentes, sino también tienen más carga de expresividad debido a la riqueza poética del quechua. Por ello, se convierten en elementos ideológicos muy influyentes para domesticar culturalmente a los indígenas. A la larga, los indígenas incorporan la religión cristiana tanto en sus prácticas culturales como en su sistema de creencias sincréticas. Por esta razón, como señala Arguedas, el pueblo indio tenía «himnos al niño Jesús, a la Virgen, al Cristo crucificado y sangrante; himnos de gratitud o de imploración; oración del amanecer; cantos para aplacar la ira de los elementos» (Arguedas, 2012b: II, 172).

Frente a la práctica de la traducción colonizadora, Arguedas, adoptando la postura de un indígena quechua, emprende una traducción descolonizadora para reivindicar y visibilizar la cultura de los indios. Por lo tanto, su práctica traductora, en

la línea de su pensamiento político, es una acción de subversión y de resistencia porque se convierte en un medio fundamental para hacer oír la voz de los quechuas que, en otras épocas, los colonizadores filtraban de manera manipulada. En este sentido, Arguedas, como escritor postcolonial, no transpone un texto al traducir las canciones quechuas, sino toda una cultura compuesta de la lengua, la cosmovisión, las relaciones sociales, los mitos, la historia, etc. Sobre todo, al insertar las canciones traducidas al español, transpone la cultura de los subalternos quechuas en la cultura dominante. Para ello, aprovecha muy bien su condición de bilingüe quechua-español y de bicultural, como él mismo confiesa en su metadiscurso traductor, al final de los «Cuentos religioso-mágicos de Lucanamarca»: «Debo advertir que soy un narrador cuya lengua materna fue y es aún todavía el quechua. En pocas novelas y cuentos que he escrito se encontrará, con claridad sin duda, un estilo diferente al muy original de las narraciones quechuas folklóricas que he traducido» (Arguedas, 2012e: V, 288). Sin duda alguna, Arguedas es un bilingüe perfecto que, para manifestar su acto de resistencia a la homogeneidad lingüística, cultural y sociológica, utiliza la lengua de poder porque le permite traducir su cultura nativa en el sistema simbólico de la cultura dominante. Para la escritura postcolonial, por cierto, «el bilingüismo perfecto del traductor es condición indispensable para que el significado y la intención del texto puedan trasladarse» (Carbonell, 1997: 567). Por consiguiente, el bilingüismo de Arguedas, sumado a su postura ética, es una herramienta eficaz para la práctica de la traducción descolonizadora y no de aculturación.

4.2. La escritura del canto: una traducción intersemiótica

Desde la perspectiva semiótica, Torop (2002) y Albaladejo (2007) nos recuerdan que Jakobson distinguió tres clases de traducciones: la intralingüística, la interlingüística y la intersemiótica. En efecto, Jakobson, al examinar la última clase de traducción, la define así: «La traducción intersemiótica o transmutación es una interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal» (1986: 69). Esta definición, al margen de constituir un acercamiento semiótico, tiene una visión restringida, porque, según él, la interpretación de los signos sería solamente por medio de un sistema de signos no verbales. Por consiguiente, no abarca todas las posibilidades de la traducción intersemiótica, dado que obvia la traducción

de cualquier texto semiótico por medio de los signos lingüísticos. Al advertir esta limitación conceptual, Albaladejo redefine aquella noción en el sentido más amplio cuando explica que la traducción intersemiótica consiste en transformar un texto estructurado en un determinado sistema de signos en otro texto constituido en otro sistema de signos. Por ejemplo, «[u]na película que se hace a partir de una novela es una traducción intersemiótica, como lo es un poema que se escribe como representación literaria de una pintura» (2007: 63). La definición reformulada por Albaladejo es operativa para nuestro propósito, puesto que el canto, como una forma artística de la oralidad, se traduce en escritura al ser insertado en el discurso narrativo. Sin duda alguna, la oralidad y la escritura son constructos semióticos estructurados con diferentes sistemas de signos.

El canto, en cuanto *performance*, es un fenómeno heterosemiótico porque, en su ejecución, se ponen en juego los sistemas de los signos verbales y no verbales. Al ser una música vocal, es una forma comunicativa de la oralidad que, por medio de la voz humana, produce una melodía musical. La voz humana, como la sustancia fónica de la modalidad oral del lenguaje, constituye la única materia sonora con la que se produce la expresión musical. Ella, en el proceso de la *performance*, exige el concurso de los elementos no verbales y paraverbales de la oralidad. Entre los elementos no verbales naturales de la oralidad, el canto moviliza las expresiones gestuales y corporales durante su interpretación. La gestualidad constituye un factor esencial de la *performance* cantada porque, además de transmitir las emociones del cantante, reinterpreta el sentido de las palabras enunciadas por medio de los movimientos del cuerpo. Entonces, el canto se objetiva como una representación escénica ante una audiencia. En cambio, los elementos paraverbales de la oralidad (el volumen, el ritmo y el tono de la voz) son la materia sonora del lenguaje con la que se produce la música vocal. Esta concurrencia de diversos signos en la *performance* cantada hace que el canto sea un fenómeno heterosemiótico.

El canto, por la naturaleza de su sistema semiótico, se ejecuta en una situación de comunicación que compromete al oyente a realizar la acción de la recepción musical. En este sentido, Zumthor, al estudiar la situación comunicativa de la poesía oral, ya señalaba que «a la comunicación poética oral le corresponde generalmente una situación de 'escucha'» (1991: 155). En efecto, en la oralidad, la audición es un factor importante que todo traductor debe tenerla en cuenta. Porque, a través del

oído, el traductor, por un lado, interpreta y valora la materialidad acústica del lenguaje oral (los acentos, la entonación, el ritmo, el volumen, el timbre y la resonancia) en la interpretación del canto y, por otro, comprende el significado de la canción. La recepción de la *performance* implica afinar el oído; por lo mismo, como reflexiona Nancy, «escuchar es estar tendido hacia un sentido posible y, en consecuencia, no inmediatamente accesible» (2007: 18). En la audición musical, se busca el sentido en el sonido, dado que la naturaleza de la música es la sonoridad. En este orden de cosas, por lo general, «la escucha se dirige a —o es suscitada por— aquello donde el sonido y el sentido se mezclan y resuenan uno en otro o uno por otro» (Nancy, 2007: 19). Pero la escucha del traductor intersemiótico se dirige más hacia el sonido lingüístico para decodificar y comprender el sentido codificado en el componente verbal del canto, puesto que el traductor tiene la tarea de traducir la oralidad en la escritura alfabética.

Desde luego, Arguedas tuvo dos situaciones de escucha de los cantos en su vida antes de traducirlos a la escritura. La primera situación de escucha de la música quechua la tuvo durante su infancia cuando convivía con los indios en la provincia de San Juan de Lucanas y en el tiempo en que recorría con su padre por muchos pueblos de la sierra. Durante su estancia en la provincia de San Juan de Lucanas, participa en las veladas musicales, en las fiestas de los pueblos indios y en las actividades laborales animadas por la música. Por eso, en tono autobiográfico, Arguedas declara lo siguiente: «Los muchachos seguíamos a los *wifaleros*; a veces, nosotros también nos agarrábamos de la cintura y hacíamos otra *wifala*, tras los comuneros» (2012a: I, 148). Naturalmente, esa experiencia vital supone una situación de escucha de la música en el proceso de su enculturación. La escucha de la música moldea su gusto estético y le permite aprender las letras de las canciones. En cambio, su recorrido por los pueblos de la sierra amplía su horizonte musical conforme va conociendo las nuevas manifestaciones musicales. Durante su paso por esos pueblos, nota que todos ellos, como en su pueblo nativo, celebraban las grandes fiestas con la música indígena. Por eso, sin interrupción alguna, continuó con su proceso de enculturación en la música indígena quechua. En este sentido, su testimonio confirma sus nuevas experiencias musicales: «En esos pueblos también aprendí nuevos cantos. Y en todos esos pueblos encontré waynos distintos en letra y en música» (Arguedas, 2012a: I, 149).

La segunda situación de escucha de Arguedas coincide con el periodo de su trabajo etnológico. En este periodo, Arguedas realiza la etnografía de la música popular andina para revelar su valor poético y para apreciar la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo. Como el canto y la música fueron siempre parte esencial de su vida, «[a]bordó en forma militante y comprometida la recopilación, el estudio, la promoción, difusión y defensa de la música vernácula en sus diversas variantes, cuando la cultura andina era acosada por la hostilidad, la indiferencia, el prejuicio o desconocimiento» (Casas, 2010: 53-54). Entonces, su escucha de la música indígena quechua es más profesional en este periodo porque está fundada en una disciplina científica que estudia, precisamente, las expresiones culturales de los pueblos. Haciendo uso de las teorías y de las herramientas de la etnología, Arguedas escucha los cantos andinos y realiza toda la compleja tarea descrita por Casas en la última cita. En efecto, los resultados de su escucha se condensan en sus ensayos de musicología andina, en los que habla de los géneros musicales, de las prácticas de los cantos, de los simbolismos en las canciones populares, de la estructura poética de las canciones, de la traducción de las canciones, etc. Así, su escucha etnológica le permite tener la autoridad académica para explicar de manera sistemática el canto indígena que, por lo general, era desdeñado y subvalorado por la academia de la élite criolla. Naturalmente, la escucha vivencial y antropológica de los cantos se proyecta en el terreno de su narrativa.

En el campo de la narrativa, la escucha de los cantos precede a la traducción intersemiótica e interlingüística. La traducción intersemiótica de los cantos —de la oralidad a la escritura— está mediada por el acto de escucha de los narradores. En principio, los narradores perciben la *performance* cantada en un contexto determinado o, apelando a la memoria musical, actualizan las escenas musicales que vivieron en el pasado; luego, por lo general, traducen la dimensión verbal del canto a la escritura en la lengua quechua. En este sentido, si observamos la fijación escrita de las canciones en los discursos narrativos, notamos que la oralidad de los cantos —que implica, de todos modos, la audición— precede siempre a la representación literaria de estos. Citemos tres escenas musicales en las que los narradores perciben la oralidad de los cantos antes de transcribirla. En primer lugar, en *Los ríos profundos*, el narrador-protagonista, al observar la interpretación del carnaval por parte de las mestizas de Huanupata durante el trayecto hacia la hacienda de Patibamba, percibe

la sonoridad del canto: «una de las mestizas empezó a cantar una danza de carnaval [...] Enloquecidas de entusiasmo, las mujeres cantaban cada vez más alto y más vivo» (LRP: III, 89). En esta percepción auditiva de la música vocal, el narrador aguza su oído para decodificar la dimensión verbal del canto. Una vez procesada la decodificación semiótica de los sonidos verbales, traduce o transcribe el canto por medio de la escritura quechua. Entonces, la transformación de esa oralidad musical en una representación gráfica se fija así dentro de la novela:

*Patibamballay
patisachachay
sonk'oruruykik'a
k'orimantas kask'a
sonk'oruruykik'a
k'ollk'emantas kask'a.
[...] (LRP: III, 89).*

En segundo lugar, en *El sexto*, el narrador-personaje Gabriel, cuando sufría una salva de insultos provenientes de los presos apristas por, supuestamente, haber asesinado al Pianista, huye del presente carcelario hacia el pasado de su infancia. En esa huida mental, recuerda la marcha de los cóndores al son de la música y del canto andinos. Exactamente, cuenta: «Yo volví a ver en esos instantes, en la memoria, la marcha de los cóndores cautivos por las calles de mi aldea nativa» (ES: III, 258). Desde luego, el narrador hace una analogía entre su situación de preso en el penal y el cautiverio de los cóndores que fueron obligados a marchar por las calles de un pueblo andino para luego, una vez encostados, ser encerrados como presos en el corredor de la cárcel de esa aldea. El narrador, aparte de sentirse como aquellos cóndores cautivos y encarcelados, evoca con claridad la escena musical en la que las mujeres, en honor a esas aves sagradas, cantaban un *harawi* muy triste que conmovía a todas las cosas del entorno. En ese entonces, conmovido, escuchaba el *harawi* penetrante al tiempo que presenciaba la marcha de los cóndores: «Con la boca sobre el madero del pilar [del corredor de la cárcel] yo oía y lloraba; mi cuerpo sentía al mundo empapado, dominado por el espectáculo de la marcha y por el jarahui que lo penetraba y rendía» (ES: III, 259). Esa escucha evocada constituye el referente sonoro para la representación del *harawi* mediante la escritura en la lengua quechua. Como

consecuencia de esa escucha, la oralidad musical del *harawi* se transforma en la siguiente escritura poética:

*Yana k'enti, yana k'enti
saykusk'a,
may llak'tamantan hamuchkanki
tutayaspa* (ES: III, 259).

Y, en tercer lugar, el narrador omnisciente de *Todas las sangres*, al observar la despedida de Rendón Willka —quien parte a Lima para ausentarse por un tiempo de ocho años—, nota que «las mujeres cantaron un *harawi* que compuso el propio alcalde mayor de Lahuaymarca» (TLS: IV, 67). La escucha musical del narrador es decodificadora porque, culturalmente, permite distinguir el canto de la danza, el *harawi* de los otros géneros musicales andinos, al compositor de los compositores anónimos. Sobre todo, pone en juego la inteligencia lingüística del oyente para que pueda descifrar lo verbal de la música vocal. La audición fina del componente verbal del canto da lugar a la escritura de la canción en la narrativa, de modo que el *harawi* es transformado en el siguiente poema escrito:

*Ama k'onk'ankichu
amapuni k'onk'anichu:
yawarpak'mi ripukunki
yawarpak'mi kutimunki
allpachask'a;
anka hina mancay k'auak'
mana pipa aypanan rapra* (TLS: IV, 67).

Como observamos, los narradores arguedianos, como alter ego del autor, son sujetos colectivos que escuchan las músicas vocales e instrumentales para transcribirlas en forma de poemas. En lugar de representarlas en pentagramas por medio de la escritura musical, optan por traducirlas a la escritura de la lengua en la que se musicalizan o se enuncian, porque tienen competencia intersemiótica para hacerlo. La competencia intersemiótica les faculta la posibilidad de comprender los sistemas semióticos de representación del mundo: la oralidad y la escritura. Ambos sistemas de representación no solo son dos sistemas de comunicación, sino también corresponden a dos tipos de mentalidades que pugnan por la hegemonía en la modernidad. En esa pugna entre las sociedades orales y las letradas, estas últimas,

desvalorizando la oralidad de las sociedades ágrafas, alientan la escritura. Los narradores, como sujetos bilingües (quechua-español) y biculturales, comprenden las dos formas de mentalidades que coexisten conflictivamente en los Andes. Por eso, a modo de contracultura, transforman la oralidad del canto en escritura por medio del sistema lingüístico de la lengua quechua. Para tal efecto, los narradores arguedianos, como buenos oyentes de los cantos indígenas y sujetos letrados, poseen la competencia poética necesaria para trasladar el canto a la escritura. La posesión de la competencia poética —que supone el ejercicio de la competencia lingüística— les da el poder de configurar el canto en forma de poemas con las disposiciones poéticas singulares. Tomando como referencia la disposición de la poesía española, transcriben los cantos en forma de poemas con estructuras formales distribuidas en estrofas y versos para recrear la musicalidad de los cantos.

Provistos de aquellas competencias, los narradores arguedianos, como mediadores lingüísticos e interculturales, transmutan la oralidad en escritura, o los cantos en poemas. Con esta práctica escrituraria, entran en el terreno de la cultura letrada donde el modelo de la comunicación tiene otra estructura porque la dicotomía hablante/oyente de la oralidad es reemplazada por una nueva dicotomía de la escritura: autor/lector. Por consiguiente, las canciones transcritas por los narradores ya no tienen como destinatarios a los oyentes o al auditorio, sino a los lectores que saben decodificar las letras quechuas. Al transcribir de forma gráfica los cantos orales, instituyen la escritura como una modalidad lingüística que sustituye al habla. Como «la escritura apela a la lectura» (Ricoeur, 1999: 60), los receptores de las canciones escritas son, fundamentalmente, las personas letradas que, en función de sus competencias lingüísticas y socioculturales, interpretan los textos poéticos. Con el ejercicio de la escritura, los narradores generan una tensión intercultural y comunicativa en la narrativa. Por ello, por ejemplo, el narrador-protagonista de *Los ríos profundos*, al posicionarse en el terreno de la escritura, mientras redacta una carta para la enamorada de Markask'a, pretende escribir otra carta a las niñas indias a las que amaba y recordaba; pero, luego de escribir una frase ambigua, renuncia a continuar con la escritura en quechua porque comprende que esas muchachas indias no saben leer en ninguna lengua. Entonces, nota que la escritura no es una vía natural para comunicarse con ellas, por eso mismo, de manera contundente, sentencia:

«Escribir para ellas es inútil, inservible» (LRP: III, 71). La escritura, como fenómeno lingüístico, se dirige a los lectores.

La escritura es una tecnología lingüística paralela al habla, una acción verbal que sustituye a esta. Tiene la facultad de fijar los discursos —como los cantos— para inscribir la intención del evento comunicativo. De hecho, la «liberación de la escritura que sustituye al habla conlleva al surgimiento del texto»; de modo que «todo escrito conserva el discurso y lo convierte en un archivo disponible para la memoria individual y colectiva» (Ricoeur, 1999: 61). En este sentido, las canciones que aparecen escritas en los discursos narrativos de Arguedas son transcripciones de los discursos musicales acontecidos en la oralidad. Esas canciones, al estar fijadas en el sistema lingüístico del quechua, se convierten en textos poéticos, con los que nosotros, como lectores, interactuamos en el proceso de la recepción literaria. Por esta razón, al leer la canción el «Jilguero mañoso» en *Los ríos profundos*:

*Jilgueroy, jilgueroy, mañoso;
 abaschallaytas suwanki
 jilgueroy;
 sarachallaytas suwanki
 jilgueroy.
 Abaschallayta suwaspas
 jilgueroy,
 sarachallayta suwaspas
 jilgueroy,
 sonk'ochallayta suwanki,
 jilgueroy (LRP: III, 154)*

comprendemos que esta canción es la fijación escrita del canto interpretado por el maestro Oblitas en la chichería de doña Felipa. En este caso, el discurso musical precede a la escritura de la canción, por lo que esta no es una transcripción directa de lo que quiere decir el autor; es decir, la escritura de la canción no es una transcripción de una sucesión de versos creados en la mente de algún compositor, sino es producto de la mediación lingüística del narrador-protagonista, quien actúa como traductor intersemiótico en el proceso de trasladar el canto al plano de la escritura.

Por medio de la traducción intersemiótica, los narradores arguedianos traducen los cantos «no asociados a la escritura alfabética a la escritura alfabética» (Rivera, 2011: 226). Por consiguiente, con la transmutación de un sistema semiótico a otro, el género canción popular de la cultura oral se traduce en poesía escrita que, por lo

general, está asociada a la cultura letrada en la que circula de manera restringida. Por ello, cualquier lector, en el proceso de la recepción de las obras narrativas, percibe las canciones como poemas escritos que dialogan interdiscursivamente con los discursos narrativos. Esos poemas, como transcripciones de los cantos, poseen su propia retórica para codificar la musicalidad de la oralidad. Los elementos retóricos que reproducen la materia sonora del lenguaje oral en los poemas son los versos dispuestos en las estrofas poéticas. Los versos de los poemas quechuas escritos son figuras fónicas que, por repetición, constituyen y organizan los ritmos musicales conforme con la estética musical andina. Si observamos la disposición de los versos, advertimos que los poemas quechuas están organizados en forma de dísticos y paralelismos semánticos; puesto que, como ha explicado Espino, «[l]as canciones quechuas son poesía del ritmo y del sentido, no del metro ni de la rima. En la estructuración del poema-canción no se registra una medida métrica ni rima; su fuerza y su realización están en el ritmo que se impone en el poema y en que a partir de esta estructuración se elabora una poética del sentido» (2012: 123). Por esta razón, las canciones, como poemas del ritmo y del sentido, se estructuran a través de los dísticos y paralelismos semánticos porque estos recursos poéticos, al activar la función poética del lenguaje, proporcionan coherencia y cohesión a los poemas dado que organizan los elementos semánticos y formales de los discursos líricos por medio de la repetición, la semejanza o el contraste.

4.3. La traslación de las canciones quechuas al español: una traducción interlingüística

En el campo de la lingüística, Jakobson, al distinguir los tipos de traducción, define la traducción interlingüística como «la interpretación de los signos verbales mediante cualquier otra lengua» (1986: 69). Por su parte, García Yebra, siguiendo esta línea de pensamiento, concibe que la traducción interlingüística «consiste en reproducir en una lengua lo escrito previamente en otra, de tal modo que el mensaje final sea por su contenido y, en lo posible, también por su estilo, equivalente al mensaje original» (1985: 15). Estas definiciones se refieren a la traducción propiamente dicha que «consiste en pasar un texto de una lengua a otra lengua distinta» (Albaladejo, 2007: 62). La definición de Jakobson es genérica porque

considera que el texto original, objeto de interpretación en otra lengua distinta, puede ser oral o escrito; en cambio, la definición de García Yebra es más restringida por dos razones: (a) considera que el texto de la lengua original ha de ser un texto escrito y (b) se refiere solamente al proceso de traducir y no al resultado de la traducción, puesto que concibe la traducción como una acción de reproducir el texto de una lengua fuente en una lengua receptora.

En el terreno de la literatura, la traducción literaria se ocupa, por lo general, del producto, es decir de la traducción (Tanqueiro, 1999: 26), porque pretende comprender la nueva configuración del texto literario en una lengua terminal. En este sentido, describe la reorganización de los elementos literarios en los textos traducidos. Al enfocarse en la organización de las palabras y de los recursos literarios, evalúa la singularidad de la expresión literaria en la lengua de llegada. La variación del texto literario de una lengua a otra es extrema porque los recursos lingüísticos y culturales condicionan la nueva disposición literaria del texto. En este marco conceptual, es preciso prestar atención a la reflexión de Attridge, quien enuncia lo siguiente: «Si la singularidad de una obra literaria surge de su existencia como una serie de palabras concretas dispuestas de un modo determinado, podría parecer que *la traducción de una obra a otra lengua tiene como resultado una obra literaria completamente nueva*, ya que ninguna de estas palabras se conserva en la nueva versión» (2011: 136; la cursiva es mía). Por cierto, la traducción de un texto literario supone la reproducción textual de una obra de arte verbal en otra nueva lengua en virtud de la inventividad y la singularidad literaria; puesto que la «singularidad inventiva es lo que da lugar a la traducción [...] como respuesta creativa, y no como reformulación mecánica» (Attridge, 2011: 138). De forma que la traducción consiste en la recreación literaria de la otredad de la obra y en transformar su extrañeza lingüística y cultural en un dispositivo familiar para el lector.

Entonces, en este subcapítulo, entendiendo que la traducción de las canciones quechuas escritas al español es una traducción interlingüística, nos concentramos en la descripción y en la explicación de la reorganización singular de los poemas traducidos al español, porque estos poemas constituyen el resultado de la traducción. Como la «materialidad de las palabras y su organización es más importante en un poema que en una novela» (Attridge, 2011: 138), examinamos la disposición de las dimensiones textuales de los poemas traducidos a la lengua española, ya que las

palabras, como la materia prima de la expresión literaria, se organizan de manera singular en la configuración de los nuevos sentidos poéticos. Esto no significa que soslayemos la identidad letrada del artífice de la traducción ni la relación de intertextualidad entre las canciones y los poemas.

4.3.1. El narrador como traductor sui géneris

Considerando que la traducción constituye una estrategia fundamental en la poética narrativa de Arguedas, nos centramos en el traductor que realiza la traslación de las canciones quechuas escritas al español en el plano de la narración. Una observación detenida de la actividad traductora interlingüística de los narradores nos revela que estos son traductores sui géneris porque, luego de haber escrito las canciones en una lengua ancestral como el quechua, las traducen a una lengua de mayor prestigio social como el español. En la narrativa, los narradores son los únicos sujetos responsables de la traducción intersemiótica e interlingüística. Ellos, por realizar esta doble actividad lingüística (escribir y traducir), se diferencian de los traductores literarios prototípicos que suelen iniciar sus tareas con la recepción crítica de los textos originales para interpretarlos en el proceso de la traducción. En el campo de la traducción, como anota Doležel, «[e]l traductor, quien recibió el texto original de su autor, transforma el texto en otra lengua y así se convierte en el segundo emisor haciendo el texto accesible a los lectores extranjeros» (1999: 286). Ciertamente, los traductores literarios prototípicos o profesionales trabajan con los textos de otros autores para transformarlos en un nuevo texto en una lengua distinta. En cambio, la actividad traductora de los narradores en la novelística arguediana constituye un continuo de la escritura de los textos originales. Por lo mismo, ellos son los emisarios tanto de los textos originales como de los textos traducidos en la lengua de llegada; por consiguiente, conocen plenamente los temas, las ideologías, las lenguas y los estilos de ambos textos.

Los traductores sui géneris de las canciones son sujetos bilingües y biculturales; por eso, al estar inmersos en las dos culturas, asumen la función de puente entre las culturas en los discursos narrativos postcoloniales. De manera que, situados entre dos sistemas lingüísticos que conocen bien, escriben las canciones en quechua y luego las traducen al español. En la escritura de las canciones, ellos se mantienen fieles a los

discursos orales indígenas con la finalidad de fijar la oralidad y la estructura poética de las canciones; en cambio, en la traducción, disponiendo de unas libertades que no se pueden permitir los demás traductores, transforman las canciones en poemas en los que se transfieren los universos poéticos quechuas. En la traducción de las canciones, utilizan un español literario equivalente al lenguaje del texto original, por eso los sentidos de las canciones se reproducen en los poemas, como podemos apreciar al cotejar la siguiente traducción con el texto original que aparece en *Los ríos profundos*:

*Utari pampapi,
muru pillpintucha,
amarak wak'aychu,
k'ausak'arak'mi kani,
kutipamusk'aykin,
vueltamuk'aykin.
Nok'a wañuptiyña,
nok'a ripuptiyña
lutuyta apaspa,
wak'ayta yachamki.*

*En la pampa de Utari,
mariposa manchada,
no llores todavía,
aún estoy vivo,
he de volver a ti,
he de volver.
Cuando yo me muera,
cuando yo desaparezca
te vestirás de luto,
aprenderás a llorar (LRP: III, 150).*

En esta traducción, sin duda alguna, el bilingüismo y la biculturalidad del traductor quedan patentes porque, sin hacer ninguna alusión a un sujeto traductor externo o extraño, el narrador traslada la canción quechua al español andino. En ese proceso de la transferencia, previo conocimiento y dominio del lenguaje literario de las canciones populares quechuas, reescribe el poema en un español popular que permite conservar el estilo conversacional de la canción y, a la vez, logra transferir la percepción cultural del hombre andino. Por eso, en el poema, el hablante poético, como en el texto original, utiliza la metáfora andina para designar a su interlocutor; de modo que la mujer campesina de Utej está representada metafóricamente en la figura de la «mariposa manchada». En la recreación del valor poético y literario de la canción quechua, el bilingüismo y la biculturalidad del traductor orientan la reconfiguración del nuevo texto. En este sentido, Arguedas, al reflexionar sobre el proceso de la traducción de las canciones quechuas al español, ha señalado «que no es posible recoger todo el contenido de las literaturas sin tradición escrita si no se cuenta con el auxilio de la vivencia del mundo natural y humano del cual esas literaturas son la expresión. Y no es posible conocer ambos mundos en su médula sin

el dominio pleno de las lenguas indígenas» (Arguedas, 2012e: V, 111). Naturalmente, el traductor Arguedas está encarnado en los narradores que actúan como traductores.

Los traductores de las canciones quechuas al español propician la visibilidad en sus traducciones antes que la invisibilidad. Si la invisibilidad del traductor, como sostiene Venuti (1995), tiene como máxima que toda traducción debe leerse como un texto original, debido a la eliminación de cualquier interferencia lingüística y cultural que pudiera hacer pensar al lector que está leyendo un texto traducido, la visibilidad del traductor es opuesta a aquella. En la narrativa arguediana, la visibilidad de los traductores no estriba en la idea de producir un texto de llegada llano para evitar cualquier efecto de extrañamiento en la recepción, sino, por el contrario, consiste en desplazar los valores lingüísticos estándares que aspiran a la homogeneización cultural por otras formas lingüísticas y literarias que posibiliten la conservación del carácter andino del texto. En este sentido, los traductores arguedianos, al reescribir las canciones quechuas, optan por mantener la *diferencia* en los poemas traducidos. Es decir, al traducir un género oral excluido por el sistema literario conservador, ellos reivindicán la poesía quechua, por eso hacen que esas voces andinas se oigan en sus traducciones. Por medio de la acentuación de la diferencia, buscan un mecanismo de resistencia cultural contra la homogeneidad lingüística, cultural y sociológica impuesta por los grupos sociales criollos. En efecto, la visibilidad de la diferencia en la traducción de las canciones quiebra con la homogeneización de los poemas en español, de modo que la discontinuidad entre el texto origen y el texto traducido se hace muy evidente. Un mecanismo lingüístico que evidencia la diferencia y la discontinuidad entre uno y otro texto es la hibridación lingüística, como ocurre en la segunda estrofa de la canción que volvemos a citar:

*Kausarak'mi kani,
alconchas nisunki,
luceros nisunki,
kutimusk'arak'mi,
vueltamusak'arak'mi.
Amarak'wak'aychu,
muru pillpintucha,
saywacha churusk'ay
manaras tuninchu,
tapurikamullay.*

*Aún estoy vivo,
el halcón te hablará de mí,
la estrella de los cielos te hablará de mí,
he de regresar todavía,
todavía he de volver.
No es tiempo de llorar,
mariposa manchada,
la saywa que elevé en la cumbre
no se ha derrumbado,
pregúntale por mí (LRP: III, 151).*

Si observamos la versión española del poema citado, notamos que la homogeneidad lingüística del discurso lírico se interrumpe con la introducción del sustantivo quechua *saywa* en el octavo verso. La introducción de este término en el discurso poético es deliberada porque, en lugar de utilizar una estrategia de homogeneización lingüística y de «domesticación» cultural para asimilar al otro (Venuti, 1995: 41), el traductor decide mantener la diferencia lingüística y cultural. La palabra quechua *saywa* pudo haber sido traducida literalmente como «ruma de piedra» o «montículo de piedra» si el traductor hubiera buscado construir un texto homogéneo o llano. Pero, como el traductor tiene la intención de visibilizar la diferencia entre la literatura original y la literatura traducida en la lengua de llegada, inserta la palabra quechua en el discurso poético. Solo de modo marginal, en una nota a pie de página, traduce el vocablo quechua *saywa* como «[m]ontículo de piedra que los viajeros levantan en las abras» (LRP: III, 151). Sin embargo, el significado de esta traducción no es equivalente al sentido asignado a la palabra en el mundo andino. Entonces, la conservación de la palabra *saywa* en el poema traducido es una opción porque visibiliza un rasgo particular de la cultura andina en vez de esconderlo y borrarlo. Por consiguiente, la transferencia de la voz quechua *saywa* en la traducción es una forma de la hibridación lingüística, una forma usual en los textos postcoloniales. Como bien señala Mancosu, «[e]ste recurso a la ‘hibridación’ lingüística adquiere particular relevancia en cuanto se convierte en una práctica de reivindicación de la heterogeneidad cultural peruana» (2019: 154). En efecto, la presencia de aquella palabra en el poema traducido no es solamente una transferencia lingüística, sino también una transferencia de la cultura andina, dado que el término *saywa* —o el mismo objeto— tiene varios significados en esta cultura. En este caso, el significado actualizado en el poema está relacionado con la condición de viajero del hablante lírico. Este, según la historia del poema, ha levantado una *saywa* en el camino de la cumbre con la esperanza de volver sano y salvo a su pueblo. De hecho, la *saywa* permanece de pie como una señal de que el viajero aún está con vida. Una lectura interdiscursiva nos revela que ese viajero del poema podría ser doña Felipa, quien había fugado con la esperanza de volver para encabezar una rebelión popular mayor.

Sin duda alguna, el escritor José María Arguedas está detrás de los traductores literarios. En efecto, Arguedas, paralelamente a la escritura literaria, practica la traducción de los textos quechuas literarios al español. En el campo de la traducción literaria, además de traducir los relatos orales quechuas, traduce las canciones quechuas tradicionales. La mayoría de sus traducciones poéticas constituyen parte de su trabajo etnográfico o antropológico. Sin embargo, por razones interdiscursivas, su ejercicio en la traducción poética se extiende hacia su narrativa, en la que el autor, transfigurándose en el narrador literario, realiza una doble traducción: la intersemiótica y la interlingüística. La práctica de estas traducciones en la narrativa conlleva, naturalmente, la conversión de los narradores en traductores. Los narradores, cuando actúan como traductores, desempeñan exclusivamente la función de traductores en la narrativa arguediana. El ejercicio de la traducción de las canciones quechuas, ya sea en el terreno de la antropología o en el terreno de la literatura, ha despertado la vena poética de Arguedas para que terminara escribiendo poemas en quechua a partir de 1960, a pesar de que en su juventud creía que hacer literatura en ese idioma no era conveniente porque no tenía lectores. Al pensar así, más bien, nuestro escritor veía al «castellano como medio de expresión legítimo del mundo peruano de los Andes» (Arguedas, 1976b: 405). Pero, por la influencia de la traducción poética, con el tiempo, Arguedas escribe poemas en quechua y luego realiza la autotraducción³⁸ poética hacia el español, como ha señalado Mancosu (2019c). Su obra poética ha sido reunida en la antología póstuma *Katatay / Temblar* ([1972] 1983).

4.3.2. La disposición de las dimensiones pragmáticas, semánticas y sintácticas de los poemas traducidos

Desde la perspectiva semiótica, Albaladejo (2007) sostiene que la semántica, la sintaxis y la pragmática se hallan presentes en la actividad productiva de la

³⁸ Castro, Mainer y Page sostienen que «la autotraducción ocurre cuando un autor recrea una obra en más de una lengua, y realiza otra ‘versión’ o un nuevo original» (citado en Mancosu, 2018: 10). En este sentido, con Tanqueiro, podemos decir que los escritores que se autotraducen actúan «más como traductores que como autores» (1999: 22). En efecto, Arguedas, al traducir sus poemas quechuas al español, hace la autotraducción.

traducción, por ello participan en la configuración del texto meta. Por cierto, la actividad lingüística de los traductores consiste en construir una unidad de significación (texto) mediante la disposición de los signos lingüísticos de la lengua de llegada. La disposición de estos signos es un procedimiento semiótico en el que los componentes del signo —«el *vehículo sígnico*, el *designatum*, y el *interpretante*; el *intérprete* podría considerarse un cuarto factor» (Morris, 1985: 27)— entran en una interrelación para producir un sentido en el proceso de la semiosis. Por ello, en la traducción, los componentes del signo establecen «relaciones diádicas» para dar lugar a las dimensiones semántica, sintáctica y pragmática de la semiosis (Morris, 1985: 31). Por extensión, en la traducción literaria que busca la equivalencia poética, «la esencia de la traducción es conservar el *sentido* en sus tres dimensiones: textual, semántica y pragmática» (Menéndez, 2012: 125). Por lo mismo, los poemas traducidos en la narrativa de Arguedas poseen estas dimensiones, que son aspectos de un proceso unitario en la actividad lingüística. Por esta razón, nos concentramos en el estudio de la configuración de las tres dimensiones en los poemas traducidos.

4.3.2.1. La configuración de la dimensión pragmática de los poemas

En el marco de la pragmática literaria (Garrido Gallardo, 2004: 161), el discurso lírico es un acto de comunicación porque en su enunciación intervienen el emisor y el receptor; es decir, el discurso poético siempre contempla una situación de carácter dialógico: un sujeto que habla o escribe y uno o unos que escuchan o leen. Por ello, la atención a la configuración de la dimensión pragmática del texto poético exige la descripción de «la manipulación de las unidades [poéticas] y de su organización por parte de sujetos y para sujetos individuales y colectivos en situación de comunicación» (Fontanille, 2001: 26). En el plano poético, el hablante lírico, haciendo un uso estético del lenguaje, comunica sus sentimientos y emociones a un destinatario. Sin la presencia de estos elementos centrales de la comunicación, el acto comunicativo no se produciría. En consecuencia, nos ocupamos de la disposición de las figuras del enunciador y del receptor lírico en los poemas traducidos para describir y comprender el nivel de correlación o de equivalencia con respecto a los sujetos poéticos de las canciones quechuas.

4.3.2.1.1. Las figuras del enunciador lírico en los poemas traducidos

Por su naturaleza dialógica, el poema tiene un sujeto hablante que enuncia el discurso lírico. Este enunciador lírico del poema es muy distinto al sujeto biográfico o histórico que firma el poema, es decir al autor. Naturalmente, el hablante poemático es una invención del autor para configurar el discurso lírico en el terreno de la ficción. Por esta razón, Levin precisa que «el poeta habla a través de un personaje» (1999: 67) que encarna las emociones y las experiencias tanto del autor como de otras personas reales o imaginarias. El hablante lírico del acto comunicativo poético es la voz de una persona que «puede referir experiencias, sensaciones, pensamientos personales, que puede narrar una historia, describir paisajes, momentos vitales o situaciones, o puede atribuir pensamientos, reacciones, impresiones a un personaje inventado imaginando que pronuncia un discurso» (Ceserani, 2004: 85). Dependiendo de la instancia de enunciación, encarna diversas figuras enunciativas en los discursos líricos.

Los sujetos líricos andinos de las canciones quechuas en la narrativa de Arguedas —que suelen ser enunciadores individuales y colectivos al mismo tiempo— aparecen con distintas figuras enunciativas en los poemas traducidos. Las figuras de los enunciadores líricos se formalizan en los poemas en dos tipos de hablantes: (a) hablante lírico andino sin la aparición explícita de *yo* y (b) hablante lírico con la aparición explícita de *yo*. El hablante lírico andino sin la aparición explícita de *yo*, según las condiciones de enunciación de los discursos líricos, es una figura de la primera persona gramatical —aunque no aparezca explícitamente marcada—, por eso el discurso poético parece ser dicho por un *yo*. Este hablante, por lo general, se dirige a una diversidad de destinatarios andinos. Por cierto, «[e]l hecho de dirigirse a un ‘tú’, en cumplimiento de diversos actos de habla, indica la existencia de un ‘yo’ que se hace presente así en su enunciación» (Luján, 2005: 171). Por la transferencia del estilo conversacional de las canciones quechuas en los poemas traducidos, existe un sujeto de la enunciación que toma la palabra para enunciar un discurso dirigido al sujeto ubicado en el otro polo de la comunicación. De forma que, en el marco del sistema enunciativo de la lengua española, el hablante lírico andino que no aparece explícitamente mediante la deixis personal *yo* está configurado en forma de sujeto lírico andino tácito y sujeto lírico andino impersonal.

El sujeto lírico andino tácito es un tipo de hablante que, apelado a la función conativa del lenguaje, se dirige al tú poético explícito configurado dentro del poema sin hacer patente su identidad personal por medio del pronombre personal *yo*. Enuncia el discurso lírico en tono conversacional, es decir en un estilo poético que evidencia la existencia de los interlocutores en la comunicación. A pesar del tono conversacional de los poemas, el hablante poético prefiere mantener en reserva su identidad individual y deja que su voz sea el protagonista de la expresión lírica. En este sentido, por ejemplo, si observamos la traducción de la canción «Cernícalo» que aparece en *Los ríos profundos*:

<i>Killinchu yau,</i>	<i>Oye, cernícalo,</i>
<i>wamancha yau,</i>	<i>oye, gavilán,</i>
<i>urpikitam k'echosk'ayki,</i>	<i>voy a quitarte a tu paloma,</i>
<i>yanaykitam k'echosk'ayki.</i>	<i>a tu amada voy a quitarte.</i>
<i>K'echosk'aykim,</i>	<i>He de arrebatártela,</i>
<i>k'echosk'aykim,</i>	<i>me la he de llevar,</i>
<i>apasak'mi apasak'mi,</i>	<i>me la he de llevar.</i>
<i>¡killincha!</i>	<i>¡oh cernícalo!</i>
<i>¡wamancha!</i>	<i>¡oh gavilán! (LRP: III, 31-32)</i>

notamos que el hablante poético no está expreso en ningún verso del poema traducido; sin embargo, por la presencia explícita del *tú* poético en la figura del «cernícalo», del «gavilán» y del elemento deíctico de segunda persona (*te*), advertimos que la voz proviene de la primera persona que no está gramaticalizada en forma de *yo*. A pesar de que algunos versos tienen construcciones perifrásticas en las que los verbos y los pronombres implican al hablante, el sujeto lírico no se hace explícito. En el acto de habla poético, existe un hablante que, en la figura del sujeto de la enunciación, se correlaciona con el deíctico *te* de la segunda persona gramatical. Este deíctico que aparece en forma enclítica en los verbos de los versos tres, cuatro y cinco («quitar-*te*», «quitar-*te*» y «arrebatár-*te*-la») concuerda con el *yo* de la primera persona tácita que hace la función de sujeto. Si por razones de ilustración reponemos la marca gramatical del hablante, los versos podrían quedar así: «[yo] voy a quitarte a tu paloma, / a tu amada [yo] voy a quitarte. / [yo] He de arrebatártela», de modo que el hablante lírico se corporizaría a través del pronombre *yo*. En cambio, en los versos siete y ocho («*me* la he de llevar, / *me* la he de llevar»), el *yo* tácito concuerda con el pronombre personal *me* de la primera persona, ya que este pronombre, al estar

en su forma dativo, designa a la persona que habla. Si una vez más reponemos al hablante lírico elidido, los versos podrían ser así: «[yo] *me* la he de llevar, / [yo] *me* la he de llevar». Estos casos sintácticos demuestran que el sistema gramatical del español codifica también al sujeto de la enunciación en los verbos personales y en los pronombres. La lengua española, al ser una lengua flexiva, admite la posibilidad de elidir al hablante o al sujeto de la enunciación. En suma, como observamos, por un lado, los vocativos «cernícalo» y «gavilán» son proferidos por el hablante poético elidido, quien se dirige a ellos en sentido apelativo y, por otro lado, detrás de los pronombres personales, está presente una voz cuya fuente no se traduce en una persona explícita.

El poema traducido, en cierto modo, constituye el equivalente poético de la canción quechua, porque esta, como la mayoría de las canciones insertadas en la narrativa de nuestro escritor, también tiene un hablante lírico tácito. En ningún verso de la canción, el pronombre personal de la primera persona quechua *ñuqa* (yo) aparece expreso para representar al sujeto de la enunciación. En la canción quechua, se percibe solamente una voz que, en tono apelativo, se dirige a sus interlocutores: el «cernícalo» y el «gavilán». Deducimos la figura del hablante poético tácito a partir de la partícula de interacción verbal de segunda persona *-yki* (Zariquiey y Córdova, 2008: 138), que está integrada en el verbo «*k'echosk'a-yki*» y que aparece desde el verso tres hasta el verso seis de la canción. La partícula *-yki* de segunda persona integrada en aquel verbo conjugado conlleva, debido a la dialogicidad del lenguaje, a pensar en la voz de la persona que enuncia, aunque no se configure en forma de *ñuqa*.

Por otro lado, el sujeto lírico andino impersonal es el responsable de la enunciación de un reducido número de poemas traducidos. Los poemas impersonales, por su aparente objetividad, se esfuerzan «por borrar toda huella de existencia de un enunciador individual» (Kerbrat-Orecchioni, 1997: 93). La impersonalidad de la enunciación de los poemas traducidos es una forma de responsabilizar a una fuente que está más allá del sujeto enunciador. Este artificio en la enunciación poética ocurre «en los poemas que podemos llamar sapienciales o de expresión de una verdad universal en que la ausencia del emisor remite a una certeza universal, o a una voz popular, o a un consenso general» (Luján, 2005: 166). La aparente ausencia del hablante lírico en los poemas de pretendida objetividad hace que el discurso poético exprese una verdad indiscutible. Para ilustrar la

impersonalidad del poema traducido, examinemos el poema «Que no haya rabia» que aparece en *Todas las sangres*:

<i>Ama rabiaychikchu</i>	<i>Que no haya rabia,</i>
<i>ama k'ellaychikchu;</i>	<i>que no haya ociosidad;</i>
<i>yank'a kak'nina wañuchun;</i>	<i>que el fuego inútil se apague;</i>
<i>runa k'espichun</i>	<i>que el hombre suba,</i>
<i>runa uraykuchun, sumak'lla,</i>	<i>que el hombre baje,</i>
<i>kirauchallamantan wañuykama.</i>	<i>de la cuna a la muerte, tranquilo.</i>
<i>Ama rabiaychikchu...</i>	<i>Que no haya rabia... (TLS: IV, 39)</i>

Este poema está enunciado en modo imperativo; por ello, reparamos que alguien no definido y ausente solicita evitar toda acción negativa que pueda alterar la paz de los colonos en la hacienda de La Providencia tras la muerte del patriarca de los Aragón de Peralta. Por la impersonalidad del poema, las huellas del hablante lírico están borradas. En efecto, el poema parece ser enunciado por una voz impersonal que tiene poder y autoridad sobre sus oyentes para imponer un tipo de comportamiento colectivo. Por ejemplo, en los versos «Que no haya rabia, / que no haya ociosidad» — como en los demás versos— no existe ninguna huella lingüística que represente al hablante. Los versos suenan como sentencias enunciadas por un ser invisible y sabio. Sin embargo, la eliminación de los deícticos de persona en el discurso no anula la subjetividad del poema. Como señala Kerbrat-Orecchioni (1997), la subjetividad no puede ser eliminada totalmente del enunciado; no obstante, por el hecho que el emisor renuncie a decir *yo* o no se enmascare en otros deícticos, el poema tiene un tono de objetividad indiscutible. La pretendida objetividad del poema es una construcción retórica con la intención de persuadir a los oyentes para moldear sus actitudes.

El texto origen de la traducción tampoco tiene ninguna marca gramatical del hablante poético. La canción está enunciada en modo imperativo, porque los verbos están conjugados, precisamente, en este modo. Por ejemplo, los verbos «rabiaychikchu» y «k'ellaychikchu» de los dos primeros versos poseen la partícula del imperativo de segunda persona plural *-ychik* para imprimir el tono exhortativo en los enunciados de los versos. Pero, en la traducción, esta marca del imperativo se borra; por ello, desaparece toda huella gramatical que haga referencia al *tú* poético en el poema. En la *performance*, la canción fue entonada por «Don Adrián K'oto, el cabecilla

de Kuychi y de todos los siervos de los Aragón de Peralta» (TLS: IV, 38). De ahí que el tono imperativo del canto corresponde al espíritu de la autoridad del cabecilla Adrián K'oto, quien, como líder indio, ha de orientar el comportamiento de la masa en periodo de cambios de las relaciones sociales y económicas como producto de la implantación del capitalismo imperialista y nacionalista en los Andes. Sin embargo, si tomamos la canción como texto autónomo, el hablante poético desaparece como sujeto de la enunciación para ceder su lugar a una voz impersonal que denota mayor objetividad en su discurso.

El hablante lírico con la aparición explícita de *yo*, como ya anunciamos, constituye la segunda tipología en la instancia discursiva de los poemas. Benveniste ya había señalado que «[l]a presencia del locutor en su enunciación hace que cada instancia del discurso constituya un centro de referencia interna» (1977: 85). En este sentido, un cierto número de poemas traducidos al español presenta de modo patente al hablante lírico por medio del deíctico *yo*, un término que «denota al individuo que profiere la enunciación» (Benveniste, 1977: 85). El *yo*, como «individuo lingüístico» de la enunciación, expresa sus sentimientos y emociones dirigidos a un interlocutor explícito o implícito en el poema. Esta segunda tipología del hablante lírico en los poemas traducidos, la podemos encontrar en la traducción de la canción interpretada por el maestro Oblitas en *Los ríos profundos*:

*Utari pampapi,
muru pillpintucha,
amarak wak'aychu,
k'ausak'arak'mi kani,
kutipamusk'aykin,
vueltamuk'aykin.
Nok'a wañuptiyña,
nok'a ripuptiyña
lutuyta apaspa,
wak'ayta yachamki.*

*En la pampa de Utari,
mariposa manchada,
no llores todavía,
aún estoy vivo,
he de volver a ti,
he de volver.
Cuando yo me muera,
cuando yo desaparezca
te vestirás de luto,
aprenderás a llorar (LRP: III, 150)*

*Kausarak'mi kani,
alconchas nisunki,
luceros nisunki,
kutimusk'arak'mi,
vueltamusak'arak'mi.
Amarak'wak'aychu,
muru pillpintucha,*

*Aún estoy vivo,
el halcón te hablará de mí,
la estrella de los cielos te hablará de mí,
he de regresar todavía,
todavía he de volver.
No es tiempo de llorar,
mariposa manchada,*

*saywacha churusk'ay
manaras tuninchu,
tapurikamullay.*

*la saywa que elevé en la cumbre
no se ha derrumbado,
pregúntale por mí (LRP: III, 151).*

En la primera estrofa del poema citado, el hablante lírico andino —quien se dirige a su interlocutor «mariposa manchada»— se hace presente mediante el deíctico *yo* en los versos siete y ocho: «Cuando *yo* me muera, / cuando *yo* desaparezca» (la cursiva es mía). Estos versos constituyen la equivalencia poética y retórica de los versos quechuas siete y ocho de la canción, dado que en estos versos se transparenta el *yo* poético a través del pronombre quechua de primera persona singular *ñuqa / nok'a*: «Nok'a wañuptiyña, / nok'a ripuptiyña». En la figura de *nok'a* (*yo*), el sujeto lírico andino se hace presente en el discurso poético y encarna a una persona fugitiva que comunica su deseo de volver para mantener la cohesión social. En cambio, en la segunda estrofa del poema, a pesar de que se dirige al mismo interlocutor, prefiere quedarse en el plano tácito como, precisamente, ocurre en la versión quechua. De esta manera, el individuo lingüístico desaparece formalmente para enmascararse en otras formas pronominales, como *te* y *mí*: «el halcón *te* hablará de *mí*» (LRP: III, 151; la cursiva es mía) o en los morfemas verbales de persona, como la *-e* del verbo «elev-é» que se formaliza en el verso «la saywa que elevé en la cumbre» (LRP: III, 151).

4.3.2.1.2. Las figuras del destinatario lírico en los poemas traducidos

Si el pronombre personal *yo* representa a la persona que habla en la enunciación, el deíctico personal *tú* denota «al individuo que está presente como alucotario» (Benveniste, 1977: 85) en la enunciación, es decir al personaje discursivo a quien se dirige explícitamente el locutor o el hablante lingüístico. Por lo mismo, en los poemas traducidos hay una representación del destinatario, dado que el discurso lírico es una forma del acto comunicativo de tipo poético que se estructura a partir de la relación de las personas discursivas *yo-tú*. El destinatario, como el sujeto elegido por el hablante lírico, aparece de manera implícita o explícita en función de la estrategia retórica del hablante. De suerte que la figura del destinatario, como consecuencia de la recreación de los alocutorios quechuas, es multiforme en los poemas. Examinemos esas figuras personales de los destinatarios poemáticos a continuación.

4.3.2.1.2.1. La segunda persona no representada

En un reducido número de poemas traducidos, el destinatario de la enunciación está ausente, por lo mismo, queda en un plano implícito. Aunque el destinatario no se haga visible en el texto, la figura de este se instaura en el momento en que el hablante lírico se dirige a un *tú* durante el proceso de la comunicación, ya que el hablante tiene una imagen mental de su interlocutor en el acto de habla. En función de la identidad de su interlocutor, el sujeto poético elige una determinada lengua, una variedad lingüística y un estilo retórico para codificar un mensaje que tenga una cualidad capaz de provocar un «efecto perlocutivo» en su recepción. Incluso en los poemas de factura monologal, existe un diálogo interior en el que el hablante lírico se desdobra en su propio destinatario y apela a sí mismo en la enunciación. Precisamente, este fenómeno lingüístico se produce en el poema «Qué solo me veo» que aparece en *Yawar fiesta*:

*Sapay rikukuni
mana piynillayok'
puna wayta hina
llaki llantullayok'*

*Qué solo me veo
sin nadie ni nadie
como flor de la puna
no tengo sino mi sombra triste.*

*Tek'o pinkulluypas
chakañas rikukun
nunaypa kirinta
k'apark'achask'ampi.*

*Mi pinkullo, con nervios apretado,
ahora está ronco,
la herida de mi alma
de tanto haber llorado.*

*Imatak kausayniy,
maytatak' ripusak'
maytak' tayta mamay
¡lliysi tukukapun!*

*¡Qué es pues esta vida!
¿Dónde voy a ir?
sin padre, sin madre,
¡todo se ha acabado! (YF: II, 81)*

En este poema —cuya traducción proviene de la canción quechua interpretada por un indio encarcelado injustamente—, el sujeto lírico habla desde la soledad. Por el mismo contexto de enunciación, el destinatario está ausente formalmente, de modo que el poema parece ser un enunciado monologal. Sin embargo, pese a su apariencia monologal, el poema tiene una estructura dialógica porque procede de la enunciación que supone la relación entre un *yo* y un *tú*. Puesto que el monólogo, en palabras de Benveniste, «es un diálogo interiorizado, formulado en 'lenguaje interior', entre un *yo* locutor y un *yo* que escucha. A veces el *yo* locutor es el único que habla; el *yo* que

escucha sigue presente, no obstante; su presencia es necesaria y suficiente para tornar significativa la enunciación del yo locutor» (Benveniste, 1977: 88). Toda enunciación está orientada hacia un interlocutor, por ello, como dijera Volóshinov, «aparece precisamente como producto de las interrelaciones del hablante y del oyente. Toda palabra [enunciación] expresa a ‘una persona’ en su relación con ‘la otra’» (2009: 146-147). A la luz de estas concepciones, comprendemos que el hablante lírico del poema traducido enuncia el discurso para su otro *yo* que, ubicado en otro nivel de la conciencia, hace de oyente. Por ejemplo, en los versos de la primera estrofa, el hablante, enmascarado en el déctico personal *me*, enuncia para sí mismo en tono quejoso: «Qué solo me veo / sin nadie ni nadie / como flor de la puna / no tengo sino mi sombra triste». De modo retórico, justifica su soledad para desdoblar su persona en un *yo* destinatario. Al verse en un absoluto desamparo social, debido a la tiranía del sistema latifundista, canta su soledad cósmica para lamentar su condición de subalternidad social.

La versión quechua de la canción, de hecho, tampoco tiene ninguna marca lingüística de la segunda persona que haga el papel de destinatario en la enunciación. Por ello, la enunciación de la canción es un monólogo, en el que el *yo*, declarando su soledad, finge que se dirige a un *tú* para dramatizar su soledad cósmica. Pero ese *tú* nunca se objetiva formalmente. Por consiguiente, si observamos la primera estrofa de la canción: «Sapay rikukuni / mana piynillayok’ / puna wayta hina / llaki llantullayok’», notamos la apelación del *yo* hacia sí mismo, como ocurre en toda la canción; es decir, el hablante poético, al escindir su *ego* en dos: un *yo* profundo y una conciencia sensible, se dirige hacia su propia imagen parlante. La imagen parlante del *yo* lírico comprende el hablar desde y el hablar hacia. A pesar de que la «palabra representa un acto bilateral» (Volóshinov, 2009: 146), la canción, como una forma de enunciación lingüística, al estar en modo monologal, no actualiza al destinatario en la configuración del acto de habla. Esta disposición poética de la figura del destinatario en la canción ha sido traducida con acierto en el poema, porque fue recreada conservando la dinámica de los interlocutores poéticos. De ahí que el poema en español, como siempre pretendió Arguedas en sus metadiscursos traductores, constituye la equivalencia poética de la canción.

4.3.2.1.2.2. Las figuras de la segunda persona representada

En la comunicación literaria —sobre todo en la poética—, la figura de la enunciación se emparenta con el *apóstrofe*³⁹, porque el *yo* que habla en el poema determina al destinatario de su discurso. Esto significa que el hablante lírico, en la figura de *yo*, elige al *tú* destinatario según sus intenciones comunicativas. Por ello, como anota Luján, «[a]l ‘tú’ del poema que no sea el lector sólo se puede dirigir el ‘yo’ fuente del poema que puede ser identificado o no con el poeta en trance de escribir» (2005: 220). En ese acto de apelación al *tú*, el sujeto poético representa a la segunda persona mediante los vocativos o expresiones exclamativas. Por esta razón, el *tú* aparece designado formalmente en la enunciación.

En efecto, la segunda persona poética está representada en la mayoría de las canciones quechuas porque esta lírica, por lo general, es de tono intimista. Además, el quechua es una lengua centrada en el otro. Por esta razón, la comunicación de los sentimientos y de las emociones está dirigida a un determinado destinatario. Los destinatarios poéticos son los diversos seres del mundo andino; de manera que un *tú* lírico puede ser el hombre o ciertos elementos significativos o míticos de la naturaleza. Por lo mismo, en los poemas traducidos al español, las figuras de la segunda persona representada son los seres humanos o los elementos de la naturaleza andina.

En primer lugar, la segunda persona humana está representada en los poemas contestatarios y en los de espíritu colectivo y solidario. Entre los poemas contestatarios, por ejemplo, el poema «Huayruro», que aparece en *Los ríos profundos*, representa al destinatario *tú* en el primer plano, en la figura de «huayruro»⁴⁰. El nombre *huayruro*, en una función apelativa, designa al guardia civil, es decir a una institución armada cuya misión es controlar el orden social. En el poema, el destinatario no es

³⁹ El *apóstrofe*, en palabras de Albaladejo, «[e]s una figura por la que el orador o el escritor se dirigen exclamativamente a un ser distinto del destinatario normal del texto; puede ser también cualquier interpelación exclamativa» (1991: 145). El destinatario normal del texto es el lector en el plano de la comunicación convencional; en cambio, en la comunicación poética, el interlocutor del sujeto poético elige a un destinatario extraordinario.

⁴⁰ «Huayruro» es el mote de la guardia civil. La gente del pueblo la puso ese sobrenombre debido a que el uniforme (de paño azul marino: las bocamangas de la guerrera y las franjas exteriores de los pantalones eran de color rojo vivo, la gorra elipsoidal tenía cenefas de color rojo) tenía una semejanza con el color de *huayruro*. El huayruro es una planta, cuya semilla —muy parecida al frejol— es de color rojo con una pequeña mancha negra en la superficie.

objeto de alabanza ni de veneración, sino objeto de contraataque, porque reprime y persigue a las rebeldes chicheras. En ese contexto social, el hablante lírico, asumiendo una identidad colectiva de los subalternos, desafía a los guardias (*huayruro*) para que dejen de disparar contra las rebeldes fugitivas. La apelación al destinatario es reiterativa, como podemos observar en la primera estrofa del poema:

<i>"Huayruro", ama baleaychu; chakapatapi chakaykuy; "huayruro", ama sipiychu; chakapatapi suyaykuy, tiayaykuy; ama manchaychu.</i>	<i>No dispaes, "huayruro"; sobre el puente sé puente; no mates, "huayruro"; sobre el puente espera, siéntate; no te asustes.</i>
<i>Fusil warkusk'atas tarinku mana piyta sipisk'anta. Mula yawarllas chakapatapi, sutuspa sutusiask'a, sutuspa sutusiask'a.</i>	<i>Encontraron colgados los fusiles que a nadie mataron. Sólo la sangre de las mulas desde el puente, goteando goteaba, goteando goteaba (LRP: III, 128-129).</i>

La designación del destinatario (guardia civil) por medio del mote *huayruro* en los versos uno y tres es la manifestación de la ideología de resistencia del hablante; puesto que este, para expresar su desprecio a los guardias, utiliza un nombre quechua que denota una burla. Por lo tanto, la gallardía y la belicosidad de la guardia civil se reduce a una imagen folclórica, porque, en el mundo andino, el *huayruro* sirve para la fabricación de adornos y joyas y no tiene la apariencia de un objeto que infunda algún miedo. En la narración del poema, la imagen aguerrida del destinatario *huayruro* se va degradando paulatinamente conforme crece el desafío del yo lírico. Por eso, en otro poema —que parece ser el eco del poema citado—, el mismo destinatario es transfigurado en «plomo» y luego en el «excremento de vaca»:

<i>"Huayruruy", "huayruruy" imallamantas kaswanki. ¡Way!, titillamantas kask'anki. ¡Way!, karkallamantas kask'anki.</i>	<i>"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 (LRP: III, 156- 157).</i>
---	---

En esta estrofa, el poder represivo del *huayruro* (guardia civil) se parangona con el plomo y el excremento. El hablante lírico, al insultar a su interlocutor, va degradando

la imagen prototípica de la guardia civil hasta reducirla en un objeto escatológico: «excremento de vaca». De este modo, el destinatario, desde la perspectiva del hablante lírico, sufre una transfiguración negativa. De hecho, la imagen degradada del destinatario de la canción quechua se mantiene en el poema traducido. En ambos textos, el destinatario (*huayruro*) aparece como vocativo, porque el hablante lo nombra en forma apelativa para insultarlo y desafiarlo de manera simbólica.

En cambio, en la mayoría de los poemas de espíritu colectivo y solidario, la segunda persona humana está representada en tono empático, porque los destinatarios, al igual que los hablantes líricos, pertenecen al mismo universo sociocultural. Por eso mismo, aparecen representados en sentido positivo; e inspiran un sentimiento de identificación cuando protagonizan acciones concretas en las diferentes circunstancias de la vida andina, como los viajes largos, los cortejos amorosos, los trabajos colectivos, etc. Son apelados para invocarlos, alentarlos, enamorarlos, exaltarlos. En este sentido, el poema «La golondrina», traducido a partir de la canción interpretada por las mujeres de Paraybamba en *Todas las sangres*, tiene como destinatario a los labradores que participan en la faena comunal. La segunda persona humana está representada en el discurso lírico, como podemos constatar en la siguiente cita:

*Wayanaysi rapran
manaya k'an hinachu,
mak'ta, runa.
k'ollk'e chalwas ahujan
mayu k'ochapi,
manayá k'an hinachu
mak'ta runa.*

*La golondrina agita sus alas
pero no tanto como tú,
mozo, hombre.
El pez, aguja de plata, cruza el agua
en el lago y en el río,
pero no tanto como tú,
mozo, hombre (TLS: IV, 299).*

Este poema, en diálogo interdiscursivo con el discurso narrativo, representa a la segunda persona humana que participa en la historia de la novela. El hablante lírico traspone a los personajes de la narración en el discurso lírico para alentarlos a través del género musical *wanka*. Los labradores son nombrados como «*makta, runa*» en la canción quechua; pero, en el poema, esos nombres genéricos se traducen como «mozo, hombre». Así, por medio de una traducción literal, los destinatarios de la enunciación poética mantienen su identidad personal y social. Ellos son apelados para ser alentados por el trabajo que realizan en la faena. El hablante reconoce que el

esfuerzo de los labradores (destinatarios) supera a la fuerza de locomoción de las golondrinas y de los peces, de manera que la fuerza laboral de los labradores es incomparable. Ciertamente, los labradores, como los destinatarios directos de la canción, sienten el efecto del aliento mediante el canto; por ello, potencian más sus esfuerzos al momento de labrar la tierra.

En segundo lugar, la segunda persona representada es una persona animizada y que constituye un elemento de la naturaleza. En el marco del pensamiento andino, la relación hombre-naturaleza es de manera horizontal y recíproca. La naturaleza, como el hombre, está dotada de vida; de manera que el hombre, por medio de los ritos o de la música, puede entablar una comunicación con ella para mantener la interdependencia y la complementariedad. Ciertos elementos naturales, aparentemente inertes, son los interlocutores habituales del hombre andino, porque tienen una influencia poderosa en la vida del hombre. En efecto, elementos como el árbol, el río, la nube, el viento, etc., aparecen como los destinatarios habituales de los discursos líricos. Para ilustrar la representación de la segunda persona animizada en el poema, observemos el siguiente *harawi* de la despedida insertado en *Los ríos profundos*:

<p><i>¡Ay warmallay warma yuyarkunkim, yuyarkunkim! Jhatun yurak' ork'o kutykachimunki; abrapi puquio, pampapi puquio yank'atak yakuyananman. Alkunchallay, kutiykamunchu raprachaykipi apaykamunki. Riti ork'o, jhatun riti ork'o yank'atak' ñannimpi ritiwak'; yank'atak wayra ñannimpi k'ochpaykunkiman. Amas pára amas pára aypankichu; amas k'ak'a, amas k'ak'a ñannimpi tuñinkichu. ¡Ay warmallay warma kutykamunki kutykamunkipuni!</i></p>	<p><i>¡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. Lluvia de tormenta, no lo alcances. ¡No, precipicio, atroz precipicio, no lo sorprendas! ¡Hijo mío, has de volver, has de volver! (LRP: III, 42-43)</i></p>
--	---

En la versión traducida del *harawi*, como producto de la transferencia directa de la canción quechua, el hablante lírico apela, en tono dramático, a una serie de

elementos naturales para que, según sus naturalezas, puedan obrar en beneficio del niño viajero. Esos seres apelados que funcionan como destinatarios de la enunciación son el «cerro blanco», el «agua de la montaña», la «inmensa nieve», el «mal viento», la «lluvia de tormenta» y el «precipicio». Cada uno de ellos, según la apelación del sujeto lírico andino, debe conceder una gracia al niño durante el trayecto de este. Por consiguiente, el «cerro blanco» ha de hacer posible el retorno del niño en el futuro; el «agua de la montaña» como el «manantial de la pampa» deberá saciar la sed del caminante; la «inmensa nieve» de la montaña no debería lastimar el cuerpo del infante; el «mal viento» del campo dejaría de soplar durante el paso del niño; la «lluvia de tormenta» no debería caer sobre el viajero y el «precipicio» evitaría interrumpir la continuidad del camino. El hablante lírico invoca a todos los destinatarios naturales con el fin de que se solidaricen y se compadezcan con el niño que inicia un largo viaje. Todos ellos son invocados para que puedan velar por su integridad física, puesto que el deseo final del hablante lírico es que el infante vuelva sano y salvo a su aldea nativa algún día. Desde luego, todos los elementos naturales apelados han de escuchar la invocación porque ellos mantienen una relación recíproca con el hombre andino.

En tercer lugar, los animales del espacio andino son los destinatarios recurrentes de las enunciaciones líricas, por ello aparecen como la segunda persona representada en los poemas traducidos como correlación de las canciones quechuas. Por lo general, los diversos animales que cumplen el papel de destinatarios en las enunciaciones poéticas tienen una carga simbólica. Por esta razón, los animales apelados en los discursos líricos, como el toro Misitu, el picaflor (*siwar k'enti*), el cernícalo (*killinchu*), el jilguero, el cóndor, la mariposa manchada (*murú pillpintu*), la sirena, el gusano negro (*yana uru*) y la *apankora* (tarántula), funcionan como recursos retóricos en cuanto encarnan significados figurados en consonancia con el pensamiento andino, de modo que la realidad se representa de manera simbólica. Por el predominio de la figurativización en la cultura andina, los fenómenos cósmicos y los hombres son representados mediante los animales en los poemas de tradición quechua. Para comprender la dimensión simbólica de los destinatarios, examinemos el siguiente poema que aparece en *Los ríos profundos*:

*Apank'orallay, apank'orallay
apakullawayña
tutay tuta wasillaykipi*

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

*uywakullawayña.
Pelochaykiwan
yana wañuy pelochaykiwan
kuyaykullawayña.*

*críame, críame por piedad.
Con tus cabellos,
con tus cabellos que son la muerte
acaríciame, acaríciame (LRP: III, 80).*

En este poema traducido, a diferencia de los otros poemas, el nombre del destinatario no ha sido traducido; por eso mismo, la designación quechua *apankora* se mantiene en la versión española. Más allá de la hibridación lingüística en el discurso del sujeto lírico, el destinatario poético *apankora* posee una carga simbólica asignada por el mundo andino. Concretamente, personifica al heraldo de la muerte; ya que las tarántulas, «[e]n los pueblos de altura [,] son consideradas como seguros portadores de la muerte» (LRP: III, 80). En este sentido, el hablante lírico, como sujeto andino, es consciente de que la *aparkora* encarna a la muerte porque proviene del mundo subterráneo (*ukupacha*). Por esta razón, al sentirse agobiado de vivir en el mundo humano, la invoca para que lo trasponga al reino de la muerte: «Apankora, apankora / llévame ya de una vez; / en tu hogar de tinieblas / críame, críame por piedad», donde desea ser protegido afectuosamente por la misma muerte. No la percibe como a un ser que inspira temor, sino, por el contrario, como a un ser amoroso; dado que, en el mundo andino, la muerte es concebida como la agente de la renovación cíclica de la naturaleza. La figura maternal de la *aparkora* (muerte) está asociada a la madre naturaleza, que tiene el poder de renovar la vida para mantener el equilibrio del cosmos.

4.3.2.2. La configuración de la dimensión semántica de los poemas

El traductor literario, luego de haber identificado la estrategia referencial del autor del texto origen (Albaladejo, 2007), reconstruye la referencia textual en el proceso de la producción del nuevo texto en la lengua terminal. Al reconstruirla, configura la dimensión semántica de los poemas traducidos con la finalidad de conservar el sentido del texto de partida. De manera que, en la configuración de la dimensión semántica de aquellos poemas, establece la relación de los signos con sus referentes para reescribir un sentido poético que sea equivalente al sentido original. Al establecer esta relación, adopta «un determinado modelo de mundo en el ámbito semántico-extensional para la constitución referencial» del texto (Albaladejo, 2007:

64), puesto que, como anota Trujillo, «los textos se relacionan de manera irremediable con la *visión del mundo*, es decir, con la idea del mundo en que se crea en cada momento [...]. Con esto quiero decir que los textos no son otra cosa que interpretaciones idiomáticas de ‘sistema de referentes’» (1996: 29-30). Por ello, el traductor literario, en función del tipo de compromiso político que tenga con la cultura representada en el texto origen, reconstruye un sentido distante o equivalente con respecto al sentido de la versión original.

En la narrativa de Arguedas, la traducción de las canciones quechuas al español ha buscado siempre una equivalencia semántica que reproduzca con fidelidad los sentidos de las canciones. Por ello, en el marco del metadiscurso traductor de Arguedas, la traducción arguediana procura reproducir el valor poético original, ya que «la literatura quechua pura expresa una concepción estética del mundo distinta de la occidental» (Arguedas, 2012b: II, 325). Precisamente, en esa búsqueda de la equivalencia poética en la lengua de llegada, recrea la equivalencia semántica entre los modelos de organización de la realidad por medio de las lenguas. En el terreno de la traducción, la idea de la equivalencia semántica «trasciende lo estrictamente lingüístico para abarcar lo cultural en su conjunto y, por ende, los diversos modos de percepción y de estructuración de la realidad» (Menéndez, 2012: 116). La realidad, en el sistema del referente andino, tiene una existencia cultural. Entonces, la realidad codificada en las canciones quechuas constituye la referencia textual organizada según la concepción del mundo andino. Esa referencia textual de las canciones es reconfigurada en los poemas traducidos con el objetivo de transmitir el sentido del texto original. Así, la traducción poética de las canciones quechuas en poemas busca, por lo general, la equivalencia semántica, es decir, la igualdad del contenido semántico en la lengua de llegada.

La configuración del contenido semántico de los textos traducidos son las relaciones semánticas que se establecen en el entramado de la significación para representar la misma construcción referencial con el mismo sentido poético en la lengua terminal. Esas relaciones semánticas, para articular una red de relaciones de sentido, organizan, por un lado, «las relaciones interléxicas e intraléxicas», esto es, establecen relaciones «entre una expresión léxica y una o más expresiones léxicas diferentes de la misma lengua [terminal]» (Lyons, 1997: 108) y, por otro lado, una serie de elementos contextuales que intervienen en un acto discursivo para producir

un significado discursivo (Alcarraz y Martínez, 2004: 600). Por esta razón, dentro de este apartado, para comprender la transferencia del sentido de los textos originales en las traducciones, examinamos los títulos, los temas y los sentidos de los poemas, porque estos elementos textuales sintetizan el universo semántico de los textos.

4.3.2.2.1. Los títulos ausentes

Cuando observamos las canciones quechuas y sus traducciones, notamos que estos textos líricos carecen de títulos. Luján, al estudiar los títulos de los poemas, ya había advertido que «no todo poema tiene un título. La presencia o ausencia de título es indicio de una actitud del poeta y anuncio de determinadas técnicas poéticas» (2000: 30). En efecto, la ausencia de los títulos en los poemas traducidos, como correlato de las canciones destituladas, está relacionada más con la técnica narrativa del narrador que con la actitud del poeta. Así pues, la estrategia narrativa utilizada en la construcción de los relatos, al establecer un diálogo interdiscursivo e intertextual entre los discursos líricos y los discursos narrativos, interrelaciona a ambos discursos como discursos interdependientes. Por consiguiente, los poemas no logran tener autonomía semántica; por lo mismo, carecen de títulos que denoten las identidades de cada uno de ellos como unidades discursivas independientes. Los títulos tienen la función principal de nombrar las obras; pero esta función está anulada en la disposición de los poemas dentro de la narrativa arguediana. Por eso, los poemas no pueden ser percibidos ni leídos como si fueran textos independientes, sino como textos imbricados en los discursos narrativos.

Alvarado (1994: 48) nos recuerda que Genette había planteado que una de las funciones del título de los textos es «designar su contenido». Ciertamente, el título, como elemento paratextual, designa el contenido o el tema del texto. En este sentido, Luján, al revisar los estudios sobre el tratamiento de los títulos en el discurso lírico, hace algunas anotaciones: (a) el título recoge «el tema central del poema identificado con la intención del poeta» en los casos en que los poemas son titulados por los compiladores o los editores (2000: 30), (b) «el título tiene una función fática, de contacto: advierte el comienzo del mensaje [...], y dispone los ánimos de los lectores» (2000: 30), y (c) «el título es un indicador que anticipa contenidos y orienta el proceso de decodificación por parte del lector» (2000: 30). La primera y la última de las

anotaciones, en la línea de Genette, destacan que los títulos sintetizan los contenidos de los poemas dado que, remitiendo a cualquiera de los elementos poéticos (tema, personajes, tiempo y espacio, subgénero poético, etc.), designan a los temas. Por su naturaleza macroestructural, el título constituye una clave interpretativa en la recepción del poema.

Sin embargo, en la narrativa arguediana, los poemas traducidos, al igual que las canciones quechuas insertadas, no llevan títulos que representen sus identidades, porque, como una expansión natural de la historia de los relatos, aparecen sin anunciarse; de modo que se presentan como si fueran la continuación o una extensión del discurso narrativo. Podemos ilustrar la ausencia de los títulos en los poemas observando, por ejemplo, el siguiente poema que aparece en *Todas las sangres*, el cual lo citamos en su cotexto narrativo:

[...] El padre de Rendón Willka fue elegido alcalde mayor por los indios y cumplió sus obligaciones como todos, con dignidad y sumisión. Pero cuando Demetrio esperaba al camión en la carretera, lo acompañó el cabildo en pleno. Luego que subió al carro y arrancó la máquina rumbo a Lima, las mujeres cantaron un harawi que compuso el propio alcalde mayor de Lahuaymarca:

<i>Ama k'onk'ankichu</i>	<i>No has de olvidar, hijo mío</i>
<i>amapuni k'onk'anichu:</i>	<i>jamás has de olvidarte:</i>
<i>yawarpak'mi ripukunki</i>	<i>vas en busca de la sangre,</i>
<i>yawarpak'mi kutimunki</i>	<i>has de volver para la sangre,</i>
<i>allpachask'a;</i>	<i>fortalecido;</i>
<i>anka hina mancay k'auak'</i>	<i>como el gavilán que todo lo mira</i>
<i>mana pipa aypanan rapra.</i>	<i>y cuyo vuelo nadie alcanza.</i>

Ocho años después regresó Demetrio, sin anunciar a nadie su llegada. Al día siguiente convocó a los varayok' y a los cabecillas de la comunidad en casa de su padre (TLS: IV, 66-67).

Si prestamos atención al poema en su cotexto narrativo, notamos que el texto traducido no tiene ningún título propio. Solamente, el narrador —como ocurre en toda la narrativa de nuestro escritor— hace una referencia al género musical de la canción que han de interpretar las cantantes: «las mujeres cantaron un *harawi*» (la cursiva es mía). La referencia al género de la canción en el discurso del narrador, cuando la interpretación de la canción está a punto de irrumpir en el relato, tiene la función de una clave textual: denota la tipología, el estilo y el tono de la música vocal.

Esta referencia genérica sirve para que el lector pueda percibir el poema en su verdadera dimensión sonora durante el acto de la lectura. Pero esa alusión al género de la canción o del poema no alcanza para representar el contenido del discurso poético, porque no condensa las ideas distribuidas en los versos de toda la estrofa. El contenido del poema está desarrollado en las unidades estróficas. Desde luego, ese contenido, en clara relación interdiscursiva con el relato, está enunciado en clave poética: el poema, de manera figurada, expresa el objetivo del viaje de Rendón Willka, un asunto que el narrador no puede revelarlo.

4.3.2.2.2. La reproducción del tema y del sentido en los poemas

A pesar de que ningún texto traducido puede ser igual al texto original en la traducción interlingüística, los poemas traducidos en la narrativa de Arguedas, en aras de mantener la equivalencia semántica, reproducen los temas⁴¹ de las canciones en la lengua de llegada. La referencialidad de las canciones quechuas se traslada a los poemas mediante una «doble traducción» que, según Trujillo, consiste, por un lado, en traducir el texto original a un referente real conforme con la visión del mundo del traductor y, por otro, en describir o narrar «ese referente en la lengua a la que se traduce» (1996: 212). El sistema referente de las canciones quechuas son entidades concretas, por eso la selección de las unidades léxicas equivalentes —a la hora de traducir— no genera mayores complicaciones, como suele ocurrir con aquellos poemas cuyos referentes son abstractos o vacíos. La referencialidad concreta de la lírica quechua ha facilitado la reproducción de los temas en los poemas traducidos, debido a que la mayoría de las referencias quechuas son equiparables con las entidades existentes en el universo léxico de la lengua española; de modo que, por ejemplo, las entidades como «turu», «killinchu», «wamancha», «urqu», «wayra», «muru pillpintucha», «k'enti», etc., son traducidas con cierta proximidad semántica en la lengua de llegada, como «toro», «cernícalo», «águila», «cerro», «viento», «mariposa manchada», «picaflor». La recurrente referencia a cualquiera de las entidades concretas en la disposición poética garantiza la reproducción fidedigna del

⁴¹ Desde la perspectiva de la lingüística, el tema es aquello de lo que el emisor predica algo (Alcarraz y Martínez, 2004: 641). Si llevamos esta noción al campo de análisis del discurso poético, «[e]l tema es aquello de lo que habla el poema» (Luján, 2000: 41). En suma, el tema es la referencia que se organiza en el texto para construir un sentido global.

tema de las canciones en los textos traducidos. Para explicar esta cuestión, estudiemos dos casos en los que los temas o los significados primigenios de las canciones se reproducen con cierto realismo.

En primer lugar, si aprovechamos la última cita de la canción del apartado anterior para examinar su contenido temático, percibimos que aquella canción quechua representa a un hablante que, en tono apelativo, advierte a su interlocutor para que nunca olvide el motivo principal de su viaje: la búsqueda de la sangre, como podemos comprobar al leer los siguientes versos: «Ama k'onk'ankichu / amapuni k'onk'anichu: / yawarpak'mi ripukunki / yawarpak'mi kutimunki / allpachask'a». Por consiguiente, el tema de la canción es la despedida sentenciosa a un viajero para que cumpla con el encargo irrenunciable de la comunidad. Este tema se reproduce, con ciertos matices, en el poema traducido:

*No has de olvidar, hijo mío
jamás has de olvidarte:
vas en busca de la sangre,
has de volver para la sangre,
fortalecido;
como el gavilán que todo lo mira
y cuyo vuelo nadie alcanza (TLS: IV, 67).*

En esta versión española, la referencialidad textual se mantiene, porque el poema habla del mismo tema. El traductor, un perfecto conocedor de la relación interdiscursiva entre el discurso narrativo y el discurso poético en la configuración de la historia de la novela, actualiza al destinatario, un sujeto de quien predica el poema. En la versión quechua, el destinatario de la enunciación poética estuvo de modo tácito; en cambio, en la versión española, aparece explícitamente en la figura de «hijo mío», de manera que aquello de lo que habla el poema es del hijo de la comunidad (Rendón Willka) que emprende un viaje a Lima. Ciertamente, el poema, a pesar de ser un texto diferente, tiene un contenido similar al del texto original porque representa a la misma entidad referencial: un joven comunero que emprende el viaje por el mandato del pueblo.

Por el mismo hecho de que el tema de la canción se reproduce en el poema traducido, el sentido⁴² de este texto también se mantiene exacto como el de la versión original. Todo lo que se dice sobre el tema, más allá del significado referencial, configura el sentido poético del discurso lírico. La distribución del tema en los versos del poema despliega un significado poético que crea un sentido figurado en el plano simbólico. Los dos primeros versos poseen significados referenciales, pero, a partir del tercer verso hasta el verso final, los significados son de tipo connotativo. La voz que quiebra el significado denotativo del poema es la palabra «sangre» —una traducción literal de la voz quechua *yawar*—, porque, al estar dispuesta en los versos «vas en busca de la sangre, / has de volver para la sangre», sugiere un sentido que escapa al significado referencial o literal del lenguaje ordinario. El sentido está relacionado con el propósito del viaje de Rendón Willka hacia Lima, ya que, en el poema, se dice que él viaja a buscar «la sangre» y ha de regresar «para la sangre». Si consideramos el cotexto narrativo del poema, ese viaje de aquel joven comunero hacia la capital del Perú en «busca de la sangre» quiere decir que Rendón Willka viaja a Lima para formarse políticamente con el fin de que, en cuanto vuelva a su pueblo, pueda liderar una lucha heroica para «salvar a su pueblo de la opresión» (Cornejo Polar, 1997: 204). La formación política en Lima ha de darle una fuerza poderosa para que pueda enfrentar a un sistema político hegemónico. Indubitablemente, como señala Cornejo Polar (1997), el poema, como el mismo *harawi* quechua, anuncia el cumplimiento del destino de Rendón Willka dentro de la historia de la novela.

En segundo lugar, comprobamos la reproducción del tema y del sentido de las canciones quechuas en los poemas traducidos examinando el carnaval combativo que aparece en *Los ríos profundos*. Para tal efecto, citamos ambos textos con la finalidad de contrastar mejor la equivalencia semántica de la traducción:

*¡Patibamballay
patisachachay!
Sonk'oruruykik'a
k'orimantas kask'a,
sonk'oruruykik'a*

*¡Oh árbol de pati
de Patibamba!
Nadie sabía
que tu corazón era de oro,
nadie sabía*

⁴² El sentido discursivo no está en la lengua, sino en el habla o en el enunciado. Surge a partir de la relación de los significados denotativos y de los elementos contextuales, es decir, del acto de decir y querer decir. Por ello, para la comprensión del sentido de un discurso, el destinatario del mensaje debe captar «no solo el sentido literal, sino también los valores denotativos e intencionales» (Gutiérrez Ordóñez, 2002: 33).

<i>k'ollk'emantas kask'a.</i>	<i>que tu pecho era de plata.</i>
<i>¡K'ocha mayullay,</i>	<i>¡Oh mi remanso,</i>
<i>k'ocha remanso!</i>	<i>mi remanso del río!</i>
<i>Challwachallaykik'a</i>	<i>Nadie sabía</i>
<i>k'orimantas kask'a,</i>	<i>que tus peces eran de oro,</i>
<i>patuchallaykik'a</i>	<i>nadie sabía</i>
<i>k'ollk'emantas kask'a</i>	<i>que tus patitos eran de plata</i>
	<i>(LRP: III, 89).</i>

Si constatamos, el referente de la canción son dos entidades concretas: *patisacha* y *K'ocha mayu*, por ello la referencia del discurso lírico es concreta. En efecto, el tema de la canción gira en torno a estos referentes porque el carnaval habla de ellos. Estas entidades concretas aparecen como seres apelados en la canción, en primer lugar, como «¡Patibambalay / patisachachay!» y, en segundo lugar, como «¡K'ocha mayullay, / k'ocha remanso!». A partir de esta relación referencial, se despliega el significado de la canción. La referencia temática de esta se transfiere al texto traducido; de tal modo, la primera referencia se traduce como «¡Oh árbol de pati / de Patibamba!» y la segunda como «¡Oh mi remanso, / mi remanso del río!». Entonces, siguiendo la narración de la canción, el poema traducido reproduce el tema de la versión original. Por lo mismo, por un lado, habla del «árbol de pati», sobre el cual expresa una gran extrañeza al descubrir que su «corazón era de oro» y su «pecho era de plata», y, por otro lado, con la misma extrañeza, predica sobre el «remanso» y dice que sus «peces eran de oro» y sus «patitos eran de plata». Así, el poema expresa la revelación de los valores escondidos tanto del «árbol de pati» como del «remanso», cuyos valores, transfigurados en oro y plata, hacen que estos seres naturales aparezcan con una superioridad excepcional que nadie habría sospechado normalmente.

En el plano simbólico, en la misma línea de la canción quechua, el sentido del poema traducido es metafórico porque a través de la naturaleza se habla del hombre andino. En este sentido, el «árbol de pati» y el «remanso del río» son la metáfora del hombre oprimido en las haciendas. De ahí que el «árbol de pati» está contextualizado en Patibamba, en alusión directa a los colonos de la hacienda de Patibamba. El árbol de pati es un símbolo de los hombres oriundos de las quebradas, quienes, asentados en esas tierras desde la época de sus antepasados, soportan la expoliación y la opresión desatadas por el sistema latifundista. Del mismo modo, el «remanso del río»,

en contraposición al *yawar mayu*, representa a los colonos pasivos, quienes, como consecuencia de la prédica de la religión en las haciendas, guardan la humildad y la obediencia sin el menor atisbo de cometer ninguna rebeldía contra el patrón, porque la religión les hacía ver a este como un representante de Dios en la tierra. El «remanso del río» se caracteriza por mantener una corriente aquietada y sosegada en comparación a las zonas de correntadas de los ríos profundos. Sin embargo, según la intención del poema, ambos elementos naturales guardan secretamente sus fuerzas esenciales, en forma de oro y de plata, para sobreponerse ante la adversidad más cruel. Por extensión, simbólicamente, a través del «árbol de pati» y del «remanso del río», el poema insinúa el levantamiento de los oprimidos a partir del despertar de sus propias fuerzas dormidas durante siglos. De hecho, esa insinuación se torna realidad con la insurrección de los colonos, quienes, al final de novela, entran a Abancay para exigir la celebración de una misa para que el poder divino matara a la madre de la peste. El poema enuncia la intención de la novela: el levantamiento de los siervos en las haciendas. Precisamente, en este sentido, Arguedas, al hablar sobre la finalidad de *Los ríos profundos*, explica: «yo sugería la posibilidad muy próxima de sublevaciones de indios, que de por sí decidían sublevarse por razones que no fueran de origen mágico, sino por razones que tocaran mucho más su natural deseo de ser mejor tratados» (Christian, 1983: 231).

4.3.2.3. La configuración de la dimensión sintáctica de los poemas

El traductor literario, provisto de la competencia lingüística (Coseriu, 1992) y de la competencia literaria (García Berrio, 1994; Di Girolamo, 2001), configura la dimensión sintáctica del texto traducción en la lengua terminal para recrear el significado y el sentido del texto origen. En la configuración sintáctica, en función de las reglas sintácticas de la lengua meta, la sintaxis, como estructura formal del lenguaje, establece las relaciones sintácticas de los signos entre sí y dentro de los signos lingüísticos para significar. Estas relaciones sintácticas, paralelamente a las relaciones de los signos con los objetos o con los intérpretes, articulan una serie de unidades lingüísticas en la estructura textual. De ahí, como apunta Albaladejo, «[e]s importante, pues, la atención a la dimensión sintáctica del texto origen y del texto traducción, en dos lenguas distintas, pero en una actividad comunicativa en la que se

intenta producir un texto que, aun estando en otra lengua, puede constituirse y funcionar de modo equivalente, en la mayor medida en que sea posible, al texto que es traducido» (2007: 65). Por esta razón, teniendo presente la estructuración sintáctica del texto de las canciones quechuas, es indispensable describir la configuración de la sintaxis de los poemas traducidos al español —un sistema lingüístico que opera en el marco de sus propias reglas sintácticas— para comprender su grado de equivalencia poética.

Desde la perspectiva de la semiótica de Morris, «[l]a sintaxis [...] es la consideración de signos y de combinaciones sígnicas en la medida en que unos y otras están sujetos a reglas sintácticas» (1985: 45); es decir, todas las relaciones sintácticas se producen en función de dos tipos de reglas sintácticas: «*las reglas de formación*, que determinan las combinaciones independientes y permisibles de los elementos del conjunto (esas combinaciones reciben el nombre de oraciones); y las *reglas de transformación*, que determinan las oraciones que pueden obtenerse a partir de otras oraciones» (Morris, 1985: 45). Si llevamos este principio al terreno de la semiótica lingüística, podemos observar las relaciones sintácticas entre los signos (palabras) en una estructura lingüística de una lengua determinada, puesto que cada lengua, de acuerdo a su tipología sintáctica, posee sus propias reglas sintácticas para establecer las interrelaciones combinatorias de los signos. El quechua —la lengua en la que están escritas las canciones—, por su tipología sintáctica, es una lengua aglutinante, cuyo orden de constituyentes oracionales es el siguiente: Sujeto-Objeto-Verbo (SOV) (Cerrón-Palomino, 2008: 183); en cambio, el español —la lengua a la que se traduce las canciones en forma de poemas—, por su tipología sintáctica, es una lengua flexiva, cuyo orden canónico de constituyentes oracionales es «Sujeto-Verbo-Objeto» (Escobar, 2000: 50). De modo que la sintaxis del español pone en juego sus propias reglas sintácticas al momento de traducir la sintaxis quechua del texto origen.

Al configurar la dimensión sintáctica, los poemas en la versión española reproducen la sintaxis de los textos originales, porque la sintaxis es una estructura verbal que contiene la esencia del estilo poético. Por ello, las particularidades sintácticas de las canciones quechuas están recreadas en las estructuras de los poemas, puesto que la disposición sintáctica de las unidades lingüísticas en los versos determina el sentido local y global de los textos. De ahí, para reproducir los sentidos de los textos originales, los poemas articulan los niveles fonético, morfológico,

sintáctico y léxico-semántico de la lengua española para constituir la dimensión pragmática del texto lírico. Cada uno de los niveles del lenguaje, por la forma particular en que disponen sus unidades, generan figuras retóricas para construir los sentidos que connoten más allá del significado referencial. Las figuras retóricas de los poemas serán tratados en el próximo capítulo. Por ahora, nos ocupamos solamente de la disposición sintáctica de las oraciones en los versos de los poemas para describir la correlación del orden de los constituyentes oracionales de los poemas con respecto del orden de las canciones. Concretamente, explicamos la traducción de la sintaxis quechua en los poemas traducidos.

4.3.2.3.1. La traducción de la sintaxis quechua

Las canciones quechuas articulan sus elementos sintácticos conforme con el orden de sus constituyentes canónicos, es decir, las oraciones de las canciones se estructuran en el orden SOV. De modo que, al observar las unidades sintácticas de las oraciones en la poesía quechua, comprobamos que la disposición sintáctica de las oraciones, por lo general, mantiene aquel orden. Citemos una canción interpretada por el arpista Oblitas en *Los ríos profundos* para ilustrar mejor el funcionamiento de los constituyentes sintácticos en la canción quechua:

*Jilgueroy, jilgueroy, mañoso;
 abaschallaytas suwanki
 jilgueroy;
 sarachallaytas suwanki
 jilgueroy.
 Abaschallayta suwaspas
 jilgueroy,
 sarachallayta suwaspas
 jilgueroy,
 sonk'ochallayta suwanki,
 jilgueroy (LRP: III, 154).*

En esta canción, el hablante lírico andino se dirige al destinatario de la enunciación a través del vocativo «jilgueroy» (mi jilguero) para decirle que, robando sus maíces y sus habas de los campos de sembrío, astutamente, le ha robado su corazón. El vocativo

«jilqueroy», al estar en una función apelativa en los versos impares, suena como un estribillo en toda la canción. Si obviamos el vocativo por no constituir parte de la oración, notamos que los versos pares son oraciones con sujetos elididos. El orden de los constituyentes de las oraciones es perfectamente quechua. Por consiguiente, el verso dos («*abaschallaytas suwanki*») tiene el siguiente orden oracional: sujeto: tácito / objeto: *abaschallayta* / verbo: *suwanki*; el verso cuatro, sujeto: tácito / objeto: *sarachallayta* / verbo: *suwanki*; y el verso diez, sujeto: tácito / objeto: *sonk'ochallayta* / verbo: *suwanki*. Del mismo modo, los versos seis y ocho tienen la misma estructura sintáctica.

En aras de alcanzar la equivalencia formal, los poemas traducidos reproducen la sintaxis quechua de las canciones para conservar el estilo de la poesía quechua, ya que la sintaxis de los poemas, al ensamblar sus elementos poéticos, disponen las palabras y las frases españolas procurando mantener la forma de la versión original. La traslación de la sintaxis quechua a la estructura de los poemas permite configurar los significados y los sentidos en la misma línea de los textos originales, porque el propósito de la traducción de las canciones era, precisamente, infiltrar la estética indígena quechua en el discurso narrativo de procedencia occidental. La traducción de la sintaxis de las canciones no pretende aculturar ni borrar la poética quechua, sino, por el contrario, tiene la firme convicción de visibilizar la diferencia de la poesía oral quechua. En este orden de cosas, podemos demostrar todo lo afirmado con el estudio contrastivo de la canción interpretada por los mestizos puquianos agrupados en el Centro Unión Lucanas en la novela *Yawar fiesta*:

<i>Tullutakapis inti rupachkan</i>	<i>En la pampa de Tullutaka, el sol está</i> <i>/ ardiendo,</i>
<i>Tullutakapis runa wañuchkan</i>	<i>en la pampa de Tullutaka, están</i> <i>/ muriendo,</i>
<i>¡ama wak'aychu hermano,</i> <i>ama llakiychu!</i>	<i>¡no llores, hermano,</i> <i>no tengas pena!</i>
<i>Galeras pampapis chikchi</i> <i>/ chayachkan,</i>	<i>En la pampa de Galeras, está cayendo la</i> <i>/ nieve,</i>
<i>Galeras pampapis runa</i> <i>/ saykuchkan;</i>	<i>en la pampa de Galeras, está cansándose</i> <i>/ el corazón;</i>
<i>¡ama wak'aychu hermano</i> <i>ama llakiychu!</i>	<i>¡no llores, hermano,</i> <i>no tengas pena!</i>
<i>Llapa runas mancharillachkan</i>	<i>Dicen que toda la gente tiene miedo,</i>

*wañu wañuy chayaykamuptin,
 ¡ama wak'aychu hermano
 ama llakiychu!*

*porque el morir está llegando,
 ¡pero no llores, hermano⁴³,
 no tengas pena! (YF: II, 131)*

Si observamos la estructura sintáctica de la primera estrofa de la canción citada, percibimos que la estrofa está constituida por una sola oración yuxtapuesta distribuida en cuatro versos. Las proposiciones de los dos primeros versos de la canción quechua tienen la misma disposición sintáctica: circunstancial de lugar / sujeto / verbo; de modo que el orden sintáctico de la proposición del primer verso es el siguiente: circunstancial de lugar: *Tullutakapis* / Sujeto: *inti* / verbo: *rupachkan*; y el de la segunda proposición es este: circunstancial de lugar: *Tullutakapis* / sujeto: *runa* / verbo: *wañuchkan*. En efecto, ambos versos tienen la misma estructura sintáctica, pero difieren en el aspecto semántico porque las proposiciones predicán sobre entidades diferentes (*inti* / *runa*) que están ubicadas en el mismo espacio topográfico: Tullutaka. Entre ellos existe un paralelismo sintáctico que da lugar al dístico semántico. Los dos últimos versos de la estrofa («¡ama wak'aychu, hermano, / ama llakiychu!») están formados por dos proposiciones negativas, cuyas estructuras sintácticas son paralelas. La estructura sintáctica del penúltimo verso tiene el siguiente orden: marcador de la modalidad negativa: *ama* / verbo: *wak'aychu*. Esta misma estructura se reproduce en el último verso: marcador de la modalidad negativa: *ama* / verbo: *llakiychu*. Estos versos se repiten en las tres estrofas de la canción; por consiguiente, tienen la forma y la función de un estribillo.

Por otro lado, si hacemos una correlación entre las primeras estrofas de las ambas versiones lingüísticas, notamos que el orden sintáctico de la primera estrofa de la versión quechua es traducido con ciertos matices en la primera estrofa del nuevo texto. El esquema sintáctico de los versos del poema mantiene la esencia sintáctica de la versión original. De manera que el primer verso del texto traducido presenta el mismo orden sintáctico del verso original: circunstancial de lugar: *En la pampa de Tullutaka* / sujeto: *el sol* / frase verbal: *está ardiendo*; de la misma manera, el segundo

⁴³ Por un lado, el vocativo «hermano», en los dos primeros estribillos del poema, solo lleva una coma al final cuando, por su ubicación sintáctica, debía estar entre comas. En el penúltimo verso, no está delimitado por ninguna coma. Por otro lado, los complementos circunstanciales de lugar no están marcados por la coma hiperbática. Al cotejar tres fuentes de diferentes editoriales, comprobamos que el poema tiene la misma puntuación. Entonces, el error en la puntuación del poema proviene de la escritura del mismo autor. ¿O tal vez quiso copiar también la puntuación quechua? Nosotros hemos añadido las comas que faltaban.

verso traduce casi la misma secuencia sintáctica: circunstancial de lugar: *En la pampa de Tullutaka* / sujeto tácito: \emptyset / frase verbal: *están muriendo*. En este caso, el sujeto expreso de la versión quechua (*runa*: gente) está elidido en la traducción para crear un mayor misterio y dramatismo en el poema. La estrofa finaliza con un estribillo de dos versos, cuyas proposiciones negativas son como las de la versión original: «¡no llores, hermano, / no tengas pena!». La primera proposición traduce exactamente la forma del sintagma original: marcador de la modalidad oracional negativa: *no* / verbo: *llores* / vocativo: *hermano*; la segunda proposición, del mismo modo, recrea la misma secuencia, aunque añade un complemento verbal: marcador de la modalidad oracional negativa: *no* / verbo: *tengas* / objeto directo: *pena*. El elemento sintáctico añadido (objeto directo) es una traducción sintáctica del verbo quechua *llakiy* (penar). Este verbo se traduce al español en dos unidades sintácticas: en el verbo «tengas» y en el objeto directo «pena» para alcanzar la equivalencia formal y semántica.

Sabiendo que el estribillo, formalmente, tiene la misma secuencia sintáctica en las demás estrofas, veamos solamente la estructura sintáctica de los dos primeros versos de las estrofas que quedan. En el caso de las canciones, los versos «Galeras pampapis chikchi chayachkan, / Galeras pampapis runa saykuchkan» de la segunda estrofa presentan el mismo esquema sintáctico del dístico de la primera estrofa, cuyo orden, como recordamos, era como sigue: circunstancial de lugar / sujeto / verbo. Por cierto, este orden sintáctico se reproduce con cierta alteración en los dos primeros versos de la segunda estrofa del texto traducido. Si observamos los versos «En la pampa de Galeras está cayendo la nieve, / en la pampa de Galeras está cansándose el corazón», advertimos que el circunstancial de lugar («En la pampa de Galeras») se mantiene en la misma ubicación de la versión quechua; en cambio, los sujetos «la nieve» / «el corazón»⁴⁴ han sido desplazados hacia el final de las proposiciones; por ende, las frases verbales «está cayendo» / «está cansándose» pasan a la posición intermedia. Debido a esta permuta, en estos versos, la traducción de la sintaxis quechua es parcial.

En la última estrofa de la canción quechua, los versos «Llapa runas mancharillachkan / wañu wañuy chayaykamuptin» están constituidos por una

⁴⁴ La palabra quechua «runa», que funciona como sujeto, ha sido sustituido por el vocablo «corazón».

oración compuesta subordinada. El primer verso es una proposición principal, cuyos elementos sintácticos son el sujeto («llapa runas») y la frase verbal («mancharillachkan»); en cambio, el segundo verso es una proposición subordinada porque el verbo quechua *chayaykamuptin* lleva el sufijo subordinador *-pti* (Zariquiey y Córdova, 2008: 239), y sus elementos sintácticos son el sujeto («wañu wañuy») y la frase verbal («chayaykamuptin»). De hecho, los correspondientes versos del texto traducido trascriben la sintaxis de la versión quechua en sus disposiciones sintácticas. Por ejemplo, el verso «Dicen que toda la gente tiene miedo» es una traducción sintáctica de la versión quechua, puesto que, haciendo eco a la sintaxis del verso original, por un lado, traduce el reportativo quechua *-s* sufijado en el nombre *runa-s* como «Dicen que» y, por otro lado, después del reportativo introduce la proposición principal, cuya estructura es igual a la del verso de partida: el sujeto «toda la gente» y la frase verbal «tiene miedo». Del mismo modo, el verso «Porque el morir está llegando» recrea la sintaxis del verso quechua, ya que, al tener en cuenta el sufijo subordinador quechua *-pti*, constituye una proposición subordinada adverbial causal, cuyos elementos sintácticos son el sujeto «*el morir*» y la frase verbal «está llegando».

En suma, como hemos podido observar al realizar la descripción sintáctica de manera contrastiva, la versión española del poema reproduce la sintaxis del texto original. Por ello, al igual que en la original, el poema tiene tres estrofas casi simétricas que, cada una de ellas, están constituidas por una oración compuesta, con un estribillo al final de cada estrofa. Sus versos presentan un esquema sintáctico que, en gran medida, traduce la estructura sintáctica de los versos originales. Sobre todo, el nuevo texto mantiene el estilo sintáctico de la canción quechua para recrear la imagen poética configurada por el compositor andino. A pesar de que la traducción copia la sintaxis quechua, paradójicamente, el poema traducido presenta una sintaxis castellana perfecta en el marco de la gramaticalidad de la lengua española; de modo que no tiene ninguna agramaticalidad.

Para ejemplificar un poco más el tema de la traducción de la sintaxis quechua en los poemas traducidos, presentamos una descripción sintáctica de una canción interpretada por una mestiza en *Todas las sangres*. La canción es un *ayataki*, es decir, un himno funeral entonado en la despedida del patriarca don Andrés Aragón de Peralta, quien muriera trágicamente luego de envenenarse. Entre los versos originales y los versos de la traducción existe una correspondencia sintáctica y

semántica. La presente descripción, como ya dijimos, tiene por objeto reconocer los valores sintácticos de los versos de ambas versiones.

Canción quechua	Los valores sintácticos
<i>Allk'ochallayki</i>	Sujeto
<i>riti ritinta rumi ruminta ismu chakaykita</i>	Circunstanciales de lugar
<i>allinta purink'a</i>	Frase verbal
<i>¡ay way, taytallay!</i>	Interjección / Vocativo
<i>Manas k'ak'a manas mayu manas riti lasta</i>	Sintagmas nominales negativos
<i>chinkachisunkichu</i>	Frase verbal
<i>Allk'ochallayki</i>	Sujeto
<i>yawar sonk'oywan niña ñawinwan</i>	Circunstanciales de medio
<i>ñanta k'awaykullank'a.</i>	Frase verbal
<i>Pusasunkin</i>	Frase verbal
<i>¡ay way, llakiy machu,</i>	Interjección / Vocativo
<i>kay llak'ta llaki taytan!</i>	Vocativo
Poema traducido	Los valores sintácticos
<i>Tu perrito,</i>	Sujeto
<i>sobre las nieves, entre las piedras, por el podrido puente de tu destino</i>	Circunstanciales de lugar
<i>te guiará bien</i>	Frase verbal
<i>¡ay huay, padrecito mío!</i>	Interjección / Vocativo
<i>No los barrancos, no el río, no la tormenta</i>	Sintagmas nominales negativos
<i>han de perderte.</i>	Frase verbal
<i>Tu perrito,</i>	Sujeto
<i>con la sangre de mi corazón, con el fuego de tus ojos,</i>	Circunstanciales de medio
<i>ha de ver el camino.</i>	Frase verbal
<i>Te guiará</i>	Frase verbal
<i>¡ay huay, triste anciano,</i>	Interjección / Vocativo
<i>el triste viejo de este pueblo!</i> (TSL: IV, 30-31)	Vocativo

Figura 2: Valores sintácticos contrastivos

Como la descripción demuestra en la Figura 2, la correspondencia sintáctica entre el texto original y el texto traducido es, indudablemente, casi simétrica, porque la equivalencia formal del poema traducido reproduce la disposición sintáctica de la poesía quechua. A pesar de que el español tiene un orden sintáctico diferente, la traducción ha procurado recrear el estilo sintáctico de la canción quechua con la finalidad de disponer las palabras y las frases en una secuencia que genere un sentido y una cierta musicalidad próximos a los de la versión original. Por ello, el texto traducido, como dispositivo literario de la cultura receptora, a través de su organización sintáctica singular, captura la esencia estética de la poesía quechua, dado que esta poesía encierra un modo particular de pensar y, por lo mismo, constituye una forma cultural de representar el mundo. De ahí, en la línea del pensamiento traductor de Arguedas, la versión española de la canción, como todos los poemas traducidos en la narrativa de nuestro escritor, introduce el «espíritu indio» en su forma, aunque, desde el punto de vista lingüístico, resulte siendo un nuevo texto por no conservar las palabras de la versión original.

**V. LAS ESTRATEGIAS NARRATIVAS EN LA REPRESENTACIÓN LITERARIA Y
LOS PROCEDIMIENTOS RETÓRICOS EN LA COMPOSICIÓN DE LAS
CANCIONES**

Lo formidable es cómo Arguedas transforma las estructuras narrativas de sus cuentos y novelas, transculturándolas con ayuda de la oralidad de la cultura popular quechua y la cosmovisión andina (Sales, 2013: 115).

Los cuentos y las novelas de Arguedas, como textos híbridos, son discursos narrativos dialógicos y polifónicos porque, en sus estructuras, introducen las literaturas orales andinas. En este caso particular, se trata de la inserción de canciones quechuas y mestizas, una literatura de tradición ancestral y popular. Los cuentos y las novelas son dispositivos literarios de la cultura dominante; sin embargo, al ser convertidos en textos híbridos o postcoloniales, modifican sus estructuras narrativas canónicas con la finalidad de representar un mundo de contacto cultural, donde los grupos sociales subalternos, mediante la inclusión de canciones, consiguen tener una voz auténtica. En las narrativas híbridas de Arguedas, por un lado, la inserción de las voces andinas implica la utilización de ciertas estrategias narrativas que posibilitan, precisamente, la introducción de la literatura oral performativa en una estructura discursiva y, por otro, la composición de las canciones exige ciertos procedimientos retóricos que permitan configurar los discursos líricos que reproduzcan la oralidad y la semántica de los cantos.

Las estrategias narrativas son el «conjunto de procedimientos y de recursos que articulan las relaciones pragmáticas internas entre el narrador, el universo de la historia narrada y sus destinatarios implícitos» (Villanueva, 1989: 188); es decir, el narrador, la historia y el narratario del relato se articulan en el discurso a través de la mediación de los procedimientos narrativos. El artífice de la ejecución de los procedimientos en la construcción de la narrativa es el narrador, puesto que este, al estructurar la narración, dispone la historia del relato en cierto orden en función de su concepción estética literaria para «provocar efectos precisos en el narratario» (Reis y Lopes, 1995: 88). En este sentido, las estrategias narrativas utilizadas en la construcción de los relatos arguedianos son procedimientos singulares, dado que funcionan para establecer las relaciones dialógico-interculturales en el entramado narrativo. Debido a la operación de las estrategias narrativas, como ha señalado Moore, «[l]as muchas canciones andinas que entrelazan los textos de Arguedas, transmitiendo o reconstruyendo un sistema cultural y conceptual dentro de ellos, dramatizan [el dialogismo cultural ambivalente]» (2013: 205).

En cambio, la textualización de las canciones dentro de los discursos narrativos se produce mediante ciertos procedimientos retóricos propios de la lírica popular. En efecto, estos procedimientos son recursos expresivos que tienen la finalidad de embellecer las letras de las canciones; por esta razón, la retórica de las canciones está

constituida por las «palabras usadas de manera especial, de manera musical, una forma que llama la atención sobre aspectos y problemas discursivos» (Frith, 2014: 284). Los recursos retóricos son culturales porque cada cultura, en el marco de su sistema estético verbal, los actualiza en las composiciones líricas. Por ello, ciertos recursos tienen la función de marcar los patrones sonoros del ritmo para dar sentido a la melodía, porque los intérpretes crean sentido a través de la acentuación de las palabras sonoras y, por lo mismo, como anota Frith, «la música produce acentos, luego la música produce sentido» (2014: 319). Los otros recursos, por el contrario, al margen de los centrados en la modulación de la sonoridad de la canción, tienen la función de sugerir o connotar significados o sentidos en el plano semántico de manera figurada. De hecho, las canciones representadas en la narrativa arguediana, sacrificando sus dimensiones sonoras, están más vinculadas semánticamente con las historias o los temas de los relatos, como demostraremos más adelante.

Por lo tanto, los objetivos principales de este capítulo son dos: (a) describir y explicar las estrategias narrativas utilizadas en la configuración de los discursos sonoros musicales dentro de los relatos híbridos donde el encuentro cultural entre lo andino y lo occidental produce unas relaciones interculturales, y (b) describir y explicar los procedimientos retóricos empleados en la composición de las canciones de tradición oral. La concreción del primer objetivo supone estudiar las tres estrategias narrativas más importantes que operan en la obra de Arguedas: la estrategia narratológica, la estrategia de escenificación y la estrategia de tematización. En cambio, la demostración del segundo objetivo implica describir las figuras y los tropos presentes en las canciones textualizadas dentro de los discursos narrativos. El desarrollo de estos objetivos permitirá comprender, por un lado, los mecanismos literarios manejados en la estructuración de la narración híbrida o transculturada y, por otro lado, los recursos retóricos culturales utilizados en la configuración de las canciones andinas quechuas.

5.1. Las estrategias narrativas del dialogismo intercultural

La narrativa de Arguedas es una literatura intercultural porque, a partir de «un *tercer espacio*⁴⁵ de resistencia y de bipertenencia» (Moraña, 2013: 88), representa un

⁴⁵ Moraña, siguiendo a Bhabha, retoma la noción del *tercer espacio* para tipificar la posición de Arguedas respecto a los modelos de mundos existentes en los Andes. Señala que Arguedas, en lugar de

mundo de encuentro donde la coexistencia sociocultural entre el mundo occidental y el mundo andino sea una posibilidad en el Perú. La literatura intercultural de Arguedas es una construcción del tercer espacio textual donde se produce un cruce de culturas con sus respectivos modos de percepción, lenguas, ritos, danzas y canciones. Esta interrelación de culturas en el mundo representado hace que la literatura transculturada sea un espacio de relación de etnias, culturas, lenguas, dialectos, músicas, cosmovisiones. Por la pretensión alegórica de la interculturalidad sociocultural, la narrativa de nuestro escritor es el «resultado de procesos y movimientos interculturales configurados textualmente o, a la inversa, la interculturalidad como práctica de producción cultural se une a otra práctica cultural: la literatura, reproductora y transformadora del orden literario» (Llamas, 2012: 165). Por ello, conforme con la concepción estético-ideológica de Arguedas, su narrativa apuesta por un proyecto político que promueva la liberación de los colonos, la reconstrucción de formas de vida basadas en los valores de la tradición ancestral, el acceso igualitario a los programas de modernización, la convivencia entre *todas las sangres* y la comunicación intercultural.

«Arguedas siempre confió en que, algún día, la coexistencia dialógica y cooperativa, no egoísta, sería posible para *todas las sangres*» (Sales, 2004: 302), por eso, su narrativa es una red de dialogismo cultural⁴⁶ porque articula una diversidad de relaciones lingüísticas, culturales e ideológicas dentro de sus universos narrativos. Si nos centramos en el dialogismo intertextual e interdiscursivo, sin soslayar los dialogismos socioculturales e ideológicos que existen en los mundos representados, comprendemos que la narrativa arguediana, por un lado, es un mosaico de voces

optar por un determinado modelo de mundo de manera simplista, toma una posición intermedia porque, sin renunciar a la modernidad ni a su cosmovisión andina quechua, crea un lugar nuevo de enunciación para proponer una literatura intercultural. Porque, en palabras de Moraña, «la política del tercer espacio elude las polarizaciones y el esencialismo. Es una forma depurada de hibridez que no excluye sino que incorpora productivamente la contradicción y la ambigüedad» (2013: 88).

⁴⁶ El concepto del *dialogismo cultural* que utilizamos para interpretar la coexistencia de las relaciones interculturales en la obra narrativa de Arguedas se basa en la categoría del *dialogismo* planteada por Bajtín, quien, en un sentido más complejo, explicó que «[l]as relaciones dialógicas tienen un carácter específico: no pueden ser reducidas a relaciones lógicas (aunque éstas sean relaciones dialécticas), ni a las relaciones puramente lingüísticas (sintáctico-composicionales). Sólo son posibles entre enunciados enteros, entre diversos sujetos discursivos» (Bajtín, 2012a: 305). De ahí que Llamas, al teorizar la interculturalidad literaria, sostiene que «la categoría del dialogismo resulta crucial para adentrarse en las posibilidades de composición estética literaria que expresan la interacción con lo ajeno. Y no se limita al dialogismo de voces de instancias subjetivas, sino se amplía a otras formas compositivas al tener en cuenta también el dialogismo de posiciones de sentido, de lo que Bajtín llama ‘géneros’ y con otros enunciados previos tanto en sentido amplio como restringido» (2012: 188).

(propias y ajenas) y, por otro, es una red de interdiscursos. De manera que el dialogismo se produce, en primer lugar, entre los diversos sujetos discursivos que narran las historias o que hablan como personajes en el plano de la historia y, en segundo lugar, entre los discursos marcos y los interdiscursos insertados. En este sentido, de hecho, las canciones insertadas en la narrativa de Arguedas establecen una relación dialógica con los discursos narrativos que tienen el poder de subsumirlas. Las canciones, al ser traspuestas en las obras narrativas, se transforman en intertextos musicales y cambian de sentido como producto de la operación de las estrategias narrativas propias de las literaturas interculturales o postcoloniales.

5.1.1. Las estrategias narratológicas

Antes de desarrollar el tema de las estrategias narrativas, es necesario anotar una breve introducción sobre la narración o la enunciación narrativa para comprender su base textual. Desde la perspectiva de la narratología, la narración se entiende «como acto y proceso de producción del discurso narrativo» (Reis y Lopes, 1995: 152). El acto de enunciación narrativa implica el protagonismo de una voz narrativa (Genette, 1989: 271) que cuenta la historia de manera estratégica en el relato. Por ello, «la narración encierra necesariamente al narrador en cuanto sujeto responsable de ese proceso» (Reis y Lopes, 1995: 152).

El narrador ordena poéticamente la materia narrativa en el proceso de creación de la historia para producir la comunicación narrativa. En este proceso, la voz narrativa «cumple las funciones de describir el espacio, el desarrollo del tiempo, los personajes de la novela y sus acciones» (García Peinado, 1998: 165); es decir, organiza la acción en la estructura narrativa para configurar la historia en el relato. Está asociada a la persona gramatical *yo*, puesto que, por medio de la figura de *yo*, «el sujeto de la enunciación se hace presente en su propio mensaje» (Garrido Domínguez, 1996: 150) y protagoniza la enunciación narrativa utilizando una cierta retórica narrativa.

A la luz de estas precisiones conceptuales, comprendemos que los cuentos y las novelas de Arguedas son discursos narrativos porque son productos del acto de enunciación de los distintos narradores, quienes, desde alguna instancia narrativa, se dirigen a un narratario en el plano del discurso. Al concebirlos como discursos

narrativos, podemos analizar la composición del nivel discursivo de los relatos para identificar y explicar las estrategias empleadas en la inserción de las canciones quechuas y mestizas como voces andinas dentro de la estructura narrativa. Los cuentos y las novelas arguedianos, como dispositivos literarios, funcionan como procedimientos representativos en cuanto introducen y organizan las canciones en el plano de la historia a través de la mediación del discurso. Precisamente, estas formas literarias, por ser procedimientos representativos, se valen de la estrategia narratológica para estructurar y articular los discursos polifónicos, en los que, mediante relaciones dialógicas, se oyen las voces poéticas quechuas y mestizas o las voces de la cultura popular.

La estrategia narratológica, como recurso estético-literario de interrelación intercultural en la narrativa arguediana, tiene la función de entrelazar textualmente las prácticas simbólicas heterogéneas para convertirlas en una discursividad textual. Las prácticas simbólicas entrelazadas por medio de los mecanismos narrativos en los discursos son las narraciones propiamente dichas que sirven de marco textual para la inserción de las voces ajenas y la narrativización de los eventos musicales que irrumpen como voces colectivas en el desarrollo de la historia. De hecho, los cuentos y las novelas, por la estructura de sus bases textuales, son textos narrativos que, por medio de la narración, configuran el desarrollo de una acción en el plano de la historia del relato. Como tales, a través de las voces enunciativas de los narradores, narran las transformaciones de las acciones y de los acontecimientos en el trayecto de las secuencias narrativas prototípicas. Las transformaciones de las acciones en un contexto espacio-temporal se representan por medio del discurso de los narradores; es decir, los narradores, siguiendo el desarrollo de la historia principal de los relatos, crean los mundos narrativos mediante sus palabras. Los mundos narrativos, formados por las acciones centrales, constituyen la base textual de los relatos porque representan, precisamente, las acciones mediante el lenguaje narrativo.

Por ejemplo, en el cuento «Agua», la historia gira en torno a la rebelión política y social encabezada por el cornetero Pantacha para vengar el despojo del agua de riego, puesto que el gamonal don Braulio se ha apropiado del agua de manera injusta y no la comparte con las comunidades indias que también la necesitan. Por eso, la historia del cuento narra las acciones del personaje central: Pantacha. Las acciones políticas de este se traducen en discursividad por medio del discurso del

narrador-personaje Ernesto. El narrador Ernesto, al asumir la función narrativa, relata y describe las acciones de Pantacha. Por la mediación discursiva de Ernesto sabemos que Pantacha, primero, advierte que «San Juan se va a morir [por falta de agua de riego] porque don Braulio hace dar agua a unos y a otros los odia» (A: I, 57) y, segundo, convoca a más de doscientos comuneros a la plaza para realizar un análisis político de manera pública sobre el despojo del agua comunal y la explotación de los comuneros por parte de los hacendados tanto de la sierra como de la costa. La convocatoria se efectúa mediante la acción musical de Pantacha. Dicha acción es verbalizada por el narrador-personaje:

El cholo se llevó el cuerno a la boca y empezó a tocar una tonada de la hierra. En el silencio de la mañana la voz de la corneta sonó fuerte y alegre, se esparció por encima del pueblecito y lo animó. A medida que Pantacha tocaba, San Juan me parecía cada vez más un verdadero pueblo; esperaba que de un momento a otro aparecieran mak'tillos, pasñas y comuneros por las cuatro esquinas de la plaza (A: I, 58).

Los efectos de la acción musical son narrados. En primer lugar, el narrador cuenta que los comuneros empezaron a llegar a la plaza, como todos los domingos, al oír la corneta de Pantacha. Los primeros en llegar fueron los escolares, quienes, llenos de regocijo, rodearon al músico y a Ernesto. En segundo lugar, narra que la melodía de la corneta avivaba la memoria musical de los escolares. El impacto psicológico de la música en los escolares es revelado por el narrador-personaje Ernesto:

La tonada del cornetero nos recordaba las fiestas grandes del año; la cosecha de maíz en las pampas de Utek' y de Yanas; el escarbe de papas en Tile, Papachacra, K'ollpapampa. La hierra de las vacas en las punas. Me parecía estar viendo el corral repleto de ganado; de vacas allk'as, pillkas, moras; toros gritones y peleadores; vaquillas recién adornadas con sus crespones rojos en la frente y cintas en la oreja y en el lomo; parecía oír el griterío del ganado, los ajos roncós de los marcadores (A: I, 58-59).

En tercer lugar, el narrador cuenta que todos los escolares presentes en la plaza empezaron a bailar en grupos porque se sentían profundamente emocionados con la tonada evocadora de la corneta. Bailaban con un ímpetu festivo hasta que sus «pantalones rotos [...] se sacudían como espantapájaros» (A: I, 59). El baile gozoso de los escolares llenaba de entusiasmo al cornetero, por eso, este imprimía más potencia y emoción a su música. Para estos jóvenes, el baile, como una explosión de la alegría,

no era suficiente. Sentían una emoción irresistible de cantar las letras de la música con la que bailaban. En este sentido, el narrador-personaje relata la acción de cantar de los escolares: «A nuestra alegría ya no le bastó el baile, varios empezaron a cantar» (A: I, 59).

Desde el inicio del relato hasta la secuencia narrativa que anuncia la presentación del canto, la narración está centrada en las acciones del protagonista Pantacha. Las acciones de los escolares como las de todos los indios que asistieron a la plaza de San Juan son engendradas por las acciones del músico. Por esta razón, el narrador-personaje, sin perder de vista al protagonista, enuncia las acciones políticas y musicales del personaje central para configurar la historia que se traduce en el contenido o significado del relato. La narración que sigue el curso de las acciones de Pantacha constituye la base narrativa del cuento por más que, en su estructura, haya introducido las secuencias textuales dialogales y descriptivas. Esta narración, al ser una secuencia narrativa envolvente (Calsamiglia y Tusón, 1999: 267), funciona como marco discursivo porque, además de organizar los lugares y los roles de los protagonistas y organizar y describir el mundo narrativo desde el punto de las acciones humanas, tiene la facultad de insertar otras voces ajenas (canciones) a las del narrador. En efecto, el enunciado narrativo del narrador-personaje Ernesto: «A nuestra alegría ya no le bastó el baile, varios empezaron a cantar» —ya citado en el párrafo anterior— cumple la función didascálica de anunciar la escenificación de la canción. De modo que, por la naturaleza envolvente de la narración, las voces poéticas insertadas quedan enmarcadas por un contorno textual narrativo.

Después de la escenificación de las canciones «Kanrara» y «Utek'pampa» a través de las *performances* cantadas en el plano de la historia, se narrativizan las modalidades y los efectos de la interpretación de las canciones. Por tanto, el narrador-personaje convierte en materia narrativa la modalidad de la interpretación de las canciones por parte de los cantantes, al narrar los mecanismos de generación de la melodía por medio de las voces. De suerte que los enunciados «Algunos [indios] empezaron a repetir el huayno en voz baja. Muchas mujeres levantaron la voz y formaron un coro» (A: I, 59), son enunciados narrativos en tanto que representan el tratamiento de la voz en las *performances*. Por medio del discurso del narrador, el narratorio o los lectores tienen una imagen sonora de la actuación musical de los intérpretes. Por otro lado, el narrador traduce en motivo narrativo los efectos

producidos por la música. Destaca el poder mágico de convocatoria de la música india, dado que pudo reunir a los comuneros de los diferentes *ayllus* privados del agua de riego. La música, como elemento cultural de cohesión social, logra congregarse a los comuneros en la plaza pública donde ha de tratarse un tema de trascendencia para las comunidades explotadas y privadas de sus propios recursos naturales. El narrador verbaliza los efectos de la música por medio de los siguientes enunciados: «La corneta de Pantaleoncha y nuestro canto reunieron a la gente de San Juan. Todos los indios del pueblo nos rodearon. [...] Al poco rato, la plaza de San Juan estuvo de fiesta» (A: I, 59). Así, el efecto de la música se convierte en motivo narrativo en el discurso del narrador.

Por consiguiente, la estrategia narrativa entrelaza la secuencia centrada en las acciones protagonizadas por el músico con la narrativización de las *performances* cantadas por los personajes colectivos que irrumpen con sus cantos dentro de la historia. La secuencia narrativa central, como una secuencia textual envolvente, engrana las secuencias que se generan a partir de las *performances*. Aquella secuencia, al funcionar como marco textual, subsume las escenas musicales narrativizadas. En el plano discursivo, ambas secuencias narrativas se formalizan como un continuo discursivo por medio de la voz del narrador-personaje Ernesto. Por ende, las canciones de los escolares y de las mujeres indias no son voces sueltas sin vinculación alguna con la historia central del cuento, sino, por el contrario, están conectadas temática y discursivamente con la historia del relato. Esa conexión se produce por medio de la narración, puesto que esta forma discursiva tiene la facultad de representar tanto las acciones de los protagonistas como las de los cantantes o de los personajes subalternos.

Las estrategias narrativas, al ser unas estrategias composicionales dialógicas (Llamas, 2012: 295), relacionan las voces y perspectivas en el proceso narrativo de los cuentos y de las novelas de Arguedas para construir un universo polifónico que se haga eco de las voces de los criollos, mestizos e indios. El diálogo de las voces se produce en la instancia enunciativa de los narradores o en la de los personajes. En la instancia enunciativa de los narradores, la voz narrativa se relaciona con las voces de los cantantes mediante la referencia; es decir, el narrador, además de narrar las acciones y los acontecimientos centrales de los relatos, recoge las voces cantadas que se puedan oír en el escenario de los hechos. De forma que el discurso del narrador

contiene, al menos, dos voces: una voz propia de narrador y otra voz colectiva que representa a la cultura oral. Las voces colectivas son referidas indirectamente por las voces de los narradores. Por ejemplo, en *Los ríos profundos*, en el capítulo séptimo que trata sobre el motín, el narrador-personaje relata la fiesta que presencia en una de las chicherías del barrio de Huanupata luego del triunfo pasajero de doña Felipa. En su relato, cuando enuncia así: «La voz delgada y jubilosa de las mozas llegaba lejos, hasta la boca del camino» (LRP: III, 93), integra de modo indirecto la voz ajena en su propio discurso. Por esta referencia del narrador, sabemos que la voz de las mozas es una resonancia del canto. Aunque no aparezca ni una letra de la canción, la voz referida hace alusión a la *performance* cantada que se realiza como una práctica cultural en la chichería de Abancay. De hecho, la voz narrativa tiene la facultad dialógica en cuanto, de modo indirecto o directo, suele integrar a las otras voces en sus enunciados.

La instancia narrativa en las obras de Arguedas, por la biculturalidad de los narradores, actúa como la figura del tercero⁴⁷, en cuanto adopta una posición intermedia «entre dos mundos, dos sistemas culturales, dos tradiciones y dos epistemologías» (Moraña, 2013: 89). Es decir, los narradores, en lugar de adoptar la posición de los criollos o de los indios, enuncian desde el tercer espacio donde existe una convergencia cultural que, en forma de mesticidad, comprende dos mundos culturales. Desde esa posición intermedia, la instancia narrativa dialogiza interculturalmente los universos musicales del mundo andino. Por ello, los narradores, sobre la base del sustrato musical quechua, asumen una posición

⁴⁷ Por sus orígenes sociales, los narradores-personajes de los cuentos «Warma kuyay» y «Agua» y de la novela *Los ríos profundos*, en la figura de niño Ernesto, son mestizos que, por razones de afecto y culturales, pretenden integrarse al grupo social de los indios. Sin embargo, no lo logran por motivos raciales, aunque hayan sido moldeados por la cultura indígena quechua. Solamente se quedan en la frontera, en un espacio intermedio que se configura como el tercer espacio. El posicionamiento intersticial de los narradores se ilustra en dos escenas narrativas en las que los narradores se quedan fuera del universo indígena. En la primera escena narrativa, correspondiente al cuento «Warma kuyay», el narrador-personaje niño Ernesto, en su intento de ser parte de la ronda de los indios que baila en la quebrada de Viseca, se queda en la marginalidad. En este sentido, el testimonio del narrador-personaje es revelador: «Se agarraron de las manos y empezaron a bailar en ronda, con la musiquita de Julio, el charanguero. Se volteaban a ratos, para mirarme, y reían. *Yo me quedé fuera del círculo, avergonzado, vencido para siempre*» (WK: I, 7; la cursiva es mía). Del mismo modo, en *Los ríos profundos*, encontramos una segunda escena narrativa que testifica la posicionalidad intermedia del narrador-personaje. En este caso, el personaje Ernesto, al no poder integrarse a la fiesta que se celebra en la chichería de Huanupata, solamente la contempla desde afuera. Por eso, cuenta: «*Yo quedé fuera del círculo*, mirándolos, como quien contempla pasar la creciente de esos ríos andinos de régimen imprevisible [...] Debí permanecer quizá una hora sentado en el suelo delante de la chichería» (LRP: III, 94; la cursiva es mía). Naturalmente, esta posición intermedia de los narradores da lugar a la figura del tercero, una figura que no es ni india ni mestiza, sino un intervalo dialógico que articula dos mundos culturales.

ambigua y ambivalente, dado que no tienen una identidad cultural definida y cerrada; más bien, por el contrario, como agentes del contacto entre culturas, se identifican tanto con la música andina quechua como con la música mestiza. Por esta razón, sus discursos narrativos, en las veces en que representan los cantos, constituyen un entramado de dialogismo cultural porque describen con pleno compromiso cultural y emocional la interpretación de las canciones quechuas y mestizas. Por cierto, desde la perspectiva autobiográfica, el narrador-personaje de *Los ríos profundos* pone en evidencia su pensamiento dialógico en torno a la música indígena quechua. Por ejemplo, en la escena musical que describe la actuación del cantante «cholo» en la celebración del triunfo de doña Felipa, el narrador-personaje, al relatar así: «Y empezó a cantar un huayno cómico que yo conocía; pero la letra improvisada por él en ese instante, era un insulto a los gendarmes y al salinero», pone en diálogo su memoria musical con la *performance* que presencia en ese instante. De ahí que diga: «empezó a cantar un huayno cómico que yo conocía». El hecho de que el hablante conozca esa canción quechua tradicional supone haberla cantado y memorizado sus letras. De manera que esa voz guardada en su memoria dialoga con la voz improvisada por el cholo en la chichería. Sobre la base de su memoria musical, el narrador observa el modo de interpretación de la nueva canción: «El cholo cantaba la estrofa lentamente, pronunciado cada palabra con especial cuidado e intención, y luego la repetía el coro» (LRP: III, 93), y vive una nueva exposición musical. Por consiguiente, en el discurso del narrador-personaje coexisten dialógicamente dos voces musicales: una tradicional, de naturaleza colectiva, y otra nueva que, sobre la melodía ancestral, moderniza las letras para refractar un hecho social de trascendencia en los tiempos actuales.

Por otro lado, la instancia narrativa omnisciente de ciertas novelas, por su ubicuidad, no solo focaliza sobre los eventos musicales desde una perspectiva objetiva, sino también tiene la facultad de penetrar en la conciencia musical de los personajes. El discurso del narrador heterodiegético es un hecho discursivo intermedio en cuanto rebasa las fronteras del yo para permear en el mundo de los otros. Paradójicamente, a modo de una experiencia de extrañeza, representa simultáneamente el mundo externo e interno de los sujetos. Por lo mismo, aparte de internalizar las subjetividades de los otros, inserta las otredades discursivas como actos performativos. Por la confluencia de conciencias en el discurso del narrador

heterodiegético, la relación intercultural dialógica en la composición de los relatos arguedianos es una estrategia narrativa. En este sentido, por ejemplo, el narrador omnisciente de *Todas las sangres*, al testimoniar la última serenata que ofreciera el charanguista Gregorio a su pretendida joven Asunta, dialogiza los hechos externos con las subjetividades de los personajes; de manera que, al dar cuenta de los dos espías que habían seguido a Gregorio cuando este se desplazaba para ofrecer aquella serenata, narra los hechos visibles y las subjetividades de los dos personajes. La siguiente cita ilustra el dialogismo de voces en la narración:

Dos indios de Lahuamarca que habían seguido a Gregorio desde la mina, que lo habían vigilado en el camino, midiendo bien la distancia para que el charanguista no oyera el ruido de sus sandalias, se acercaron en el pueblo hasta muy cerca de la esquina y la puerta donde cantó el charanguista. Sólo Filiberto Maywa, el joven k'ollana que mandaba la pareja entendió la letra de las canciones, el otro no oyó sino algunas palabras: "lirio y eucalipto", "palomita", "gavilán". Pero ambos se apretaron contra la pared al oírlo, y mucho más, cuando al final, punteó la melodía en el charango. Sintieron la melodía de la música, y mucho más el hilo de esperanza que vibraba en la médula del triste canto. Se acercaron más a la tienda. Y se regocijaron con los dos últimos versos [...] (TLS: IV, 127).

En esta secuencia narrativa, el discurso del narrador es un entramado dialógico porque articula varias conciencias o voces. En primer lugar, en el enunciado primero, desde una perspectiva externa, representa una acción observable de los dos indios espías: el sigiloso seguimiento al músico. Esta acción de los indios es un movimiento de tipo físico, por eso mismo, por medio de la percepción visual del narrador, dicha acción se forma como una representación mental en la conciencia del sujeto de la enunciación. En segundo lugar, el discurso, al referir que solo Filiberto «entendió la letra de las canciones, el otro no oyó sino algunas palabras», penetra a la conciencia de dos personajes. De modo que los actos de entender «la letra de las canciones», de oír solo «algunas palabras» de la canción, sentir «la melodía de la música» y de regocijarse «con los últimos versos», son las representaciones mentales y emocionales que se producen en las conciencias de los dos indios. Estas representaciones en las conciencias de estos sujetos mudan en discursividad a través de la mediación de la voz del narrador. En tercer lugar, el discurso del narrador está atravesado por la psicología estética indígena porque la empatía con el tono del canto se hace evidente mediante algunas valoraciones de tipo afectivo. Por ejemplo, en la

frase «y mucho más el hilo de esperanza que vibraba en la médula del triste canto», el sintagma «triste canto» revela la emoción musical indígena del narrador. Así, la huella del gusto musical del narrador se infiltra en su discurso. Finalmente, cuando dice que se «regocijaron con los dos últimos versos», dialógicamente, en esta frase, «los dos últimos versos» se refieren, precisamente, a los dos últimos versos de la canción de Gregorio: «El gavián de noche llora, / llora el gavián presintiendo el día...» (TLS: IV, 126). Estos versos son los que fueron improvisados por Gregorio durante el canto cuando se entera de que su amada Asunta no estaba comprometida con nadie.

En el plano de la instancia de los personajes, los discursos establecen relaciones dialógicas entre sí a través de la mediación discursiva de los narradores. Los personajes, siguiendo el hilo del relato de los narradores arguedianos, participan comentando, opinando o valorando sobre las interpretaciones musicales. Sus comentarios dialógicos, en algunos casos, se refieren a los estilos de los ritmos musicales y, en otros casos, al tono o a las letras de los cantos interpretados. Por lo general, el sentido de las opiniones y de las valoraciones de los personajes coincide con la perspectiva de los narradores. Para ilustrar las relaciones dialógicas en la instancia de los personajes, citemos el siguiente fragmento de *Todas las sangres*:

Justo Pariona salió del interior de la choza con un charango de cuyo clavijero colgaba una cinta que tenía los colores de la bandera peruana. Filiberto se acercó al k'ollana Pariona. Este dijo:

—Patrona grande: canto triste de maestro Gregorio.

—Canto de indios —dijo Filiberto—. Abuelos cantan.

Justo punteó la melodía. No parecía tan triste, pero cuando los jóvenes empezaron a cantar, Matilde sintió cómo el asombro doliente, el más triste del mundo, que ella había visto en los ojos de algunas mujeres haraposas de Paraybamba que de vez en cuando llegaban a la mina, trascendía en las voces de los jóvenes, se hacía casi majestuoso. No inducía a llorar sino a algo más infinito. Duró muy poco, solo dos estrofas, felizmente.

—Explícame la letra, Filiberto, por favor —pidió Matilde.

El mozo tuvo que cantar verso a verso para traducir en su castellano tan rudimentario [...].

Ork'opi k'asapi cóndor puraschallay
(En las cumbres, en las abras, cóndor, solito)
k'anpa k'esaykipichu
(en tu nido quizá)
 [...]

—Sí, Filiberto, ni aun si hubieras sido dado a luz en el nido frío de un cóndor
[—dijo Matilde] (TLS: IV, 170-171).

En el fragmento citado —donde los comuneros de Lahuaymarca rinden un homenaje musical a Matilde, la esposa de don Fermín Aragón, por su visita casual a la hacienda de su marido—, notamos que los tres personajes que participan en el diálogo (Justo Pariona, Filiberto y Matilde) comentan sobre el tono triste de la canción india compuesta por el músico Gregorio Altamirano, un eximio charanguista que fuera asesinado en la mina por orden del ingeniero Cabrejos. En la misma línea de los personajes, el narrador aclara que el tono triste de la música no emerge de la melodía del charango de Justo Pariona, sino de la voz de los dos jóvenes cantantes (Justo Pariona y Filiberto). La voz musical de los cantantes transmitía el alma india doliente. Por eso, Matilde, a pesar de ser la patrona de los intérpretes o de pertenecer a la clase de los criollos, percibe el canto como «el asombro doliente, el más triste del mundo» (TLS: IV, 171). Matilde, al sentir la profundidad de la tristeza en la interpretación, solicita la traducción de las letras de la canción al castellano para comprender la dimensión semántica del canto. De hecho, Filiberto la traduce, verso por verso. Al comprender las letras de la tonada, Matilde percibe que Filiberto la interpreta con un tono lamentoso como si, en realidad, fuera el ser más desdichado del mundo. Al contrastar el tono triste de la voz de Filiberto con las letras de la canción, Matilde se da cuenta de que Filiberto canta como un colono que sufriera trágicamente en la vida. Justamente, por esta razón, a modo de una observación, le hace la siguiente pregunta: «—¿Pero tú no sufres así, Filiberto?» (TLS: IV, 171). Ante esta cuestión, Filiberto le explica que el canto no refleja su vida personal, sino la vida de los colonos que padecen cruelmente en las haciendas, como en la de Paraybamba. Como constatamos, los discursos de los personajes establecen una relación dialógica sobre un evento musical que se produce con ocasión de la recepción de la patrona de esta hacienda. Los tres personajes, al hablar sobre la composición y la interpretación de las canciones del músico Gregorio, expresan sus puntos de vista desde sus propias perspectivas. Naturalmente, el narrador es el responsable de presentar, de articular y de entrelazar los diálogos.

5.1.2. Las estrategias de escenificación

Si consideramos que la literatura es «un lugar privilegiado para la escenificación de la cultura» (Llamas, 2012: 153), sostenemos que la narrativa de Arguedas —desde la perspectiva intercultural— escenifica literariamente las prácticas culturales e interculturales. En efecto, la narrativa arguediana, como fenómeno o práctica cultural, tiene la particularidad de escenificar las otras prácticas culturales o simbólicas extraliterarias, puesto que los textos literarios, de modo interdiscursivo, establecen interrelaciones con los otros fenómenos culturales. Precisamente, en la referida narrativa, la escenificación se concreta como dramatizaciones performativas y como situaciones narrativas o textuales. En este orden de cosas, la escenificación de las canciones en las obras narrativas de nuestro escritor se produce a través de la actuación musical de ciertos personajes que irrumpen en el pleno desarrollo de las historias narrativas. Desde luego, los discursos narrativos propiamente dichos funcionan como marcos de la representación de los encuentros culturales.

La estrategia de escenificación, dentro del paradigma de la teatralidad⁴⁸, es un recurso retórico en la narrativa de Arguedas. Por medio de este recurso, la narrativa arguediana inscribe las canciones andinas como formas performativas en lugar de traducirlas en discursos puramente narrativos en los que solamente se escuche la voz del narrador. Esta estrategia narrativa, de manera artificial, recrea las *performances* musicales situándolas en un contexto sociocultural andino. Evidentemente, la escenificación de los cantos implica, por un lado, la presencia de sujetos andinos que actúan ante un auditorio culturalmente equivalente y, por otro, la consideración de los actores como seres ficticios en el terreno literario. Las escenas musicales en la

⁴⁸ El paradigma de la teatralidad, desde la perspectiva de la semiótica de la cultura, pone énfasis en la dimensión comunicativa de las prácticas culturales. En el marco de esta perspectiva, Vargas-Salgado concibe la *teatralidad* como una representación visual del mundo por medio de los signos que son capaces de capturar ese mundo en forma de imágenes para comunicar mejor. Puesto que, en sus palabras, «[e]l mundo es percibido como escenario en el cual se actúa y los emisores de signos emiten tanto signos gestuales como visuales y lingüísticos» (Vargas-Salgado, 2013: 307). La teatralidad, según este autor, «permite a una comunidad recrear simbólicamente su realidad usando elementos combinados en que caben formas visuales, recursos de sonido, disposiciones y movimientos corporales, voces, tonos y desde luego palabras y relatos» (2013: 308). A la luz de esta conceptualización, Vargas-Salgado sostiene que la narrativa de Arguedas representa literariamente las formas de la teatralidad social de la cultura andina. En esa representación, los discursos narrativos recrean ciertas prácticas culturales originadas en la teatralidad comunitaria. Por todo ello, «puede entenderse el ejercicio literario de Arguedas como una forma de transmisión de la memoria cultural por vía de relación con la teatralidad» (Vargas-Salgado, 2013: 311).

narrativa son construcciones dialogísticas artificiales en las que, intencionalmente, se incorporan las voces musicales de los subalternos para combinar con las otras voces y concepciones de los demás grupos sociales. De manera que, por medio de la escenificación, se produce un juego de simulación de la práctica musical andina en la literatura. Así la literatura, por su facultad escenificadora, puede conservar discursivamente el canto indígena y popular en el tiempo.

La escenificación de las canciones en la narrativa arguediana se produce en el plano de la historia, ya que es en este plano donde se realiza por medio de la actuación concreta de los cantantes, en los espacios escénicos condicionados por los acontecimientos narrados. De ahí que la puesta en escena de la canción se dirige hacia los personajes, porque, en el plano de la historia, los personajes son los protagonistas de las acciones, y por eso tienen la potestad de establecer interacciones entre ellos. En este sentido, la escenificación de la canción tiene dos objetivos centrales: (a) actualizar sonoramente el canto andino por medio de las voces de los indios y mestizos para demostrar la capacidad poética y musical de aquellos grupos sociales marginados y excluidos desde la colonia por los grupos de poder, y (b) visibilizar la recepción de la música indígena mediante la descripción de las respuestas emotivas y físicas de los diversos auditorios constituidos en los momentos de interpretación de las canciones. Para comprender la estrategia de escenificación, en este apartado nos centramos en los modos de escenificación de las canciones: la escenificación cantada y la escenificación instrumental.

5.1.2.1. La escenificación cantada

En el proceso narrativo, el narrador arguediano, que suele utilizar el estilo indirecto para representar las voces y los pensamientos de los personajes, opta por el estilo directo en ciertas secuencias discursivas para dramatizar de manera directa las voces de los personajes. A través del estilo dramatizado, los narradores ceden sus voces a los cantantes que protagonizan las escenas musicales. Por eso, estos, una vez instalados en los espacios escénicos, cantan los diferentes géneros musicales en función de las tramas narrativas. Por momentos, sus voces musicales aparecen en el primer plano en medio de los discursos de los narradores y se perciben como escenas cantadas.

En la narrativa de Arguedas, la escenificación cantada es una puesta en escena de un evento musical por la decisión estratégica del narrador. Por cierto, la puesta en escena, como anota Grumann, «remite a la situación teatral que emerge *a través* del llevarse a cabo de las situaciones corporales entre actores y espectadores en un espacio-tiempo único e irrepetible» (citado en Duarte, 2011: 61). En este sentido, la escenificación cantada o *performance* cantada, como una forma de teatralidad en los discursos narrativos, es un espectáculo protagonizado por los cantantes durante las interpretaciones musicales. Este espectáculo, además del protagonismo de las voces musicales, exige el concurso de un conjunto de movimientos, de gestos y de silencios para la concreción de la interpretación escénica de los cantos. De forma que la corporalidad de los intérpretes se expresa performativamente durante el transcurso de la ejecución musical ante la presencia simultánea de actores y espectadores. La interpretación escénica de las canciones indígenas en las diferentes circunstancias históricas y narrativas recrea, discursivamente, las prácticas musicales de tradición ancestral o popular. La naturaleza de la escenificación cantada en las obras narrativas de Arguedas, podemos comprenderla al examinar, por ejemplo, la escena musical del cuento «El ayla». Para tal efecto, citamos las dos secuencias textuales con las que arranca el dicho cuento: la secuencia narrativa y la secuencia escenificada:

Los Aukis, sacerdotes de la comunidad, cantaban en quechua a la orilla del estanque. Con el sombrero en la mano y una cruz pequeña cubierta de flores rojas de k'antu en la otra, entonaban el himno muy antiguo;

*Ayllillay, aylillay
uh huayli
ayllillay, aylillay
uh huayli.*

*Señores Cabildo
señores comunes
hermosa palabra
hermosa atención
perdonadme
hacedme entender
hablad padre mío
rechazad la rabia
rechazad la pereza
ayllillay, aylillay
uh huayli...*

Con los rostros vueltos hacia la gran montaña sobre cuya nieve nadie pudo clavar una cruz, cantaron largo rato. Era la última ceremonia de la pascua antigua con que celebraban la conclusión de la faena de la limpieza de los acueductos (EA: I, 235).

Evidentemente, en este fragmento del cuento, observamos unas secuencias narrativas dispuestas antes y después de la escenificación de la canción y otra secuencia propiamente escenificada. Por lo general, las escenificaciones van acompañadas de las estrategias narratológicas. Las secuencias narrativas funcionan como marcos escénicos de las *performances* musicales. Por ello, los párrafos narrativos del cuento contextualizan a los cantantes en un contexto espacio-temporal durante la puesta en escena. En principio, sitúan a los Aukis —los intérpretes del ayla— «a la orilla del estanque» en el momento de la última fase de la ceremonia de «limpieza de los acueductos». Luego describen sus acciones musicales («cantaban en quechua») y sus movimientos corporales. Por el ritual que realizaban, los Aukis cantaban el himno «[c]on el sombrero en la mano y una cruz pequeña cubierta de flores rojas de k'antu en la otra». Esta acción corporal ritualizada de los sacerdotes se complementa con la postura que adoptan ante el nevado (*wamani*) durante la interpretación del canto: el discurso narrativo cuenta que los Aukis cantaron largamente con «los rostros vueltos hacia la gran montaña». Por la contextualización hecha por las secuencias narrativas, conocemos la identidad de los protagonistas, sus movimientos corporales, la postura de sus cuerpos y sus actitudes ceremoniosas. Sería imposible recuperar todas estas informaciones si nos fijamos solamente en la *performance* cantada. De mismo modo, sin la mediación de la secuencia narrativa no habría forma de interpolar el género poético en el interior de un discurso como la narración.

Por otro lado, la secuencia escenificada propiamente dicha del cuento es un espacio escénico musical perceptible tanto por los mismos protagonistas como por los comuneros. Este espacio sonoro, constituido por la entonación coral del himno antiguo (el ayla), es un espectáculo musical generado por los Aukis ahora y aquí. En el plano de la historia, la escenificación del canto es la manifestación absoluta de la música vocal al final de la ceremonia de limpieza de los acueductos. La música vocal quechua, en las voces de los Aukis, protagoniza una melodía en el espacio escénico; de modo que la secuencia escenificada en el relato es un espacio sonoro y musical

donde solamente se percibe la música vocal indígena. El destinatario del canto es la «gran montaña» cubierta de nieve que da origen al agua que riega los campos de los comuneros. En esa interrelación entre los sacerdotes de la comunidad y el *wamani*, el canto es el vehículo apropiado para la comunicación ritual, puesto que el canto, por su efecto mágico, puede permear en la esencia de la montaña Arayá. La recepción del canto por parte del *wamani* se da por hecho porque los emisores son los sacerdotes indios, quienes, dotados de poderes mágicos, pueden establecer comunicaciones con los seres míticos. En el plano del discurso, el canto se traduce en una canción o en un poema escrito. Por ello, en este plano, el emisor es el narrador o el autor y el receptor es el narratario o el lector. Las letras cargadas de sentido cobran protagonismo en el texto, aunque la música vocal fuera la que diera origen al poema escrito en el quechua y en el español. Solo un narrador bilingüe pudo haber traducido el canto interpretado en la lengua quechua.

Las *performances* cantadas, como acciones escenificadas, son acontecimientos musicales protagonizados por una persona común y corriente —los ejemplos de este tipo abundan en la toda la narrativa de Arguedas—, por unos músicos que, además de tocar algún instrumento musical, también cantan (como en los casos de Papacha Oblitas en *Los ríos profundos* y de don Mariano en *Diamantes y pedernales*), por un cantautor (como Gregorio Altamirano en *Todas las sangres*), por los aficionados al canto que interpretan bajo el acompañamiento de un marco musical (como ocurre con los grupos musicales de las chicherías de Huanupata en *Los ríos profundos*), por un coro de mujeres (como sucede en varias escenas musicales de *Yawar fiesta* y de *Todas las sangres*), etc. Estos acontecimientos musicales son acciones efímeras y transitorias, ya que, como manifestaciones del arte del tiempo, no se dejan fijar ni son transmisibles; solamente son perceptibles durante las interpretaciones escénicas. Los sonidos musicales, al ser movimientos en el tiempo, son audibles por las personas que comparten el espacio y el tiempo de la acción musical. Por ello, los hechos musicales de los relatos arguedianos son escenas sonoras en las que aparecen de manera simultánea tanto los cantantes como los oyentes. Sin la presencia simultánea de estos sujetos, los acontecimientos musicales no se producirían porque la música, en el momento de su concreción, pone en escena a los sujetos que la ejecutan ante uno o varios sujetos que hacen el papel de oyentes.

La escenificación cantada tiene la función de dramatizar las historias que se narran en los relatos. Ante la insuficiencia del discurso de los narradores y de los diálogos de los personajes para representar ciertos sucesos vinculados con los imaginarios de los indígenas, los cantos entran en los relatos para dramatizar los hechos de manera musical. La dramatización musical pone de manifiesto las emociones y los sentimientos de los indígenas y a la vez, de manera simbólica, interpreta la visión del hombre andino con respecto a los diversos acontecimientos que marcan la vida comunitaria. La música vocal, al ser una expresión melódica de las emociones humanas, genera diferentes reacciones en los receptores. Esas reacciones, por lo general, dependiendo del tono de la historia, se transfiguran en escenas de tristeza, pena, llanto, fiesta y baile. De hecho, las escenas dramáticas objetivan los sentimientos y las emociones de los grupos sociales subalternos. En cambio, las letras de los cantos tienen más relación con la dimensión semántica de las historias; aunque no tengan el mismo poder musical del canto, de modo hermenéutico, interpretan la esencia de las historias de los relatos.

Para ilustrar las dramatizaciones musicales de las historias en la narrativa arguediana, podemos observar algunas escenas musicales. En el capítulo dos («El despojo») de *Yawar fiesta* hay dos escenas musicales que, de manera emotiva, teatralizan el sufrimiento de los comuneros despojados de sus ganados vacunos más preciados por parte de los hacendados. La primera escena musical, protagonizada por un indio encarcelado injustamente por mandato de un principal, objetiva el dolor, la impotencia y el desamparo de los indios encarcelados que pretenden recuperar sus ganados. En la escena musical, el indio privado de su libertad canta el huayno «Qué solo me veo» para dramatizar su soledad cósmica, en lugar de denunciar o de cuestionar al terrateniente que se apodera de sus ganados con la treta del «daño». La acción musical, en una voz quejosa y lamentosa, expone el sufrimiento de los comuneros expoliados por los hacendados de Puquio. Y el segundo evento musical, en la línea de la narración de la historia del despojo, dramatiza el momento en que los comuneros despiden llorosamente a sus mejores ganados que, por obligación, habían designado para los hacendados. Embargados por una inmensa pena, como cuenta el narrador, «[l]a familia se juntaba en la puerta de la chuklla, para cantarles la despedida a los padrillos que se iban» (YF: II, 85). La interpretación de la canción «*Vacallay vaca*» por aquella familia de indios, precisamente, escenifica el dolor

extremo que padecen por el desarraigo de sus ganados más queridos. Los animales domésticos, para los comuneros, son como parte de su familia; por ello, el desarraigo de sus ganados les duele muchísimo.

En *Los ríos profundos* —una novela de la violencia social—, las escenas cantadas dramatizan, fundamentalmente, dos temas de la historia del relato: el motín y la resistencia simbólica. La escena del carnaval protagonizada por las rebeldes chicheras de Huanupata dramatiza la explosión de la fuerza rebelde de la masa oprimida en un espacio sociocultural dominado por los terratenientes. La interpretación del carnaval, a lo largo del trayecto desde el estanco de la sal hasta la hacienda de Patibamba, es la escenificación del triunfo de la rebelión de las chicheras. Por lo mismo, objetiva el motín propiamente dicho. En el momento de la lucha contra los grupos de poder, «[e]nloquecidas por el entusiasmo, las mujeres cantaban cada vez más alto y más vivo» (LRP: III, 99). Sus voces apagaban todos los insultos que venían de la boca de la clase dominante que las veía pasar. Las protagonistas de la música, animadas por el tono guerrero de la melodía, sentían «el deseo de luchar, aunque fuera contra el mundo entero» (LRP: III, 88). Por la resonancia del aquel carnaval en la memoria del pueblo, el espíritu de la lucha no decae a pesar de que las rebeldes hayan sido encarceladas, azotadas y perseguidas por la fuerza represiva del Estado. Más bien en el plano simbólico, a modo de mantener la cohesión social en medio de la represión, se crean las canciones de resistencia. Estas canciones dramatizan la resistencia del pueblo oprimido contra el Estado oligárquico que, a través de su fuerza represiva, se empeña en mantener el orden social vigente. En este orden de cosas, por ejemplo, la interpretación de la canción «El rifle del soldadito», como «un insulto a los gendarmes y al salinero» (LRP: III, 93), escenifica la continuidad de la lucha en el plano simbólico. La expresión musical de este huayno, por su tono cómico, es una burla sobre el poder represivo de los gendarmes. El espíritu de la resistencia crece en la conciencia del pueblo. De ahí el narrador cuenta: «El canto se extendió a todos los grupos de la calle y a las otras chicherías» (LRP: III, 94). En ese fragor del conflicto social, el canto de la mestiza en la chichería de doña Felipa dramatiza la acentuación de la resistencia simbólica, porque, transfigurando al guardia civil en objeto escatológico, ridiculiza el poder represivo de los militares. En efecto, la interpretación de la canción «Huayruro», en el ritmo del «jaylli de Navidad» (LRP: III, 155), es un ataque directo a los guardias que persiguen a las cabecillas del

motín. Por ello, los aludidos por las letras de la canción reprimen a la música contestataria silenciando la fiesta y tomando preso al arpista Oblitas.

Del mismo modo, en *Todas las sangres*, «la música acompaña el trabajo, la fertilidad de la naturaleza y el despliegue de sentimientos y expectativas colectivas» (Moraña, 2013: 149). En efecto, en esta novela, «las canciones quechuas recorren la trama y aportan la densidad emocional que va jalando la narración» (Sales, 2013: 117). Todas las canciones, al estar engranadas con las tramas de las historias narrativas, dramatizan las tensiones socioculturales que se producen en el proceso de modernización de la sociedad representada. En este sentido, el trágico final de la novela está dramatizado por las dos últimas escenas musicales. El *harawi* interpretado por la *kurku* Gertrudis y el himno entonado por el viejo sacristán de San Pedro, de modo dialógico, dramatizan el despojo y el éxodo de los comuneros de San Pedro. Por un lado, la interpretación de la canción «Paloma ciega» (TLS: IV, 409), en la voz de Gertrudis, dramatiza el éxodo de los comuneros de San Pedro, un éxodo provocado por el despojo de la hacienda La Esmeralda por parte de la empresa minera transnacional Wisther-Bozart. En la figura metafórica de la «paloma ciega», el canto de Gertrudis escenifica la desorientación que padecen los comuneros despojados, dado que no saben adónde ir para sobrevivir. Su dramática desorientación está condicionada por el sentimiento de desarraigo de la tierra y la rabia contra los autores del despojo. Por esta razón, para mitigar el sufrimiento de los indios, Gertrudis se compadece de ellos. De ahí que la voz de la canción suene «como una voz solidaria, recíproca, de intenso amor» (Espino, 2012: 128) por los otros. Por otro lado, el *harawi* del viejo sacristán, en contestación al anterior *harawi*, dramatiza la purificación de la furia de los comuneros, una furia provocada por el despojo y el éxodo que enceguece el alma humana. Esa purificación se produce por medio del llanto colectivo que, a modo de resignación, permite alcanzar la claridad y la serenidad para seguir luchando por la continuidad de la cultura andina en otras latitudes. Como cuenta el narrador, con el *harawi* del sacristán, los «[c]omuneros y los vecinos, lloraban, no por desconsuelo, sino desahogándose, despejándose de la oprimente rabia su sangre. Fueron sintiéndose limpios, decididos, listos para irse a luchar en cualquier pueblo, por extraño que fuese, con la memoria ya pura e inapagable de su pueblo [...]» (TLS: IV, 411). El canto proyecta una luz de esperanza en medio de la adversidad. Por esta razón, las letras de la canción insisten en la

claridad de la visión del futuro: «Ya no estoy ciego. / [...] ya tengo ojos» (TLS: IV, 410-411), en contraposición del *harawi* anterior que hablaba de la «paloma ciega» o desorientada por la influencia de la rabia.

5.1.2.2. La escenificación instrumental

En la narrativa arguediana, la escenificación instrumental de las canciones es muy escasa. La escena de la música instrumental, en la que un músico toque una pieza cuyas letras tengan una relación directa con la historia que se va desarrollando en el relato, aparece solamente en el cuento «Agua». En este cuento, el joven cornetero Pantacha, luego de haber regresado de la costa con las ideas socialistas, toca su corneta con «el propósito de reunir a los indios en la plaza y organizarlos en torno a una política de emancipación» (Ubilluz, 2017: 106). En principio, toca la música de la hierra. La melodía de esta música instrumental, poco a poco, logra concentrar a los indios en la plaza del pueblo de San Juan; les provoca «el deseo de bailar la hierra» (A: I, 58); y también les «recordaba las fiestas grandes del año» (A: I, 58). Desde luego, los indios, movidos por el ritmo de la tonada, se ponen a bailar festivamente en grupos. En un segundo momento musical, el cornetero toca los huaynos «Kanrara», «Utek'pampa» y «Taytakuna, mamakuna» al mismo tiempo que la gente los canta. Por esta razón, las interpretaciones instrumentales de los huaynos están acompañadas de los cantos. En los dos momentos, la música producida por Pantacha tiene la función de unir a la comunidad dividida y desarticulada para congregarse a sus miembros con el propósito de canalizar sus emociones y sus deseos. En efecto, la música instrumental y cantada del joven cornetero reúne a más de doscientos indios en la plaza para que este pueda lanzar su discurso político contra el despojo del agua. Las escenas musicales sirven para renovar la cohesión social de los indios.

En otro momento musical, en el momento en que el joven músico y don Wallpa —el *varayok'* de Tinki— mantienen un enfrentamiento verbal acalorado contra don Vilkas —un viejo indio partidario de los hacendados—, Pantacha toca «el huayno chistoso de los wanakupampas»: el «Akakllo de los pedregales» (A: I, 67), cuyas letras aparecen dispuestas en un poema. Esta vez, la interpretación del huayno es solamente instrumental. Nadie se atreve a cantarlo porque la música, en la figura del «*akakllo*», ridiculiza la falsa bravuconería de don Vilkas. La ejecución de la música, en el plano

simbólico, constituye un ataque mordaz contra el adulator de los principales hacendados; por eso, lo aguijonea hasta reventarlo de rabia: al oír la tonada, «[e]l viejo Vilkas se enrabió de veras, botó a las mujeres que le atajaban y saltó a la plaza» (A: I, 67) para ir a quejarse donde su adulado hacendado don Braulio. Naturalmente, este llega a la plaza —donde se distribuía el agua conforme con el ideario de Pantacha— para imponer su tradicional poder. Ante la presencia del hacendado, la masa que aspiraba a levantarse contra los principales se divide y deja solo al valiente músico agitador. Este, al verse solo, se enfrenta verbalmente contra el hacendado, pero, como siempre sucede durante el gobierno de la oligarquía, «[d]on Braulio soltó una bala y el mak'ta cornetero cayó de barriga sobre la piedra» (A: I, 73).

La escenificación instrumental del huayno cómico por medio de la corneta de Pantacha es parte de la historia del relato porque constituye una estrategia útil para desafiar la supuesta autoridad del viejo Vilkas. El discurso musical, como instrumento de lucha, hiere la hombría del viejo. No es gratuito que el joven cornetero, en el momento del desafío, le haya dicho: «—¡Taytay, como novillo viejo eres, ya no sirves!» (A: I, 66). Ante la imposibilidad de liarse a golpes con el viejo, opta por desafiarlo por medio de la música. Así evita manchar su reputación, dado que, en el mundo andino, faltar el respeto a un viejo está prohibido. En cambio, en el plano simbólico, el huayno cómico golpea doblemente al adulón de los hacendados. En efecto, vencido y herido en su honor, el viejo Vilcas se refugia en el poder del sanguinario terrateniente Braulio.

5.1.3. Las estrategias de tematización

En el plano de la semántica narrativa (Ballón, 2006: 359), las canciones insertadas en las obras narrativas de Arguedas no tienen autonomía temática, tampoco conservan sus temas primigenios, porque, al transformarse en intertextos musicales, tematizan los contenidos de los relatos. Bajtín, al observar la interpolación de las voces ajenas dentro de los textos, ya había señalado que «[t]odo lo dado se transforma en lo creado» (2012a: 308). Desde luego, las canciones andinas, como «lo dado» en las prácticas culturales del mundo andino, se transforman temáticamente en los cuentos y en las novelas para que se carguen de nuevos valores isotópicos en los recorridos narrativos de los relatos. Esto significa que las canciones, siguiendo los

hilos de las historias de los relatos, tematizan los temas o los motivos desarrollados en los relatos; es decir, reiteran de manera poética los contenidos narrados. Por eso, ciertos temas de las narraciones se poetizan por medio de las canciones en las estructuras narrativas de las obras.

A pesar de que la canción y el relato tienen estilos y estructuras singulares por pertenecer a géneros literarios distintos, existe una continuidad entre las narraciones y las canciones en la narrativa arguediana. La continuidad entre ambos discursos es de naturaleza temática, ya que, en el entramado narrativo, los temas de las historias se proyectan en las canciones a modo de refracciones. Por esta razón, en el desarrollo de las historias, la coherencia textual de los relatos se mantiene durante los procesos narrativos. Temáticamente, las canciones tienen un engranaje con las acciones y los acontecimientos dispuestos por los narradores. Por la naturaleza polifónica de la narrativa arguediana, las canciones, como narrativas sonoras, tematizan ciertos motivos de los relatos desde la perspectiva indígena; es decir, los indígenas, como testigos de los hechos narrados, interpretan las historias por medio de las canciones. Entonces, la tematización de las canciones es un procedimiento semántico realizado por los intérpretes indígenas quechuas que siguen de cerca las historias percibidas y contadas por los narradores arguedianos.

En este apartado, desde la perspectiva de la semiótica discursiva (Greimas, 1971; Greimas y Courtés, 1982; Courtés, 1997; Fontanille, 2012) y de la lingüística discursiva (Hidalgo, 2003), describimos y explicamos las estrategias de tematización aplicadas en la configuración de los temas de las canciones en las estructuras narrativas. Centrándonos en el estrato de la semántica narrativa de los relatos, estudiamos tres estrategias de tematización: la isotópica, la episódica y la escénica. Si consideramos las relaciones interdiscursivas y dialógicas entre las narraciones y las canciones, pensamos que las cuestiones que guían nuestras operaciones hermenéuticas en este apartado son las siguientes preguntas: ¿de qué hablan las canciones?, ¿en qué momento las canciones tematizan las historias en el proceso narrativo? y ¿cómo tematizan los motivos narrativos? Desde luego, las respuestas son explicaciones aproximativas.

5.1.3.1. La tematización isotópica

La descripción de esta estrategia supone comprender, previamente, el término *isotopía temática*, porque la tematización isotópica es una noción que sintetiza los valores semánticos de la isotopía. Desde la perspectiva semiótica, Greimas y Courtés (1982: 230) señalan que la isotopía temática se halla en el nivel más profundo de los discursos. Con esta noción, lógicamente, se refieren al tema que permanece a lo largo del eje sintagmático de los discursos. Sobre esta cuestión, Fontanille precisa mejor cuando sostiene que «[e]l *tema* es una isotopía más abstracta» (2012: 44), que, observado desde la semántica textual, designa al contenido del texto. En el proceso de análisis del discurso, el tema puede ser reconocido siguiendo el recorrido temático de los programas narrativos, puesto que, en el despliegue sintagmático, se disemina en forma de temas parciales. Por lo mismo, el tema puede estar definido por su estructura actancial, por las funciones que cumple y por los predicados que lo caracterizan.

A partir de este marco conceptual, explicamos la tematización isotópica en las canciones de la narrativa arguediana. En efecto, algunas canciones claves insertadas tematizan los temas troncales que permanecen inmutables, de principio a fin, en los discursos narrativos; es decir, las canciones vinculadas con la macroestructura narrativa de los textos reproducen los temas centrales de las obras. En el despliegue de los significados poemáticos, en lugar de desarrollar temas propios, prefieren, sobre todo, poetizar los temas que vertebran todo el recorrido temático de las novelas. Por esta razón, las canciones, al modular semánticamente la permanencia y la repetición de los temas centrales de las novelas, asumen la función de redundancia porque, en el discurrir de las significaciones, garantizan la continuidad de los motivos en los recorridos narrativos. Por esta función de ciertas canciones apegadas a los temas nucleares de los relatos, la permanencia de los temas otorga coherencia al conjunto de significaciones de los discursos narrativos. En la organización semántica de ciertas canciones, la tematización isotópica de los temas es una estrategia textual que permite establecer una relación interdiscursiva entre el discurso narrativo y el discurso poético; por lo mismo, asegura los encadenamientos temáticos interdiscursivos que posibilitan la coherencia global.

Podemos comprobar la tematización de la isotopía general de las novelas en las canciones emblemáticas insertadas con el examen de la configuración temática de dos canciones que condensan y proyectan los motivos narrativos de manera interdiscursiva e intertextual. La primera es un carnaval y está insertada en *Los ríos profundos*. La tematización de la isotopía general de la novela en el carnaval «Árbol de pati» (LRP: III, 89) implica, en principio, conocer la isotopía temática de aquella novela. *Los ríos profundos* es una novela sobre la violencia social. Por ello, el tema más relevante de esta obra es —como muy bien ha señalado González Vigil— «el potencial revolucionario de indios y mestizos» (2017: 74). Ciertamente, el universo sociocultural representado en la novela es «un mundo desintegrado y conflictivo» (Cornejo Polar, 1997: 88). Debido a la vigencia de este contexto social, en el que la clase dominante oprime a los otros grupos sociales, la novela, desde una perspectiva ética y política, sugiere la rebelión de los indios y mestizos para terminar con la cadena de la injusticia social. Desde el primer capítulo hasta el capítulo seis, la violencia social en Abancay es latente o implícita, porque las relaciones sociales entre los distintos grupos son tensas por la hegemonía y la tiranía de la clase dominante. En el capítulo séptimo, la violencia social se hace explícita con el motín protagonizado por las chicheras de Huanupata. De forma que la rebelión por la causa de la justicia social se hace patente en ese mundo conflictivo. Por cierto, la acusación pública de doña Felipa contra los opresores tradicionales es una declaración contundente de la rebelión en medio del fragor del motín: «¡Sólo hasta hoy robaron la sal! Hoy vamos a expulsar de Abancay a todos los ladrones. ¡Gritad, mujeres; gritad fuerte; que oiga todo el mundo! ¡Morirán los ladrones!» (LRP: III, 85). En el discurso de la famosa chichera, sobre todo, en el enunciado «¡Sólo hasta hoy robaron la sal!», la temporalidad sobre la práctica del robo está muy remarcada. Según el sentido de este enunciado, el robo de la sal por parte de la clase dominante era una práctica común durante décadas o siglos. Pero de modo histórico, insuflado por la fuerza de la rebelión inusitada, la cabecilla declara romper con la normalización del robo. En efecto, con el asalto al estanco de la sal, se consuma el objetivo político de la líder. En adelante, por medio de diversas estrategias, la llama de la rebelión procura sostenerse en el tiempo.

La posibilidad revolucionaria de los indios y mestizos se inicia con la revuelta de las chicheras. A pesar de que esta protesta social haya sido destruida por las

fuerzas represivas del Estado, el potencial revolucionario de los grupos sociales subalternos se disemina a lo largo de la estructura narrativa de la novela. Por eso, la historia de la obra está llena de motivos vinculados con la lucha por el cambio del orden social. Por ejemplo, el paso de la cabecilla a la clandestinidad denota la propagación de la idea de levantamiento popular de manera encubierta y silenciosa. De ahí el pueblo abriga la esperanza de que doña Felipa, en algún momento, pueda volver con un ejército de chunchos de la selva destruyendo y quemando los cañaverales de las haciendas. La clandestinidad de doña Felipa constituye una amenaza permanente para el Estado, sobre todo para los terratenientes que vivían de la explotación de los colonos. El motivo final, vinculado con el potencial levantamiento de los grupos oprimidos, es el ingreso triunfal de la masa de siervos en la ciudad de Abancay para exigir al padre Linares la celebración de misa para destruir a la peste que los azota. Ese ingreso multitudinario de los colonos a la ciudad, como si fuera un río en crecida, es una señal de que los colonos, sacudiendo su secular inercia, pueden levantarse para conquistar el derecho a la tierra y al respeto intercultural, ya que son capaces de movilizarse masivamente por una creencia mítica.

En el plano lírico, el citado carnaval, como dispositivo poético redundante, recoge la isotopía temática de la novela. En la misma línea semántica de la obra, la canción tematiza la revelación de la fuerza subversiva en la esencia de los colonos y mestizos. En tono exclamativo, expresa su asombro al descubrir los grandes valores de nobleza y de fortaleza que se hallaban escondidos en esos seres que, silenciosamente, resistían la opresión lacerante. Por eso, tomando como referencia el sorprendente motín, la canción, de modo insistente, dice: por un lado, «Nadie sabía / que tu corazón era de oro, / nadie sabía / que tu pecho era de plata», y, por otro, «Nadie sabía / que tus peces eran de oro, / nadie sabía / que tus patitos eran de plata» (LRP: III, 89). En la primera secuencia, al transfigurar al hombre andino en el «árbol de pati», revela que el valor de los oprimidos «era de oro» y su fuerza «era de plata»; del mismo modo, en la segunda secuencia, al transfigurar a la masa indígena en un «remanso del río», reconoce que esa masa explotada, en su aparente pasividad y tranquilidad, esconde los valores de lucha por la restitución del respeto y de la igualdad. Al reconocer estas importantes cualidades humanas en los sujetos humillados durante siglos, la canción abriga la esperanza de que los colonos y mestizos puedan emprender una rebelión masiva para cambiar el orden social que

los oprime. La tematización de este motivo se disemina también en otras canciones contestatarias que aparecen paralelamente a las acciones de resistencia.

El tema del carnaval se extiende, a modo de una resonancia, por las cinco canciones que aparecen después del motín. Esas canciones tematizan, de manera más concreta, la puesta en marcha de la acción combativa y de resistencia de los indios y mestizos. Si el tema del carnaval hablaba de la fuerza rebelde escondida en el espíritu de la gente del pueblo marginado, ahora las otras canciones, al desplegar el tema del carnaval, tematizan los conflictos concretos o las estrategias de resistencia que se producen a partir del motín. De manera que tres canciones tematizan el conflicto propiamente dicho. Por ejemplo, la canción «El rifle del soldadito» (LRP: III, 94) ridiculiza la capacidad represiva de los militares y de los gendarmes; el huayno «No dispaes, 'huayruro'» (LRP: III, 128-129) desafía a los guardias civiles que persiguen a las protagonistas de la revuelta; y el jaylli «Huayruro» (LRP: III, 155-157) insulta a los guardias civiles a través de las expresiones escatológicas para burlase de sus poderes represivos. Y las otras dos canciones tematizan las estrategias de resistencia de las rebeldes perseguidas por el gobierno. Por eso, por un lado, el huayno «En la pampa de Utari» (LRP: III, 150-151), desde la figura de una rebelde fugitiva, habla de regresar al pueblo para continuar con la lucha emprendida y, por otro, la canción «Río Paraisancos» (LRP: III, 151-152), desde la misma instancia enunciativa, exhorta a las luchadoras para que mantengan la unidad ante la fuerza destructiva del Estado. En suma, todas estas canciones tematizan, de manera intertextual, algunos rasgos semánticos del tema poetizado en el carnaval que fue entonado en el motín.

La segunda canción que tematiza la isotopía general de la novela es el *harawi* interpretado por las mujeres de Lahuaymarca en la despedida del joven Rendón Willka en *Todas las sangres*. Por la relación temática e interdiscursiva que existe entre la canción y la narración, primero presentamos la isotopía temática de la novela para luego explicar la proyección de esta en la referida canción. La isotopía global de *Todas las sangres* es la lucha contra la penetración del capitalismo a través de las empresas mineras en el proceso de la modernización de la sociedad peruana. Por su parte, Portugal se inclina a creer que «uno de los ejes temáticos [de la novela] es el impacto global en el mundo andino de la penetración capitalista a través de las grandes empresas mineras» (2011: 312). Pero el planteamiento de Portugal exige dos observaciones: en primer lugar, la penetración del capitalismo en los Andes no es uno

de los ejes temáticos, sino el tema central de la novela, porque, en la modernización del sistema económico y social del Perú, el sistema capitalista es el enemigo más poderoso contra el sistema feudalista decadente y contra las comunidades subsistentes en los Andes. En segundo lugar, como la novela está narrada desde una visión «india (o andina)» (Cornejo Polar, 1997: 173), el capitalismo no penetra sin resistencia alguna; por el contrario, según la ideología de la novela, el mundo andino pretende construir una nueva sociedad a partir de las raíces culturales del universo quechua, por ello ha de luchar contra un sistema que destruiría a los pueblos andinos. Por estas observaciones, la isotopía general de la novela es la lucha del pueblo andino contra la introducción del capitalismo.

Las figuras del capitalismo están representadas por el Consorcio minero Wither-Bozart y Fermín Aragón de Peralta. El primero representa al capitalismo transnacional que, con el apoyo del gobierno central y de las principales autoridades provinciales, se convierte en un «monstruo» invencible. El Consorcio, a la larga, compra la mina de don Fermín con un precio irrisorio; desintegra y destruye a las comunidades indígenas; y degenera a los hombres al convertirlos en «hombres sin alma». No tiene un competidor de su envergadura en el espacio andino. En cambio, don Fermín representa al capitalismo nacionalista que ha de enfrentar a la amenaza del imperialismo. Por cierto, para preservar sus intereses económicos sobre todas las cosas, se opone al imperialismo; pero, en su intento, sucumbe ante el poder económico de la transnacional. A pesar de su oposición contra el imperialismo, encarna los principios del capitalismo en cuanto, por un lado, piensa destruir a las comunidades indias para que se desintegren «en individuos» pasibles de constituir la masa obrera («Que esa masa se desintegre en individuos. [...] Hay que dispersarlos, convertirlos en gente de empresa» [TLS: IV, 296]), y, por otro, cree que el país puede alcanzar el desarrollo social y económico con la operación activa de las empresas en el marco del capitalismo. Está convencido de que la nueva sociedad capitalista debe nacer a partir de la destrucción de sociedad andina tradicional. En ese nuevo orden social, según Fermín, los grandes señores como él deben convertirse en empresarios y los indios deberían pasar a engrosar las filas de la clase obrera. Por todo esto, la postura de Fermín «es la del empresario moderno cuyo universo mental parece no escapar a los esquemas culturales y económicos del capitalismo» (Cornejo Polar, 1997: 185).

En ese contexto de penetración del capitalismo en los Andes, el *harawi* de despedida al joven Rendón Willka recoge la isotopía temática de la novela. En perfecto diálogo interdiscursivo con la narración, la canción tematiza la formación política del nuevo líder con temple heroico para que, en el futuro, organice y lleve adelante la lucha contra el capitalismo que, en nombre de la modernidad, destruirá a las comunidades indias empujándolas al éxodo masivo. Rendón Willka, como el futuro líder escogido por su comunidad, tiene la obligación de asumir la responsabilidad política que su pueblo le encomienda: «la de salvar a su pueblo de la opresión» (Cornejo Polar, 1997: 204). Por eso, la comunidad, a través del *harawi* de signo profético, le exhorta recordándole que viaje a Lima para llenarse de una fuerza guerrera que le permita luchar contra el capitalismo que arruinará al pueblo de San Pedro de Lahuaymarca: «vas en busca de la sangre / has de volver para la sangre, / fortalecido» (TLS: IV, 67). Por cierto, como ya estaba anunciado en la canción, regresa a su pueblo al cabo de ocho años y comienza a coordinar secretamente «con las autoridades y sabios de Lahuaymarca» (TLS: IV, 67) las estrategias de la lucha contra toda forma de capitalismo. En cumplimiento de su estrategia, llega a ser nombrado capataz de la mina Apark'ora, cuyo dueño era el representante del capitalismo nacional: don Fermín Aragón de Peralta. Como capataz, recibe la adhesión y la confianza absoluta de todos los colonos de los hermanos Aragón de Peralta. Desde una visión indígena, aprovecha uno de los valores ancestrales del mundo andino a la hora de organizar el trabajo minero: el trabajo colectivo no remunerado. Con este sistema de trabajo, la explotación de la mina de Fermín va viento en popa a pesar de que el Consorcio transnacional, a través de su agente infiltrado (Cabrejos), la boicotea. Cuando estallan las rebeliones en las haciendas, «[l]a provincia es declarada en estado de sitio» (TLS: IV, 213). En ese contexto de excepción, Rendón Willka es fusilado acusado de comunista pese a que mantuvo una resistencia pacífica conforme con su ideología singular.

En una relación intratextual, un núcleo semántico del *harawi* se tematiza en la canción dialogada «La sangre del gavián», que fue entonada, de manera improvisada, por Rendón Willka, Justo Pariona y un mozo de Lahuaymarca el día en que el primero ha sido nombrado mando de los colonos de don Bruno. Ese núcleo semántico de la isotopía global del *harawi* que está condensado en la palabra «sangre» se poetiza simbólicamente. El tercer verso del *harawi* decía que «vas en busca de la sangre». Este

verso se caracteriza por su ambigüedad porque el vocablo «sangre» admite y sugiere muchas interpretaciones. La pregunta que se haría cualquier lector o el destinatario del verso es la siguiente: ¿a qué sangre se refiere el hablante? Precisamente, esta cuestión se despeja en la canción «La sangre del gavián» (TLS: IV, 122-123) cuando Rendón Willka, al oír «la dulce melodía de la canción jaujina» (TLS: IV, 122), la entona espontáneamente:

La sangre del gavián
he tomado,
y con él al viento fuerte
que no se acaba,
Justo Pariona (TLS: IV, 122).

De hecho, la ambigüedad de la palabra «sangre» puesta en el tejido del *harawi* se aclara, dado que, por medio de los dos primeros versos de esta canción citada, comprendemos que el joven Rendón Willka había viajado a Lima a tomar la «sangre del gavián» para llenarse de una fuerza guerrera como la de aquella ave rapaz. Rendón es clarísimo cuando canta los siguientes versos: «La sangre del gavián / he tomado». Según su creencia, sabe que el gavián está asociado con el sacrificio de la sangre y es símbolo de la valentía en la guerra. Por lo tanto, al haber bebido la sangre del ave cazadora, ha ganado el poder heroico para dirigir a su pueblo y, si fuera necesario, incluso podría derramar su sangre. Sus interlocutores comprenden perfectamente la trascendencia del acto de beber «la sangre del gavián». En este sentido, Justo Pariona, al contestarle, canta: «si has bebido su sangre / puedes ver a dónde cae la noche, / de dónde brota el día» (TLS: IV, 123). Con estos versos, prácticamente, le dice que tiene la capacidad necesaria para guiar el destino de su pueblo, dado que, como aquellos gavilanes que vuelan por los cielos, posee una visión excepcional para leer el presente y el futuro de su comunidad. En el mismo sentido, el mozo de Lahuaymarca, al comprender que el poder del gavián está encarnado en su líder, le contesta con estas letras: «si has tomado sangre de gavián / no podrás extraviar el camino» (TLS: IV, 123). Este mozo sabe que su pueblo atraviesa por tiempos difíciles y oscuros que, por desgracia, conducen a los comuneros a la desorientación para elegir el camino que permita salvar a su comuna de la inminente destrucción. Desde su punto de vista, el único que puede encaminar los destinos aciagos de su comunidad es Rendón Willka. Y este es consciente de su responsabilidad

política y de su empoderamiento; por eso, con una convicción a prueba de balas, confiesa tener el poder y la fuerza suficientes: «No hay cuesta para nosotros; no hay barranco, no hay fierro que no se tuerza ni pescuezo de toro que no se doble» (TLS: IV, 123). Sabe que está obligado a encabezar la lucha de su pueblo, como ya le habían advertido sus compueblanos en el cuarto verso del aquel *harawi*: «has de volver para la sangre» (TLS: IV, 67). Así, Rendón se siente preparado para la «sangre» o la revolución de su pueblo oprimido por los hacendados y, ahora, por los empresarios mineros.

5.1.3.2. La tematización episódica

Algunas novelas, de composición abierta, tienen una configuración episódica, sobre todo *Yawar fiesta* y *Los ríos profundos*, como han anotado Castro Klarén (1973) y Rama (2008). Las estructuras de estas novelas son episódicas, porque el orden de sus capítulos no sigue una secuencia estrictamente cronológica y las tramas no están unidas por una relación lógica. Más bien, sus episodios son unidades en las que se narran acciones autónomas con respecto a la totalidad de las líneas argumentales de las obras. Por ejemplo, la estructura fragmentaria de *Los ríos profundos* está relacionada con la «narración episódica popular que se concentra en un núcleo sin establecer enlaces causales con otros núcleos, cercanos o lejanos, procurando alcanzar una articulación de la acción más general» (Rama, 2008: 325-326). Aquellas novelas, al estructurar sus historias en base a las formas de los relatos orales y populares, transculturaron la oralidad en la escritura. Por esta razón, la narrativa de Arguedas, en palabras de González Vigil, «subvierte la novela ‘moderna occidental’, retomando la estructura episódica de formas novelescas anteriores al siglo XVIII» (2017: 80). A pesar de sus estructuraciones episódicas, las novelas tienen una unidad orgánica.

Debido a la estructuración episódica de las novelas mencionadas, algunas canciones tematizan, precisamente, unas isotopías específicas de los episodios o de los capítulos de las obras literarias. Esas canciones las encontramos, por ejemplo, en *Yawar fiesta*. En esta novela hay dos canciones que tematizan las isotopías de los episodios en los que están insertadas: «Qué solo me veo» y «Turullay». La primera canción aparece insertada en el segundo capítulo, titulado «El despojo». Este capítulo

narra, concretamente, el episodio del «despojo de los indios de la puna de K'ayau, Chaupi y K'ollana» (YF: II, 85). Por eso, el tema del episodio es el despojo de los indios de Puquio. Ese episodio del despojo, narrado en forma de *flashback*, cuenta el proceso de expoliación que sufrieron los indios de la puna (los *punarunas*) desde el momento en que los *mistis* y los principales, empujados por sus ambiciones desenfrenadas, llevaron adelante el despojo. Ese proceso se produjo en forma escalonada. En un principio, los *mistis* o los blancos subían a las punas en busca de carne y arrebataban las mejores ovejas a los indios. Después, cuando el negocio de la carne de vacuno creció considerablemente en Lima, los *mistis* empezaron a apropiarse los terrenos de trigo de los comuneros para sembrar alfalfa. No contento con estos terrenos, con el correr de los años, los principales se adueñan de los pastizales de las zonas altoandinas con el concurso del «Juez de Primera Instancia, el Subprefecto, el Capitán Jefe Provincial y algunos gendarmes» (YF: II, 80). Los indios, sin amparo alguno, se ven obligados a desplazarse hacia las regiones más inhóspitas de las punas, porque, como cuenta el narrador, «los principales iban empujando a los comuneros pastores de K'ayau, Chaupi y K'ollana, más arriba, más arriba, junto a K'arwarasu, a las cumbres y a las pampas altas, donde la paja es dura y chiquita, pegada a la tierra como garrapata» (YF: II, 82). Al final, como si fuera poco toda la injusticia que habían cometido, los principales, ya convertidos en patrones de los indios de las punas, se apropian de sus ganados vacunos que pastaban en las estancias de los invasores. Como consecuencia de ese despojo sistemático, los indios, al quedar totalmente desposeídos, se convierten en jornaleros o en pastores de los principales.

La canción «Qué solo me veo» (YF: II, 83), en la voz del indio despojado de su libertad individual, tematiza el motivo de todo el episodio. Por esta razón, el tema de la canción es la pobreza del indio despojado. Este indio, al sufrir el encarcelamiento por querer recuperar sus reses de entre las garras de los principales, canta su pobreza extrema provocada por el despojo de sus bienes materiales que servían para su subsistencia. En la primera estrofa, al hablar de su soledad cósmica, lamenta su desamparo social y su miseria. Se compara con las flores solitarias de las punas, por eso expresa: «como las flores de la puna / no tengo sino mi sombra triste» (YF: II, 81). En el segundo verso citado, dramatiza el estado de su miseria desgarradora. La imagen de una «sombra triste» de una persona como única compañía o como el único bien poseído es conmovedora. En la segunda estrofa, habla de su alma herida por

haber llorado tanto a causa del despojo de su patrimonio y de su buen vivir. El dolor que padece por haber perdido su condición social tradicional es inconmensurable. De ese dolor causado por el despojo, nace el odio de los indios contra los principales, dado que, con el tiempo, la mayoría de ellos pasan a formar parte de los tres *ayllus* de Puquio (K'ayau, Chaupi y K'ollana) que ahora, constantemente, desafían a los principales. Finalmente, en la última estrofa, el sufrimiento por padecer la pobreza extrema se hace más intenso. La desesperada exclamación del indio en el verso «¡Qué es pues esta vida!» revela su angustia por su nueva condición social de *wakcha* o de «orfandad cósmica», como diría Valle (2013: 96). El indio despojado, al convertirse en *wakcha*, por un lado, encarna la pobreza de bienes materiales y, por otro, representa al colectivo que sufre la soledad espiritual y social. En este sentido, el *wakcha* que entona la canción lamenta su conversión en «un sub-hombre», como anota Ortega (1982). Así, la canción, «por factor de redundancia» (Reis y Lopes, 1995: 77), tematiza un asunto desarrollado en todo el episodio narrativo de la novela.

La segunda canción («Turullay»), que aparece en el último capítulo de la obra, tematiza el motivo central del episodio de «la celebración del *turupukllay*» (Cornejo Polar, 1997: 62) o de la corrida de toros al estilo andino. «*Yawar fiesta*» —título de un capítulo que es también el de la novela— es un episodio importante tanto por su autonomía narrativa como por su nivel de vinculación con los demás capítulos que tratan sobre los preparativos para el *turupukllay*. El tema central de este episodio es el desafío de los indios contra los principales en la lidia del mítico toro Misitu en el marco de las fiestas patrias del Perú (28 de julio). En este marco festivo, llegado el día central de la fiesta, el desafío inicial se da entre los *ayllus* K'ayau y Pichk'achuri cuando, desde la perspectiva de los comuneros, aún se suponía que la corrida de toros sería al estilo andino. Pero este desafío se desvanece y muda cuando los *ayllus* se enteran de que el *turupukllay* se modernizará con la faena de un torero profesional llamado Ibarito. Ante la modificación de la tradición taurina, el pueblo indio se une y hace un solo cuerpo para defender su fiesta, porque cree el Misitu es solo para los capeadores indios y no para los toreros extranjeros. Sin embargo, ante la drástica prohibición oficial, los comuneros aceptan con desafío la sustitución de los capeadores indios por el torero. En adelante, el desafío entre los indios y los principales se hace muy tenso. Los indios comprenden que el torero Ibarito lidiará al Misitu en representación de los principales; por lo mismo, entienden que el diestro

español competirá contra los capeadores indios. En este sentido, un comunero comenta: «[el torero] con ropa de dansak' va entrar a la plaza, en competencia con Pichk'achuri y K'ayau» (YF: II, 178). A medida que las emociones se aceleran, los indios, desde sus bandos, desafían directamente a los principales para que entren a lidiar al fabuloso toro: «—¡Que entren werak'ochas [los criollos o blancos] si hay valor!» (YF: II, 178). Piden que los principales demuestren su valor si lo tienen y no se escuden en un torero contratado. Llegado el momento, con la venia del Subprefecto, el torero Ibarito ingresa al ruedo para enfrentar al Misitu. Los principales, los vecinos notables y los comisionados del Centro Lucanas confían en el triunfo del torero; pero, en la tercera embestida del toro, el diestro abandona la pelea y se escuda en el burladero. Ante el estrepitoso fracaso del torero, el alcalde y otros vecinos notables de Puquio piden que entren los capeadores de los *ayllus* Pichk'achuri y K'ayau. De hecho, a pesar de que la plaza estaba adaptada para un torero profesional, los toreros indios saltan al ruedo llenos de valor y se baten contra el salvaje toro. Así, al final, la tradición taurina andina se impone espectacularmente a la vez que el Subprefecto, uno de los responsables de la modernización de la corrida de toros en Puquio, sufre su amarga derrota: «El Subprefecto no podía hablar; temblando, con los ojos duros, miraba el ruedo» (YF: II, 192).

En el plano narrativo, el episodio de la fiesta de sangre escenifica la disputa entre dos grupos sociales opuestos: los indios y los principales (criollos). En efecto, como anota Cornejo Polar, «[l]os indios asumen su fiesta como un desafío ante los *principales* y como una ocasión de demostrar su valor, su entereza, su capacidad de heroísmo» (1997: 63). Después de haber demostrado su valor y su poder con la construcción de la carretera de Puquio a Nazca en veintiocho días, con la edificación de la plaza de toros en seis días y con la captura del mítico toro contra todo pronóstico del hacendado Julián Arangüena (dueño de Misitu), ellos veían el *turupukllay* como una ocasión especial para desafiar a sus opresores en una fecha en la que se celebra la independencia del Perú; por eso, con el aliento del pueblo indio unido, entran al ruedo para demostrar una vez más su valor y su temple ante un toro salvaje, al que los principales temen. Al destruir al toro con la dinamita, sienten haber ganado el desafío y, con ello, reafirman la vigencia del *turupukllay*. Por ello, el alcalde, haciendo suyo el triunfo de los indios, le comenta socarronamente al Subprefecto: «—¿Ve usted, señor Subprefecto? Estas son nuestras corridas. ¡El yawar punchay verdadero!» (YF:

II, 192). Entonces, *yawar fiesta* representa la victoria de los *ayllus* y, al mismo tiempo, denota que estos, aunque escuchen las disposiciones que provengan de las autoridades capitalinas, impondrán «su voluntad y sus propios usos creando de esta manera una *modernidad alternativa*, que responda a la identidad cultural [de la región]» (Cortez 2012: 214; la cursiva es mía).

En el plano poético, la canción «*Turullay*» tematiza el motivo central del episodio: el desafío de los indios contra los principales. En la canción, los principales están transfigurados en la imagen del Misitu, porque este toro, desde la perspectiva de la construcción artística, constituye el símbolo del poder blanco, es decir, funciona como una extensión de los hacendados. Incluso, Julián Arangüena, el hacendado más rico de Puquio y dueño del mítico toro, es consciente de que su toro «es el patrón de las alturas» (YF: II, 96), por eso cree que, en su representación, su toro actuará como él suele tratar a los indios de su hacienda: atacar con violencia. Desde su perspectiva, su toro encarna su poder y su violencia. Julián es clarísimo al declarar lo que haría su toro con los indios de K'ayau: «Lo he regalado a K'ayau para que el Misitu se banquetee con los indios» (YF: II, 96). Sin embargo, a modo de resistencia, la canción representa el desafío del indio contra el Misitu en el nivel literal. En este sentido, el hablante poético indio desafía con arrojo al legendario toro: «¡Ay toro, toro, / cornea pues, / mata pues / toro, toro!» (YF: II, 190). Imaginando que lidia al astado, le reta insistentemente: «cornea pues» y «mata pues». El tono de la expresión es totalmente desafiante. En la segunda estrofa, el hablante lírico, asumiendo el papel del capeador indio, se burla de la fuerza bruta del animal para destemplan su bravura: «¡Ay toro, toro, / cómo has de cornear / cómo has de matar, / toro, toro!» (YF: II, 190). El sujeto lírico retador, poniendo en duda la fiereza del toro, pretende acobardarlo. Desde luego, en esa contienda psicológica, el valor del indio retador amilana el ánimo de los principales; por eso mismo, «Ibarito empezó a perder el ánimo» (YF: II, 190). Esta señal de debilitamiento del ánimo del diestro extranjero supone el triunfo de los indios contra la fuerza opresora de los principales de Puquio.

5.1.3.3. La tematización escénica

Una cantidad considerable de canciones insertadas en las obras de Arguedas aparece dentro de las escenas narrativas, es decir dentro de una «unidad narrativa

mínima» (Páez, 2003: 316). Esas canciones, como factores de redundancia, tienen una relación semántica con las escenas en las que están interpoladas; por lo mismo, tematizan, a modo de condensación poética, los contenidos desplegados a lo largo de las escenas. De ahí que los temas de las canciones estén vinculados con los motivos desarrollados en las escenas, ya que las canciones, como voces colectivas del hombre andino quechua, interpretan poéticamente los momentos más tensos o emotivos que se producen en las relaciones sociales entre los grupos sociales opuestos (indios-criollos), o entre la gente de una misma comunidad y cultura (indio-indio), o entre el hombre andino y la naturaleza. Cuando las narraciones o los diálogos agotan sus posibilidades expresivas para representar todo lo inarticulado y lo inexplicable, las canciones, apelando a sus cualidades emotivas y simbólicas, tematizan poéticamente las historias narradas en las escenas.

Las canciones que tematizan los contenidos de las escenas están insertadas tanto en los cuentos como en las novelas. Para ilustrar la tematización escénica, explicamos la relación semántica entre las escenas narrativas y las canciones a partir de la observación de tres cantos que sirven como muestra. En la producción cuentística de Arguedas, el cuento breve «K'ellk'atay-pampa» tiene la estructura de una escena e interpola una canción. La historia del cuento gira en torno a la relación afectiva de los pastores con la naturaleza de la altiplanicie del lugar llamado K'ellk'ata. Los pastores establecen una relación afectiva con la naturaleza de la estepa, un espacio al que fueron expulsados por los hacendados cuando estos se apropiaron de sus tierras fértiles de las regiones yungas y quechuas. Los pequeños ovejeros, Nicacha y Tachucha, por un lado, sienten un cariño especial por las aves que habitan en la laguna de K'ellk'ata, sobre todo, por las parionas «orgullosas y solitarias» (KP: I, 28); por otro, odian al río Yanamayu porque, en los meses de crecida, suele arrastrar a los viajeros que cruzan por sus aguas negras y a los ganados que caen en su corriente. En una comunicación directa, le exhortan para que no se lleve a las ovejas ni a los viajeros («—¡Tayta Yanamayu: no le hagas nada a mis ovejitas, ni a las ovejitas de los otros; no te enojés por gusto; no seas perro con los viajeros que cruzan K'ellk'atay-pampa [...]!» [KP: I, 29]). La imagen del río Yanamayu está asociada a la del hacendado don Rufino, porque este, como aquel río, quita la vida de los animales sin misericordia alguna. El hacendado, guiado por su capricho, subía a las lagunas a cazar a las parionas. Pero como estas aves, ya por intuición o por la comunicación mágica con los

indios, levantaban el vuelo a tiempo, «mataba carneros, llamas, caballos cerriles, vacas y vicuñas» (KP: I, 28) para calmar su furia. El hacendado está configurado como un ser perverso, por eso inspira el odio entre los comuneros. A pesar de la existencia de estos seres peligrosos, los pastores mantienen una relación de comunión con la naturaleza de la estepa inclemente.

En efecto, la canción «K'ellk'atay-pampa» tematiza la historia narrada en toda la escena del cuento, de manera que el tema de la canción es, precisamente, la relación afectiva de los pastores con el paisaje de la meseta de K'ellk'a. La primera estrofa del poema describe su naturaleza cruda: «K'ellk'atay-pampa / tu viento es frío / tu ischu es llorón y humilde / K'ellk'atay-pampa» (KP: I, 29). La crudeza de la estepa está caracterizada por el embate incesante del frío cordillerano. Por esta condición atmosférica, la meseta es un paraje del viento frío. El hablante poético, a pesar de dejar constancia de la crueldad del páramo, guarda un afecto telúrico hacia K'ellk'atay-pampa porque este espacio forma parte de su experiencia vital. Por eso, en tono apelativo, le declara su afecto: «K'ellk'atay-pampa / yo te quiero / y en los pueblos extraños he llorado por ti / K'ellk'atay-pampa» (KP: I, 29). Paradójicamente, su amor por el paisaje inhóspito proviene de su relación afectiva con los animales que moran en las lagunas y con la llanura fría que sirve de fuente de alimento para todas las ovejas de los indios despojados de sus tierras. El hombre andino, al margen de las condiciones desfavorables de las geografías inhóspitas, suele compenetrarse con su entorno natural para mantener una relación armónica con la naturaleza, puesto que la relación hombre-cosmos constituye un principio crucial en el pensamiento andino.

En *Los ríos profundos*, las escenas narrativas con las canciones introducidas son muchas. Para no extendernos demasiado, nos centramos en una que tiene un tono efectista. En el capítulo nueve, la escena que narra la emboscada de los rebeldes contra los perseguidores de las cabecillas del motín interpola la canción «No dispaes, huayruro» (LRP: III, 128). Luego de la especulación sobre la huida de las cabecillas en una escena previa, aquella escena cuenta cómo los guardias que se habían lanzado a perseguir a las líderes rebeldes fueron emboscados por otro grupo de mujeres armadas. Las cabecillas, en su huida, habían cerrado el puente del río Pachachaca con las tripas y con los restos de una mula. Cuando los guardias liberan el puente y cruzan el río para alcanzar a las fugitivas, un grupo de mujeres rebeldes los embosca desde un monte del lado de Abancay. Ante este ataque sorpresivo, los guardias responden

con las armas. Al notar que los disparos provenían del lado opuesto, vuelven con dirección al lugar de donde las mujeres atacaban. Y cuando llegan al escondite de las rebeldes, encuentran dos fusiles colgados de un molle y se sienten burlados, ya que las mujeres habían huido. La escena representa la ridiculización de los guardias por parte de las rebeldes; es decir, poniéndose del lado de los oprimidos, ridiculiza la persecución que emprende el Estado a través de su fuerza represiva.

Por lo mismo, la canción «No dispaes, huayruro» tematiza la historia narrada en la escena discursiva. En efecto, el tema de la canción es el desafío irónico contra los guardias civiles emboscados durante la persecución a las líderes del motín. Las mismas mujeres que emboscan cantan, en tono desafiante, el *harawi* cuando los guardias liberaban el puente. Las mujeres armadas, por medio del canto, desafían a los guardias de manera burlesca:

<i>“Huayruro”, ama baleaychu;</i>	<i>No dispaes, “huayruro”;</i>
<i>chakapatapi chakaykuy;</i>	<i>sobre el puente sé puente;</i>
<i>“huayruro”, ama sipiychu;</i>	<i>no mates, “huayruro”;</i>
<i>chakapatapi suyaykuy,</i>	<i>sobre el puente espera,</i>
<i>tiayaykuy; ama manchaychu.</i>	<i>siéntate; no te asustes (LRP: III, 128).</i>

La canción, como un instrumento de lucha, hace un llamado a los guardias para que mantengan la calma y tengan el valor de esperar en el puente para sostener un posible enfrentamiento armado con las rebeldes. La intención de la canción es detener a los perseguidores el mayor tiempo posible; por eso, les insta así: «sobre el puente espera, / siéntate; no te asustes». El hecho de invitarles a sentarse en el puente es una osadía de las rebeldes, porque se atreven a hacerles renunciar a la persecución. Por estrategia, en un diálogo interdiscursivo, la canción tiene un objetivo: detener a los guardias, con un supuesto enfrentamiento con las rebeldes, para dar tiempo a las cabecillas que, tras cerrar y cruzar el puente del Pachachaca, huyen con destino hacia Andahuaylas. Las cantantes rebeldes se esconden en la zona de Abancay para despistar a los guardias porque pretendían que estos no siguieran a las líderes. La estrategia de las mujeres tiene un buen resultado. Por ello, uno de los guardias, cuando hallan dos fusiles abandonados por esas rebeldes que habían cantado y disparado, concluye: «—Nos han hecho el pato [...]. No son las cabecillas. Ellas ya

deben estar muy lejos; se habrán ido por los caminos de a pie» (LRP: III, 128). Entonces, se da cuenta de que habían sido despistados.

La canción, de modo interdiscursivo, representa poéticamente un acontecimiento histórico que ocurre en el plano de la historia del relato. Las letras de la canción no provienen de la tradición oral, sino que, sobre la base de la melodía del *harawi*, son creadas para relatar un conflicto social que se produce en el mundo narrado. La canción es un dispositivo literario que tiene la facultad de registrar los hechos históricos memorables. Por esta razón, en la referida escena narrativa, irrumpe para poetizar la violencia de modo simbólico y, con el correr del tiempo, por su historicidad, pasa a formar parte de la tradición musical del pueblo indio y mestizo. Cuando se inserta en la tradición oral, el *harawi* se convierte en una música popular. Lo cantan en muchos barrios y caseríos de Abancay; incluso, en base a la historia de la emboscada narrada en la escena, las mujeres le añaden una estrofa más.

Del mismo modo, *Todas las sangres* contiene muchísimas escenas en las que las canciones introducidas tienen una relación semántica con las historias narradas; es decir, en esta novela, en la que existe el mayor número de canciones en comparación con las otras obras, son varias las que tematizan los acontecimientos protagonizados por los diversos personajes o grupos sociales. Como la novela está narrada desde la lógica del pensamiento andino, los poemas interpretan líricamente ciertos hechos significativos de las escenas narradas. Por ejemplo, la primera escena del capítulo XI de la novela contiene la canción «Enemigo, negro corazón» que, precisamente, tematiza el contenido de la unidad narrativa. El tema de la escena es la reacción temerosa del pueblo de San Pedro de Lahuaymarca ante la inminente expropiación de la hacienda La Esmeralda. El alcalde del pueblo, Ricardo de la Torre, al tener una noticia extraoficial sobre la expropiación a favor de la compañía minera Whistert-Bozart, convoca al pueblo a un cabildo para tomar los acuerdos pertinentes contra el decreto del gobierno. El cabildo, con la escasa participación de los presentes, acuerda, en primer lugar, rechazar la expropiación de la hacienda y, en segundo lugar, comunicar al subprefecto, por medio del alcalde, el rechazo al decreto. La ejecución inmediata del segundo acuerdo se realiza de manera ceremoniosa. El alcalde, como mensajero oficial, es despedido por la multitud con todos los honores. A pesar de la ceremoniosa despedida, la multitud padece un inocultable temor. Por eso, como revela el narrador, «[l]as campanas y el pututo llamaban a triunfo, pero los

semblantes de las señoras y de los propios indios y señores causaban temor» (TLS: IV, 363). Como consecuencia de la reacción temerosa, la masa no se organiza para defender sus tierras. Más bien, el alcalde, por la mala decisión del cabildo, abandona al pueblo en lugar de organizarlo para resistir la ejecución de la expropiación. El pueblo, sin ninguna reacción valiente, sucumbe ante el poder del gobierno y de la empresa minera transnacional cuando se consuma la expropiación.

Esta escena de miedo y de desconcierto se reproduce en la canción «Enemigo, negro corazón», que, a pesar de su aparente tono combativo, tematiza la reacción temerosa del pueblo contra la penetración del imperialismo salvaje en los Andes. En este sentido, el tema de la canción es la resistencia irresoluta de San Pedro de Lahuaymarca contra el capitalismo transnacional que, por medio de la expropiación de la hacienda La Esmeralda, destruirá a un pueblo para anexar un territorio productivo a su patrimonio. Si observamos las letras del *harawi* interpretado por Filiberta, la esposa de Anto,

<i>Auk'a yana sonk'o</i>	<i>Enemigo, negro corazón;</i>
<i>hamuchkay;</i>	<i>ven, viniendo;</i>
<i>yana puyu, yana yawar</i>	<i>negra nube, negra sangre</i>
<i>hamuchkay.</i>	<i>viniendo ven.</i>
<i>Llak'tay allk'o</i>	<i>El perro de mi pueblo</i>
<i>mikusunki;</i>	<i>te devorará;</i>
<i>llak'tay all'ko</i>	<i>el perro de mi pueblo,</i>
<i>llak'wasunki.</i>	<i>lamerá tu sangre.</i>
<i>¡Ah á á á!</i>	<i>¡Ah á á á! (TLS: IV, 363)</i>

comprendemos que la canción representa la aparente amenaza del pueblo contra un enemigo invasor. Los versos «Enemigo, negro corazón; / ven, viniendo», concibiendo al imperialismo en la figura del «enemigo», incitan a que el enemigo se atreva a ingresar al pueblo. La insistente incitación es medrosa; no tiene la fuerza ni la potencia del espíritu valiente porque es producto solamente del espanto colectivo. La inhumanidad del enemigo está caracterizada en las frases «negro corazón», «negra nube» y «negra sangre». Por consiguiente, el enemigo es percibido como una tempestad cruel que ha de asolar al pueblo inevitablemente. Dominado por el miedo, el colectivo evita enfrentarse directamente con la fuerza tempestuosa del imperialismo. Más bien, recurre a la bravura de los perros para pretender aniquilar al invasor. Por eso, canta: «El perro de mi pueblo / te devorará; / el perro de mi

pueblo, lamerá tu sangre». Esta canción, a diferencia de las canciones contestatarias de las rebeldes chicheras en *Los ríos profundos*, carece de espíritu de resistencia guerrera; refracta, con realismo, el ánimo abatido del pueblo. El trágico final del pueblo ya estaba cantado por el indio Anto: «San Pedro va morir; arbolito va secar, torre va caer» (TLS: IV, 361). Entonces, la canción es la expresión del miedo colectivo; no tiene el espíritu de lucha como aparenta.

En suma, muchas canciones interpoladas en la narrativa de nuestro escritor tematizan las escenas narrativas; es decir, desde de la visión indígena, los cantantes interpretan poéticamente los hechos y los acontecimientos narrados en ciertas escenas. Por eso, los temas de las escenas resuenan en las canciones. Por esta redundancia, a pesar de las diferencias entre ambos discursos (narración y canción), las escenas mantienen la coherencia textual. Las canciones no rompen con la unidad de las historias narradas en las escenas; más bien, capturan los contenidos desplegados a lo largo de las narraciones para condensarlos en el plano simbólico. La tematización de las escenas es una estrategia narrativa para insertar las canciones en el género narrativo.

5.2. Los procedimientos retóricos básicos en la composición de las canciones quechuas

Desde de la perspectiva de la retórica cultural⁴⁹ (Albaladejo 2009, 2012, 2013, 2014; Chico Rico, 2015), sostenemos que las canciones quechuas son artefactos culturales organizados retóricamente; puesto que estas canciones, como objetos culturales, tienen una disposición singular conforme con las operaciones retóricas instituidas culturalmente en el mundo andino quechua. En el sistema de la cultura oral andina, la retórica de la canción pone especial atención en el componente persuasivo del discurso lírico: la musicalidad. Por ello, el lenguaje poético, en el marco

⁴⁹ La retórica cultural, como una metodología de análisis e interpretación retórica, «se ocupa de la dimensión cultural de los discursos y de las obras literarias, de su constitución y de su comunicación [...]» (Albaladejo, 2013: 12). En las obras literarias, el lenguaje funciona culturalmente; es decir, el lenguaje literario, como sistema de modelización secundario, tiene una organización «eminente cultural» (Albaladejo (2013: 13) a partir de una lengua natural. Por ello, cada cultura, conforme con su retórica, crea un lenguaje literario para comunicar un mensaje de modo persuasivo. El lenguaje literario es un elemento importante de la dimensión cultural de la literatura porque con él se construye y se comunica la materia literaria. De ahí, en el marco de la retórica cultural, nos concentramos en la configuración retórica de las canciones quechuas en la narrativa arguediana.

de la retórica de la música andina, estructura la dimensión musical de la canción en base a los patrones rítmicos establecidos por la estética de la música. Para tal efecto, selecciona y dispone las palabras sonoras en los versos con la finalidad de generar unas secuencias rítmicas que expresen sentidos poéticos. En función de los géneros musicales andinos determinados por los patrones rítmicos, el lenguaje poético configura una unidad musical que resuena en el plano de la textualidad o en el plano de la interpretación oral.

Considerando que las canciones son fenómenos culturales constituidos por un conjunto de elementos lingüísticos dispuestos según las convenciones del sistema retórico quechua, en este apartado nos centramos en el nivel elocutivo del texto retórico (canción) para describir y explicar la estructura y las figuras de las canciones quechuas; porque, en el proceso de la producción de las canciones, la *elocutio*, como una operación retórica, posibilita la «verbalización de la estructura semántico-intensional del discurso» (Albaladejo, 1991: 117). Por medio de esta operación retórica, las canciones se traducen en construcciones lingüísticas para ser perceptibles y comprensibles por los receptores en la comunicación literaria. Al constituirse en construcciones textuales, visibilizan sus estructuras textuales (poeticidad) y sus figuras retóricas.

5.2.1. La poeticidad de las canciones quechuas

Las canciones quechuas, por su musicalidad, se trasponen como poemas en la narrativa arguediana. La música y la poesía, por ser artes del tiempo, «se establecen sobre la posibilidad de articulación del sonido, sobre una elección de sonidos pertinentes con la consiguiente exclusión de otros no pertinentes, *dentro de una cierta lengua, dentro de un cierto estilo, de una cierta cultura*» (Fubini, 2012: 29; la cursiva es mía). Por esta razón, las canciones quechuas se configuran como poemas en el entramado narrativo para codificar los sonidos musicales en sus estructuras poéticas. Entonces, si queremos percibir las canciones como textos, como lo hacía Frith (2014) cuando se centraba solamente en las letras de las canciones de la música popular, comprendemos ineludiblemente que esas composiciones literarias son poemas que disponen la musicalidad en sus formas y estructuras poéticas.

Las canciones, al configurarse como poemas en la estructura narrativa, tienen una forma estrófica constituida por los versos. La forma estrófica de las canciones permite la modulación del ritmo tanto en la producción como en la recepción de la superficie textual. En el terreno literario, el ritmo es un elemento consustancial del poema. Por ello, Quilis define el poema como «la realidad rítmica máxima y primordial, superior a la estrofa, bien porque puede elevar una sola estrofa a categoría de poema, bien porque puede estar constituido por una serie de estrofas» (1975: 14). De hecho, los poemas quechuas interpolados aparecen organizados en estrofas, ya sea como monoestróficos o como poliestróficos. Las estrofas de estos poemas, como periodos rítmicos, tienen combinaciones heterogéneas dado que no están sujetas a un esquema métrico rígido, sino a un patrón rítmico variable. Debido a este principio organizador, las estrofas son singulares, y, por lo mismo, distan mucho de las formas estróficas de la tradición poética española. No es posible designarlas como dísticos, tercetos, cuartetos, quintetos, o soneto, o copla, etc., a pesar de que el número de sus versos pueda coincidir con los de estas formas estróficas, porque estas se constituyen en base a los esquemas métricos estandarizados y las rimas. En cambio, las estrofas de los poemas quechuas están organizados sobre los patrones rítmicos.

Naturalmente, el otro elemento constitutivo de los poemas quechuas es el verso, un elemento que distingue «a la poesía de la prosa» (Zholkovsky, 1999: 132). En el poema, como explica Zholkovsky, «[l]a unidad rítmica principal es el verso» (1999: 132). Por esta razón, las canciones quechuas, para codificar la musicalidad, organizan sus estrofas por medio de los versos, porque estos, al permitir la repetición de secuencias lingüísticas homólogas, generan un ritmo. El verso, al constituirse en función de otros versos, dispone una serie de unidades rítmicas menores como los acentos, la rima, la pausa, la cantidad (Quilis, 1975: 15) para configurar la musicalidad de los poemas. De entre estas unidades rítmicas, la rima tiene poco peso estético en la poesía quechua porque la versificación quechua no está sujeta a un esquema métrico, sino a un esquema rítmico establecido por la tradición musical. Los versos quechuas están estructurados sobre la base de los ritmos musicales, dado que las canciones son fenómenos musicales más que simples hechos verbales.

Las canciones, como *performances*, poseen un indicador de expresión: el ritmo, el cual suele estar reforzado por ciertas acciones corporales o por los instrumentos

musicales. En este mismo sentido, Hodge sostiene que «[e]l patrón de intensidad (ritmo) es con mayor frecuencia un marcador de la canción [...]. El ritmo de una canción se produce típicamente no solo por la fuerza de la voz, sino que también va acompañado de golpecitos con los pies, palmas, movimientos con la cabeza y el cuerpo, o con los diversos instrumentos de percusión» (1999: 156). La materialización del ritmo en la *performance* es consecuencia de la proyección del ritmo codificado en la estructura de los poemas. Los letristas (o los poetas) son los que organizan los esquemas rítmicos de los poemas, por ello, al elegir y disponer las palabras por sus sentidos o por sus sonidos para expresar lo que quieren decir, dan pistas e instrucciones para la interpretación performativa por parte de los cantantes o de los lectores. De ahí, desde la perspectiva de los letristas (o creadores), la poesía compuesta como una canción no debe preocuparse del sonido «sino del ritmo; debe estar preocupada en ‘tirar las orejas’, no en hacernos disfrutar de la presencia de las palabras. Para ser musical, la poesía necesita ritmos bailables, texturas discordantes y acentos marcados [...]» (Frith, 2014: 317). El esquema rítmico codificado en los poemas-canción marca el estilo de la música y también sugiere un tipo de lógica interpretativa o una determinada forma de *performance* dentro de una tradición musical concreta.

Muchos estudiosos (Husson, 1993, 2002; Mannheim, 2003; Lienhard, 1996; Espino, 2012; Lino, 2017) de la poesía quechua prehispánica como de la contemporánea concluyen en el sentido de que el principio organizador de la poesía quechua es el ritmo semántico. Por ejemplo, Espino, siguiendo las afirmaciones de los dos primeros investigadores de la literatura quechua, constata que los poemas quechuas modernos se organizan en base al principio poético de la poesía ancestral: el ritmo semántico. Por ello, anota que «[e]n la estructuración del poema-canción no se registra una medida métrica ni rima; su fuerza y su realización están en el ritmo que se impone en el poema y en que a partir de esta estructuración se elabora una poética del sentido» (Espino, 2012: 123). Ciertamente, todos ellos coinciden en sostener que el ritmo de las canciones quechuas se estructura por medio del paralelismo semántico. Por lo mismo, la poeticidad de las canciones insertadas en la narrativa arguediana se configura a partir de la aplicación del paralelismo (o dístico) semántico, puesto que esta figura retórica, como elemento organizador del ritmo musical de los poemas, permite la construcción de versos paralelos en los que se

contrastan semánticamente los sentidos poéticos. Entonces, el dístico semántico es la principal forma de organización de las estrofas de los poemas quechuas de la sierra sur del Perú.

5.2.2. Los procedimientos retóricos en la construcción de las canciones

5.2.2.1. El paralelismo semántico quechua

El paralelismo es una figura retórica del lenguaje poético y se forma dentro de la operación retórica llamada *elocutio*. En el nivel de *elocutio*, el poeta (o compositor) construye las figuras y los tropos, poniendo «en tensión la lengua con el fin de actualizar y aprovechar en grado máximo todas las posibilidades expresivas» (Albaladejo, 1991: 113). El paralelismo, como parte de las figuras sintácticas (Plett, 1999: 93; Mayoral, 1994: 159), organiza sintácticamente las «construcciones semejantes repetidas en dos o más grupos sintácticos o métricos» (Albaladejo, 1991: 114). En esa operación artificiosa, aprovecha los niveles formales del lenguaje (fonológico, sintáctico y semántico) en la estructuración de su discursividad poética. Además, a su naturaleza estructurante «se pliegan los demás factores de la versificación: las pausas, el ritmo, la rima» (Asensio, 1970: 69). El paralelismo es un recurso retórico que fue creado para generar la musicalidad en las composiciones poéticas de tradición oral. Por ello, como señala Asensio, esta figura «constituye una de las más antiguas estrategias descubiertas y desarrolladas por los cantores-poetas en los lejanos tiempos cuando la poesía guardaba íntimos contactos con la música, la danza y la magia» (1970: 70). Por haber sido creado en ciertas culturas orales, a partir de las lenguas naturales, constituye un procedimiento retórico de un sistema lingüístico-artístico de carácter cultural.

El paralelismo «se sirve de la repetición como principio que domina y organiza la materia poética» (Asensio, 1970: 72). La repetición o iteración es uno de los procedimientos más antiguos utilizados en la construcción de los poemas-canción porque permite estructurar versos con modulaciones musicales. La construcción del verso «se basa en repeticiones de los más diversos tipos: repetición de determinadas unidades prosódicas o intervalos regulares (ritmo), repetición de consonancias idénticas al final de una unidad rítmica (rima), repetición de determinados sonidos en el texto (eufonía)» (Lotman, 1988: 173). En función del sistema lingüístico y de la

cultura, la repetición puede afectar a las palabras, o a la estructura sintáctica, o al significado de los versos. Si la iteración predomina en el nivel de las palabras, se produce un paralelismo verbal; en cambio, si la repetición pone énfasis en la estructura sintáctica, el resultado es el paralelismo estructural; finalmente, si el mecanismo de la repetición consiste en el juego con los significados, se configura el paralelismo semántico (Asensio, 1970: 72).

En el marco de la retórica del mundo andino —una retórica construida culturalmente a partir de las posibilidades expresivas del quechua—, el mecanismo fundamental del lenguaje poético es el paralelismo semántico, como han demostrado varios estudiosos de la poesía quechua (Husson, 1993, 2002; Mannheim, 2003; Lienhard, 1996; Espino, 2012; Lino, 2017). La estética de las repeticiones de pares mínimos semánticos, tanto en un verso como en dos versos sucesivos, da lugar al paralelismo semántico, en el que, de modo correlativo, se repite un mismo concepto mediante palabras homólogas que pertenecen a un mismo campo semántico. Espino, al estudiar la poesía quechua moderna, explica el funcionamiento del paralelismo semántico quechua; concretamente, dice que esta figura retórica

alude a la presencia de una primera construcción significativa a la que le sucede una que incrementa o intensifica su sentido en el verso siguiente. La misma que va acompañada de una estructura repetitiva en la que varía el lexema que le sucede: si la palabra (en A) es *munay* /querer/, la que le sucede (en B), será *kuyay* /amar/. Esta sutileza del poema [sic] pone en tensión lo siguiente: el primero expresa solo el deseo de aquello que se quiere poseer; en cambio, el segundo, si implica el deseo, simultáneamente, inspira sentimientos (2012: 123).

Esta explicación, al igual que la de los otros investigadores referidos, es acertada en cuanto describe la distribución del paralelismo en el espacio de dos versos sucesivos; puesto que es producto de la observación de un corpus poético en el que, en efecto, el paralelismo se distribuye en dos versos sucesivos. La misma descripción del funcionamiento de esta figura retórica es extensible a los casos en los que el paralelismo se distribuye también en el espacio de un verso. La ampliación de la visión sobre la simetría distribucional de la figura nos permite comprender mejor su funcionamiento en las canciones quechuas insertadas en la narrativa de Arguedas, dado que en aquellas canciones se operativiza el paralelismo tanto en el espacio de dos versos como en el de un solo verso.

Demostramos el funcionamiento del paralelismo en la poesía quechua interpolada en la narrativa arguediana con el estudio retórico del texto de la canción «Paraisancos mayu» que aparece en *Los ríos profundos* (LRP: III, 151-152). En primera instancia, describimos la configuración del esquema rítmico a partir de la visualización en la Figura 3; en segunda instancia, explicamos el funcionamiento del paralelismo en la articulación del ritmo poético.

Análisis del esquema rítmico de la canción «Paraisancos mayu»			
Letra de la versión quechua	Grupo rítmico-semántico	Tiempos marcados	
<i>Paraisancos mayu,</i>	o o ó o ó o	3	5
<i>río caudaloso,</i>	ó o o o ó o	1	5
<i>aman pallk'ankichu</i>	ó o o o ó o	1	5
<i>kutimunaykama,</i>	o o o o ó o	-	5
<i>5 veltamunaykama.</i>	o o o o ó o	-	5
<i>Pall'ark'optikik'a,</i>	o o o o ó o	-	5
<i>ramark'optikik'a,</i>	o o o o ó o	-	5
<i>challwacha sak'esk'aypin</i>	o ó o o o ó o	2	6
<i>pipas challwayk'ospa</i>	ó o o o ó o	1	5
<i>10 usuchipuwman.</i>	o o o o ó o	-	5
<i>Kutimuk', kaptiyña</i>	o ó o o ó o	2	5
<i>pallkanki ramanki.</i>	o ó o o ó o	2	5
<i>Kikiy, challwaykuspay</i>	o ó o o ó o	2	5
<i>uywakunallaypak'.</i>	o o o o ó o	-	5
<i>15 Yaku faltaptinpas,</i>	ó o o o ó o	1	5
<i>ak'o faltaptinpas</i>	ó o o o ó o	1	5
<i>ñokacha uywakusak'i</i>	o ó o o o ó o	2	6
<i>warma wek'eywanpas,</i>	ó o o o ó o	1	5
<i>ñawi ruruywanpas.</i>	ó o o o ó o	1	5

Figura 3: Esquema rítmico de la canción

Formalmente, este poema-canción está compuesto por tres estrofas, cuyos versos, por lo general, son hexasílabos a excepción del tercer verso de la segunda estrofa y del séptimo de la última estrofa. Las dos primeras estrofas, como módulos rítmicos más que métricos, están constituidas por cinco versos; en cambio, la tercera estrofa se configura en nueve versos. Por lo tanto, las combinaciones estróficas del poema no son totalmente simétricas porque la última estrofa presenta más unidades melódicas que permiten la prolongación del ritmo.

Si observamos el grupo rítmico-semántico del poema, notamos que la distribución de los acentos de intensidad o tiempos marcados no es tan simétrica, porque los primeros acentos de los versos se ubican, indistintamente, en las sílabas uno, dos y tres. En ciertos casos, cuando los versos están constituidos por una sola palabra —como ocurre en los versos cuatro, cinco, seis, siete, diez y catorce—, las primeras sílabas son inacentuadas y no hay forma de que los versos tengan dos acentos para sostener la simetría rítmica. Los acentos finales son regulares porque casi todos están marcados en la quinta sílaba, a excepción de los versos ocho y diecisiete. Todos los acentos, al estar ubicados en la penúltima sílaba de las palabras finales, definen el ritmo del huayno quechua, sobre todo, modulan la identidad rítmica de la canción. Entonces, la musicalidad de la canción está regulada por medio de los acentos finales, dado que estos son más fijos en el esquema rítmico de la composición.

Si la equivalencia rítmica de la canción se sustenta en el paralelismo semántico, analicemos y expliquemos su funcionamiento en la estructura del poema. En el poema-canción citado, el hablante poético se dirige al río Paraisancos en tono apelativo y le invoca para que no se bifurque en su ausencia. En el pensamiento del sujeto poético, el río representa, simbólicamente, al pueblo indio; y los peces, a los miembros de las comunidades. Entonces, el yo lírico, encarnando la personalidad de la líder doña Felipa, pide la unidad del pueblo mientras dure su ausencia para evitar su destrucción y su avasallamiento por parte de los perseguidores y opresores. En este marco temático, la advertencia se condensa en el tercer verso de la primera estrofa: «aman pallk'ankichu (no has de bifurcarte)». A partir de esta advertencia nuclear, se organizan las estrofas con sus respectivos sentidos y valores rítmicos.

La primera estrofa presenta una estructura iterativa entre los versos cuatro y cinco: «kutimunaykama, / vueltamunaykama (hasta que yo regrese / hasta que yo vuelva)». Estructuralmente, ambos versos son idénticos porque tienen una organización sintáctica común, como podemos observar en la siguiente Figura:

<i>kuti</i>	mu	na	y	kama
<i>vuelta</i>	mu	na	y	kama
Verbo	traslocativo	concretador	infinitivizador	limitativo
Lexemas	Morfemas			

Figura 4: Deconstrucción gramatical de las palabras quechuas

Las dos raíces son modificadas por una serie idéntica de elementos gramaticales. Los lexemas *kuti-* y *vuelta-* tienen una relación conceptual porque son un par mínimo semántico que pertenece al mismo campo semántico. La diferencia entre ellos radica en que el primero es quechua; en cambio, el segundo, español. En este último caso —en el que se produce la hibridación lingüística—, sobre la raíz española *vuelta-* se añaden los mismos morfemas quechuas para construir un verso equivalente semánticamente. A pesar de la hibridación lingüística, el patrón rítmico del verso es paralelo al del verso íntegramente quechua.

El verbo *kutiy* es traducido, por lo general, como «volver». La direccionalidad del acto de volver puede ser hacia ‘acá’, entonces, el verbo se conjuga así: *kutimuy* (vuelve aquí), o puede ser hacia ‘allá’, en este caso el término se formaliza del siguiente modo: *kutikuy* (regresa). La primera direccionalidad del verbo se conjuga como *kutimuy* cuando el sujeto hablante, estando en el punto de origen, se dirige a una persona que se haya desplazado a un punto opuesto para pedirle que vuelva al lugar desde donde habla. Y la segunda direccionalidad del verbo se formaliza como *kutikuy* cuando el sujeto de la enunciación, compartiendo el mismo punto espacial con su interlocutor, al final del desplazamiento solicita a la persona para que regrese al punto de origen. En el verso «*kutimunaykama*», el verbo *kuti*, al estar conjugado en primera persona singular y en modo subjuntivo, expresa el deseo del hablante: volver al punto de origen (la comunidad) en el futuro, luego de haberse desplazado a otro punto (la clandestinidad). El acto de la enunciación se produce en un contexto espacio-temporal compartido por los interlocutores. El deseo del hablante ha de concretarse en el futuro.

En el verso «*vueltamunaykama*», la raíz *vuelta-* es la verbalización del sustantivo *vuelta*. En lugar del verbo *volver*, se emplea aquel sustantivo, dado que su cuarta acepción: «Regreso al punto de partida» (Real Academia Española, 1992: 2108) coincide, en cierto modo, con el significado del verbo *volver*. En la estructura híbrida de la palabra *vueltamunaykama*, la base *vuelta-*, al significar ‘regreso al punto de partida’, tiene las mismas propiedades semánticas de la palabra quechua *kutiy*. La diferencia entre este y aquel verbo consiste en que *kutiy*, al ser un verbo pleno, está marcado, ya que denota la acción de volver al punto de origen; en cambio, *vuelta* no está marcado debido a que es una forma verbalizada. Sin embargo, desde la perspectiva de la semántica textual, *kutiy* y *vuelta* forman un par mínimo semántico y

comparten las propiedades semánticas de *kutiy*. No hay otro verbo quechua con el mismo valor sémico, por ello mismo, en la búsqueda de la equivalencia rítmica y semántica, se ha recurrido a la palabra castellana *vuelta* en la construcción del verso. Ambas palabras, por sostener una relación conceptual en el discurso lírico, forman el paralelismo semántico.

En la segunda estrofa, las equivalencias posicionales (Mayoral, 1994: 169) se producen en el espacio de dos versos. Luego de haberse remarcado la temporalidad en torno al regreso en el primer paralelismo semántico, ahora los primeros versos paralelos de la estrofa: «Pall'ark'optikik'a, / ramark'optikik'a (Porque si te bifurcas / si te extiendes en ramas)» hipotetizan condicionalmente la bifurcación del río Paraisancos. Los versos que siguen a estos enuncian las posibles consecuencias en el caso de que se produjera la bifurcación. Los enunciados citados se relacionan rítmica y semánticamente, por ello constituyen la figura del paralelismo semántico. Estructuralmente, son idénticos porque tienen la misma organización sintáctica, como podemos apreciar en la quinta Figura:

<i>Pall'a</i>	rk'o	pti	ki	k'a
<i>rama</i>	rk'o	pti	ki	k'a
Verbo	direccional	subordinación	segunda persona	topicalizador
Lexemas	Morfemas			

Figura 5: Deconstrucción gramatical de las palabras quechuas

Antes de continuar con la explicación de la constitución del paralelismo semántico, es necesario hacer un paréntesis sobre la escritura de estos versos. Si normalizamos la escritura de los versos según la ortografía actual del quechua, esa escritura quedaría así: '*Pallqarquptikiqa / ramarquptikiqa*'. Esta forma de representación facilitaría la identificación de los morfemas en la estructura verbal. En la época de Arguedas, el fonema aspirado /q/ se representaba mediante la letra *k* acompañada del apóstrofo ('), de modo que la *q* actual del sistema alfabético quechua se representaba así: *k'*. Por medio del apóstrofo se marcaba el sonido aspirado del referido fonema.

En la descomposición de las palabras en la quinta Figura, notamos que ambas palabras-versos tienen una organización sintáctica común. Las raíces son modificadas por los mismos elementos gramaticales; conceptualmente, están relacionadas porque

constituyen un par mínimo semántico del mismo campo semántico. Difieren lingüísticamente: *pall'a-* (bifurcación) es una construcción mínima quechua seguida de sufijos del sistema lingüístico quechua; mientras que *rama-* es una palabra española que aglutina idénticos morfemas quechuas. Al margen de que estén escritas en distintos códigos lingüísticos, ambas bases significan lo mismo: la bifurcación.

El verbo *pallqay* es traducido como «bifurcar» o «bifurcarse». Designa a la acción de dividirse del río en dos ramales, o del camino en dos direcciones, o del tronco del árbol en ramas. En el contexto del verso «*Pall'ark'optikik'a*» y del poema, el lexema *pall'a-* se refiere a la hipotética bifurcación del río Paraisancos. La condicionalidad de su bifurcación está determinada por el topicalizador *-qa*, dado que este se añade después de la subordinación obviativa *-pti*, que refuerza el carácter condicional de la enunciación.

En el verso «*ramark'optikik'a*», el lexema *rama-* funciona como un verbo. En realidad, el sustantivo español *ramal* ha sido verbalizado en la construcción del verso. En consecuencia, en el contexto del poema, la forma verbal *ramay*, al aprovecharse de una de las acepciones de dicho sustantivo, denota a la posible acción de dividirse del río Paraisancos. El sentido del lexema español es muy próximo a su par mínimo semántico quechua: *pall'a*. Ante la imposibilidad de encontrar un sinónimo en el sistema léxico del quechua, el hablante lírico recurre al préstamo lingüístico para construir una estructura versal repetitiva. Su biculturalidad y su bilingüismo le permiten hacer la solución poética mediante la hibridación lingüística. De manera que el paralelismo semántico, como recurso poético en el discurso lírico, se forma a partir de la relación semántica entre ambos versos. El verso híbrido se ajusta perfectamente al ritmo y al sentido del verso quechua.

Más adelante, en el segundo verso de la tercera estrofa del poema, el paralelismo semántico de la estrofa anterior se reformula en el espacio de un verso; es decir, los dos versos paralelos que acabamos de observar se reconfiguran en un solo verso: «*pallkanki ramanki* (te bifurcarás, te extenderás en ramas)». Al mismo par mínimo semántico *pallka / rama*, se ha añadido el morfema *-nki* con doble valor gramatical: por un lado, marca la segunda persona sujeto y, por otro, el tiempo futuro no-realizado, un tiempo no concretado. Entonces, la acción verbal ha de concretarse en el futuro cuando el hablante haya regresado al pueblo según sus propias palabras: «*Kutimuk', kaptiyñak* (Cuando sea el viajero que vuelva a ti)». Tanto el primer

elemento («pallkanki») como el segundo («ramanki») del verso insisten, por repetición, con la advertencia de que el río puede bifurcarse con seguridad cuando el héroe —en la figura del hablante poético— haya regresado a la comunidad para proteger la vida de sus miembros. Por la combinación de los dos elementos en un espacio versal, el paralelismo semántico encaja en un verso porque tiene dos acentos de intensidad que concuerdan con el esquema rítmico del verso anterior y del posterior.

En la misma estrofa, los cinco últimos versos —que, en su conjunto, constituyen una oración compuesta condicional— presentan un doble paralelismo semántico por medio de relaciones verticales, puesto que la relación paralelística se produce en forma inmediata entre los dos versos sucesivos. Las dos proposiciones condicionales que encabezan la oración versal constituyen el primer paralelismo semántico; es decir, los siguientes versos paralelísticos: «Yaku faltapinpas, / ak'ó faltapinpas (Si les faltara el agua que tú les da, / si les faltara arena)» mantienen una relación semántica próxima o asociativa. En esta relación paralela, los elementos sintácticos se reiteran totalmente porque tienen una estructura sintáctica idéntica; en cambio, los elementos semánticos se repiten parcialmente. Los elementos semánticos paralelizados son *yaku* (agua) y *ak'ó* (arena); los cuales tienen una relación semántica aproximativa o asociativa porque están vinculados al mismo campo semántico: el río. Por lo general, el río es una corriente de agua que se desplaza por un lecho de arena. Por ello la iteración de estos elementos tiene sentido, aunque sean sinónimos imperfectos. El segundo elemento de los versos paralelos es la palabra híbrida *faltapinpas*, que se repite. Esta palabra está compuesta por una base española *falta-* seguida de una serie de sufijos quechuas idénticos: *-pti-n-pas*. En concreto, este paralelismo semántico, como figura retórica, contribuye a la musicalidad de la canción, dado que ambos versos poseen idénticos ritmos y se refieren al mismo campo semántico.

Por último, después de la mediación del verso central «*ñokacha uywakusak'i (yo los criaré)*» en la construcción oracional, hay una secuencia iterativa que complementa el ritmo y el sentido del verso nuclear. Esos versos que paralelizan las ideas vinculadas entre sí son los siguientes: «*warma wek'eywanpas, / ñawi ruruywanpas (con mis lágrimas puras, / con las niñas de mis ojos)*». Al margen de ser versos altamente poéticos en la lengua quechua, constituyen un paralelismo

semántico porque reiteran los medios con los cuales el sujeto poético podría reemplazar el agua y la arena para conservar con vida a los peces en el caso de que el río se secase o se destruyera. En el plano metafórico, las «lágrimas puras» representan a la corriente del agua; en cambio, la pupila («ñawi ruru-»), a la arena debido a su aparente esfericidad. A partir de la asociación de estos elementos simbólicos, la imagen del río se traspone al ojo humano, donde, precisamente, las lágrimas transparentes, similares al río, surcan sobre las pupilas. Esta imagen metafórica tiene una estrecha relación con el paralelismo semántico anterior, puesto que aquel, en el plano físico o material, habla de un posible escenario en el que río se podría secar poniendo en peligro la vida de los peces; en cambio, este dístico semántico, ante ese posible escenario, plantea una solución metafórica vinculada más con el sentimiento humano.

En suma, a partir de este examen del funcionamiento del paralelismo semántico en el poema «Paraisancos mayu», podemos concluir este apartado señalando que esta figura retórica es un recurso expresivo fundamental en la poesía quechua recogida o insertada en la narrativa de Arguedas. El paralelismo empleado en la configuración de las canciones no recurre a las repeticiones fónicas, es decir, a las figuras fonológicas en la construcción de los versos; por el contrario, hace uso de las repeticiones semánticas, dado que «[e]l verso no es solo una unidad rítmico-entonacional, sino también una unidad semántica» (Lotman, 1988: 233). Las repeticiones semánticas, al operativizar sus relaciones, dan origen al paralelismo semántico que tiene la facultad de organizar el ritmo y el sentido de los versos quechuas. En el funcionamiento de esta figura retórica, naturalmente, «el elemento que paraleliza debe reiterar con mayor o menor exactitud el mismo elemento sintáctico y el mismo contenido semántico» (Ramírez Leiva, 1980: 43); por lo mismo, en los paralelismos semánticos de las canciones quechuas, se observa con frecuencia la iteración de estructuras sintácticas y de contenidos semánticos similares. Además, en la disposición de la figura, los elementos paralelísticos quechuas se presentan en forma horizontal, vertical o mixta.

5.2.2.2. La personificación de los elementos de la naturaleza

La personificación es una figura pragmática según la consideración de Mayoral (1994), quien, siguiendo el modelo semiótico de clasificación de figuras planteado por Plett, agrupa una serie de figuras, como la *exclamación*, la *interrogación*, la *personificación* o la *prosopopeya*, etc., que se construyen en un marco enunciativo de modo simulado y fingido. La personificación, como una figura que implica la instauración de un marco enunciativo dentro del mismo texto, es una figura retórica que atribuye las «cualidades humanas y muy en especial la capacidad de hablar/escuchar [...] a las personas fingidas o las cosas ‘personificadas’ o fingidas» (Mayoral, 1994: 279). Por medio de esta figura, las personas o las cosas personificadas participan en el acto comunicativo como emisores o receptores. En la práctica poética, el uso de la personificación es muy convencional; por lo mismo, naturalmente, esta figura es un recurso visible en la obra de Arguedas.

En las canciones insertadas en la narrativa arguediana, predomina una modalidad de la personificación: la presencia de la persona receptora intratextual, la que se suele designar lingüísticamente con el pronombre *tú*. En la tradición poética quechua, las personas receptoras de la enunciación lírica cumplen, por lo general, la función de destinatarios textuales. La mayoría de los destinatarios textuales en los poemas son los elementos de la naturaleza, como se puede apreciar en la Figura seis —que no pretende ser exhaustiva, sino aproximativa porque, en el recuento, se ha tomado en cuenta solamente la versión quechua—; los cuales nunca responden a los sujetos de la enunciación, por eso es poco probable encontrar la figura del *dialogismo* en la disposición de las canciones quechuas. La personificación de los elementos de la naturaleza se funda en el pensamiento mítico y animista del hombre andino, porque, como señala Huarag, «[l]a naturaleza, para el indígena, no es un simple paisaje. Los ríos y las montañas son parte de un cosmos que tiene vida. Los elementos inanimados tienen sentimientos, son componentes de un orden sagrado» (2013: 77). En este orden de cosas, los sujetos líricos, conscientes de que los elementos del cosmos tienen vida y sentimientos, se dirigen a ellos para comunicar sus emociones o para interpelarlos.

Seres y entes personificados	Frecuencia	Ubicación del corpus
Elementos de la naturaleza		
Vicuña	1	LE: I, 101
Loro	1	LE: I, 103
Toro (Misu)	2	YF: II, 159; 190
Cernícalo / gavián	1	LRP: III, 31-32
Halcón	1	LRP: III, 42
Picaflor	2	LRP: III, 46; ES: III, 159
Tarántula	1	LRP: III, 80
Mariposa	2	LRP: III, 150; TLS: IV, 259
Jilguero	1	LRP: III, 154
Urpi (paloma)	4	ES: III, 309-310; TLS: IV, 92, 409, 410-411
Cóndor	1	TLS: IV, 171
Sirena	1	TLS: IV, 172
Gusano	2	TLS: IV, 215, 274
Trébol	1	RY: I, 145
Pati (árbol)	1	LRP: III, 89
Flor	1	YF: II, 335
Cerro	1	LRP: III, 42
Puquio	1	LRP: III, 42
Nieve	1	LRP: III, 42
Precipicio	1	LRP: III, 43
Río	1	LRP: III, 152
Viento	1	LRP: III, 43
Lluvia	1	LRP: III, 43
Entidad abstracta		
Sombra (fantasma)	1	TLS: IV, 147
Enemigo	1	TLS: IV, 363

Figura 6: Los seres y entes personificados en las canciones quechuas

De entre tantos elementos personificados, observemos solamente dos elementos transfigurados en destinatarios textuales: el cóndor y el *urpi* (paloma). El cóndor, como ente personificado poéticamente, aparece en la canción «Ork'opi k'asapi», interpretada por Filiberto y Justo Pariona en *Todas las sangres*:

Ork'opi k'asapi cóndor puraschallay
(En las cumbres, en las abras, cóndor, solito)
k'anpa k'esaykipichu
(en tu nido quizá)
mamay wachallawark'a
(mi madre me parió)
taytay churiallowark'a

(me hizo mi padre).

*K'anpa k'esaykipiña
 (Así, aunque en tu nido, pues)
 mamay wachallawaptinpas
 (mi madre me habría parido)
 manachá kayna nerak'ta
 (ni por eso así, tanto, tanto)
 wak'aymachu kask'a
 (hubiese llorado)
 llakiymanchu kark'a
 (hubiese sufrido)
 (TLS: IV, 171)*

Esta canción, según la historia de la novela, es parte del repertorio musical del charanguista Gregorio Altamirano, quien, como músico del pueblo, la había recogido de la tradición musical indígena. Tras su misterioso asesinato, Filiberto y Justo Pariona la cantan ante la presencia de Matilde, la esposa de Fermín Aragón de Peralta. La interpretación pretende honrar la memoria musical de Gregorio porque los intérpretes la ejecutan al estilo instaurado por el charanguista. De forma que el canto, al musicalizarse en la línea de la tradición indígena, conserva y transmite su tono profundamente triste.

Si observamos el marco enunciativo del poema-canción, notamos que el hablante poético personifica al destinatario de su enunciación lírica; es decir, le atribuye una cualidad humana al cóndor: la facultad de escuchar y entender la comunicación lingüística propiamente humana. Al dotarle de la capacidad de decodificar el discurso lingüístico, se dirige a él, en tono quejoso, para comunicarle su doloroso sufrimiento en el mundo. En el plano de la enunciación, según la organización del primer verso: «Ork'opi k'asapi cóndor puraschallay», el cóndor, como destinatario textual, asume la función del sujeto oyente; por lo mismo, en la textualización está representado por medio del vocativo «cóndor» aunque, ortográficamente, no esté delimitado entre comas en la escritura. Los subsiguientes versos, haciendo uso de la función apelativa del lenguaje, se dirigen al mismo destinatario.

Al centrarnos en el destinatario textual del poema, comprendemos que, según la representación del hablante lírico, el cóndor es un ser solitario que vive en la cima de las montañas de los Andes. En ese lugar aislado y frío, el ave posee un nido, un lecho

donde se genera y se conserva la vida. El primer verso hace referencia a la condición solitaria del cóndor que, naturalmente, denota la soledad existencial en cuanto el ave está separada de los otros miembros de su propia especie y de los que, en algún momento, habitaron en ese nido. La soledad existencial del animal está asociada figuradamente a la condición del sujeto lírico andino. El segundo verso («k'anpa k'esaykipichu [en tu nido quizá]») destaca la pertenencia del nido al destinatario para señalar en los siguientes versos que, por el azar del destino, el yo poético pudo haber sido procreado por sus progenitores en ese nidal, según el sentido de los siguientes versos: «mamay wachallawark'a (mi madre me parió) / taytay churiallawark'a (me hizo mi padre)». Solamente, por esta razón, el hablante lírico estaría predestinado para sufrir durante toda su existencia. Sin embargo, por la magnitud de su «dolor cósmico» —en términos de Arguedas (2012e: V, 299)—, comprende que, por más que haya nacido en un espacio ajeno debido a la pobreza extrema de sus padres, no debía haber merecido sufrir tanto. De ahí, el tono lamentoso de los versos finales de la segunda estrofa: «Manachá kayna nerak'ta (ni por eso así, tanto, tanto) / wak'aymachu kask'a (hubiese llorado) / Llakiymanchu kark'a (hubiese sufrido)». En el poema, la apelación al destinatario textual personifica al cóndor para quejarse por la causa de su soledad existencial.

Otro elemento personificado de la naturaleza en las canciones quechuas introducidas en los relatos arguedianos es el *urpi* (la paloma). La personificación de la paloma es una figura retórica habitual en el mundo andino. Por ello, la encontramos en varias canciones interpoladas en la narrativa de nuestro escritor. Por lo general, en el imaginario andino, la paloma representa a la mujer amada o deseada. Para confirmar esta explicación, examinemos la retórica de la personificación en dos canciones quechuas.

Por un lado, en la canción «Maytan rinki yurak' paloma», canturreada por Gabriel en la novela *El Sexto*, el sujeto lírico andino personifica a la paloma. Al personificarla en el marco enunciativo, la imagina como a una mujer amada que tiene la facultad de escuchar y de comprender el discurso lírico en la lengua quechua. Por lo tanto, figurándose hablar con el ave, se dirige a ella para invocarle a que se despida definitivamente de él antes de abandonarlo. Esa personificación se puede constatar, por ejemplo, en la primera estrofa del referido poema:

*Maytan rinki yurak' paloma
maytan chinkanki tutayaypi.
Adiós nillaway k'ask'oypi
wiñask'aykita, chiri chirintin,
chaki ñuñuypi
ñuñusk'aykita.
¡Aaááy, ú ú ú!
(ES: III, 309-310)*

*Adónde vas, paloma blanca,
te pierdes en el oscurecer.
Dile adiós a mi pecho
donde creciste,
a mis pechos secos
que hielo a hielo lactaste.
¡Aaááy, ú ú ú!*

De hecho, en este himno fúnebre (*ayataki*), el sujeto poético personifica a la paloma cuando le atribuye, imaginariamente, la cualidad del entendimiento humano. El primer verso interrogativo («Maytan rinki yurak' paloma [Adónde vas, paloma blanca,]») está dirigido a la entidad personificada a través del vocativo «paloma». El segundo verso también es la enunciación de una interrogación retórica para la misma destinataria. Estos versos representan a la paloma en una situación de partida a un lugar nada mundano. Ante esa partida inesperada, surge la pregunta insistente y desesperada del yo poemático. De manera que, en los siguientes versos de la primera estrofa, este, al sospechar que la persona amada se va para nunca volver, la implora para que se despida de él. La imploración es muy dramática por dos razones: primero, porque la paloma había nacido en el corazón del hablante poético y se había alimentado de su amor para crecer como un ser amado; segundo, porque toda la ruta de su vuelo o viaje está llena de trances peligrosos («viento frío», «negras golondrinas» y «pájaro fatal [o de mal presagio]») (ES: III, 310) que imposibilitarán su retorno a su hogar donde queda, por lo menos, una persona amada. En suma, la paloma está personificada, en primer lugar, en una situación de partida del mundo de los vivos hacia el mundo de los muertos y, en segundo lugar, con la capacidad de escucha del lenguaje humano.

Por otro lado, en la canción «Kori paloma», entonada por el cantautor Gregorio Altamirano en *Todas las sangres*, la personificación de la mujer amada por medio de la figura de la paloma es un recurso poético. El músico mestizo, al hacer un poemacanción de su propia historia amorosa, transfigura explícitamente a su amada Asunta en una paloma encantadora: «Asunta, yurak', k'ori paloma, / karupin kanki (Asunta, paloma blanca, dorada, / estás muy lejos)» (TLS: IV, 92). La figura de «yurak', k'ori paloma» encarna a Asunta. Por lo mismo, en el plano de la ficción, está dotada de la facultad humana de escuchar un discurso y, a través de las coloraciones de su plumaje,

reproduce la belleza y la imagen social de Asunta. El color blanco («yurak») del ave está asociado a la honestidad de la moza; el dorado («k'ori»), al valor de su belleza. Físicamente, la paloma está situada lejos del alcance del sujeto lírico.

Socialmente, la paloma pertenece al grupo de los *mistis* o criollos; por esta razón, el sujeto de la enunciación lírica la ve muy lejos de su alcance: «karupin kanki (estás muy lejos)». La distancia social del ave, con respecto del hablante poético, está simbolizada con elementos de la naturaleza ubicados en los horizontes cósmicos lejanos. Por ejemplo, un elemento natural que suele estar muy lejos de los pueblos andinos es la nieve, que, por lo general, se ubica en la cima de las grandes montañas; y otro elemento muy distante del género humano es el celaje en el cielo de los atardeceres. En el discurso lírico, el pretendiente que la corteja con su canto es consciente de que su amada pertenece a otro grupo social más alto, por tanto, la percibe a lo lejos «Como la nieve» y «Como crepúsculo rojo» (TLS: IV, 92). A pesar de esa barrera social que lo separa, no pierde la esperanza de conquistar el amor de su amada paloma. Por ello, aunque la ve «Como la nieve», expresa de modo sentencioso: «te deshaces para mí» (TLS: IV, 92). Indudablemente, con su última serenata de amor en vida, la conquista. La correspondencia amorosa de la moza se confirma cuando esta, en el momento de la expropiación de las tierras de San Pedro de Lahuaymarca por parte de la compañía minera Wisther-Bozart, mata de un disparo al ingeniero Cabrejos Seminario para vengar, precisamente, el asesinato de su pretendiente. La expresión de venganza de Asunta, ante el cuerpo inerte del ingeniero, es muy elocuente: «Mataste a Gregorio que era inocente: 'Lirio y eucalipto'» (TLS: IV, 367).

5.2.2.3. El apóstrofe de la emoción andina

En el marco enunciativo intratextual, la personificación implica la apelación directa del emisor en la enunciación; es decir, el yo textual, en su condición de sujeto hablante, se dirige, por lo general, a una segunda persona; por lo mismo, «mantiene bastantes puntos de contacto con la figura *Apóstrofe*» (Mayoral, 1994: 281). En efecto, el apóstrofe, como figura retórica, permite que el sujeto de la enunciación puede «dirigir la palabra en tono emocionado a una persona o cosa personificada» (Marchese y Forradellas, 2013: 33). Los discursos apelativos, al ser dirigidos a los destinatarios textuales, se formalizan por medio de las expresiones exclamativas que

materializan la manifestación de los sentimientos del yo textual para hacer partícipe a la persona del interlocutor.

La emoción poética del hombre andino quechua se expresa a través de la figura apóstrofe; esto es, los afectos del sujeto poemático se exteriorizan mediante las construcciones exclamativas. La exclamación, al estar asociada a la vertiente retórica que aprovecha la función expresiva del lenguaje, moviliza los afectos y los estados de ánimo del hablante lírico en el momento de la enunciación de los poemas. Por eso mismo, tiene mayor rendimiento retórico en la configuración de las canciones quechuas. Los enunciados exclamativos dirigidos a los distintos destinatarios personificados son puramente exclamativos o interpelaciones. El tono emotivo de los enunciados depende, fundamentalmente, del estado de ánimo de los sujetos poéticos.

La personificación en las canciones quechuas condiciona el uso del apóstrofe en la enunciación del hablante lírico; porque este, para dirigirse a la persona o cosa personificada en los poemas, ha de emplear aquella figura. Como la personificación en la poética quechua es una figura muy recurrente, el apóstrofe constituye un recurso complementario para el funcionamiento del marco enunciativo de los poemas, un marco en el que el hablante se dirige expresivamente hacia su oyente. Por esta consideración, las canciones quechuas están llenas de apóstrofes. Para evidenciar la recurrencia a esta figura en la composición de las canciones quechuas, examinamos y explicamos la orientación de las enunciaciones poéticas en tres canciones quechuas.

En la canción «Misitu», entonada por las mujeres de K'oñani durante la despedida al toro Misitu en la novela *Yawar fiesta*, el hablante poético se dirige exclamativamente a tres destinatarios distintos pero vinculados con el mítico astado. La primera estrofa de la canción tiene tres secuencias poéticas y cada una de ellas tiene un destinatario. En este sentido, en la primera secuencia:

<p><i>¡Ay Misitu, ripunkichu; ay warmikuna wak'aykusan!</i> (YF: II, 159)</p>	<p><i>¡Ay Misitu, te vas a ir; ay lloraremos las mujeres!</i></p>
---	---

el sujeto lírico colectivo se dirige al toro Misitu, en tono apelativo y dramático, para expresarle su profundo sentimiento de dolor por su inevitable partida. El verso que revela el dolor del alma humana conmovida es «ripunkichu» (te vas a ir)», porque, a

pesar de que está enunciado en una estructura verbal exclamativa, tiene una intención interrogativa en cuanto presagia la desaparición definitiva del animal. La enunciación de este verso en la cultura quechua conlleva la expresión de una carga emotiva de profunda pena. El hablante lírico, en el marco de su pensamiento andino, concibe al toro como parte de la comunidad y de la naturaleza. De ahí proviene su sentimiento de dolor por el animal amado.

En la segunda secuencia, el hablante lírico colectivo que representa a las voces de las mujeres de K'oonani se dirige al río del paraje: «¡Ay Yanamayu, / sapachallayki / quidark'okunki! (¡Ay Yanamayu / solito / te vas a quedar!)» (YF: II, 159). Al imaginar la silenciosa soledad del río Yanamayu, se conduele de él. Siente que el río, al haber sido la querencia preferida del toro, sufrirá su ausencia. Intuye que el tiempo mítico en el que «Negromayo corría turbio cuando el Misitu bajaba a tomar agua» (YF: II, 132) acabará con la partida del cornúpeto. Prefigura que el río —aquel que por medio de sus aguas le dio vida al Misitu durante su permanencia en ese lugar— se sumirá en la absoluta soledad.

En la tercera secuencia, el mismo hablante poético se dirige emotivamente al espacio geográfico llamado K'oonani:

*¡Ay K'oonani pampa,
sapachallayki,
sapachallaykis
quidark'onkunki!
(YF: II, 159)*

*¡Ay pampa de K'oonani
solito,
solitito
te vas a quedar!*

Se compadece de la futura situación solitaria de la geografía andina. De manera reiterativa («sapachallayki / sapachallaykis»), se conduele imaginando la soledad en la que ha de quedar «K'oonani pampa» tras la partida definitiva de su criatura. A través de su memoria mítica, sabe que el Misitu salió de la laguna de Torkok'ocha que queda, precisamente, en las punas de K'oonani. La madre naturaleza de este paraje lo tuvo que criar dándole de comer y de beber para mantenerlo. Naturalmente, la partida inevitable de su criatura la condena a la soledad existencial. Al comprender el sentimiento de la naturaleza dadora y protectora, el sujeto poemático participa su emoción ante su destinatario.

En la operativización del apóstrofe, el hablante poético utiliza, de modo anafórico, la interjección «Ay» delante de los vocativos tanto en la primera como en

la segunda estrofa⁵⁰. Por medio de la interjección reiterativa, intensifica la expresión de su emoción exclamativa al momento de dirigirse a los diferentes destinatarios textuales. La referida interjección, en la voz del sujeto lírico, canaliza el sentimiento de tristeza y, además, sirve para apelar al interlocutor; por ello, como una expresión patética, marca el tono melancólico del mensaje poético.

En el *harawi* fúnebre «Pin kanki, sombra», interpretado por un coro de mujeres en el entierro de los huesos del charanguista Gregorio en *Todas las sangres*, el apóstrofe es la figura fundamental para que el hablante poético colectivo pueda dirigirse exclamativamente a la «sombra» que funciona como destinatario textual. Por cierto, la enunciación lírica está dirigida al destinatario «sombra», como podemos observar en los siguientes versos de la primera estrofa: «Pin kanki, sombra, / yana sombra / wañusk'a (Quién eres, sombra, / negra sombra, / muerta)» (TLS: IV, 147). En la ficción lírica, la «sombra» que asume el papel del destinatario en la enunciación representa al alma del difunto en el marco del pensamiento religioso del hombre andino. En la segunda estrofa, manteniendo la orientación del discurso, los versos describen emotivamente la característica física de «llaki sombra (triste sombra)» para inducir, al final, al llanto colectivo:

<p><i>Manan yachanichu imatapas k'anmanta, ¡au! llaki sombra, mana piyniyok' mana sutiyok' ñausa; mana umayok', mana makiyok'; iskay chiri tullu: wak'aykuy (TLS: IV, 147).</i></p>	<p><i>Yo no sé no sé nada de ti, ¡au! triste sombra sin nombre ciega, sin cabeza, sin manos; solo dos huesos fríos: ¡llorad!</i></p>
---	--

En el acto de la descripción poética, el sujeto lírico imprime un tono doliente en cada verso. De manera que, a partir del sentido de la emoción expresada en los versos, la figuración de la imagen del destinatario se hace lastimosa. Por extensión, en el plano de la interpretación de la canción, el tono exclamativo del canto es muy conmovedor. Por esta razón, el narrador, al testimoniar la *performance* del coro, no puede dejar de

⁵⁰ La segunda estrofa está constituida por las dos últimas secuencias poéticas de la primera estrofa. La función de esta estrofa es la de intensificar la expresión de la emoción, por eso, recurre a la repetición para prologar la emoción de la compasión.

valorar el efecto de la música vocal: «No hay filo, no hay viento, no hay tempestad que se hunda en el oído y en la materia del ser humano como ese grito» (TLS: IV, 147). Naturalmente, el grito emotivo es consustancial al género *harawi* dentro de la música india.

Finalmente, en la canción dialógica «Yau Gertrudis», interpretada por el viejo sacristán del pueblo de San Pedro en *Todas las sangres*, el apóstrofe constituye una de las figuras retóricas centrales, puesto que, por medio del cual, el hablante poético se dirige al destinatario⁵¹. En este sentido, si observamos la disposición de la primera estrofa de la canción,

<p><i>Yau Gertrudis,</i> <i>urpichallay urpi</i> <i>yau Gertrudis,</i> <i>sonk'ochallay sonk'o</i> <i>ñawiruruy;</i> <i>Diospa wayarnin,</i> <i>Diospa unanchan,</i> <i>Diospa simin,</i> <i>Diospa heridan</i> (TLS: IV, 410)</p>	<p><i>Oye, Gertrudis,</i> <i>paloma, paloma mía;</i> <i>oye, Gertrudis,</i> <i>corazón, corazón mío,</i> <i>luz de mis ojos;</i> <i>sangre de Dios,</i> <i>bandera de Dios,</i> <i>boca de Dios</i> <i>herida de Dios.</i></p>
--	--

notamos que la apelación, por medio de diversas expresiones nominales, es insistente. Toda la estrofa está centrada en la destinataria Gertrudis, porque la intención del hablante poético es consolarla hasta que recupere cierto equilibrio emocional. Cuando cree que ha logrado calmarla, este le comunica, en términos simbólicos, la recuperación de su visión en la segunda estrofa del poema. Luego, como testigo ocular, le relata, por un lado, toda la desgracia que se cierne sobre el pueblo condenado al éxodo («*auk'aykikunan / k'atisiawanku; / yana puyus llak'tayta pampan, / [...]*» [Tus enemigos / nos persiguen; / la nube negra ha entrado a mi pueblo,

⁵¹ El destinatario, por la relación interdiscursiva de la canción con la historia de la novela, tiene doble existencia. En la historia de la narración, Gertrudis aparece como personaje. Como tal, en el momento del éxodo de los comuneros de San Pedro tras la expropiación de la hacienda de La Esmeralda, canta un *harawi* para solidarizarse con el destino aciago de sus vecinos. Al entonar la canción, llora muy emotivamente. Ante el desconsolado llanto de la mujer, el viejo sacristán contesta su canto con otro *harawi* en el que se hace referencia a ella. De modo que, en el plano de la canción, Gertrudis está configurada como la destinataria de la enunciación poética. El hablante poético, para dirigirse a ella, hace uso del apóstrofe como recurso expresivo.

[...])» (TLS: IV, 410), y, por otro lado, la transfiguración de las lágrimas de ella en *yawar mayu* (río de sangre) que, al recorrer como un gran río, va espantando y ahogando a los expropiadores. En los versos finales, la apelación, la consolación y la comunicación de la capacidad de comprensión de la circunstancia infausta se reiteran: «¡Mamallay mama! / ama wak'aychu, / ñawiy kasianñan / [...] (Madre de mi madre, / ya no llores, / ya tengo ojos)» (TLS: IV, 411). De este modo, el apóstrofe, como un recurso expresivo verbal, permite que el hablante lírico enuncie un discurso dirigido a un destinatario textual en un marco comunicativo.

5.2.2.4. El símbolo como la figura de la poetización

La narrativa arguediana está llena de símbolos andino-quechuas, como han demostrado los críticos literarios Lienhard (1990), Huamán (2004), Larrú y Viera (2011), Díaz (2021). Estos símbolos, como estructuras esenciales «de representación del mundo» (García Berrio, 1994: 483), constituyen los elementos más estables de la memoria cultural (Lotman, 1996: 102); por ello, pese a que son cultivados por las distintas generaciones, cumplen con la función de mantener la unidad de los grupos sociales. En el mundo andino, se constituyen en el marco del pensamiento mítico o mágico, que, como un modo de pensar, organiza y estructura las creencias, explica el origen del cosmos y la constitución del orden social. En este marco cognitivo, en el que la mentalidad mágica y animista del hombre andino construye la cosmovisión a partir de la comunicación con el cosmos, la simbolización es una operación de la imaginación mítica y estética. Como producto de esta operación, los símbolos se crean, se difunden y se instalan en la memoria de la cultura andina. Existen como creaciones culturales mucho antes que las narraciones arguedianas. Pero en el proceso de la escritura, aparecen en la memoria de Arguedas y luego reviven en los textos narrativos; es decir, van «de la profundidad de la memoria al texto» (Lotman, 1996: 104). Por ello, la narrativa arguediana contiene muchos símbolos andino-quechuas en su estructura semántica.

La poética de simbolización opera en la composición de las canciones quechuas insertadas en la narrativa de Arguedas. Esta poética está condicionada por el «*imaginario cultural*» (García Berrio, 1994: 472) del hombre andino, puesto que «[l]a imaginación cultural es la actividad endogámica de la fabulación artística, en la que la

poesía se autoalimenta de la propia imaginación poética previamente cristalizada en sus momentos privilegiados» (García Berrio, 1994: 472). Por medio del imaginario cultural, la práctica de la simbolización en las canciones tiene continuidad en la cultura musical quechua. Las formas simbólicas de las canciones ancestrales y tradicionales son los materiales poéticos con los que se configuran los sentidos de las nuevas composiciones poéticas. Cada moda o movimiento de creación poética surge sobre la base de la tradición lírica. Por ello, como señala García Berrio, «[e]l *imaginario cultural* profundiza los poderes de resonancia poética de los hallazgos literarios anteriores consolidados en su dimensión de mitos artísticos; es por tanto una forma de poesía con absoluto arraigo en el sentimiento de la propia tradición estética y cultural» (1994: 473). Por lo tanto, el símbolo, al ser una figura central en la estructuración del sentido poético en la tradición literaria quechua, es un recurso expresivo básico para la poetización de los temas y de los hechos sociales en las canciones.

El símbolo utilizado en la composición de las canciones quechuas es una figura retórica compleja, por el mismo hecho de que forma parte de los «tropos de la serie metonímica» (Mayoral, 1994: 241). Por su naturaleza, a diferencia del símil y la metáfora, el símbolo no tiene ninguna relación con el término real ni imaginario, sino que evoca una realidad conceptual o representada por él; o sea, «no mantiene ninguna relación objetiva con el objeto que designa únicamente se refiere a este a través de una *ley* (es decir, de una convención social arbitraria)» (Marchese y Forradellas, 2013: 381). En el plano de la poética o de la semántica de la imaginación, alude a una entidad conceptualizada. Por ello, como anota Victorio, «el símbolo consistiría en la relación que se establece entre la mención de un objeto y la alusión a un concepto» (2001: 72). Debido a su facultad de figuración, constituye un recurso expresivo esencial en cuanto permite representar el mundo de manera poética. Por medio de esta figura, las canciones quechuas representan un universo aludido de modo convincente y atractivo; traducen la esencia de las cosas en comunicaciones poéticas que iluminan de manera trascendental.

Considerando que «[l]os símbolos se alojan en el espesor imaginario del texto, en el espacio impalpable inducido por las formas del esquema material» (García Berrio, 1994: 482), examinamos algunos símbolos presentes en las canciones quechuas con la finalidad de revelar sus sentidos figurados. En efecto, podemos

empezar con la interpretación del símbolo de la canción «Turullay» que aparece en *Yawar fiesta*:

*¡Ay turullay, turu,
wak'raykuyari,
sipiykuyari
turullay, turu!*

*¡Ay toro, toro,
cornea pues,
mata pues
toro, toro!*

*¡Turullay, turu,
wak'raykunkichu
sipiykunkichu
turullay turu!*

*¡Ay toro, toro,
cómo has de cornear,
cómo has de matar,
toro, toro! (YF: II, 190)*

En esta canción entonada por las mujeres en los momentos previos a la fiesta de sangre propiamente dicha, el toro, más allá de la personificación, constituye un símbolo literario porque alude a un concepto vinculado con la realidad social de Puquio. Por medio de la figura del toro, en consonancia con el imaginario del hombre andino de la sierra sur del Perú, la canción hace emerger un sentido figurativo por alusión: el poder del blanco (Cornejo Polar, 1997: 63). Deducir este sentido supone observar el proceso de simbolización en la composición de la canción; porque, si tomamos en consideración la reflexión de Ricoeur, «[l]a significación simbólica [...] está constituida de tal forma que solo podemos lograr la significación secundaria por medio de la significación primaria, en donde esta es el único medio de acceso al excedente de sentido» (2001: 68). En este orden de niveles de significación, la significación primaria en la figura del toro, esparcida en la superficie textual de la canción, se refiere al toro Misitu, un animal salvaje y bravo de origen español que, en la fiesta taurina, ha de lanzarse a cornear violentamente contra el diestro torero y los capeadores indios. Precisamente, la intención de la canción es desafiar a Misitu para que ejerciera y demostrara su salvajismo contra los lidiadores. Este es el sentido literal diseminado en los versos de las dos estrofas. En el plano de la interpretación, por medio de esta significación primaria, se llega a la significación secundaria, es decir al sentido simbólico, dado que, según la reflexión de Ricoeur, «la significación primaria aporta la secundaria, como el sentido de un sentido» (2001: 68). Por esta razón, la significación secundaria o el «excedente de sentido» de la figura del toro alude al poder violento y avasallante de los señores o de los hacendados de Puquio, quienes, tras expoliar a los indios de sus tierras con la venia del Estado, someten a los colonos y a las comunidades indias hasta convertirlos en sujetos o en poblaciones

pobres o *wakchas*. Por consiguiente, en el imaginario del hablante poético, el toro es la imagen simbólica de los *principales* de Puquio.

La figura del toro, como símbolo, cumple la función reveladora porque, al ser una transfiguración de una representación concreta, visibiliza un sentido oculto o latente. «El símbolo es, pues, una representación que hace aparecer un sentido secreto; es la epifanía de un misterio» (Durand, 2007: 15). Por eso mismo, en el *turupukllay*, el toro constituye la imagen de la clase criolla opresora. Si observamos el sentido oculto del símbolo toro en los siguientes versos: «¡Ay toro, toro, / cornea pues, / mata pues / toro, toro!», comprendemos que el hablante lírico indio reta explícitamente a su principal opresor representado mediante la figura del toro. En el plano simbólico, desea demostrar su valor y su capacidad heroica ante su opresor y avasallador. Como este deseo es inefable en el plano de la realidad social debido al control ilimitado que ejercen los opresores sobre los indios, el indio utiliza la canción como un instrumento de lucha para oponer una resistencia simbólica que, de algún modo, escapa a la vigilancia y al control de los grupos de poder. Por tanto, el toro, como símbolo de lo hispano y del opresor, está configurado como el contrincante del indio en la canción. De hecho, cuando se produce la contienda, los indios lo destruyen, aunque encuentren la muerte heroica para abonar el valor de su clase social.

Para continuar explorando la constitución retórica de los símbolos en las canciones quechuas, citamos a continuación las primeras estrofas o los fragmentos de tres canciones:

1. Canción de Oblitas

*Utari pampapi,
muru pillpintucha,
amarak wak'aychu,
k'ausak'arak'mi kani,
kutipamusk'aykin,
vueltamuk'aykin.
Nok'a wañuptiyña,
nok'a ripuptiyña
lutuyta apaspa,
wak'ayta yachamki.*

*En la pampa de Utari,
mariposa manchada,
no llores todavía,
aún estoy vivo,
he de volver a ti,
he de volver.
Cuando yo me muera,
cuando yo desaparezca
te vestirás de luto,
aprenderás a llorar.
(LRP: III, 150)*

corazón» [...] «Volarás dulce y tranquila, / por montes y lagos / mirando») (TLS: IV, 409) completan la imagen de la paloma que funciona como objeto poemático en la canción. Sin embargo, ese significado denotativo —objetivado por los significantes— transfiere su sentido hacia una dimensión simbólica. Por lo tanto, la «paloma ciega», al ser «una representación concreta con un sentido totalmente abstracto» (Durand, 2007: 15), se traduce en una imagen simbólica en la canción.

Luego de haber explicado las significaciones primarias de las representaciones concretas o de los objetos poemáticos, nos concentramos en las imágenes simbólicas anotadas para descubrir y explicar sus sentidos transfigurados. Nuestra hermenéutica crítica tiene presente la relación de interdiscursividad entre las narraciones y las canciones interpoladas en las obras narrativas. En este sentido, en la canción «Utari pampapi», la imagen simbólica de la «mariposa manchada» es una figura retórica creada y empleada por el hablante lírico andino, un hablante que encarna la voz de la cabecilla doña Felipa. El sujeto lírico, al ser consciente de su huida con destino incierto, envía un mensaje de consolación con la esperanza de volver a su comunidad para protegerla y salvarla de la opresión. Si consideramos el contexto de enunciación de la canción, la «mariposa manchada» simboliza a la comunidad de Utari que aún padece la opresión de la clase dominante. La imagen simbólica muestra a una comunidad incapaz de valerse por sí misma para liberarse del yugo opresor y a una masa social desamparada que, de impotencia, llora por su condición de vasallaje o colono. Ante esta dolorosa situación de la comunidad de Utari, el hablante poético, orientado por su sensibilidad social, se solidariza con ella. Por ello, la consuela con la promesa de volver para liberarla: «mariposa manchada, / no llores todavía, / aún estoy vivo, / he de volver por ti». En el contexto poético, el símbolo de la «mariposa manchada» tiene la función de revelar un secreto guardado disimuladamente por los colonos y los comuneros: la posibilidad de levantarse contra sus opresores en algún momento. Esa posibilidad se ve próxima a partir del motín encabezado por doña Felipa. La preservación de la vida de doña Felipa en la clandestinidad abriga la esperanza de la sublevación del indio. De ahí, de modo insistente, el hablante lírico trata de mantener viva esa esperanza: «Aún estoy vivo. / [...] / he de regresar todavía, / todavía he de volver» (LRP: III, 151).

En la segunda canción, la figura simbólica es el río Paraisancos. Por medio del significado literal diseminado en la canción, descubrimos su sentido simbólico: aquel

río alude al pueblo de Paraisancos en proceso de movilización social contra sus sojuzgadores. A diferencia de la comunidad india simbolizada en la canción anterior, este pueblo ha emprendido la rebelión contra los que ostentan el poder. Por eso, está representado como un «río caudaloso» —por cierto, la naturaleza del río poemático está asociada a la figura de *yawar mayu* (río de sangre), que, en el marco de la estética quechua-andina, evoca siempre al movimiento social violento e incontrolable—. Sin embargo, a pesar de la potencia de su fuerza rebelde, ha quedado descabezado con la huida de su líder ante la represión del Estado, por lo que corre el riesgo de dividirse para convertirse en una presa fácil de su tradicional enemigo. Ante la posible continuación del movimiento social en la ausencia de la líder, el hablante poético, encarnando la voz de la cabecilla fugitiva, hace un llamado al pueblo para que mantenga la unidad ante la fuerza del opresor. Por eso mismo, el símbolo del «río caudaloso» tiene la función de revelar una estrategia fundamental en la lucha: el mantenimiento de la unidad social para resistir la represión. De ahí que los versos «caudaloso río, / no has de bifurcarte / hasta que yo regrese, / hasta que yo vuelva» insistan en llamar a la preservación de la unidad hasta el regreso de la líder. La división de la masa movilizada significaría el fracaso de la lucha del pueblo por la conquista de la justicia social. De hecho, la promesa del regreso hecha por los hablantes poéticos de ambas canciones se cumple en el capítulo final de la novela, donde los colonos de las quince haciendas entran a la ciudad de Abancay obligando al padre Linares a celebrar una misa a medianoche para destruir a la peste que los diezma. La entrada triunfal de los colonos a la ciudad de Abancay por una cuestión mágico-religiosa es una insinuación de la capacidad revolucionaria de los indios y de los mestizos.

Finalmente, en la canción de la kurku Gertrudis, la «paloma ciega» es una imagen simbólica que representa a la comunidad india condenada al éxodo debido a la expropiación de la tierra en la que vivía. Desde la perspectiva interdiscursiva, el referente inmediato de la canción es el despojo de los habitantes del pueblo de San Pedro en *Todas las sangres*. Por ello, el símbolo de la «paloma ciega» alude a la población de San Pedro que, tras quemar su iglesia por «la oprimente rabia de su sangre» (TLS: IV, 411) y la desesperación, se dispone a migrar en busca de un nuevo destino. Naturalmente, la población despojada tiene los ánimos caldeados, el alma destrozada y el entendimiento confuso. Estas emociones y cualidades negativas están

recogidas en el adjetivo «ciega». La imagen simbólica evoca a una masa cegada y perturbada por la rabia debido al dramático despojo. Según la visión sensata y solidaria del hablante lírico, el estado anímico de la comunidad despojada no es nada apropiado para que puedan enfrentar la adversidad con éxito y mantener viva la cultura andina en los nuevos horizontes. Por esta razón, desde la lógica de la mentalidad andina, el yo lírico ofrece donar sus facultades vitales y su sabiduría a la infausta comunidad para dotarla de equilibrio, sensatez y sabiduría: «Bebe mi sangre, paloma ciega, / bebe mis lágrimas/ [...] / Mis ojos llevarás en los tuyos» (TLS: IV, 409). En cuanto recupere o se apropie de estas cualidades humanas, la comunidad expulsada puede emprender el éxodo «sin rabia» para poder establecerse en algún lugar donde puedan continuar cultivando su memoria cultural. Además, el símbolo de la «paloma ciega» tiene la función de revelar una estrategia concomitante a la migración de la comunidad: la necesidad de poseer las facultades humanas en equilibrio para emprender un éxodo que se traduzca en una forma de resistencia social que, conservando la memoria de la comunidad, permita seguir luchando en cualquier pueblo extraño. Desde luego, en el momento aciago, la transferencia de la vitalidad del hablante poético hacia la comunidad se produce con éxito. Por eso, en el *harawi* «Yau Gertrudis», el yo lírico, desde la instancia de aquella comunidad, confiesa ya disponer de todas sus facultades humanas normales: «Ya no estoy ciego, / vengo huyendo, madre mía. / [...] / ya tengo ojos, / [...]» (TLS: IV, 411). Entonces, el éxodo se abre como una posibilidad de continuar la vida comunal en otros pueblos; por esta razón, «[a]l día siguiente se embarcaron todos» (TLS: IV, 411).

En suma, el símbolo es una figura retórica central en la poética quechua porque, como hemos podido observar en las canciones citadas, su uso es permanente en la configuración de los poemas. Por lo general, la poeticidad de las canciones insertadas, en el plano semántico, está construida en base a las figuras simbólicas, dado que el hombre andino-quecha, como *homo symbolicus* (Durand, 2007), cultiva un conocimiento de tipo simbólico en el marco de su pensamiento mítico. En este sentido, las canciones quechuas, por medio de los seres poemáticos, comunican indirectamente un sentido oculto o secreto en un contexto conflictivo en el que el control social y la vigilancia de los grupos de poder son coercitivos. Por ejemplo, si nos fijamos en los niveles simbólicos de las canciones examinadas en este apartado, notamos que los símbolos aluden a entes no representados: el toro Misitu alude al

poder de los *principales* (hacendados) de Puquio; la mariposa manchada, a la comunidad india oprimida y desamparada; el río Paraisancos, a la comunidad india en proceso de movilización contra sus opresores; finalmente, la paloma ciega, a la comunidad india condenada al éxodo como consecuencia de la penetración del capitalismo en los Andes. Los símbolos, en todos los casos, evocan a realidades que trascienden a los elementos simbolizantes; por lo mismo, en estos no se pueden percibir los conceptos simbolizados de manera directa o racionalmente.

CONCLUSIONES

Junto a la lengua, el fondo folklórico y en concreto el elemento musical tendrán una doble función en el texto: introducir instrumentos y canciones autóctonas y, en segundo lugar, que estos sirvan para acompañar los sucesos vitales en el discurso (Alemany, 1992: 75).

Este apartado final de la tesis se organiza en tres bloques temáticos. En el primero, se subraya la relevancia del tema y se resumen la hipótesis, los objetivos y la metodología planteados en la introducción del trabajo. En el segundo, se exponen los principales resultados obtenidos en los capítulos analíticos del trabajo con la finalidad de evaluarlos en relación con los objetivos de la investigación. Y, en el tercero, se presentan los temas para las futuras investigaciones.

En el primero de esos bloques es obligado volver sobre el tema de la música andina en la narrativa de José María Arguedas, ya abordado ampliamente por la crítica literaria que exploró el universo narrativo de nuestro escritor. Sin embargo, no hay investigaciones que examinen, particularmente, cómo se representa literariamente la música vocal en esa narrativa polifónica, ni estudios que describan las estrategias literarias empleadas en el proceso de inscripción de las canciones en los dispositivos narrativos modernos y renovadores. Frente a esta tarea pendiente en los estudios arguedianos, esta tesis es el primer trabajo dedicado plenamente a la representación literaria del canto andino quechua tanto en los cuentos como en las novelas de Arguedas. Considerando que se trata de una literatura postcolonial y polifónica, examina las estrategias literarias utilizadas, por un lado, para insertar el canto en la diégesis narrativa de los textos y, por otro, para representar la oralidad del canto por medio de la escritura literaria. Desde luego, el estudio realizado a lo largo de los cuatro capítulos permite conocer los principales recursos literarios interdiscursivos empleados tanto para dar voz a los sujetos subalternos dentro de la narrativa canónica como para representar discursivamente la poesía oral.

El planteamiento del problema ha conllevado la formulación de la hipótesis y de los objetivos. Una respuesta general al problema se puede enunciar con cierta precisión: la poética narrativa de Arguedas emplea unas estrategias interdiscursivas adecuadas para la representación literaria de la música vocal tanto en los cuentos como en las novelas polifónicas. Por cierto, la investigación confirma que la poética narrativa arguediana, en su propósito de crear una narrativa postcolonial, utiliza una serie de recursos interdiscursivos que permiten construir un mundo intercultural dialógico, donde el canto del hombre andino —como obra de arte musical— dialoga interdiscursivamente con la literatura de género narrativo, la oralidad y la escritura establecen una relación dialógica hasta la generación de la traducción intersistémica y la cultura andina quechua resiste simbólicamente contra la hegemonía de la cultura

criolla. Por medio de esas estrategias interdiscursivas, Arguedas logra que, en aras de la coherencia narrativa, la semántica narrativa de las obras se articule dialógicamente con los temas o motivos de las canciones, de modo que estas contribuyen a la progresión de la narración, ya sea dramatizando o poetizando las acciones más emotivas de los relatos.

El objetivo principal de la tesis —como se ha enunciado en la introducción— ha sido contribuir al conocimiento de los procedimientos literarios empleados en la representación literaria de la música vocal quechua en la narrativa polifónica de Arguedas. Este objetivo general, para dar respuesta al problema planteado, se desglosa en objetivos específicos, tales como identificar y conocer a los sujetos discursivos y culturales vinculados con la música andina en la narrativa arguediana, describir y explicar los procedimientos interdiscursivos e intertextuales utilizados en la representación de los cantos y de las canciones en el sistema diegético de la narrativa, describir y explicar la aplicación de la traducción poética en la configuración discursiva y lírica de las canciones, y, finalmente, describir y explicar las estrategias narrativas empleadas para hacer emerger narrativamente las canciones dentro de los discursos narrativos y los procedimientos retóricos utilizados en la composición poética de las canciones quechuas. La mayoría de los objetivos específicos están desglosados en «descriptivos» y «explicativos» por las siguientes razones: (a) la investigación descriptiva, como anota Dalmaroni (2009: 31), busca, halla y presenta un conjunto de textos para analizar y conceptualizar sus características, y (b) la investigación explicativa busca establecer relaciones entre los textos. De manera que los objetivos descriptivos hacen que nuestra investigación se oriente, en cierto modo, hacia lo observable; en cambio, los objetivos explicativos permiten que nuestra investigación construya modos de pensar o lo no observable. Los dos tipos de objetivos se complementan en nuestro trabajo: la investigación descriptiva se encamina, en lo posible, hacia una fase explicativa; por su parte, la explicativa no puede realizarse sin que haya, previamente, una descripción de la base empírica.

A la luz de los principios operativos de las teorías literarias revisadas en el marco teórico de la tesis, todos los objetivos específicos se cumplieron en gran medida, porque, aplicando la sociocrítica como método de análisis literario, se ha podido determinar y explicar las estrategias literarias empleadas en la

representación del discurso sonoro vocal en la narrativa arguediana. La revelación de aquellas estrategias permite comprender mejor, por un lado, el engranaje discursivo entre las canciones y las narraciones y, por otro, el mantenimiento de la coherencia temática en el diálogo interdiscursivo dentro de las obras narrativas. De modo que toda lectura atenta a la interdiscursividad de estas obras no puede soslayar a las canciones insertadas para concentrarse solamente en el hilo de las historias; por el contrario, ha de hacer dialogar a ambos discursos para comprender e interpretar las correferencias temáticas.

En el desarrollo del estudio, como habíamos previsto en el primer capítulo, se ha aplicado la sociocrítica como método de análisis literario para rastrear la interdiscursividad en la configuración textual de las obras narrativas. El procedimiento del análisis sociocrítico fue rentable a la hora de examinar el material literario, dado que sus dos momentos analíticos permitieron abordar el objeto de estudio de manera sucesiva. En el primer momento del procedimiento, el análisis se centró en describir la inscripción del discurso sonoro vocal en la narrativa, sobre todo, examinó la forma como la música vocal se articula con los discursos narrativos; en el segundo momento, el análisis buscó explicar la razón de la inserción de las canciones en los relatos, es decir, se propuso interpretar lo que no está dicho en los textos. La aplicación de estos procedimientos ha permitido lograr el objetivo general previsto: describir y explicar los procedimientos literarios empleados en la representación de los cantos en la narrativa arguediana. Sin embargo, la sociocrítica no alcanza para examinar el componente retórico de las canciones insertadas. Por esta razón, como complemento metodológico, se ha utilizado la retórica cultural para describir y explicar las figuras retóricas básicas empleadas en la configuración poética de las canciones quechuas. De hecho, esta retórica ayudó a visibilizar los recursos literarios más elementales que poetizan culturalmente las canciones.

En este segundo bloque, se expone los principales resultados obtenidos en el proceso de la investigación del tema. Los resultados que se señalan a continuación son los hallazgos hermenéuticos en función de los objetivos específicos planteados. El primer objetivo fue identificar y describir a los sujetos culturales vinculados con práctica de la música andina quechua en la narrativa de Arguedas. El examen de la identidad musical de los sujetos culturales demuestra que esa narrativa representa a dos tipos de sujetos culturales: sujetos postcoloniales y sujetos de la postcolonia. El

primer tipo comprende a los sujetos culturales que asumen una postura política de descolonización en cuanto pretenden subvertir el orden social establecido por el sistema colonial. Entre ellos encontramos a los narradores arguedianos y a un personaje ambivalente en el proceso de resistencia y de subversión: Ernesto de *Los ríos profundos*. El escritor Arguedas, para poner en marcha la interdiscursividad en su narrativa, crea a unos narradores postcoloniales capaces de filtrar la cultura andina quechua en el sistema literario de corte canónico. Estos narradores arguedianos, plenamente identificados con la cultura andina quechua, se apropian la lengua de la metrópoli (el español) para modificarla hasta el grado de subvertirla lingüísticamente. De forma que, sobre la base del español andino, crean un español literario quechuizado para representar un mundo donde coexisten dos sistemas culturales diferentes: el quechua y el occidental hispánico. Por medio de esta lengua literaria diglósica, introducen la memoria cultural quechua vigente en un sistema semiótico de procedencia occidental: el cuento y la novela; particularmente, insertan el canto quechua, un elemento cultural potente de la memoria colectiva andina.

Los narradores arguedianos encarnan la emoción y el pensamiento musicales de la cultura quechua, por eso son capaces de sentir las melodías, de pintar las escenas musicales en la diégesis narrativa y de valorar las interpretaciones tanto de los músicos como de los cantantes. Sus emociones musicales están marcadas por la música quechua porque han sido enculturados en esta. Ellos, a partir de sus emociones musicales quechuas, reaccionan emocionalmente ante todas las manifestaciones musicales que se producen en los relatos; por lo mismo, cuando se identifican con la emoción transmitida por la música, se muestran empáticos con los intérpretes o se dejan llevar por la melodía en el acto de la recepción. Los narradores arguedianos, por lo general, comunican los procesos emocionales que sienten o narran en las escenas musicales, de modo que describen las expresiones musicales poniendo énfasis en las cargas emocionales (de alegría, tristeza, etc.) que transmiten, y a la vez, responden fisiológicamente ante la emoción musical recibida; por ello comunican las sensaciones que viven en sus propios cuerpos y, finalmente, como consecuencia de la experiencia musical, valoran estéticamente las obras musicales. Así, la sensibilidad musical quechua de los narradores evidencia la emocionalidad con la música andina.

Por otro lado, constatamos que los narradores arguedianos poseen un pensamiento musical conforme con la cosmovisión andina. Ellos no aprehenden ni definen la música conceptualmente o por medio de la abstracción racionalista, sino que la perciben sensorialmente. De manera que imaginan a la música como a unos seres sonoros que tienen poderes mágicos para expresar la esencia de la naturaleza y los sentimientos humanos y, al mismo tiempo, para transformar el comportamiento del cosmos y del hombre. No la pueden explicar lógicamente, solo la pueden sentir u objetivar por medio de analogías. Esos elementos analógicos que emplean para objetivar son, por lo general, el fluir del agua o la luz cósmica; de modo que, para ellos, un tipo de música-voz-canto suena como el fluir del agua y otro tipo de voz-música-canto vibra como la luz. Además, los narradores arguedianos son sujetos musicales porque, al igual que los hombres andinos, son capaces de percibir el mundo en clave musical; por ello, cuando narran el universo andino, musicalizan el canto de las aves, los zumbidos de los insectos, los sonidos de los ríos, la luz del crepúsculo, el tañido de la campana, etc. Comprenden que la música es una forma de comunicación mágica tanto entre el hombre y la naturaleza como entre los seres humanos.

En toda la narrativa de Arguedas, el personaje que tiene una posición política de sujeto cultural postcolonial —y que mantiene una fuerte vinculación con la música andina quechua— es Ernesto de *Los ríos profundos*. Este personaje encarna al sujeto descolonizador porque asume un papel heroico en la novela. Su heroísmo descolonizador se hace patente durante su enfrentamiento contra los dos sujetos simbólicos de la postcolonia o de la colonialidad: el Viejo y el padre Linares. Al ponerse del lado de los pongos, de los colonos y del pueblo oprimido, en primer lugar, sostiene un duelo con el Viejo —un sujeto que simboliza, precisamente, la opresión más cruel—; y, en segundo lugar, cuando su participación en el motín de las chicheras es cuestionada por el padre Linares, resiste contestatariamente la violencia física y el adoctrinamiento ideológico de este. Su espíritu de lucha por la liberación de los oprimidos persiste inquebrantablemente hasta el final de la historia. Además, Ernesto es un héroe musicalizado al modo andino quechua, dado que la música india forma parte de su esencia. Por eso, al reflexionar sobre su devoción por el canto quechua, afirma que su ser está hecho del canto de la calandria, puesto que esta ave simboliza al canto de los pueblos asentados en los valles cálidos. Por su apego al canto quechua, su compañero de colegio lo define como «cantador de jarahuis», es decir, como un

indio quechua cantor. Debido a su naturaleza sonora, el canto constituye su principal medio de comunicación, de lucha y de interpretación del mundo.

El sujeto de la postcolonia aculturado por la música india está representado por Aparicio de la novela breve *Diamantes y pedernales*. Aparicio, como el señor de Lambra, representa al poder colonial que aún se mantenía vigente en la sierra sur del Perú; por lo mismo, oprime a los colonos de su hacienda y somete a la gente de su propia clase social. Por medio de la violencia, controla el orden social tanto en su feudo como en el pueblo. Paradójicamente, como su poder social y económico no alcanza para colonizar la cultura quechua, su gusto musical es conquistado por la música india; por ello, culturalmente, se halla más próximo al mundo indígena. Debido a su alma indigenizada, la música autóctona del arpista Mariano logra definir su identidad cultural indefinida o ambivalente. Por ello, al son de la música del arpista, se entrega a la contemplación estética para sosegar su tormentosa alma y sustraerse del deseo carnal. Movido por su espíritu egoísta, se apropia del músico y de su arte con el fin de poseer una música privada que sintonice con su gusto musical. Cuando el músico lo traiciona ejecutando para terceras personas, Aparicio, ejerciendo su condición de señor, destruye el arpa y mata a su músico personal. Así, su poder colonial le permite controlar a los sujetos sociales, aunque no tenga la potencia suficiente para neutralizar el poder persuasivo y emocional de la música indígena quechua.

El segundo objetivo de la tesis fue examinar los procedimientos interdiscursivos e intertextuales empleados para la representación de la música vocal en la narrativa arguediana. El análisis de las relaciones interdiscursivas de los textos narrativos demuestra que los cantos son insertados como interdiscursos sonoros en la diégesis narrativa. En efecto, la transformación del canto en un interdiscurso sonoro dentro de la narración canónica es un procedimiento literario que permite trasponer las voces musicales de la cultura oral en un texto literario de género narrativo. El interdiscurso sonoro, en la relación dialógica con las historias de los relatos, se traduce, por lo general, en *performances* musicales en las que se actualizan los elementos consustanciales de la música vocal, como los cantantes, la voz y los oyentes.

Los cantantes andinos, condenados al silenciamiento secular en la sociedad clasista debido a su marginalidad o subalternidad social, ejercen la práctica de la música dentro del mundo representado. Sus voces musicales encarnan la resistencia

simbólica contra el sistema sociocultural criollo que los domina por la fuerza de la violencia. A través del canto, actualizan y transmiten sus memorias colectivas para garantizar la continuidad de la identidad cultural de sus grupos sociales en medio de la opresión. Haciendo uso de la memoria retórica y de sus propios cuerpos, cantan al son de los instrumentos musicales o, simplemente, a capela, en primer lugar, para reafirmar la identidad cultural y la cohesión social y, en segundo lugar, para interpretar poéticamente las acciones memorables o emotivas que ocurren dentro de las historias narradas. La mayor parte de los cantantes interpretan a capela porque el canto, para ellos, constituye una forma de comunicación espontánea y mágica. De manera que, ya sea como solista, o en dúo, o en coro, cantan los diversos géneros musicales que se cultivan en las comunidades indígenas y mestizas. Todos los modos de interpretación (solitaria o coral) resuenan como voces colectivas porque procuran refractar los sentimientos colectivos.

En las *performances* cantadas, la voz musical de los intérpretes tiene un protagonismo especial porque representa a una serie de elementos relacionados con la sonoridad, la corporalidad y la personalidad. El estudio permite corroborar que la voz de los cantantes está representada como un instrumento musical de viento en cuanto puede producir un tono, un registro y un timbre en el proceso vibratorio. A diferencia de las palabras usadas en el habla, la voz musical de los intérpretes posee la cualidad expresiva emocional, por lo mismo, como una construcción intencional de la conciencia del artista, se carga de sentidos en función del estado emocional de los cantantes. Los narradores arguedianos, desde una mirada etnográfica, describen las voces en términos de instrumentos musicales. Por otro lado, la voz de los cantantes se comporta como un cuerpo, puesto que la voz es el sonido natural del cuerpo como producto de los movimientos musculares, de la articulación en la garganta y en la boca. Por consiguiente, expresa las sensaciones o las emociones que experimentan los cuerpos de los intérpretes. La voz, al ser un sonido auténtico del cuerpo humano, arrastra la materialidad de los cuerpos de los cantantes, marcando sus identidades sonoras y sus edades biológicas. La materialidad de las voces, al ser descritas como voces tiernas, gastadas, trémulas, etc., revelan las condiciones físicas y biológicas de los sujetos sonoros. Finalmente, la voz no es solamente la expresión de la materialidad del cuerpo, sino también se manifiesta como una persona en cuanto representa al ser del cuerpo sonoro. Es decir, la voz como persona encarna al «yo», a la interioridad y a

la existencia de tales sujetos. Como surge de la interioridad de los cantantes, marca la identidad vocal de los intérpretes, por ello, un determinado sonido vocal está asociado siempre a un cantante específico, de tal suerte una voz representa a una persona concreta. Por ejemplo, la voz del arpista Oblitas en *Los ríos profundos* tiene una naturaleza singular y representa a la persona colectiva; en cambio, la voz del charanguista Gregorio en *Todas las sangres* tiene otros rasgos sonoros inconfundibles y representa a la persona individual.

Toda *performance* musical implica la participación activa de los oyentes. En este sentido, el acto de escuchar de los oyentes en la narrativa arguediana se traduce en otra *performance*, porque estos, al comprender el sentido de los cantos, responden de manera corporal, emocional o discursivamente. Las repuestas de los oyentes indígenas se hacen patentes, por lo general, en forma de bailes y sufrimientos. Cuando oyen los cantos de ritmo intenso y alegre, ellos bailan festivamente al compás de las melodías; en cambio, si escuchan el *harawi* (himno fúnebre) o el *kacharpary* (himno de despedida), sufren hasta el extremo de caer en el llanto colectivo porque estas formas musicales transmiten emociones de dolor y de desarraigo. Los oyentes de la clase dominante reaccionan de diversas maneras: unos reprimen a la música que oyen porque la consideran como subversiva o nativa, otros padecen un remordimiento lastimero al oír la voz doliente de los *harawis* y algunos, como don Bruno en *Todas las sangres*, hacen aflorar sus amores profundos y sinceros cuando se dejan conmocionar con la música quechua. Los receptores extranjeros responden, en unos casos, negando a los cantos indígenas como expresiones musicales porque desconocen la estética de la música andina, y en otros casos, como el del torero Ibarito en *Yawar fiesta*, sintiendo temor por los desafíos que exigen mucha valentía. En suma, los oyentes de las *performances* cantadas en las narraciones arguedianas producen acciones heterogéneas cuando oyen los cantos andinos.

El análisis de la intertextualidad revela que los cantos de tradición oral son representados por medio de las canciones en la textualidad de las narraciones. Las canciones, cuando se transforman en una suerte de dispositivos discursivos, se configuran como intertextos musicales dentro de los textos narrativos. La observación de la genética de estos intertextos nos ha permitido descubrir sus interrelaciones con los otros textos líricos anteriores. De manera que los intertextos musicales, al ser redistribuidos por medio de una serie de procedimientos

intertextuales en la diégesis narrativa, se formalizan textualmente en modo de citas, alusiones y referencias.

La mayor parte de los intertextos musicales exoliterarios son insertados mediante la cita, un procedimiento intertextual que sirve, precisamente, para introducir una voz ajena en el propio discurso con la finalidad de reproducir directamente la voz del otro. En efecto, las voces musicales tanto de los indios como de los mestizos andinos aparecen citadas en forma de poemas dentro del género narrativo. Las citas poéticas a veces son completas y a veces fragmentarias. Sin perder sus rasgos poéticos, establecen relaciones dialógicas con las historias de los relatos para poetizar, desde la visión popular, ciertos hechos elementales que la narración no puede dramatizar hasta transformarlos en eventos netamente emocionales. Por medio de la citación de las canciones, los sujetos sonoros subalternos logran infiltrar sus voces auténticas en el discurso literario de procedencia occidental.

Otro número importante de los intertextos musicales se inserta en los relatos a través de la alusión, un procedimiento intertextual de corte retórico que se emplea para referirse a algo sin mencionarlo directamente. Por medio de la alusión, los narradores arguedianos, sin interrumpir la continuidad del discurso narrativo, hacen referencia a la música y a los cantos que circulan en la tradición oral de las comunidades indígenas. Para concretar la referencia de modo sutil, utilizan dos modos de alusión: la narrativización de las *performances* cantadas y la reutilización de fragmentos de versos musicales. La narrativización, al describir los detalles de todos los componentes sonoros que forman parte de las actuaciones musicales, alude a un género musical específico o a un canto de raigambre popular sin citar explícitamente el título ni las letras de las canciones. La narrativización de las escenas musicales virtuales, de esas escenas que no aparecen protagonizadas por ningún cantante cuya voz se traduzca en letras, alude a las *performances* no escenificadas completamente. En cambio, la reutilización de los versos simbólicos, por medio de citas fragmentarias, hace referencia a las canciones populares que se conservan en la memoria colectiva, a las que han sido citadas en cualquiera de las obras narrativas de Arguedas o las que han sido recogidas en los trabajos antropológicos de nuestro escritor. A través de este recurso intertextual, los narradores o los personajes aluden, de modo implícito, a las canciones originales de donde se habrían extraído unos versos para insertarlos en los discursos narrativos.

La referencia, como procedimiento intertextual, es empleada en la narrativa arguediana para introducir los intertextos musicales en los discursos narrativos. Por medio de este recurso, no se pretende reproducir las canciones referenciadas, sino que se remite a ellas, por lo general, a través de los títulos de las más representativas. En las novelas *Diamantes y pedernales* y *El Sexto*, el uso de la referencia se hace evidente cuando se citan los títulos de varias canciones interpretadas en las diferentes circunstancias. Los títulos de esas canciones, como elementos paratextuales, nombran a todo el texto poético; por lo mismo, constituyen las puertas de entrada a la dimensión semántica y musical de los poemas-canción. Por ejemplo, el título «La internacional», insertado en *El Sexto*, hace referencia al himno de los socialistas y comunistas que purgan condena en la cárcel llamado El Sexto, y, por extensión, también al himno oficial del movimiento obrero internacional. Los títulos de las canciones, por condensación, designan a las obras musicales completas.

Con respecto al tercer objetivo de la investigación, el estudio hermenéutico de la traducción de la música vocal interpolada en la narrativa arguediana llega a la conclusión de que, en la configuración de los poemas escritos, se ha empleado la traducción poética como una estrategia de representación literaria de los cantos quechuas. Utilizando este tipo de traducción, los narradores arguedianos, como mediadores lingüísticos sui géneris, llevan a cabo dos formas de traducción literaria: la intersemiótica y la interlingüística, por medio de las cuales pretenden conseguir que los poemas tengan una equivalencia poética tanto en la escritura primigenia como en los textos traducidos a la lengua meta.

El recurso a la traducción intersemiótica permite fijar los cantos en la escritura de los cuentos y de las novelas. A partir del acto de escucha de los narradores, esta traducción transmuta las *performances* cantadas en poemas escritos en quechua para que se articulen con los discursos narrativos. Los poemas quechuas, al transfigurarse en el sistema de la literatura escrita, procuran conservar los rasgos musicales de la oralidad en sus formas estróficas y versificadas. Por su modalidad escrita en el sistema lingüístico quechua, apelan a la lectura en el mismo código. Los destinatarios de los poemas ya no son los oyentes naturales de las prácticas musicales, sino los lectores vinculados con la cultura letrada quechua. La sustitución de la música vocal por medio de la escritura ha dado origen al surgimiento del texto poético dentro de la narrativa arguediana; por lo mismo, ha convertido a la poesía oral en un archivo

literario disponible para la memoria colectiva letrada. En definitiva, la transcripción de la oralidad, por medio de la traducción intersemiótica, es una forma de representación literaria que propicia la coexistencia de la oralidad y de la escritura en la literatura transcultural.

El examen de la traducción interlingüística de los poemas en la narrativa de nuestro escritor revela que, en esa búsqueda de la equivalencia poética, la traducción al español ha procurado conservar el sentido de los poemas fijados en el quechua en sus dimensiones pragmáticas, semánticas y sintácticas. En la configuración de la dimensión pragmática de los nuevos textos poéticos, la traducción tiene presente el carácter dialógico del discurso lírico, por ello, recrea a los sujetos poéticos que intervienen en la enunciación. En correlación con el aspecto pragmático de los textos originales, los sujetos de la enunciación aparecen en forma de figuras del enunciador y del receptor. Las figuras de los enunciadores líricos actualizados en los textos traducidos son de dos tipos: uno sin la aparición explícita del *yo* poético y otro con la aparición explícita del *yo*. Estas figuras enunciativas son homólogas a las que aparecen en los poemas quechuas. Las figuras de los destinatarios, como producto de la recreación de los alocutorios quechuas, se configuran como destinatarios representados y no representados. Los primeros destinatarios, por no aparecer representados por los deícticos personales de la segunda persona, están ausentes formalmente en un pequeño número de poemas; en cambio, los segundos aparecen representados en la mayoría de los poemas traducidos porque las versiones originales también los tienen marcados.

En el marco del metadiscurso traductor de Arguedas, la configuración de la dimensión semántica de los poemas en la lengua de llegada, en su propósito final de alcanzar la equivalencia semántica, reproduce, con cierta fidelidad, los temas y los sentidos de los poemas originales. Por eso, los temas de las canciones quechuas se mantienen intactos: la traducción poética pretende transferir el valor poético de la literatura quechua a la versión española; por lo mismo, la visión del mundo indígena se hace eco en los poemas recreados en el sistema literario español. La reproducción de los temas originales en la traducción ha sido posible debido al sistema de referencialidad de la poesía quechua. Los referentes de esta poesía son entidades concretas. Por ello, esos referentes objetivos son sustituidos por las palabras equivalentes que existen en la lengua española. La recurrencia a la misma referencia

ha garantizado la reproducción de los temas en los nuevos textos poéticos. Por el mismo hecho de que los temas han sido desplegados en las estructuras poéticas, los sentidos originales, en lo posible, se mantienen también en las traducciones. Los sentidos, igual que en las versiones quechuas, son figurados porque los nuevos textos conservan la retórica simbólica consustancial a la poética quechua.

Por último, la dimensión sintáctica de los poemas traducidos, en su pretensión de conseguir la equivalencia formal, recrea la sintaxis de los poemas quechuas. Al transferir esta sintaxis a los nuevos textos, la traducción se empeña en reconstruir la estructura formal de los versos originales para conservar su estilo poético. Con ello, aspira a reproducir la cadencia del sistema prosódico de los versos quechuas y los sentidos cifrados originalmente. La traducción no tiene el objetivo de aculturar la poesía quechua, sino, más bien, busca la copresencia de su sintaxis dentro de los poemas contruidos con el sistema lingüístico del español. Los poemas traducidos, pese a que mantienen la estructura sintáctica de los versos quechuas, presentan una sintaxis castellana perfecta, porque, aprovechando la flexibilidad de la estructura formal de la lengua española, replican con soltura las disposiciones versales de los textos origen. Por lo tanto, ninguna agramaticalidad se visibiliza en los poemas traducidos al español.

El objetivo final de la investigación fue describir y explicar dos cuestiones: las estrategias narrativas empleadas para interpolar las canciones dentro de los discursos narrativos y los procedimientos retóricos utilizados en la composición de las canciones quechuas. El estudio de la primera cuestión ha permitido concluir que, en la narrativa interdiscursiva de Arguedas, se han aplicado las estrategias narrativas narratológicas, de escenificación y de tematización para configurar los cantos y las canciones en los cuentos y en las novelas. Las estrategias narratológicas, como procedimientos consustanciales de los discursos narrativos, han sido empleadas para la construcción de los relatos literarios que sirven de marco textual para la aparición de los géneros sonoros y para la narrativización de los eventos musicales. Los mecanismos narrativos, por un lado, introducen las acciones musicales protagonizadas por los personajes para ponerlas en escena, y, por otro, narrativizan aquellas acciones cuando las hacen emerger a través del discurso de los narradores.

Aprovechando la facultad de escenificación de la literatura, la estrategia de escenificación, apelando a los artificios de la teatralidad, presenta la música vocal de

manera performativa. Por ello, en el plano de la historia de las narraciones, unas *performances* son cantadas directamente por los personajes sonoros y otras son solamente instrumentales. Las *performances* cantadas suelen dramatizar ciertas acciones que acontecen en el desarrollo de las historias; por lo mismo, las voces de los cantantes aparecen en el primer plano y dejan constancia de sus puntos de vista sobre ciertos hechos narrados.

Las estrategias de tematización, a partir de las relaciones interdiscursivas entre los discursos narrativos y los discursos sonoros, hacen que las canciones tematizen los motivos desarrollados en los relatos; es decir, la narrativa arguediana poetiza, por medio de las canciones, ciertos temas esenciales para llevarlos al plano más emotivo. En este sentido, algunas canciones asumen tres niveles de tematización: la isotópica, la episódica y la escénica. Por medio de la tematización isotópica, recogen los temas principales de las obras narrativas para desarrollarlos poéticamente. Por ejemplo, el tema central de *Los ríos profundos* —una novela sobre la violencia social— es la posibilidad revolucionaria de los indios y mestizos del pueblo de Abancay. La esencia de este tema constituye el tema nuclear del carnaval «Árbol de pati», ya que este, como dispositivo poético redundante, narra la explosión de la fuerza subversiva latente de los grupos sociales oprimidos por el sistema latifundista. Así este carnaval, temáticamente, condensa el contenido global de la referida novela. Por otro lado, a través de la tematización episódica, las canciones tematizan los motivos centrales de los episodios narrativos de las novelas cuyas estructuras son episódicas. Por esta razón, de modo poético, desarrollan los asuntos de algunos episodios que coinciden, formalmente, con la extensión de los capítulos. Finalmente, por medio de la tematización escénica, la mayoría de las canciones insertadas tanto en los cuentos como en las novelas tematizan los motivos desarrollados dentro de las escenas narrativas. Cuando la narración ha explorado los temas hasta el límite de sus posibilidades expresivas en las escenas por medio del lenguaje narrativo, las canciones se encargan de condensarlos poéticamente. Así pues, muchísimas canciones, como factores de redundancia, aparecen haciendo interpretaciones paralelas a lo enunciado por los narradores dentro de las escenas narradas.

El estudio del segundo punto, relativo a los procedimientos retóricos utilizados, nos ha permitido llegar a la conclusión de que los empleados en la composición de las canciones quechuas son los propios de esa cultura. Para conseguir la musicalidad y el

efecto persuasivo necesarios en el marco de la estética de la música quechua, se hace uso de cuatro figuras retóricas elementales: el paralelismo semántico, la personificación, el apóstrofe y el símbolo. Debido a que el ritmo semántico es el principio organizador de la poesía quechua, el paralelismo semántico establece el ritmo musical de las canciones, puesto que esta figura, al servirse de la repetición de significados próximos entre sí, configura la dimensión musical. Conforme con el principio estético de este recurso, los versos de las canciones quechuas están dispuestos en versos paralelos, en los que la repetición de pares mínimos semánticos, tanto en un verso como en dos versos sucesivos, es una forma constante. Por lo tanto, en la composición de esas canciones no se recurre a las repeticiones fónicas, sino a las repeticiones semánticas, porque en la poesía quechua los versos son, al mismo tiempo, unidades rítmico-entonacionales y unidades semánticas.

La personificación es otra figura central en la construcción de las canciones quechuas, porque, por medio de ella, la mayoría de las tonadas hace que las personas o las cosas personificadas participen en la comunicación poética por cuanto que están dotadas de la capacidad de hablar/escuchar. Las entidades personificadas asumen, por lo general, la función de destinatarios textuales. Casi todos los destinatarios son elementos de la naturaleza (vicuña, cóndor, paloma, mariposa, río, etc.). Los sujetos poéticos, en el marco de su pensamiento mítico y animista, imaginan a la naturaleza con vida; por lo mismo, consideran que esos elementos inanimados poseen sentimientos y son capaces de comprender los discursos humanos.

Como la personificación supone la apelación a la segunda persona en un marco enunciativo, el apóstrofe, como figura retórica, permite al sujeto poético andino dirigirse a una persona o la cosa personificada. Esta figura es recurrente en la composición de las canciones quechuas porque, mediante él, el sujeto lírico expresa toda su emoción humana cuando se dirige a su oyente. Los medios de expresión de las emociones poéticas son las construcciones exclamativas, porque estas, aprovechando la función expresiva del lenguaje, movilizan los afectos y los estados de ánimo de los hablantes en la comunicación poética. Todas las canciones quechuas, por el empleo inevitable del apóstrofe, configuran a los hablantes poéticos dirigiéndose, en tono emocionado, a sus interlocutores personificados.

Finalmente, el símbolo es una figura retórica central en la composición de las canciones quechuas porque poetiza los temas de la vida humana hasta llevarlos al

plano puramente simbólico. Siguiendo la tradición del imaginario cultural de la poética quechua, la fabulación de las canciones utiliza los símbolos para transfigurar los significados ordinarios en imágenes que proyectan unos sentidos simbólicos. De esa manera, los símbolos colocados en la textura de las canciones hacen aparecer sentidos secretos, porque tienen la función de revelar, precisamente, los sentidos ocultos en las significaciones primarias o denotativas. Por ejemplo, en la canción «Turullay» de la novela *Yawar fiesta*, la significación primaria del texto poético representa al toro Misitu; en cambio, la significación secundaria, en el plano figurativo, transfigura al dicho toro en la imagen simbólica de los *principales* de Puquio, dado que estos encarnan lo hispano y la opresión. De suerte que, en aquella canción, el toro Misitu es un símbolo de los hacendados, quienes, socialmente, son definidos como los *principales* en la novela. La poética de simbolización en las canciones está arraigada en la tradición estética de la creación lírica quechua.

En este tercer bloque, como anotamos al principio, sugerimos temas para futuras investigaciones. En el transcurso de la ahora realizada se vislumbraron algunos que excedieron a los objetivos iniciales y quedan pendientes para los próximos trabajos. Uno de esos temas a desarrollar es la intertextualidad musical de las canciones insertadas en la narrativa arguediana. Las metodologías del análisis literario y las teorías literarias adoptadas nos han limitado estudiar esta cuestión. Desde un enfoque interdisciplinar, sobre todo a partir de la contribución de disciplinas como la etnomusicología, la sociología de la música y la estética de la música, se podría rastrear las canciones que sirvieron de referencia a Arguedas para que las pudiera introducir en su narrativa. Está demostrado que Arguedas, además de ser un devoto de la música quechua, hizo un trabajo de campo para recopilar las canciones tradicionales y ancestrales de las zonas andinas. Muchas de esas canciones conocidas por nuestro autor podrían haber sido insertadas en sus cuentos y novelas, con las consiguientes modificaciones y transformaciones literarias. Por esta razón, un estudio interdisciplinar, como el que hemos propuesto, podría reconstruir la intertextualidad musical de las canciones interpoladas en sus obras narrativas. Esta reconstrucción de la intertextualidad musical nos permitiría conocer la genealogía de cada una de las canciones, sus variaciones en el devenir histórico, sus transformaciones en el terreno de la literatura y sus vigencias en las tradiciones

musicales contemporáneas. Un estudio de este tipo podría ser un complemento perfecto de un estudio puramente literario y hermenéutico.

Otro tema pendiente de profundización es la retórica de las canciones quechuas. En nuestra investigación, hemos realizado un estudio de cuatro figuras retóricas presentes en las canciones. Desde la perspectiva de la retórica y de la retórica cultural, es necesario explorar todas las figuras retóricas que se movilizan en la composición de las canciones, puesto que no existen trabajos amplios y profundos centrados en este tema. El estudio de esta cuestión podría permitir el conocimiento de los recursos expresivos utilizados en la composición de la música vocal y de la estética de la poesía quechua, lo que posibilitaría conocer los esquemas rítmicos, los universos simbólicos y los sentidos configurados en las canciones; del mismo modo, ayudaría a la creación de futuras canciones. Para tal efecto, es necesario el dominio de la retórica en toda su amplitud. Ese dominio supone conocer la retórica de procedencia occidental e instaurar una reflexión sobre la retórica de la poética quechua cuando aquella retórica tenga limitaciones para describir el arte poético andino.

BIBLIOGRAFÍA

I. Obras del autor

- Arguedas, José María (1938). *Canto kechwa, con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*. Lima: Ediciones del Club del Libro Peruano.
- Arguedas, José María (1940). «La canción popular mestiza en el Perú. Su valor documental y poético». *La Prensa*, 18 de agosto.
- Arguedas, José María (1940). «La canción popular mestiza en el Perú. Su valor documental y poético». *La Prensa*, 25 de agosto.
- Arguedas, José María (1941). «La canción popular mestiza en el Perú. Su valor documental y poético». *La Prensa*, 23 de febrero.
- Arguedas, José María (1966). *Perú vivo*. Lima: Juan Mejía Baca.
- Arguedas, José María (1967). *Amor mundo y todos los cuentos*. Lima: Francisco Moncloa.
- Arguedas, José María (1976). «La narrativa en el Perú contemporáneo». En Casa de las Américas, *Recopilación de textos sobre José María Arguedas* (pp. 407-420). La Habana: Ediciones de la Casa de las Américas.
- Arguedas, José María (1976). «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú». En Casa de las Américas, *Recopilación de textos sobre José María Arguedas* (pp. 397-405). La Habana: Ediciones de la Casa de las Américas.
- Arguedas, José María (1983a). *Cuentos*. En *Obras completas*, Tomo I (pp. 5-274). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1983b). *Diamantes y pedernales*. En *Obras completas*, Tomo II (pp. 9-46). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1983c). *Yawar fiesta*. En *Obras completas*, Tomo II (pp. 69-227). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1983d). «No soy aculturado...». En *Obras completas*, Tomo V (pp. 13-14). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1983d). *Los ríos profundos*. En *Obras completas*, Tomo III (pp. 9-213). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1983e). *El Sexto*. En *Obras completas*, Tomo III (pp. 217-344). Lima: Horizonte.

- Arguedas, José María (1983f). *Todas las sangres*. En *Obras completas*, Tomo IV (pp. 9-479). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1983g). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. En *Obras completas*, Tomo V (pp. 9-219). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1983h). *Katatay / Temblar*. En *Obras completas*, Tomo V (pp. 221-270). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1985). *Indios, mestizos y señores*. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1990). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica de Eve-Marie-Fell (coord.). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Arguedas, José María (2010). *Registro musical 1960-1963*, Volumen 1. Lima: Ministerio de Cultura.
- Arguedas, José María (2012a). *Obra antropológica*, Tomo I. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (2012b). *Obra antropológica*, Tomo II. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (2012c). *Obra antropológica*, Tomo III. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (2012d). *Obra antropológica*, Tomo IV. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (2012e). *Obra antropológica*, Tomo V. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (2012f). *Obra antropológica*, Tomo VI. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (2012g). *Obra antropológica*, Tomo VII. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (2020). *Katatay*. Lima: Casa de la Literatura Peruana.

II. Monografías, tesis y artículos

- AA.VV. (1969). *Primer encuentro de narradores peruanos*. Lima: Casa de la Cultura del Perú.
- Abel, Günter (2018). *El mundo como signo e interpretación*. Madrid: Tecnos.
- Akassi, Clément (2010). «El sujeto cultural (pos)colonial y de la poscolonia: ¿hacia una crítica literaria para los estudios hispanoamericanos?». *Sociocriticism*, 25 (1 y 2). Recuperado de <https://revistaseug.ugr.es/index.php/sociocriticism/article/view/2487/2599>
- Albaladejo, Tomás (1991). *Retórica*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Albaladejo, Tomás (1998). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Murcia: Universidad de Alicante.

- Albaladejo, Tomás (2005). «Retórica, comunicación, interdiscursividad». *Revista de Investigación Lingüística*, 8 (1), 7-34.
- Albaladejo, Tomás (2007). «Semiótica, traducción literaria y análisis interdiscursivo». En Miguel Ángel Garrido Gallardo y Emilio Frechilla Díaz (eds.), *Teoría/Crítica. Homenaje a la Profesora Carmen Bobes Naves* (pp. 61-75). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Albaladejo, Tomás (2009). «La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la Retórica Cultural». *Castilla. Estudios de Literatura*, 0, 1-26, DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.0.2009.1-26>
- Albaladejo, Tomás (2010). «Literatura comparada y clases de discursos. El análisis interdiscursivo. Textos literarios y forales de Castilla y de Portugal». *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de <http://data.cervantesvirtual.com/manifestation/600420>
- Albaladejo, Tomás (2012). «La semiosis en el discurso retórico: relaciones intersemióticas y Retórica cultural». En Ana G. Macedo, *et al.* (orgs.), *Estética, Cultura Material e Diálogos Intersemióticos* (pp. 89-101). Braga: Húmus/Centro de Estudios Humanísticos.
- Albaladejo, Tomás (2013). «Retórica Cultural, lenguaje literario y lenguaje retórico». *Tonos. Revista de Estudios Filológicos*, 25, 1-21. Recuperado de <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/974/622>
- Albaladejo, Tomás (2014). «La Retórica cultural ante el discurso de Emilio Castelar». En Juan Carlos Gómez Alonso, Francisco Javier Rodríguez Pequeño, Iván Martín Cerezo, Daniel Martínez-Alés (eds.), *Constitución republicana de 1873 autógrafa de D. Emilio Castelar. El orador y su tiempo* (pp. 293-319). Madrid: UAM Ediciones.
- Alcarraz, Enrique y Martínez, M.^a Antonia (2004). *Diccionario de lingüística moderna*. Barcelona: Ariel.
- Aleman, Carmen (1992). «Bibliografía de y sobre José María Arguedas». *Suplementos Anthropos*, 31, 131-149.
- Aleman, Carmen (1992). «Cronología de José María Arguedas». *Anthropos. José María Arguedas. Indigenismo y cuestión cultural como crisis contemporánea hispanoamericana* (coord. José Carlos Rovira), 128 (enero), 27-29.

- Alemaný, Carmen (1992). «Revisión del concepto de neindigenismo a través de tres narradores contemporáneos: José María Arguedas, Roa Bastos y José Donoso». *Anthropos. José María Arguedas. Indigenismo y cuestión cultural como crisis contemporánea hispanoamericana* (coord. José Carlos Rovira), 128 (enero), 74-75.
- Alemaný, Carmen (1993). «Dialéctica de lo español y lo indígena en José María Arguedas». *Canelobre. Imágenes de nuestra América*, 25-26, 103-108.
- Alemaný, Carmen (1994). «Sobre la visión de lo español en José María Arguedas». En Joaquín Marco (ed.), *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Tomo II (Vol. 1), 429-436. Barcelona: PPU.
- Alemaný, Carmen (2002). «José María Arguedas y su acercamiento a lo español a través de la antropología y la literatura». *América sin Nombre*, 3, 5-13.
- Alemaný, Carmen (2009). «Singularidades de José María Arguedas como escritor». *América sin Nombre*, 13-14, 160-167.
- Alicino, Laura (2015). *El guiño de lo real. Percorsi intertestuali nella narrativa di Cristina Rivera Garza* (Tesis doctoral inédita). Università di Bologna, Bologna, Italia. Recuperado de http://amsdottorato.unibo.it/6986/1/ALICINO_LAURA_TESI.pdf
- Allen, Graham (2000). *Intertextuality*. London: Routledge.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (2001). *Literatura/sociedad*. Buenos Aires: Edicial.
- Altamirano, Federico (2020). «Teorías literarias viables para el estudio de las canciones en la narrativa de José María Arguedas». *Dialogía*, 14, 123-158.
- Altamirano, Federico (2018). «Las canciones populares contestarias en *Los ríos profundos*». En Vicente Robalino (comp.), *Crítica, memoria e imaginación de la literatura latinoamericana* (pp. 245-270). Quito: Pontificia Universidad Católica de Ecuador.
- Althusser, Louis (1974): *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Medellín: Oveja Negra.
- Alvarado, Maite (1995). *Paratexto*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Amoretti, María (2003). «Sociocriticismo: institucionalidad e historia de un cuerpo teórico en formación». *Filología y Lingüística*, 29 (1), 7-30.
- Arán, Pampa O. (2005). «Migraciones del pensamiento de Bajtín. La sociocrítica en la perspectiva de M. Pierrette Malcuzyński». *Estudios*, 17, 69-80.
- Arango-Keeth, Fanny (1995). «Algunos criterios utilizados en la traducción de etnoliteratura». *Escritos*, 11/12, 357-379.

- Arango-Keeth, Fanny (2012). «El discurso traductor de José María Arguedas». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 75, 183-204.
- Areta Marigó, Gema (2021): «José María Arguedas: cautivo de la belleza». En José Antonio Mazzotti (ed.), *Arguedas global. Indigenismo en el Nuevo Milenio* (pp. 259-291). Lima: Universidad César Vallejo / International Association of Peruvianists / Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.
- Aristóteles (1974). *Poética*, ed. trilingüe griego-latín-español Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- Asensi, Manuel (2009). «La subalternidad borrosa. Un poco más de debate en torno a los subalternos». En G. C. Spivak, *¿Pueden hablar los subalternos?* (pp. 9-41). Barcelona: Museu d' Art Contemporani de Barcelona.
- Asensio, Eugenio (1970). *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos.
- Attridge, Derek (2011). *La singularidad de la literatura*. Madrid: Abada Editores.
- Auerbach, Erich (2014). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bajtín, Mijail (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Bajtín, Mijail (2012a). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno.
- Bajtín, Mijail (2012b). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ballón, Enrique (2006). *Tradición oral peruana. Literaturas ancestrales y populares I*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Bauman, Richard (1977). *Verbal art as performance*. Illinois: Waveland Press.
- Bauman, Richard (1992). «Performance». En Richard Bauman (ed.), *Folklore, cultural performances, and popular entertainments* (pp. 41-49). New York/Oxford: Oxford University Press.
- Bellini, Giuseppe (1992). «La función del símbolo en *Los ríos profundos* de J. Ma. Arguedas». *Anthropos*, 128, 53-56.
- Bendezú, César Edmundo (2003). *Literatura quechua*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Benveniste, Émile (1977). *Problemas de lingüística general II*. México: Siglo Veintiuno.

- Bernabé, Mónica (2006). «José María Arguedas traductor». En Sergio Franco (ed.), *José María Arguedas: hacia una poética migrante* (pp. 379-396). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Bernal Heredia, Sandra Vanessa (2016): «Una puesta en escena: Sonoridades heterogéneas en *Los ríos profundos de Arguedas*». *Contrarriente*, 14 (1), 125-147.
- Bernardelli, Andrea (2000). *Intertestualità*. La Nuova Italia: Firenze.
- Bernardelli, Andrea (2010). «Il concetto di intertestualità». En Andrea Bernardelli (ed.), *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini*, (pp. 9-62). Perugia: Morlacchi Editori.
- Beyersdorff, Margot (1986). «La tradición oral quechua vista desde la perspectiva de la literatura». *Revista Andina*, 1, 213-236.
- Bhabha, Homi K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bhabha, Homi K. (comp.) (2010). *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Blacking, John (2015). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza.
- Bobes, María del Carmen (1998). *La novela*. Madrid: Síntesis.
- Brower, Jorge (2014). «La semiótica de la cultura desde la perspectiva de I. M. Lotman». *Publicitas Comunicación y Cultura*, 2 (1), 58-68.
- Calsamiglia, Helena y Tusón, Amparo (1999). *Las cosas del decir. Manual del análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Calvo, Julio (1998). *Ollantay: análisis crítico, reconstrucción y traducción*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Camarero, Jesús (2008). *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos.
- Campbell, Joseph (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Carbonell, Ovidio (1997). «Traducción del otro: perspectivas sobre la traducción del texto poscolonial». En Miguel Ángel Vega y Rafael Martín-Gaitero (eds.), *La palabra vertida: investigaciones en torno a la traducción: actas de los VI Encuentros Complutenses en torno a la traducción* (pp. 561-571). Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores.

- Carte, Rebecca (2011). «A Millennial Palimpsest: Musical Quechua Poetry in *Los ríos profundos* (1958) and *Todas las sangres* (1964) by José María Arguedas (1911-1969)». *Latin American Literary Review*, 39 (78), 5-35.
- Casas, Leo (2010). «José María Arguedas como recopilador de la música popular». En Ministerio de Cultura, *José María Arguedas. Registro musical 1960-1963* (pp.52-82). Lima: Ministerio de Cultura.
- Castro Klarén, Sara (1973). *El mundo mágico de José María Arguedas*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Castro Klarén, Sara (2007). «Trans-posiciones: La escritura en los Andes y las paradojas del debate postcolonial». En Carlos A. Jáuregui y Mabel Moraña (eds.), *Colonialidad y crítica en América Latina* (pp. 337-386). Puebla: Universidad de las Américas Puebla.
- Cerrón-Palomino, Rodolfo (2003). *Castellano andino. Aspectos sociolingüísticos, pedagógicos y gramaticales*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Cerrón-Palomino, Rodolfo (2008). *Quechumara. Estructuras paralelas del quechua y del aimara*. La Paz: Plural Editores.
- Ceserani, Remo (2004). *Introducción a los estudios literarios*. Barcelona: Crítica.
- Chanady, Amaryll (2007). «El debate del postcolonialismo. Latinoamericano en un contexto comparativo». En Carlos A. Jáuregui y Mabel Moraña (eds.), *Colonialidad y crítica en América Latina* (pp. 129-154). México: Universidad de las Américas Puebla.
- Charaudeau, Patrick y Maingueneau, Dominique (2005). *Diccionario del análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Chen, Jorge (1992). «La sociocrítica y su inscripción en el campo de la teoría literaria (una introducción)». *Filología y Lingüística*, 18 (2), 9-15.
- Chicharro, Antonio (2007). «Una introducción a los estudios sociocríticos y sus relaciones con las teorías semiolingüísticas y sociosemióticas». En María Victoria Utrera y Manuel Romero (eds.), *Estudios literarios in honorem Esteban Torre* (pp. 715-733). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Chicharro, Antonio (2012). *Entre lo dado y lo creado. Una aproximación a los estudios sociocríticos*. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.

- Chico Rico, Francisco (2015). «La Retórica Cultural en el contexto de la Neorretórica». *Dialogía*, 9, 304-322. Recuperado de <https://journals.uio.no/Dialogia/article/view/2597/2309>
- Christian, Chester (1983). «Alrededor de este nudo de la vida. Entrevista con José María Arguedas». *Revista Iberoamericana*, 49 (122), 221-234. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1983.3761>.
- Cornejo Polar, Antonio (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Cornejo Polar, Antonio (1989). *La novela peruana*. Lima: Horizonte.
- Cornejo Polar, Antonio (1992). «Diamantes y pedernales: elogio de la música indígena». *Anthropos. José María Arguedas. Indigenismo y cuestión cultural como crisis contemporánea hispanoamericana* (coord. José Carlos Rovira), 128 (enero), 49-52.
- Cornejo Polar, Antonio (1997). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Horizonte.
- Cornejo Polar, Antonio (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima / Berkely: Centro Cultural de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar / Latinoamericana Editores.
- Coronado, Jorge (2015). «El huayno en la ciudad: la música andina en *El Sexto*». *Revista Iberoamericana*, 81 (253), 1051-1064.
- Cortez, Eunice (2012). «Yawar fiesta de José María Arguedas: dos textos, dos aproximaciones». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 75, 205-216.
- Coseriu, Eugenio (1992). *Competencia lingüística. Elementos de la teoría del hablar*. Madrid: Gredos.
- Cros, Edmond (1986). *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos.
- Cros, Edmond (1992). *Ideosemas y morfogénesis del texto. Literaturas española e hispanoamericana*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- Cros, Edmond (2003). *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Cros, Edmond (2009). *La sociocrítica*. Madrid: Arco Libros.
- Cruz Leal, Petra I. (1990). *Dualidad cultural y creación mítica en José María Arguedas*. La Laguna: Publicaciones de la Universidad de La Laguna.

- Cruz Leal, Petra I. (1992). «Arrojo y heroicidad en algunos personajes de José María Arguedas». *Anthropos. José María Arguedas. Indigenismo y cuestión cultural como crisis contemporánea hispanoamericana* (coord. José Carlos Rovira), 128 (enero), 40-43.
- Cubo de Severino, Liliana, Puiatti, Hilda y Lacon, Nelsi (2012). *Escribir una tesis. Manual de estrategias de producción*. Córdoba: Comunicarte.
- Dalmaroni, Miguel (dir.) (2009). *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- De la Cadena, Marisol (2004). *Indígenas y mestizos. Raza y cultura en el Cusco*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- De Oto, Alejandro J. (2003). *Frantz Fanon: Política y poética del sujeto poscolonial*. México: Colegio de México.
- De Serna, Jorge (1977). «Metamorfoses». En *Poesía II* (pp. 127-128). Lisboa: Moraes Editores.
- Del Pino, Fermín (1995). «Arguedas en España o la condición mestiza de la antropología». En Maruja Martínez y Nelson Manrique (eds.), *Amor y fuego. José María Arguedas, 25 años después* (pp. 23-55). Lima: Desco.
- Di Girolamo, Costanzo (2001). *Teoría de la crítica literaria*. Barcelona: Crítica.
- Díaz, José Luis (2010). «Música, lenguaje y emoción: una aproximación cerebral». *Salud Mental*, 33 (6), 543-551.
- Díaz, Juan Manuel (2021). «De pájaros y sapos: una oposición simbólica en el imaginario quechua-hispano de *Los ríos profundos*, de José María Arguedas». En José Antonio Mazzotti (ed.), *Arguedas global. Indigenismo en el nuevo milenio*. Lima: Universidad César Vallejo / International Association of Peruvianists / Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.
- Doležel, Lubomír (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco Libros.
- Duarte, Coca (2011). «Estrategias de escenificación y memoria de obra: una propuesta para el análisis del proceso de creación teatral». *Cátedra de Artes*, 9, 58-76.
- Duchet, Claude (1991). «Posiciones y perspectivas sociocríticas». En M. Pierrette Malcuzyński (ed.), *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras* (pp. 43-49). Amsterdam: Rodopi.

- Ducrot, Oswald (1986). *El decir y lo dicho: Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós.
- Durand, Gilbert (2007). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Eco, Umberto (1970). *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca.
- Eco, Umberto (1984). «Apostilla a *El nombre de la rosa*». *Anàlisi*, 9, 5-32.
- Eco, Umberto (1984). *Apocalíptico e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Escajadillo, Tomás (1994). *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru Editores.
- Escobar, Alberto (1984). *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Erl, Astrid (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Escobar, Anna María (2000). *Contacto social y lingüístico. El español en contacto con el quechua en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Epezúa, Dorian (2017). *Las conciencias lingüísticas en la literatura peruana*. Lima: Centro Cultural de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar / Latinoamericana Editores / Lluvia Editores.
- Espino, Gonzalo (2011). «José María Arguedas: Héroe cultural y maestro intercultural». *Tarea*, agosto, 34-37.
- Espino, Gonzalo (2012). «Ñuqanchispa takikuna: marcas andinas —ancestrales— en la poesía y en la narrativa moderna». *Escritura y Pensamiento*, 31, 121-140.
- Fahrenkrog, Laura (2014). «La construcción de una memoria cultural: prácticas musicales en Chiquitos y Moxos, Bolivia (siglos XIX y XX)». *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 18 (27), 35-54.
- Fanon, Frantz (1965). *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Feldman, Irina Alexandra (2012). «Las metáforas de colonialidad y descolonización en José María Arguedas y Frantz Fanon». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 75, 77-94.
- Fernández Rodríguez, M^a Amelia (2009). «Formalismo y contextualismo: Aportaciones a la literatura comparada desde la teoría del lenguaje literario. Perspectivas necesarias para el siglo XXI». *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 4, 142-174. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3175534>

- Fernández Rodríguez, M^a Amelia y Navarro Romero, Rosa María (2018). «Hacia una Retórica cultural del humor». *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Monográfico 2, 188-210. DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2018.m2>
- Fernández, Teodosio (1992). *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos*. Barcelona: Taurus.
- Fernández, Teodosio (1998). *Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura*. Madrid: Akal.
- Fernández, Teodosio (2013). «Antropología y literatura: imágenes contemporáneas del indio americano». En María Sánchez (ed.), *XII Simposio Internacional. Lengua, Literatura y Culturas Hispánicas*. Taichung (Taiwán): Universidad Providence.
- Fernández, Teodosio (1980). «Pensamiento de Alcides Arguedas y la problemática del indio: para una revisión de la novela indigenista». *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, 9, 49-64.
- Fernández, Teodosio (2019). «Mito y literatura: propósito de la literatura indigenista». *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 19, 15-31. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.639>
- Fontanille, Jacques (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima / Fondo de Cultura Económica.
- Fontanille, Jacques (2012). *Semiótica y literatura*. Lima: Universidad de Lima.
- Forgues, Roland (1991). «El mito del monolingüismo quechua de Arguedas». En Hildebrando Pérez y Carlos Garayar (eds.), *José María Arguedas: vida y obra* (pp. 47-58). Lima: Amaru Editores.
- Foucault, Michel (2007). *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Franco, Sergio R. (2010). «Diez líneas de fuerza de la crítica arguediana». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 79, 341-356.
- Frith, Simon (2008). «Hacia una estética de la música popular». En Francisco Cruces y otros (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (pp. 413-435). Madrid: Trotta.
- Frith, Simon (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.

- Fubini, Enrico (2012). *Estética de la música*. Madrid: Machado Libros.
- García Berrio, Antonio (1994). *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.
- García Canclini, Néstor (1982). *Las culturales populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen.
- García Canclini, Néstor (1990). *Las culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- García de la Banda, Fernando (1993). «Traducción de poesía y traducción poética». En Margit Raders (ed.), *III Encuentro complutense en torno a la traducción*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- García Liendo, Javier (2012). «Las chicherías conducen al coliseo: José María Arguedas, tecnología y música popular». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 75, pp. 149-170.
- García Peinado, Miguel A. (1998). *Hacia una teoría de la novela*. Madrid: Arco/Libros.
- García Yebra, Valentín (1985). *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor*. Madrid: Real Academia Española.
- García, Bernardo (2009). «Prolegómenos para una fenomenología del llanto». *Desacatos*, 30, 15-18.
- García, Jorge Tomás (2010). «El discurso de la mimesis en el libro X de la *República* de platón: similitudes y diferencias con los libros II-III». *Quintana*, 9, 211-215.
- García-Antezana, Jorge (1996). «Cosmovisión mítica en *Los ríos profundos*: Conceptualización de luz y música». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 43/44, 301-312.
- Garrido Domínguez, Antonio (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel (2004). *Nueva introducción a la teoría literaria*. Madrid: Síntesis.
- Genette, Gérard (1989b). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Genette, Gérard (1989a). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Genette, Gérard (1993). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.
- Goldmann, Lucien (1980). *La creación cultural en la sociedad moderna*. Barcelona: Fontamara.

- Gómez-Moriana, Antonio (1983). «Intertextualidad, interdiscursividad y parodia: Sobre los orígenes de la forma narrativa en la novela picaresca». *Dispositio*, 8, (22/23), 123-144.
- Gómez, Juan Carlos (2017). «Intertextualidad, interdiscursividad y retórica cultural». *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1, 107-115.
- Goncharenko, Serguéi (1995). «El aspecto comunicativo de la traducción poética». En Rafael Martín-Gaitero (coord.), *V Encuentros complutenses en torno a la traducción* (pp. 695-702). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- González, Mónica (2021). «Ritos de subjetivación y topologías afectivas en *Los ríos profundos* de José María Arguedas» (pp. 309-336). En José Antonio Mazzotti (ed.), *Arguedas global. Indigenismo en el nuevo milenio*. Lima: Universidad César Vallejo / International Association of Peruvianists / Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.
- González Vigil, Ricardo (2017). «Introducción». En José María Arguedas, *Los ríos profundos* (pp. 9-133). Madrid: Cátedra.
- Greimas, Algirdas Julius (1971). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Greimas, Algirdas Julius y Courtés, Joseph (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje I*. Madrid: Gredos.
- Grimson, Alejandro (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Gustems, Josep y Calderón, Caterina (2017). «Emoción musical y bienestar». En Teresa Cascudo (ed.), *Cuerpo y música. Estudios musicológicos* (pp. 241-262). Logroño: Calanda Ediciones Musicales.
- Gutiérrez, Salvador (2002). *De semántica y pragmática*. Madrid: Arco/Libros.
- Havelock, Eric A. (1996). *La musa aprende a escribir*. Barcelona: Paidós.
- Halbwachs, Maurice (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hall, Stuart (2008). «¿Cuándo fue lo postcolonial? Pensar al límite». En Sandro Mezzadra (comp.), *Estudios postcoloniales* (pp. 121-144). Madrid: Traficante de Sueños.
- Hall, Stuart (2010). *Sin garantías. Trayectorias problemáticas en estudios culturales*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Hans-Georg, Gadamer (1998). *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós.

- Hare, Cecilia (2001). «Arguedas y el mestizaje de la lengua: *Yawar fiesta*». *Lexis*, 25 (1 y 2), 475-487.
- Harnoncour, Nikolaus (2006). *La música como discurso sonoro*. Barcelona: Acantilado.
- Hidalgo, Raquel (2003). *La tematización en el español hablado. Estudio discursivo sobre el español peninsular*. Madrid: Gredos.
- Hodge, Robert (1999). «Canción». En Teun A. Van Dijk (ed.), *Discurso y literatura* (pp. 149-166). Madrid: Visor.
- Hormigos, Jaime (2008). *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Madrid: Autor.
- Huamán, Carlos (2004). *Pachacha. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México: Colegio de México.
- Huamán, Carlos (2006). *Atuqkuna pachan. Estación de los zorros*. Lima: Universidad Nacional Autónoma de México / Ediciones Altazor.
- Huamán, Carlos (2015). *Urpischallay: transfiguraciones poéticas, memoria y cultura popular en el wayno*. Lima: Altazor.
- Huarag, Eduardo (2013). «Animismo y religiosidad ancestral en la narrativa arguediana». En Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez, C. María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera, Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui (eds.), *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*, Tomo I (pp. 75-86). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Husson, Jean-Philippe (1993). «La poesía quechua prehispánica: sus reglas, sus categorías, sus temas, a través de los poemas transcritos por Waman Puma de Ayala». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 37, 63-85.
- Husson, Jean-Philippe (2002). «Literatura quechua». *Bira*, 29, 387-522.
- Jakobson, Román (1986). *Ensayos de lingüística general*. México: Origen / Planeta.
- Jáuregui, Carlos A. y Moraña, Mabel (eds.) (2007). *Colonialidad y crítica en América Latina*. México: Universidad de las Américas Puebla.
- Károlyi, Ottó (2012). *Introducción a la música*. Madrid: Alianza.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1997). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Edicial.
- Kristeva, Julia (1978). *Semiótica 2*. Madrid: Fundamentos.
- Kristeva, Julia (2001). *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos.

- Lampis, Mirko (2009/2010). «La semiótica de la cultura: hacia una modelización sistemática de los procesos semióticos». *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, 14-16, 1-7. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/49587294_La_semiotica_de_la_cultura_hacia_una_modelizacion_sistemica_de_los_procesos_semiosicos
- Landgraf, Diemo (2013). «La hibridez ambivalente: la narrativa de Arguedas y los (des)encuentros interpretativos». En Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez, C. María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera, Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui (eds.), *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*, Tomo I (pp. 303-317). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Larrú, Manuel y Viera, Sara (2011). «Animales del aire, de la tierra y del subsuelo en la obra literaria de J. M. Arguedas». *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 52, 91-122.
- Latham, Alison (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Le Bretón, David (1999). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Leturia, José Antonio y De Casas, Jaime Ángel (2018). *Orígenes, ritmos y controversias de la música criolla del Perú y poemas modernos*. Lima: Logargraf.
- Levin, Samuel R. (1999). «Consideraciones qué tipo de acto de habla es un poema». En José Antonio Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria* (pp. 59-82). Madrid: Arco / Libros.
- Lienhard, Martín (1990). *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Horizonte / Tarea.
- Lienhard, Martín (1996). «La cosmología poética en los waynos quechuas tradicionales». En Max Peter Baumann (ed.), *Cosmología y música en los Andes* (pp. 353-367). Frankfurt am Main: Vervuert / Madrid: Iberoamerica.
- Lienhard, Martín (2012). «Introducción». En José María Arguedas, *Obra antropológica*, Tomo I (pp. 23-60). Lima: Horizonte
- Lienhard, Martin (1990). *La voz y su huella*. La Habana: Casa de las Américas.
- Linares, Francisco (1996). «La sociocrítica». En Antonio Sánchez (dir.), *Sociología de la literatura* (pp. 141-154). Madrid: Síntesis.

- Linares, Francisco (2009). «Introducción a la *Sociocrítica* de Edmond Cros». En Edmond Cros, *La sociocrítica* (pp. 23-49). Madrid: Arco Libros.
- Link, Jürgen (1988). «Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik». En Jürgen Fohrmann y Harro Müller (eds.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft* (pp. 284-307). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lino, Luis Eduardo (2017). «Paralelismo andino y ritmo en el verso de *Aguardiente* de Hildebrando Pérez». *Cuadernos literarios*, 14, 25-37.
- Llamas, Miriam (2012). *Lecturas del contacto: manifestaciones estéticas de la interculturalidad y la transculturalidad*. Madrid: Arco/Libros.
- López García, Ángel (2008). «Clases de escritores bilingües: A propósito de José María Arguedas». *Dialogía*, 3, 95-107.
- López Maguiña, Santiago (2005). «Modos de racionalidad en *Todas las sangres*». En Carmen María Pinilla (ed.), *Arguedas y el Perú de hoy* (pp. 243-249). Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo.
- López, Sinesio (1978). «El Estado oligárquico en el Perú: un ensayo de interpretación». *Revista Mexicana de Sociología*, 4 (3), 991-1007.
- Lotman, Yuri (1988). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Lotman, Yuri (1993). «La semiótica y el concepto de texto». *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 9, 16-20.
- Lotman, Yuri (1996). *Semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, Yuri (1998). *Semiósfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, Yuri (2000). *Semiósfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- Luján, Ángel Luis (2000). *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Síntesis.
- Luján, Ángel Luis (2005). *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco/Libros.
- Lyons, John (1997). *Semántica lingüística. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Malcuzyński, M. Pierrette (1991). «A modo de introducción». En M. P. Malcuzyński (ed.), *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras* (pp. 11-27). Amsterdam: Rodopi.

- Malcuzyński, M. Pierrette (1991). «El 'monitoring': hacia una semiótica social comparada». En M. P. Malcuzyński (ed.), *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras* (pp. 153-174). Amsterdam: Rodopi.
- Malcuzyński, M. Pierrette (1997/1998). «A propósito de la sociocrítica». *Acta poética. Homenaje a Bajtín*, 18/19, 189-218.
- Mancosu, Paola (2018). «La autotraducción de ch'aska anka ninawaman. Un análisis lingüístico del español andino». *América Crítica*, 2 (1), 9-24. DOI: 10.13125/americacrítica/3186
- Mancosu, Paola (2019a). «Aproximaciones postcoloniales a la traducción de los poemas de Ch'aska Anka Ninawaman». *Lingue Linguaggi*, 30, 151-161.
- Mancosu, Paola (2019b). «La poética de la traducción de José María Arguedas: Un análisis paratextual». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 89, 187-212.
- Mancosu, Paola (2019c). «Autotraducción, poder y modernidad: El caso de José María Arguedas». En Susanna Regazzoni y Fabiola Cecere (eds.), *America: il racconto di un continente / América: el relato de un continente* (pp. 241-254). Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- Mannheim, Bruce (2003). «El ritmo y no las sílabas deben ser tomadas en cuenta: paralelismo quechua, sentido de la palabra y análisis cultural». *Lhymen*, 2, 11-58.
- Marchese, Ángelo y Forradellas, Joaquín (2013). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Mariátegui, José Carlos (2007). *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho.
- Martín, José Antonio (1997). *Manual de antropología de la música*. Salamanca: Amaru Ediciones.
- Martínez, José Enrique (2001). *Intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- Martínez Ulloa, Jorge (2009). «El gesto instrumental y la voz cantada en la significación musical». *Revista Musical Chilena*, 63 (211), 54-65.
- Mauleón, Claudia (2019). «El canto como complejo mente-cuerpo». En Nicolás Alessandroni, Begoña Torres y Camila Beltramone (eds.), *Vocalidades: la voz humana desde la interdisciplina* (pp. 301-348). La Plata: GITEV.
- Mayoral, José Antonio (1994). *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.

- Mazzotti, José Antonio (2002). «Poesía quechua y fragmentaciones migratorias en el Perú actual: una aproximación». *Revista Andina*, 35, 145-165.
- Mazzotti, José Antonio (2021). «Presentación: Arguedas global y el arte de la esperanza» (pp. 11-25). En José Antonio Mazzotti (ed.), *Arguedas global. Indigenismo en el nuevo milenio*. Lima: Universidad César Vallejo / International Association of Peruvianists / Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.
- Melis, Antonio (2011b). «*La fuerza del mito y las formas de la novela*». En Antonio Melis (comp.), *José María Arguedas. Poética de un demonio feliz* (pp. 133-150). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Melis, Antonio (2011c). «José María Arguedas: la elección de la lengua madre». En Antonio Melis (comp.), *José María Arguedas. Poética de un demonio feliz* (pp. 279-290). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Melis, Antonio (comp.) (2011a). *José María Arguedas. Poética de un demonio feliz*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Mellino, Miguel (2008). *La crítica poscolonial*. Buenos Aires: Paidós.
- Mendívil, Julio (2015). «De calandrias, ríos y pinkuyllus. La música en la obra de José María Arguedas». En Niko Huhle y Teresa Huhle (eds.), *Die Subversive Kraft der Menschenrechte. Rainer Thule zum radikalen Jubiläum* (pp. 347-375). Oldenburg: Paulo Freire Verlag.
- Mendívil, Julio (2018). *Cuentos fabulosos: la invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio metodológico*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Menéndez, Marina (2012). «El concepto de equivalencia». En Beatriz E. Cagnolati (comp.), *La traductología. Miradas para comprender su complejidad* (pp. 114-160). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Meyer, Leonard B. (2011). *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza.
- Mezzadra, Sandro (2008). *Estudios postcoloniales*. Madrid: Traficante de Sueños.
- Mignolo, Walter (1995a). «La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales». *Revista Chilena de Literatura*, 47, 91-114. Recuperado de <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39564/41158>
- Mignolo, Walter (1995b). *The Darker Side of Renaissance. Literacy, Territoriality, & Colonization*. The University of Michigan: Ann Arbor.

- Mignolo, Walter (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- Mignolo, Walter (2016). *El lado más oscuro del renacimiento. Alfabetización, territorialidad y colonización*. Cauca: Universidad del Cauca.
- Miranda, Yesid (2015). *Las lógicas de la apropiación de la música andina tradicional suramericana en los contextos de aprendizaje informal, no formal o formal* (Trabajo de grado inédito). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. Recuperado de <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/16590>
- Molano, Olga Lucía (2007). «Identidad cultural un concepto que evoluciona». *Ópera*, 7, 69-84. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4020258>
- Montanaro, Óscar (1988). «La intertextualidad y su evolución conceptual». *Filología y Lingüística*, 14 (1), 11-17.
- Montes de Sommer, Marlene (2013). «La crisis de identidad del hombre moderno desde la visión de José María Arguedas». En Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez, C. María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera, Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui (eds.), *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*, Tomo I (pp. 285-300). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Montoya, Rodrigo (2012). «Aproximaciones a la obra antropológica de José María Arguedas». En José María Arguedas, *Obra antropológica*, Tomo I (pp. 61-99). Lima: Horizonte.
- Moore, Melisa (2013). «Acerca del intenso significado de una nueva voz peruana: José María Arguedas y la cultura literaria nacional». En Cecilia Esparza, Miguel Giuti, Gabriela Núñez, C. María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera, Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui (eds.), *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*, Tomo II, (pp. 199-210). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Morales, Gracia (2011). *José María Arguedas: el reto de la dualidad cultural*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Morales, Gracia (2012). «La influencia de lo quechua en la narrativa de Arguedas: un acercamiento a sus relatos». *América sin Nombre*, 17, 47-58.
- Moraña, Mabel (2013). *Arguedas / Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes*. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert / Lima: Librería Sur.

- Moreiras, Alberto (1999). *Tercer espacio: Literatura y duelo en América Latina*. Santiago de Chile: LOM Ediciones / Universidad Arcis.
- Morris, Charles (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós.
- Nancy, Jean-Luc (2007). *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Navajas, Gonzalo (1985). *Mímesis y cultura en la ficción*. London: Tamesis Books Limited.
- Negrín, Edith (1993). «Edmond Cros: de la sociología de la literatura a la sociocrítica». *Literatura Mexicana*, 4 (1), 169-177.
- Nikolsky, Alexey (2017). «¿Cómo funciona la emoción musical?». En Teresa Cascudo (ed.), *Cuerpo y música. Estudios musicológicos* (pp. 211-240). Logroño: Calanda Ediciones Musicales.
- Ong, Walter (1987). *Oralidad y escritura. Tecnología de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ortega, Julio (1982). «Texto, comunicación y cultura en *Los ríos profundos* de José María Arguedas». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 31 (1), 44-82.
- Osorio, Nelson (2012). «José María Arguedas y el lenguaje de la identidad mestiza». *América sin Nombre*, 17, 75-80.
- Páez, Enrique (2003). *Escribir. Manual de técnicas narrativas*. Madrid: SM.
- Paredes, Alberto (2016). *Las voces del relato*. Madrid: Cátedra.
- Pinilla, Carmen María (2011). «Apuntes biográficos de José María Arguedas». En Antonio Melis (comp.), *José María Arguedas. Poética de un demonio feliz* (pp. 3-50). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Platón (1986): *República*, introducción, traducción y notas por Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos.
- Plett, Heinrich F. (1999). «Retórica». En Teun A. Van Dijk (ed.), *Discurso y literatura* (pp. 79-108). Madrid: Visor.
- Ponzio, Augusto (1998). *La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*. Madrid: Cátedra.
- Portocarrero, Gonzalo (2004). *Rostros criollos del mal. Cultura y transgresión en la sociedad peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Portugal, José Alberto (2011). *Las novelas de José María Arguedas. Una incursión de lo inarticulado*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Pozuelo Yvancos, José M. (2010). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- Quijano, Aníbal (1998). «La colonialidad del poder y la experiencia cultural latinoamericana» (pp. 27-38). En R. Briceño-León, H. R. Sonntag (eds.), *Pueblo, época y desarrollo: la sociología de América Latina*. Caracas: Nueva Sociedad.
- Quijano, Aníbal (2000). «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina» (pp. 201-246). En E. Lander (ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: CLACSO.
- Quijano, Aníbal (2007). «Colonialidad del Poder y Clasificación Social» (pp. 93-126). En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel (eds.), *El Giro Decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana/Siglo del Hombre Editores.
- Quilis, Antonio (1975). *Métrica española*. Madrid: Ediciones Alcalá.
- Rama, Ángel (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.
- Rama, Ángel (ed.) (1976). *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*. Buenos Aires: Arca-Calicanto.
- Rama, Ángel (ed.) (1981). *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo Veintiuno.
- Raman, Selde, Widdowson, Peter y Brooker, Peter (2010). *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel.
- Ramírez Leiva, Edelmira (1980). *El paralelismo en el romancero*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Ramírez, Carmen (2006). *Música, lenguaje y educación: la comunicación humana a través de la música en el proceso educativo*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Ramírez, Florencia (2019). «Vocalidad, entre el cuerpo y sonido». En Nicolás Alessandroni, Begoña Torres y Camila Beltramone (eds.), *Vocalidades: la voz humana desde la interdisciplina* (pp. 177-196). La Plata: GITEV.
- Rancièrre, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Real Academia Española (1992). *Diccionario de la lengua española* (21.^a ed.). Madrid: Espasa Calpe.
- Reis, Carlos (1987). *Para una semiótica de la ideología*. Madrid: Taurus.

- Reis, Carlos y Lopes, Ana Cristina (1995). *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Ricoeur, Paul (1998). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en relato histórico*. México: Siglo Veintiuno.
- Ricoeur, Paul (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.
- Ricoeur, Paul (2001). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo veintiuno.
- Ricoeur, Paul (2002). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, Paul (2006). *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI.
- Rivera, Fernando (2011). *Dar la palabra. Ética, política y poética de la escritura en Arguedas*. Madrid: Iberoamericana/ Frankfurt am Main: Vervuert.
- Robin, Régine y Angenot, Marc (1991). «La inscripción del discurso social en el texto literario». En M. Pierrette Maluczynski (ed.), *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras* (pp. 51-79). Amsterdam: Rodopi.
- Rochabrún, Guillermo (2013). «Lo indio y lo mestizo en el pensamiento antropológico de Arguedas». En Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez, C. María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera, Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui (eds.), *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*, Tomo I, (pp. 251-256). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rodríguez, Ileana (2011). *Debates culturales y agendas de campo. Estudios culturales, postcoloniales, subalternos, transatlánticos, transoceánicos*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Rodríguez, Oswaldo (2017). «Fenomenología de la vocalidad proto-categoría de una didáctica transdisciplinaria para el estudio del canto». *Revista NEUMA*, 10 (2), 60-83.
- Romero, Raúl (2017). *Todas las músicas. Diversidad sonora y cultural en el Perú*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rowe, William (1979). *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Rowe, William (1996). *Ensayos arguedianos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Said, Edward (2016). *Orientalismo*. Barcelona: Penguin Random House.

- Said, Edward (2019). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Penguin Random House.
- Said, Edward (2004). *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires: Debate.
- Said, Edward (2014). «Posfacio. A 50 años de la aparición de 'Mimosas'». En Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (pp. 527-551). México: Fondo de Cultura Económica.
- Salazar-Soler, Carmen (2007). «La presencia de la antropología francesa en los Andes peruanos». *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 36 (1), 93-107. DOI: 10.4000/bifea.4623
- Sales, Dora (2004). *Puentes sobre el mundo: cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*. Bern: Peter Lang.
- Sales, Dora (2013). «José María Arguedas, con el tiempo a favor: transculturación y traducción». En Cecilia Esparza, Miguel Giuti, Gabriela Núñez, C. María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera, Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui (eds.), *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*, Tomo II (pp. 109-121). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sánchez-Mesa, Domingo (1996). «Una teoría en expansión: la poética social dialógica del círculo de Bajtín». En Antonio Sánchez (dir.), *Sociología de la literatura* (pp. 191-214). Madrid: Síntesis.
- Schmidt, Klaus Elmar (2005). «Español quechuzado o los límites de la imaginación occidental». En Carmen María Pinilla (ed.), *Arguedas y el Perú de hoy* (pp. 139-146). Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo.
- Schopenhauer, Arthur (1998). *Pensamientos, palabras y música*. Prólogo y edición de Dionisio Garzón. Madrid: Edaf.
- Schopenhauer, Arthur (2009). *El mundo como voluntad y representación I*. Madrid: Trotta.
- Scruton, Roger (1987). *La experiencia estética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Segre, Cesare (1984). *Teatro e romanzo*. Torino: Giulio Einaudi.
- Segre, Cesare (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- Shiau Bo Liang (2018): *Buscando voces indígenas en las obras de José María Arguedas* (Tesis doctoral inédita). Universidad de Valladolid, Valladolid, España. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=155846>

- Shohat, Ella (2008). «Notas sobre lo 'postcolonial'». En Sandro Mezzadra (comp.), *Estudios postcoloniales* (pp. 103-120). Madrid: Traficante de Sueños.
- Soltero, Evangelina (2019). «Cortázar lector (leedor) y la polémica con Arguedas». En Patricia Willson (ed.), *Crítica y traducción en Julio Cortázar* (pp. 61-75). Madrid: Iberoamericana.
- Souriau, Étienne (1998). *Diccionario Akal de estética*. Madrid: Akal.
- Spivak, Gayatri C. (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: Museu d' Art Contemporani de Barcelona.
- Spivak, Gayatri C. (2010). *Crítica de la razón postcolonial. Hacia una historia del presente evanescente*. Madrid: Akal.
- Tanqueiro, Helena (1999). «Un traductor privilegiado: el autotraductor». *Quaderns. Revista de traducció*, 3, 19-27.
- Tauzin, Isabelle (2008). *El otro curso del tiempo. Una interpretación de Los ríos profundos*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Lluvia Editores.
- Taylor, S. J. y Bogdan, R. (1994). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Todorov, Tzvetan (1971). *Literatura y significación*. Barcelona: Planeta.
- Todorov, Tzvetan (1987). *La conquista de América: el problema del otro*. México: Siglo Veintiuno.
- Torop, Peeter (2002). «Intersemiosis y traducción intersemiótica». *Cuicuilco*, 9 (25), 1-30.
- Torop, Peeter (2009/2010). «Semiótica de la cultura y cultura». *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, 14-16, 1-7. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/49587294_La_semiotica_de_la_cultura_hacia_una_modelizacion_sistemica_de_los_procesos_semioticos
- Torre, Esteban (1994). *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis.
- Torrent-Lenzen, Aina (2006). «Aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética». *Cuadernos del Ateneo*, 22, 26-43.
- Torres, Begoña (2019). «La voz y nuestro cuerpo. Un análisis funcional». En Nicolás Alessandroni, Begoña Torres y Camila Beltramone (eds.), *Vocalidades: la voz humana desde la interdisciplina* (pp. 23-42). La Plata: GITEV.
- Trujillo, Ramón (1996). *Principios de semántica textual*. Madrid: Arco/Libros.

- Ubilluz, Juan Carlos (2017). *La venganza del indio. Ensayos de interpretación por lo real en la narrativa indigenista peruana*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Van Dijk, Teun (comp.) (2000a). *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, Teun (comp.) (2000b). *El discurso como interacción social*. Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, Teun (ed.). *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*. Madrid: Visor.
- Vargas Llosa, Mario (2008). *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Lima: Santillana.
- Vargas-Salgado, Carlos (2013). «José María Arguedas: memoria y teatralidad en los Andes». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 77, 303-324.
- Vásquez, Chalena (2002). «Universo sonoro en *Los ríos profundos*». *Lienzo*, 23, 55-86.
- Vega, María José (2003). *Imperios de papel. Introducción a la crítica poscolonial*. Barcelona: Crítica.
- Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London / New York: Routledge.
- Vich, Víctor (2005). «El subalterno "no narrado": un apunte sobre la obra de José María Arguedas». En Carmen María Pinilla (ed.), *Arguedas y el Perú de hoy* (pp. 363-376). Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo.
- Victorio, Juan (2001). *El amor y su expresión poética en la lírica tradicional*. Madrid: Ediciones de la Discreta.
- Villanueva, Darío (1989). *Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Ediciones Júcar.
- Viñas, David (2017). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.
- Volóshinov, Valentín N. (2009). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Wahnón, Sultana (ed.) (2014). *Perspectivas actuales de hermenéutica literaria*. Granada: Editorial Universitaria de Granada.
- Young, Robert J. C. (2008). «Nuevos recorridos por las Mitologías Blancas». En Sandro Mezzadra (comp.), *Estudios postcoloniales* (pp. 197-236). Madrid: Traficante de Sueños

- Young, Robert J. C. (2010). «¿Qué es la crítica postcolonial?». *Pensamiento Jurídico*, 27, 281-294.
- Zariquiey, Roberto, y Córdova, Gavina (2008). *Qayna, kunan, paqarin: una introducción práctica al quechua chanca*. Lima: Pontificia Universidad católica del Perú.
- Zavala, Iris M. (1991). *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Zevallos-Aguilar, Juan (1996). «Teoría poscolonial y literatura latinoamericana: entrevista con Sara Castro-Klaren». *Revista Iberoamericana*, 62 (176-177), 963-971.
- Zevallos-Aguilar, Ulises J. (2016). «José María Arguedas y la música novoandina: su legado cultural en el siglo XXI». *Cuadernos de literatura*, 20 (39), 254-269. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-39.jmam>
- Zholkovsky, Alexander (1999). «Poemas». En Teun A. Van Dijk (ed.), *Discurso y literatura* (pp. 131-148). Madrid: Visor.
- Zumthor, Paul (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.
- Zumthor, Paul (2006). *La poesía y la voz en la civilización medieval*. Madrid: Abada Editores.