

# ARGUEDAS Y EL *TAKI ONQOY*\*

ARGUEDAS AND *TAKI UNQUY*

MAURICIO OSTRIA GONZÁLEZ\*\*  
PATRICIA HENRÍQUEZ PUENTES\*\*\*

## RESUMEN

Las narraciones de José María Arguedas pueden leerse como un sistema de representaciones que evoca las estrategias del Taki Onqoy, movimiento indígena de resistencia cultural en el siglo XVI. Como aquel movimiento, Arguedas busca recuperar, en sus relatos, las visiones tradicionales del hombre andino y sus vínculos religiosos con las montañas ('apus', 'wamanis'), los ríos ('mayus') y establecer una especie de 'negociación' con la modernidad, como forma de resistencia cultural. En efecto, los textos arguedianos privilegian una oralidad ficticia, e incorporan pasajes no narrativos (líricos y prosísticos) e, incluso, discursos no verbales (melodías, cantos, danzas, tejidos, vestuarios, etc.) con los que se construyen visiones heterogéneas. El eje de la relación entre la práctica semiótico-religiosa de los taki onqoy y la práctica narrativa de Arguedas es la figura de los danzantes que, en ambos casos, se vinculan con las divinidades y encarnan la supervivencia cultural del antiguo mundo andino.

*Palabras clave:* Taki Onqoy, cultura andina, novela, Arguedas.

\* Este artículo forma parte del proyecto FONDECYT N° 1120822, del que los autores son, respectivamente, co-investigador e investigadora responsable.

\*\* Profesor de los Programas de Magíster y Doctorado en Literatura de la Facultad de Humanidades y Arte, Universidad de Concepción, Chile. Profesor Emérito Universidad de Concepción, Miembro de la Academia Chilena de la Lengua. Correo electrónico: mostria@udec.cl

\*\*\* Doctora en Literatura Latinoamericana. Directora y docente del Programa de Magíster en Literaturas Hispánicas de la Facultad de Humanidades y Arte, Universidad de Concepción, Chile. Correo electrónico: pathenriquez@udec.cl

## ABSTRACT

José María Arguedas' narrations can be read as a representation system that evokes the strategies of 'Taki Unquy', a 16<sup>th</sup> century indigenous movement of cultural resistance. Like the movement, Arguedas seeks to recover in his tales the traditional views of the Andean man and their religious relations with the mountains ('apus', 'wamanis'), rivers ('mayus'), and establish a sort of 'negotiation' with modernity as a form of cultural resistance. In fact, Arguedas' texts privilege a fictive orality and incorporate non-narrative texts (prose and poetry), and even non-verbal discourses (melodies, songs, dances, fabrics and garments) with which heterogeneous visions are constructed. The axis of the relationship between Taki Unquy's semiotic-religious practice and Arguedas' narrative practice is the figure of the dancers who, in both cases, are able to establish links with their divinities and embody the cultural survival of the old Andean world.

*Keywords:* Taki Unquy, Andean culture, novel, Arguedas.

Recibido: 14.03.14. Aceptado: 10.03.16.

**L**. LA INVASIÓN ESPAÑOLA AL Perú suscitó diversas formas de reacción indígena en procura de adaptarse a las condiciones del proceso de conquista y colonia, mediante estrategias que permitieran a los vencidos sobrevivir y resistir. Hacia mediados del siglo XVI se registra en ciertas regiones centro-andinas del Perú, un movimiento religioso de antiguas raíces indígenas con el nombre de *Taki Onqoy* o “enfermedad del canto”. Se trataba, fundamentalmente, de un movimiento de resistencia anticolonial, que procuraba, por una parte, afirmar la vigencia de los antiguos dioses<sup>1</sup> y, por otra, incitar al rechazo de todo aquello que identificaba el mundo espiritual y material del conquistador. Era la reacción frente al caos en que se hundía la sociedad andina toda: sus modos de vida, su dominio sobre la tierra, sus dioses. Consternado ante la confusión en que se sumía el orden cósmico, político y social, el hombre andino se siente desamparado y culpable por haber abandonado a sus dioses. Por lo tanto, la idea subyacente detrás del *Taki Onqoy* era restaurar una comunidad sin injusticias, ni enfermedades y conforme a las antiguas creencias y al antiguo estado de cosas. Esto ge-

<sup>1</sup> Señala Acosta que en Perú, “después del Viracocha o supremo Dios, fue y es en los infieles el que más comúnmente veneran y adoran, el sol, y tras él esotras cosas, que en la naturaleza celeste o elemental se señalan, como luna, lucero, mar, tierra. Los Ingas, señores del Perú, después del Viracocha y del sol, la tercera guaca o adoratorio y de más veneración, ponían al trueno, al cual llamaban por tres nombres, Chuquilla, Catuilla e Intillapa, fingiendo que es un hombre que está en el cielo con una honda y una porra, y que está en su mano el llover, granizar, tronar y todo lo demás que pertenece a la región del aire, donde se hacen los nublado” (Acosta, 1590, Libro V Capítulo IV).

neralmente significa –dice Millones (2007)– un regreso al tiempo de los orígenes. El *Taki Onqoy* fue, pues, un intento supremo por reconstituir el orden andino, que no se expresó directamente en rebeliones o movimientos armados, sino en prácticas simbólico-religiosas que incluyeron cantos y danzas y escenificaciones de la locura y el mal (Montani y Páez, 2008). Por eso, lo más visible y perdurable de este movimiento lo constituyen los cantos y danzas frenéticas en que se repetían incansablemente fórmulas rituales o mensajes de carácter doctrinario o histórico.

Según Cavero (2001), el *Taki Onqoy* fue descubierto por el padre Luis de Olvera en la provincia de Parinacochas, pero el área de origen y de mayor presencia y desarrollo fue el corregimiento de Lucanas; desde allí se expandió a otros lugares. La mayor información documental la proporcionan Cristóbal de Molina en su *Fábulas y ritos de los incas* (1575)<sup>2</sup>, Cristóbal de Albornoz, en su documento *La instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas*<sup>3</sup> y Guamán Poma de Ayala, en su *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* (¿1615?). La expansión del movimiento se realizó, sin embargo, a través del testimonio oral, tradición inherente a la cultura andina.

Las *huacas*, nombre genérico con que se denominaba a todo objeto o manifestación religiosa indígena andina<sup>4</sup> y, sobre todo, a los dioses prehispánicos, exigían la recomposición de su culto y, en consecuencia, el olvido de su ritual explicaba la presencia de los males que aquejaban a los indí-



<sup>2</sup> “Hara diez anos, poco mas o menos, que hubo una yerronia entre estos indios desta tierra y era que hacian una manera de canto, al cual llamaban taqui hongoy, porque en la provincia del Parinacocha, un Luis de Olivera, clérigo presbitero que a la sazón era cura del dicho repartimiento, que es en el obispado del Cuzco, fue el primero que vio la dicha yerronia o idolatria...” (Molina, 1947 [1575], 28).

<sup>3</sup> Idolatría “(...) que entre ellos se guardaba que se dize Taqui Ongo, y por otros nombre Aira, la qual muchos de los dichos naturales predicavan a los demás y les dezían que no creyesen en Dios ni en sus mandamientos, ni adorasen en las cruces ni imágenes, ni entrasen en las iglesias, y que no se confesasen con los clérigos, sino con ellos, y que ayun [sic] ciertos ayunos en sus formas ciertos días, no comiendo sal ni agí ni maíz, ni tubiesen cópula con sus mugeres, sino que sólo bebiesen cierta açua destemplada, y mandándoles que les adorasen y ofreciesen de las cosas cuyas naturales que ellos tenían, que heran aves, carneros y chicha, y otras ynmunducias y supersticiones que ellos solían tener en su tiempo de su yngas y gentilidades, y que ellos venían a predicar en nombre de las guacas Titicaca, [f. 47r/] Tiaguanaco y otras muchas que tenían, y que ya estas guacas / avían vencido al dios de los cristianos y que ya hera acabada su mita y otras muchas cosas de grandes deshórdenes contra el servicio de Dios Nuestro Señor y de su Magestad.” “Información de Servicios” (Huamanga, 1570) de Cristóbal de Albornoz, en Millones (Comp.), 1990, 135.

<sup>4</sup> Santuarios, ídolos, templos, tumbas, momias, lugares sagrados, animales, astros tutelares de los *ayllus*, o clanes, los propios antepasados, incluyendo a las deidades principales, el *sol* y la *luna*, los cuales eran venerados a través de diferentes ceremonias.

genas. El padre Cristóbal de Molina recoge la versión andina de este fenómeno: “las huacas andaban por el aire, secas y muertas de hambre; porque los indios no le sacrificaban ya, ni derramaban chicha” (1947, p. 80). Pero su falta no concluía simplemente en este abandono; iba más allá, pues los indios –muchas veces forzados por catequizadores– se habían bautizado entregándose al ritual católico. Para evitar las desgracias que esto acarrea, según los sacerdotes indígenas, había que renunciar a todo lo aprendido en la doctrina católica; solo así “vivirían en prosperidad, gracia y salud” (Molina, 1947, p. 80). La jerarquía sacerdotal –mensajera de las huacas– que lideraba el *Taki Onqoy*, no sólo rechazó la enseñanza y prácticas de los evangelizadores, sino que reorganizó el panteón oficial de dioses andinos sustituyendo a las principales divinidades incaicas derrotadas (Inti, Wiracocha) por las huacas antiguas, renacidas (montañas, volcanes, ríos, lagunas, la madre tierra, etc.). Al respecto, señala Cristóbal de Molina:

todas las huacas del reino, cuantas habían los cristianos derrotado y quemado, habían resucitado, y de ellas se habían hecho dos partes: las unas se habían juntado con la *huaca* de Pachacamac, y las otras con la *huaca* de Titicaca; que todas andaban por el aire, ordenando el dar batalla a Dios, y vencerle; y que ya le traían de vencida; y que cuando el marqués (Francisco Pizarro) entró en esta tierra, había Dios vencido a las huacas, y los españoles a los indios; empero que, ahora daba la vuelta el mundo; y que Dios y los españoles quedaban vencidos de esta vez, y todos los españoles muertos, y las ciudades dellos anegadas; y que la mar había de crecer, y los había de ahogar, porque de ellos no hubiese memoria (Molina 1947, pp. 79-80).

El *Taki Onqoy* encarna, pues, un verdadero pachacuti –“ahora daba la vuelta el mundo”–, una revolución cósmica que implicaba el renacer de la humanidad.

Pero, las *huacas* despojadas de sus templos, y prohibidas sus ceremonias públicas por los conquistadores españoles, se refugian y manifiestan en el cuerpo de los creyentes: “no se metían ya en las piedras, ni en las nubes, ni en las fuentes para hablar, sino que se incorporaban ya en los indios, y los hacían ya hablar; y que tuvieran sus casas barridas y aderezadas, para si alguna de las huacas quisiese posar en ella” (Molina, 1947, p. 80).

Juan Zevallos, apoyado en Varón, ha reflexionado sobre la relación complementaria y de oposición que se establece entre el *Taki Onqoy* y la crónica escrita por indígenas (Titu Cusi Yupanqui, Guamán Poma de Ayala), advirtiendo que: “La aparición del *Taki Onqoy* se relaciona precisamente con la

resistencia andina para adscribir la continuidad de los dioses ancestrales, pero no necesariamente la reestructuración del Tawantinsuyu. La intención de Titu Cusi Yupanqui, por el contrario, era sublevar a la población indígena, asimilando todos los elementos europeos que pudo, desde las armas hasta la religión, contrastando con el *Taki Onqoy*, que rechazó todo aquello que era ajeno al mundo andino” (Zevallos, 2004). Aparentemente, mientras el proyecto escritural de resistencia surge de las elites cusqueñas, el *Taki Onqoy* se apoya en líderes regionales.

Sin embargo, como señala Luis Millones, el *Taki Onqoy* no buscaba la recuperación absoluta del pasado; por el contrario, anunciaba su transformación y su adaptación al proceso histórico nuevo al que se enfrentaba. De hecho, después de la conquista, “ser curaca fue invariablemente el resultado de una negociación” (Millones, 2007). Los predicadores y conversos habían elaborado un cuidadoso discurso que explicaba la relación de Cristo y España contra la que se alzaban victoriosos los Dioses Andinos y los *Taqui Onqoy* (Millones, 2007). Asimismo, en las ofrendas y sacrificios se mezclaban donativos a deidades andinas con objetos del ritual católico (Curatola, 1978, pp. 182-184).

A pesar de la represión impuesta por el régimen colonial, los seguidores del *Taki Onqoy* resistieron subrepticamente y, al parecer, hoy su tradición es continuada por muchos “danzaq” o danzantes de Tijeras<sup>5</sup>. Una muestra de la simbiosis con el mundo occidental se manifiesta, asimismo, en el uso

<sup>5</sup> La danza de las tijeras es una danza-ritual propiciatoria, traspasada como un Don de maestro a discípulo, en la que confluyen varios modos ritualizados de producción sonora y coreográfica (Bellenger, 2007, p. 179). Sus antecedentes se remontan a los siglos XVI y XVII y a las fiestas comunitarias relacionadas con el pastoreo, la esquila del ganado auquénido y la sanación de los enfermos. En este sentido, se trata de una danza de purificación. La danza de las tijeras se escenifica hasta el día de hoy en varias zonas del Perú: Departamento de Ayacucho, en la Provincia de Huamanga, especialmente en el Distrito de Socos, Vinchos y en el barrio de Santa Ana; Provincia de Vilcashuaman, en los Distritos de Accomarca, Carhuanca y San Antonio de Ccocha; Provincia de Lucanas, en el Distrito de Aucara, Puquio y Carmen de Salcedo; Provincia de Sucre, en los Distritos de Querobamba, Soras y Chilcayoc; Provincia de Parinacochas, en los Distritos de Coracora, Chumpi y Rivacayco; Provincia de Paucar del Sarasara, en los Distritos de Pauza, Sarasara y Lampa; Provincia de Huancasancos, en los Distritos de Lunamarca y Carapo; Departamento de Huancavelica; Provincia de Angaraes, en los Distritos de Patallacta, San Antonio de Atapuerco y Cogalla; Provincia de Ancobamba, en el Distrito de Paucara y Pomacocha; Departamento de Apurímac, en la Provincia de Aimas, en los Distritos de San Juan, Colcabamba y Chapimarca; Provincia de Andahuaylas, en el Distrito de Huancaray, Abancay y Lambrana; y Departamento de Arequipa, en la Provincia de la Unión, en los Distritos de Cotahuasi, Alca, Pampamarca y Charcana.

del arpa y el violín en la danza de tijeras, así como en ciertos rasgos de traje del danzak<sup>6</sup>.

2. Las ficciones de José María Arguedas pueden ser leídas como representaciones de una lógica de posibles narrativos que reproduce las estrategias de aquel movimiento de resistencia indígena del siglo XVI que se conoce como *Taki Onqoy*. En efecto, el esfuerzo arguediano de recuperar, por vía imaginaria (novelesca), las relaciones religiosas tradicionales del hombre andino con las montañas ('apus', 'wamanis'), los ríos ('mayus') y demás divinidades andinas, en el contexto de la modernidad, es equivalente al de los antiguos taqui onqoy por re-ligarse con sus huacas y establecer una especie de 'negociación' con el cristianismo de los conquistadores, en tanto forma de resistir y sobrevivir. En ese proceso, los textos de Arguedas incorporan como elementos fundamentales, la presencia de lo oral ficcionalizado, así como de textos no narrativos (líricos y prosísticos) e, incluso, discursos no verbales (musicales: melodías, cantos, danzas; plásticos: tejidos, vestuarios, etc.) que colaboran en la construcción de visiones ambiguas, híbridas, heterogéneas, igual que los antiguos taqui onqoy, que procuraron, a su modo, superar el mal que se cernía sobre ellos mediante discursos y bailes que, poco a poco se fueron insertando en o mixturando con las tradiciones y ritos cristianos. El eje de la relación entre la práctica semiótico-religiosa de los taqui onqoy y la práctica narrativa de Arguedas pareciera ser la figura de los danzantes que en ambos casos –en el *Taki Onqoy* y en Arguedas– son capaces de vincularse con los dioses, de leer sus mensajes y de encarnar la supervivencia cultural del antiguo mundo andino. Pero la relación no concluye allí. Si se examina con cuidado el proceso narrativo arguediano, se verá que, desde el principio, hay una intención ordenadora del mundo ficticio, manifestada en personajes, historias y lugares, pero también en aspectos narrativos (punto de vista, ficción de oralidad, construcción de los relatos, vínculos intertextuales, horizonte ideológico y valórico), orientada a validar una visión andina del mundo, aunque sea a través de negociaciones con la modernidad, lo criollo, lo cristiano, la escritura y hasta formas literarias como la novela. Así, la heterogeneidad discursiva: el uso del español en cierto modo distorsionado, la inclusión, en la escritura, de formas orales, de cantos, danzas, tejidos que funcionan como elementos narrativos

<sup>6</sup> José María Arguedas ha revivido, bella y convincentemente, el vínculo de la danza de tijeras con las antiguas religiones andinas en su relato "La agonía de Rasu Ñoti". Cf. El lúcido ensayo de Martin Lienhard (1983, pp. 149-157).



de expresión andina; la presencia de vínculos verdaderos con las antiguas huacas (montañas, ríos, cóndores, piedras y otros objetos), en medio de la depredación y el ultraje occidental y modernizante operan, en el universo ficticio de los relatos arguedianos, de manera análoga a las danzas y cantos de los taki onqoy: voluntad de sobrevivencia y resistencia cultural. Por eso el mundo arguediano, como el *Taki Onqoy* es utópico y subversivo y se juega entre la necesidad de recuperar el pasado y de provocar la revolución, el pachacuti. Personajes como Doña Felipa (*Los ríos profundos*), Rendon Wilka (*Todas las sangres*) o el loco Moncada (*El zorro de arriba...*) y hasta el pequeño Ernesto (*Los ríos profundos*) funcionan como los antiguos curacas para los que la visión andina del mundo no ha perdido vigencia y es necesario restablecer<sup>7</sup>.

2.1. Así, en *Los ríos profundos*, la representación novelesca, de la antigua capital incaica significa la versión más drástica del antagonismo que signa el proceso de conquista y su versión moderna (la relación indios/señores<sup>8</sup>), así como su máxima evidencia: las iglesias construidas sobre las piedras incas, las campanas forjadas con el oro antiguo, los coloniales balcones tallados y las paredes españolas blanqueadas junto a los muros oscuros, sin puertas de los quechuas, la plaza de antigua traza frente a la soberbia catedral, las serpientes del palacio de Huayna Cápac y los íconos cristianos. Todo yuxtapuesto en una dualidad cultural desequilibrada, degradada: “tras los muros de los palacios de los incas vivían avaros” (Arguedas, 1998, p. 38), los borrachos orinan el palacio de Inca Roca. Pero, sobre todo, los pobres indios padecen bajo el látigo de los señores. Por eso, muy afligido ante el dolor de los humillados quechuas, Ernesto pregunta a su padre: “¿No me decías que llegaríamos al Cusco para ser enteramente felices?” (1998, p. 33). La más dramática expresión de esa profunda escisión cultural, regida por una atroz estructura de poder, está simbolizada por la oposición entre el viejo avaro y todopoderoso y el ‘pongo’ indio, imagen patética del mayor sufrimiento y humillación: “Yo tenía los ojos nublados. Veía al indio de hacienda, su



<sup>7</sup> El vínculo con los danzantes y las antiguas religiones andinas es perceptible en toda la producción arguediana, desde sus cuentos (recuérdese “La agonía de Rasu Ñiti” (1962), pasando por sus novelas *Yaguar Fiesta* (1941), *Los ríos profundos* (1958), *El sexto* (1961), *Todas las sangres* (1964) hasta la póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). Aquí sólo revisaremos dos de ellas: *Los ríos profundos* y *Los zorros...*

<sup>8</sup> “... ocurrió y ocurre en el Cuzco, donde señores e indios parecen aceptar diferencias que comprometen la propia naturaleza de las personas y no únicamente su condición socioeconómica” (Arguedas 1981, p. 119).

<sup>9</sup> Sirviente indio que sirve gratuitamente en casa del amo.

rostro extraviado” (1998, pp. 34-35); “A nadie había visto más humillado que a ese pongo del viejo” (1998, p. 36). La dolorosa condición del indio es asimilada, por simpatía emotiva y condición sufriente, al árbol de cedrón, “plantado al centro del patio de la casa del viejo, sobre la tierra más seca y endurecida”: debía ser “el más desdichado de todos” (1998, p. 37), y también al Cristo de la iglesia de la Compañía: “el rostro del Crucificado era casi negro, desvencijado, como el del pongo” (1998, p. 42).

Ciertamente, la meditación de Ernesto (personaje, narrador, alter ego del autor)<sup>10</sup> no es una mera reflexión intelectual, es, asimismo, un recuerdo (en el sentido de memoria cordial) y una participación emotiva, sensible y mágica en y con la visión animista de los indígenas andinos<sup>11</sup>. Esta participación o empatía con la vida del cosmos es previa a cualquier verbalización y posibilita una comunicación íntima con todos los seres (animales, árboles, ríos, montañas, piedras) a través de visiones, sonidos, texturas, aromas hondamente vivenciados: “el canto se acrecentaba, atravesaba los elementos; y todo se convertía en esa música cusqueña, que abría las puertas de la memoria” (1998, p. 33). Se trata, pues, de una meditación inserta en una concepción mágica del universo en la que el recuerdo personal se funde con la memoria colectiva, especie de “memoria suprapersonal [...] que se proyecta a instancias pretéritas del pueblo quechua” (Cornejo Polar, 1973, p. 110). Pero también mágica en el sentido de concebir la realidad como un todo viviente intercomunicado<sup>12</sup>, sin diferencias de naturaleza entre los seres: “yo hasta ahora, les confieso con toda honradez, con toda honestidad, no puedo creer que un río no sea un hombre tan vivo como yo”<sup>13</sup>. Y esta

<sup>10</sup> Cf. Ostria González (2004).

<sup>11</sup> “... por la naturaleza de su cultura, (el indio) se siente como formando parte del ser de plantas, animales y de los objetos notables” (Arguedas, “La literatura quechua en el Perú”, cit. por Rowe, 1976, p. 274). Sobre la cosmovisión de los indios, Arguedas ha escrito: “Así como las montañas y los ríos tienen poder sobre los seres vivos y ellos mismos son seres vivos, todo lo que hay en el mundo está animado a la manera del ser humano. Nada es inerte. Las piedras tienen ‘encanto’, lloran si no pueden desplazarse por las noches, están vinculadas por odios o amores con los insectos que habitan sobre ellas o debajo de ellas o que, simplemente, se posan sobre su superficie. Los árboles y arbustos ríen o se quejan; sufren cuando se les rompe una rama o se les arranca una flor, pero gozan si un picaflor baila sobre una corola. Algunos picafloros pueden volar hasta el sol y volver. Los peces juegan en los remansos. Y todas estas cosas vivas están relacionadas entre sí” (Arguedas, 1986, pp. 207-209).

<sup>12</sup> “... una cualidad esencial de la sensibilidad de Arguedas: la mente penetra en las infinitas capas de realidad que conforman el mundo; no por medio de asociaciones mentales, sino a través de las interrelaciones reales de las cosas mismas” (Rowe, 1976, p. 277).

<sup>13</sup> En *Primer Encuentro de Narradores Peruanos...*, cit. por Cornejo Polar (1973, p. 42).



convicción trasciende el mero orden natural para repercutir en la cultura. De ahí la vinculación especial, misteriosa de Ernesto con el muro inca:

Corrí a ver el muro.

... Caminé frente al muro, piedra tras piedra. Me alejaba unos pasos, lo contemplaba y volvía a acercarme. Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible, como la de los ríos, en que se juntan los bloques de rocas. En la oscura calle, en el silencio, el muro parecía vivo; sobre la palma de mis manos llameaba la junta de las piedras que había tocado (1998, p. 25).

‘Caminar’, ‘alejarse’, ‘contemplar’, ‘volver a acercarse’, ‘tocar’, ‘seguir’ implican una forma de conocimiento corporal y espiritual, una especie de acoso por aproximaciones sucesivas y desde todos los ángulos y dimensiones. Pero he aquí que las piedras no son un objeto inerte destinado a la contemplación y al asedio inquisitivo; al contrario, ‘ondulan imprevisiblemente’, ‘como los ríos’; el muro ‘vive’ y reacciona (‘llameaba’) al sentirse tocado por las manos de Ernesto. Ya no se trata, pues, de una típica actividad cognoscitiva (relación entre un sujeto activo y un objeto inerte), sino de una compenetración simultánea de dos seres vivientes. Esa asociación intuitiva y participativa de Ernesto con piedras y ríos atrae el recuerdo de las canciones y de la lengua quechua ( eminentemente oral), como una forma de evidencia del indisoluble vínculo entre naturaleza y cultura:

Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: “yawar mayu”, río de sangre; “yawar umu”, agua sangrienta: “puk’ tik’ yawar k’ocha”, lago de sangre que hierve; “yawar werk’e”, lágrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse “yawar rumi”, piedra de sangre, o “puk’ tik’ yawar rumi”, piedra de sangre hirviente? Era estático el muro pero 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. 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.

—¡Puk’tik, yawar rumi! —exclamé frente al muro, en voz alta (1998, p. 26).

Esta forma de comunión con la naturaleza y la cultura andina explica y justifica la continua presencia de canciones quechuas que se articulan

como elementos narrativos valederos y como necesarios contextos en la configuración de una visión andina del mundo<sup>14</sup>. De ahí también la necesidad de construir una ficción lingüística del quechua, que haga verosímil un mundo sensibilizado por esa visión. Esas canciones, así como esas formas léxicas y sintácticas, combinadas sabiamente con tonalidades poéticas cercanas a la vena popular, son extraordinariamente eficaces para sugerir las modalidades y modulaciones de la lengua quechua<sup>15</sup>, esencialmente oral; igualmente, para transmitir de modo verosímil la sensibilidad de sus hablantes. Al mismo tiempo, aquella identificación intuitiva determina la fuerte tendencia asociativa, analógica y metafórica del discurso, regido por una lógica de secretas correspondencias.

2.2. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Cf. Ostria González, 1981), la inclusión de un discurso mítico, basado en *Dioses y hombres de Huarochirí*, significa la sujeción del discurso novelesco y del discurso autobiográfico a un orden trascendente: el orden habitado por los zorros. Allí se cuentan dos historias: la de Tutaykire (historia de muerte) y la de Huatyacuri (historia de vida)<sup>16</sup>. La relación de estas historias intercambiadas por los zorros reflejan un orden universal, arquetípico, coincidente con la visión quechua del mundo<sup>17</sup>. Tal orden tiene vigencia, como se ha dicho, en los espacios novelesco y autobiográfico (manifestada en sucesos y personajes contingentes), aunque de manera unilateral (la posibilidad de triunfo del mundo de arriba queda excluida, o al menos, postergada). Sin embargo, la existencia de historias de vida en el enunciado mítico, así como su proyección en situaciones límites de la novela y del diario, y la porfiada adhesión del texto a la cosmovisión quechua impiden que *El zorro...* pueda ser leído como texto de derrota absoluta.

Y es que, a pesar de todo, el mito no ha sido abolido. Los zorros son

<sup>14</sup> “Estas canciones cumplen una función central en el relato, pues están engranadas dentro del discurso narrativo, a veces en su superficie argumental y otras veces en su discurso profundo. Son momentos de alta concentración emocional y artística, a manera de verdaderas ‘arias’, que en dimensiones reducidas y sobre una textura musical, cifran los significados que toda narración está obligada a desarrollar extensivamente” (Rama, 1989, p. 250).

<sup>15</sup> Sobre el problema de la lengua en *Los ríos profundos*, véase las muy pertinentes observaciones de Ángel Rama (1989, pp. 240 y ss.).

<sup>16</sup> Cf. Ávila (1966 [¿1958?], pp. 72 y ss; 82 y ss).

<sup>17</sup> “Aun hoy, el mundo Quechua-Aimara está dividido en *mitades* o *sayas* denominados *Hurin Saya* y *Hanan Saya* en quechua y *Ala Saya* y *Mala Saya* en aimara. A partir de esas mitades de “arriba” y “abajo” se ordenó toda la vida social y religiosa de esos grupos. Todo como reflejo del orden cósmico” (Accorsi, 2012, p. 15).



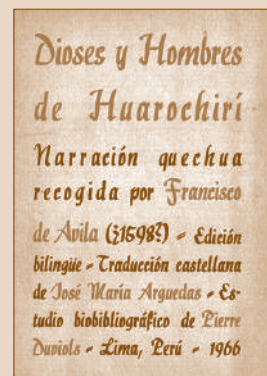
inmortales<sup>18</sup> y mantienen vigente su capacidad de actuar en las cosas humanas: “ese oficio quiero (dice don Diego encarnación del zorro de arriba): ayudar a morir y a resucitar más fuertemente que morir” (Arguedas, 1971: 107). En tales ocasiones, transformado en un ambiguo personaje –una especie de zorro humano, el zorro de arriba otorga, a través de una mágica danza, a ciertos personajes elegidos, virtudes especiales: capacidad de comprensión profunda de lo andino, reencuentro –en una cierta forma de ‘posesión’ musical y rítmica– con las raíces auténticas y vivas de la cultura indígena, capacidad visionaria. Esos personajes llegan a ser, instantáneamente, auténticos huatyakuris. Es la epifanía y apoteosis del mito. En la supervivencia de los zorros y del orden cósmico que ellos representan, pone el texto (Arguedas) toda su esperanza; porque ese orden, que es un orden dialéctico, supone la vigencia alternada de los valores de ‘arriba’ y de ‘abajo’. Y entonces, el texto anuncia el advenimiento de un nuevo ciclo, regido por el mundo de arriba:

Ahora el zorro de arriba empuja y hace cantar y bailar, él mismo, o está empezando a hacer danzar el mundo, como lo hizo en la antigüedad la voz y la tinya de Huatyacuri, el héroe dios con traza de mendigo (1971: 292).

En conclusión, *El zorro...* no sólo puede ser leído como culminación y crisis de un proceso escritural (última y más cabal manifestación de un deseo de integración no cumplido) o como una singular manera de luchar contra la muerte, ‘reduciéndola’ a escritura-vida, sino, además, como la voz esperanzada que perdura más allá de lo escrito: “en la voz del charango y la quena, lo oiré todo” (1971, p. 288) que se hace eco de los antiguos taki onqoy.

En efecto, así como el cuerpo en el *Taki Onqoy* es llevado a su límite extremo, autodestruyendo su realidad carnal, su materialidad (Bernard, 1994, p. 93) para devenir en símbolo, en facilitador de la comunicación con el mundo sobrenatural, en punto de contacto con los poderes ctónicos de los espíritus de montañas, rocas, manantiales, ríos y otros elementos topográficos, el cuerpo de los personajes en las obras de Arguedas es capaz de vincularse con los dioses, de leer sus mensajes y de encarnar la supervivencia cultural del antiguo mundo andino.

<sup>18</sup> “(Los Zorros) sienten, musitan, más, claro, más denso que los medios locos transidos y conscientes y, por eso, y no siendo mortales. de algún modo hilvanan e iban a, seguir hilvanando los materiales y almas que empezó a arrastrar este relato” (p. 285).



## REFERENCIAS

- Accorsi, S. (2012). “Los cuatro cantos del mundo”. *Revista Historia y Espacio*, 39, 11-48.
- Acosta, J. de. (2008). *Historia natural y moral de las Indias*. Madrid: CSIC Press.
- Albornoz, C. de (1570). “Información de Servicios (Huamanga, 1570)”. En Millones, L. (Comp.) (1990). *El retorno de las huacas; estudios y documentos del siglo XVI*. Lima: IEP-SPP, p. 135.
- Arguedas, J. M. (1971). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada.
- \_\_\_\_\_. (1981). *Formación de una cultura nacional indoamericana*. 3ª ed. México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. (1986). “Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta”. *Nosotros los maestros*. Lima: Horizonte.
- \_\_\_\_\_. (1998). *Los ríos profundos*. Barcelona: Planeta.
- Ávila, F. de. (1966 [¿1598?]). *Dioses y hombres de Huarochirí*. Traducción de José María Arguedas. Lima: Museo Nacional de Historia e Instituto de Estudios Peruanos.
- Ayala, F. G. P. de (1980 [¿1615?]). *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. John Murra y Rolena Adorno (Eds.). México: Siglo XXI.
- Bellenger, X. (2007). *El espacio musical andino: modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y la región del lago Titicaca*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Bernard, M. (1994). *El cuerpo*. Barcelona: Paidós.
- Cavero, R. (2001). *Los dioses vencidos*, Ayacucho: Escuela de Postgrado de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga y Centro de Pesquisa en Etnología Indígena.
- Cornejo Polar, A. (1973). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada.
- Curatola, M. (1978). “El culto de crisis del ‘moro oncoy’”. En Koth de Paredes, M. y A. Castelli (Eds.), *Etnohistoria y antropología andina* (pp. 179-192). Lima: Centro de Proyección Cristiana.
- Lienhard, M. (1983). “La función del danzante de tijeras en tres textos de José María Arguedas”. *Revista Iberoamericana*, 122, 149-157.
- Millones, L. (2007). “Mesianismo en América hispana: el Taki Onqoy”. *Memoria Americana*, 15 (versión en línea).
- Molina, C. de. (1947 [1575]). *Fábulas y ritos de los Incas*. Buenos Aires: Editorial Futuro, Colección Eurindia 14 (edición en línea).
- Montani Valdivia, R. y Páez Sanguinetti, T. (2008). “El taqui onkoy: ‘del silencio al canto mesiánico’”. *Perspectivas latinoamericanas*, 5, 232-240.
- Ostria González, M. (1981). “José María Arguedas o la escritura contra la muerte”. *Acta Literaria*, 5, 39-55.
- \_\_\_\_\_. (2004). “*Los ríos profundos*: meditación en el Cusco”. En Moreno, F. (Ed.), *Los ríos profundos de José María Arguedas* (pp. 157-169). París: Ellipses.

- Rama, Á. (1989). *Transculturación narrativa en América latina*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- Rowe, W. (1976). “Mito, lenguaje e ideología como estructuras literarias”, en Juan Larco (Comp.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas.
- Zevallos, J. (2004). “Reflexiones en torno a la crónica de Titu Cusi Yupanquii”. *Ajos y Zafiros*, 6, 201-214. Disponible en: [<http://ajosyzafiros.perucultural.org.pe/06fant1.htm>].