

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P DE LITERATURA

**Oposiciones y complementariedad en Diamantes y
pedernales**

TESIS

presentada para obtener el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

María Gaynor Gonzales Chumpitaz

Lima-Perú

2011

A mis padres,
José Gonzáles y Victoria Chumpitaz,
por su paciencia y comprensión.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO I	
EL TRÁNSITO HACIA LA UNIVERSALIDAD.....	9
1.1 La intersección entre la etnografía y la literatura.....	9
1.2 Recepción crítica de <i>Diamantes y pedernales</i>	18
1.3 <i>Diamantes y pedernales</i> : La escritura del límite.....	27
CAPÍTULO II	
PENSAMIENTO ANDINO EN <i>DIAMANTES Y PEDERNALES</i>	38
2.1 Categorías andinas en <i>Diamantes y pedernales</i> : <i>yanantin, huacha y pachacuti</i>	38
2.2 Oposiciones y complementariedad en <i>Diamantes y pedernales</i>	48
2.3 Indios, mestizos, señores y el narrador en la capital de provincia.....	56
CAPÍTULO III	
EL UNIVERSO SONORO DE <i>DIAMANTES Y PEDERNALES</i>	68
3.1 Correspondencias entre pureza, naturaleza, música y quechua.....	68
3.2 Símbolos en <i>Diamantes y pedernales</i>	76
3.3 La música como acto de resistencia.....	90
CONCLUSIONES.....	103
BIBLIOGRAFÍA.....	106

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación tiene por objetivo demostrar que la novela *Diamantes y pedernales* (1954) está construida siguiendo una racionalidad andina. En su estructura subyacen mitos, símbolos y categorías de pensamiento andino que le otorgan una hermosa coherencia.

Sin embargo, la crítica no le ha prestado la suficiente atención. Quizás sea por su breve extensión o porque quedó opacada frente a otras novelas de José María Arguedas. Sin embargo, *Diamantes y pedernales* contiene temas y símbolos que serán desarrollados con mayor plenitud en novelas posteriores.

Por ejemplo, en *Diamantes y pedernales* aparecen símbolos cuyos significados se dispersan en otras novelas como el sonido de la calandria, la luz del sol, las flores, el cernícalo, y, claro está, la música, no sólo la ejecutada por el gran Mariano, sino también, aquella que nace de la voz de Irma o de la sonoridad del río; de allí que el título de la novela sea *Diamantes y pedernales*.

La sugerencia de estos símbolos nos lleva a pensar que la trama de *Diamantes y pedernales* se sostiene en estructuras de pensamiento andino, por eso, los personajes principales establecen una relación de complementariedad y, los elementos del mundo representado, el río, las aves, los insectos y las flores, una relación de correspondencia.

Y esa es precisamente la hipótesis que impulsó nuestro trabajo de investigación: demostrar que las características y procedencia de los personajes principales pueden ser explicadas a partir de los conceptos de complementariedad y correspondencia que sustentan la visión del mundo del hombre andino.

La trama de *Diamantes y pedernales* es bastante sencilla. Narra la llegada del upa Mariano a la capital de una provincia cuyo nombre no sabemos, pero de la cual se nos dice que ofrece un paso menos helado y alto hacia los ríos amazónicos. Inferimos, por algunas señas que nos da el narrador, que la capital de provincia se encuentra en el departamento de Apurímac.

Ni bien llega al gran pueblo, el upa Mariano establece una relación muy estrecha con el señor principal, don Aparicio, quien es descrito como un joven alto, cejijunto, de expresión candente e intranquila. Su madre, además, es dueña de la mayor parte de las tierras y de los indios del distrito. Sin embargo, frente a la música del upa Mariano, el gran señor se rinde: “Tú nomás para mí, para mi alma” exclama don Aparicio cuando escucha la voz y el arpa de don Mariano.

Después de tres años de la llegada al pueblo de Mariano, arriba a la capital de provincia una joven rubia de cabellos cortos proveniente de la costa. La inusual presencia de esta joven altera a todo el pueblo, especialmente a don Aparicio, quien llevado por la pasión, realiza una serie de acciones que culminan en la muerte del upa Mariano y en su propio autodestierro.

La novela está dividida en seis partes numeradas, las cuales resumimos del siguiente modo:

- I. La relación entre don Aparicio y don Mariano.
- II. La vida del upa Mariano antes de su llegada a la capital de la provincia.
- III. Llegada de la joven Adelaida y su madre a la capital de provincia.
- IV. Entrega de la ofrenda de flores del ayllu de Alk'amare a Adelaida.
- V. Rapto de la ocobambina Irma por don Aparicio.
- VI. Muerte y entierro del upa Mariano.

Nuestro trabajo está dividido en tres capítulos. El primero se titula “El tránsito hacia la universalidad” ya que creemos que *Diamantes y pedernales* se constituye en una novela de tránsito entre los dos periodos de la narrativa de Arguedas. El primero está conformado por *Agua* (1935) y *Yawar fiesta* (1941), el segundo, se inicia con *Los ríos profundos* (1958). Entre ambas etapas media *Diamantes y pedernales*.

El primer periodo está caracterizado por la “pelea verdaderamente infernal con la lengua”¹, mientras que en el segundo periodo, el escritor ha hecho su voto pleno a favor del castellano. Así, en la escritura de *Los ríos profundos* el autor cree que ha resuelto sus contradicciones iniciales: la elección entre el quechua y el castellano y la lucha entre lo regional y lo universal. Para demostrar esta afirmación, estudiamos sobre todo dos textos que nos parecen fundamentales para comprender su concepción acerca del lenguaje: “Entre

¹Arguedas, José María. Intervención durante *El primer encuentro de narradores peruanos* (1965). Lima, Latinoamericana Editores, 1985; p. 41.

el kechwa y el castellano, la angustia del mestizo”(1939) y “El problema de la expresión literaria en el Perú” (1950).

El segundo capítulo titulado “Pensamiento andino en *Diamantes y pedernales*” analiza las relaciones de oposiciones y complementariedad que se establecen entre los personajes principales de la novela. Para ello, nos valdremos de tres categorías andinas: *yanantin*, *huaccha* y *pachacuti* las cuales nos sirven para tratar de desentrañar la compleja red de correspondencias que sustentan a la novela.

También estudiamos en este capítulo las relaciones que se establecen entre los diferentes estamentos sociales que conforman la capital de la provincia: los indios, mestizos, señores, vecinos principales así como la función del narrador con respecto al mundo representado.

En el tercer capítulo titulado “El universo sonoro en *Diamantes y pedernales*” estudiamos los símbolos más relevantes encontrados en la novela: el río Apurímac, el chumpi de don Mariano, las flores, las aves y los insectos. Nuestro trabajo termina con un estudio sobre la música en *Diamantes y pedernales*, creación artística que atraviesa toda la novela al igual que el sonido del río.

Espero que al final de esta investigación haya podido sustentarlas hipótesis de nuestro trabajo, las cuales están expresadas en las conclusiones.

Para terminar, quiero expresar mi agradecimiento y mi deuda personal al profesor Mauro Mamani por sus consejos, su generosidad y por haberme transmitido su rigor y entusiasmo por la labor intelectual; también al profesor Manuel Larrú porque mi curiosidad y fascinación por el mundo andino surgieron de sus memorables clases de literatura quechua. Finalmente a Gina Moore, mi compañera en esta travesía, por su optimismo y su fe en el futuro, siempre, y a pesar de todo.

CAPÍTULO I

EL TRÁNSITO HACIA LA UNIVERSALIDAD

1.1 La intersección entre la etnografía y la literatura

La escritura de José María Arguedas, como casi todas las formas de creación artística, no tiene la forma de una línea continua, unidireccional; sino que se asemeja a las líneas refractarias que parten hacia distintas direcciones, pero que tienen un origen común. Así también, la escritura de José María Arguedas se desplegó hacia diversos géneros: la poesía, la narrativa, el ensayo antropológico, la traducción, la música; pero todas tenían un mismo origen: demostrar la capacidad de creación artística de la población indígena y sus infinitas posibilidades de desarrollo.

Recordemos que Arguedas comenzó a escribir narrativa impulsado por la convicción de que los relatos indigenistas de Ventura García Calderón o Enrique López Albújar no reflejaban el carácter del indio ni su paisaje². Arguedas se sublevó, desde la literatura, contra esa visión estereotipada del mundo indígena y guiado por este primer impulso escribe sus primeros cuentos publicados bajo el título de *Agua* (1935)³.

² “Yo comencé a escribir cuando leí las primeras narraciones sobre los indios, los describían de una forma tan falsa escritores a quienes yo respeto, de quienes he recibido lecciones como López Albújar, como Ventura García Calderón.” Arguedas, José María. “Primer Encuentro de Narradores Peruanos.” Arequipa, 1965. Reproducido en: Pinilla, Carmen María (Comp.) José María Arguedas. *¡Kachkanirraqmi! ¡Sigo siendo!* Textos esenciales. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004; pp.520-525.

³ “*Agua* sí fue escrito con odio, con el arrebató de un odio puro; aquel que brota de los amores universales.” Arguedas, José María. “El problema de la expresión literaria en el Perú. En: *Mar del Sur*, N° 9. Lima, enero-febrero, pp. 66-72. Reproducida parcialmente en la introducción de *Diamantes y pedernales. Agua*. Lima, Juan Mejía Baca y P.L. Villanueva, 1954; p. 5.

El deseo de mostrar el mundo peruano de los Andes con fidelidad, “con el corazón limpio, hasta donde es posible que esté limpio el corazón humano”, que lo acomete al escribir una novela como *Yawar fiesta*, es el mismo que precede a la escritura de sus ensayos etnográficos y antropológicos. Así, algunos textos que forman parte, primero, de ensayos concernientes a las ciencias sociales, van a aparecer también en los textos de ficción⁴.

En estos deseos de mostrar el mundo peruano de los Andes con fidelidad, Arguedas recurre a distintos géneros. Así, desde los inicios de su escritura, hay una relación constante entre la literatura y los discursos de las ciencias sociales. Como lo señala López Baralt: “El material etnográfico no sólo aporta temas a la poesía y la narrativa de Arguedas: también deviene forma, estructura, trama, símbolo”⁵.

Hasta 1941, la producción de Arguedas comprendía los cuentos “Agua”, “Los escoleros” y “Warma kuyay”, publicados en 1935; la traducción de canciones quechuas titulada *Canto kechwa* (1938), los artículos sobre el folklore enviados al diario *La Prensa* de Buenos Aires entre 1938 y 1942 y la novela *Yawar fiesta* (1941).

⁴ Por ejemplo, el segundo capítulo de *Yawar fiesta* titulado “El despojo” fue publicado primero en la revista *La Palabra*. Lima, abril de 1937, N°4; pp. 10-13. Cf. Merino de Zela, Mildred, José María Arguedas. *Vida y obra*. Facsímil de la separata de la “Revista Peruana de Cultura” No 13-14. Lima, 1970; p. 22.

⁵ López Baralt, Mercedes. *Literatura y antropología en nuestra América*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2005; p. 324.

La escritura de Arguedas de 1941 a 1954, años previos a la publicación de *Diamantes y pedernales*, gira en torno a disciplinas “no ficcionales”, disciplinas que están relacionadas sobre todo con las ciencias sociales: la antropología y la educación. Quizás en la labor donde Arguedas despliega más su gusto por la literatura, en el sentido de la búsqueda de lo estético, sea en las traducciones que realiza de los cantos quechuas publicados, primero, en *Canto kechwa* (1938) y posteriormente en *Canciones y cuentos del pueblo quechua* (1949).

La convicción de que la salvación del mundo indígena proviene de su propia autovaloración, lo lleva a desarrollar un proyecto muy creativo con sus alumnos del colegio Mateo Pumacahua de Sicuani. Junto con ellos recopila canciones, cuentos, refranes, poesía, entre otras producciones artísticas de los pueblos cercanos al plantel de sus alumnos mestizos; los cuales fueron publicados en la revista *Pumacahua*⁶.

Fueron esos años muy intensos y productivos para Arguedas⁷ pues no sólo está escribiendo *Yawar fiesta* sino también está redactando los ensayos que envía al diario *La Prensa* de Buenos Aires. Cuando Arguedas inició la escritura de estos artículos aún no había estudiado etnología⁸; por lo tanto, la escritura de estos ensayos tiene mucho de

⁶*Pumacahua*, “Trabajos de los alumnos del Colegio Nacional Mateo Pumacahua de Sicuani”. Prólogo de J. M. Arguedas. Cuzco, Tip. La Económica, 1940.

⁷ 1941 marca, a nuestro parecer, una etapa importante en la trayectoria vital de Arguedas: publica su primera novela, regresa a Lima para ocupar puestos relacionados, primero, con su labor pedagógica en Sicuani y posteriormente con su labor como recopilador de folclore. Entre tanto, trabaja como docente en varias unidades escolares hasta que en 1943 se desata su primera crisis psicológica. Cf. Merino de Zela, Mildred. José María Arguedas. *Vida y obra*; p. 22.

⁸ Arguedas se matriculó en el Instituto de Etnología de San Marcos en 1945 y concluyó sus estudios en 1950. Cf. Pinilla, Carmen María. “Apuntes biográficos”. En: Melis, Antonio (Comp.) *José María Arguedas. Poética de un demonio feliz*. Lima, Fondo Editorial de Congreso del Perú, 2011; p. 34.

intuitiva. Sus artículos surgen de una convicción ideológica: demostrar la capacidad de creación artística del pueblo indio; pero, también, de la memoria y de la evocación, de allí que sus artículos sean tan poéticamente descriptivos. Un ejemplo lo tenemos en el siguiente fragmento:

K'ayay se llama a este sistema de evocar el alma de los asustados; porque se cree que cuando los hombres o los niños tuvieron algún espanto en su primera infancia, el alma huyó, y vaga sin rumbo y sin poder volver a encontrar el cuerpo que abandonó. Entonces el hombre o el niño padece de melancolía, no tiene memoria ni tino, es un uti o un ampi, un ser idiotizado o sólo un cuerpo sin toda el alma, un hombre atolondrado que sufre de extravíos y de tristeza.

Sólo la voz del layk'a puede llegar hasta las almas errantes y es capaz de encontrarlas y de servirles de guía. Y la verdad es que llaman con una voz aguda y larga, que no despierta y que mantiene al niño en una semivigilia vaporosa y sensible; en ese sueño se oye el llamado del laik'a, como si una gran voz quisiera arrancar las cosas más lejanas, o como si uno fuera recorriendo el mundo y los cielos en un viaje seminoturno envuelto en una especie de nube transparente y suave que es la propia voz del layk'a. Yo fui llamado por uno de estos layk'as en Pampas, capital de la provincia de Tayacaja. Su voz era penetrante y parecía fluir de un mundo muy lejano pero conocido en sueños. Al día siguiente el brujo se había ido del pueblo. Yo no he podido olvidar la cara de ese indio layk'a; su olor a coca, el color de su poncho, la forma de su cabeza y la energía oculta de sus llamados⁹.

Según la etnomusicóloga Mildred Merino de Zela, para Arguedas, “el folklore no se separaba del resto de la vida: equivalía al conocimiento social en el sentido más amplio”¹⁰. De allí que, al igual que sus alumnos, Arguedas no se va a limitar a explicar ritos o tradiciones en sus ensayos como los matrimonios o los funerales sino, también, va a describir las labores cotidianas, las aves, los insectos y las flores; lo que es fundamental para descubrir la cosmovisión que impulsaba su escritura.

⁹ Arguedas, José María. “El layk'a (brujo)”. En: *Indios, mestizos y señores*. Lima, Edit. Horizonte, 1985; p. 177.

¹⁰ Opinión recogida por William Rowe en sus *Ensayos arguedianos*. Cf. Rowe, William. “Voz, memoria y conocimiento en los primeros escritos de José María Arguedas.” En: *Ensayos arguedianos*. Lima, UNMSM, SUR, 1996; p. 20.

Estos ensayos fueron reunidos en 1976 por Ángel Rama con el título de *Señores e indios*¹¹. Posteriormente, en 1985, son publicados bajo el título de *Indios, mestizos y señores* por la editorial Horizonte¹².

Los temas de estos artículos son muy variados: Van desde la explicación de ciertos rituales como el matrimonio, los funerales, la construcción del techo, la descripción de ciertas fiestas como la fiesta de la cruz, la fiesta en Tinta, los carnavales; la explicación y la valoración de producciones artísticas como el charango o la cerámica; pasando por reflexiones sobre el devenir de la música mestiza e india, traducciones; hasta interpretaciones de poemas y canciones quechuas, incluso de los sonidos del río, de las alas de los insectos y de algunas palabras quechuas.

Al leer con atención estos ensayos podemos hallar temas y símbolos que serán también desarrollados en sus novelas. Incluso, podemos afirmar que estos ensayos se constituyen también como ejercicios de estilo¹³. No olvidemos que la etnografía puede ser entendida también como una práctica de escritura. Algunos teóricos afirman, incluso, que puede ser considerada como un género literario¹⁴.

¹¹ *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*. Montevideo: Arca; Buenos Aires: Calicanto, 1976.

¹² Arguedas, José María. *Indios mestizos y señores*. Lima, Edit. Horizonte, 1985.

¹³ Acerca del estilo de estos artículos y la descripción en Arguedas, se puede revisar: Altuna Jándula, Elena. “De su cuerpo a mi sangre: Relectura del Arguedas etnólogo” En: *Contextos*. Revista Crítica de Literatura. Año 2, N° 2, 2011. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos; pp. 87-107 y Paoli, Roberto. “La descripción en Arguedas”. En: *José María Arguedas. Vida y obra*. Lima, Amaru Editores, 1991; pp. 141-155.

¹⁴ La etnografía concebida como una práctica de escritura ha sido tema de reflexión de antropólogos norteamericanos desde la época de los setenta. Clifford Geertz, por ejemplo, considera que los escritos antropológicos son ficciones ya que son interpretaciones de segundo y tercer grado. Por su parte, James Boon ha descubierto que el antropólogo Lévi Strauss compartía con los poetas simbolistas el mismo afán: la búsqueda de las correspondencias. Cf. López Baralt, *Op. Cit.*; pp. 45-57.

El escritor etnólogo de estos textos, entonces, puede confundirse también con el escritor narrador de sus textos ficticios porque está tratando de mostrar un mundo “otro” (campesino, quechua hablante, oral) al mundo “nuestro” (urbano, hispanohablante y letrado). Por lo tanto, Arguedas -el etnógrafo y el narrador- puede ser considerado como un “traductor de culturas”, como en general lo son todos los etnógrafos porque “emprenden la difícil tarea de hacer una cultura inteligible a los ojos de otra”¹⁵.

Siguiendo con su labor de traductor, en 1949, Arguedas publica *Canciones y cuentos del pueblo quechua*, traducción de canciones y cuentos provenientes del sur andino. Estas hermosas canciones evocan el nacimiento del primer amor en contextos ritualizados como los carnavales.

En la traducción de estas canciones, Arguedas está también perfeccionando su estilo. Son canciones quechuas que Arguedas va a traducir no siguiendo con fidelidad y exactitud, sino atendiendo a la sonoridad y a la armonía de las canciones¹⁶.

Durante este periodo, también, Arguedas escribió dos textos de ficción, “Huayanay”¹⁷ (1944) y “Yawar huillay”¹⁸ (1945), que no fueron incluidos en su colección

¹⁵ López Baralt. *Para decir al otro: Literatura y antropología en nuestra América*; p.19

¹⁶ En la introducción a *Canto kechwa* (canciones que también se incluyen en el libro de 1949), Arguedas aclara que algunas de estas traducciones no son literales, sino, son “traducciones un tanto interpretativas”. En: Pinilla, Carmen María (Comp). *José María Arguedas. Kachkaniraqmi ¡Sigo siendo! Textos esenciales*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004; pp. 89-102.

¹⁷ Publicado por primera vez en: *La Prensa*. Lima, 3 de septiembre de 1944; p.6. Reproducido en *Qepa Wiñaq... Siempre literatura y antropología*. Prólogo de Sybila de Arguedas. Edición crítica de Dora Sales. Iberoamericana – Vervuert 2009; pp. 97-105.

¹⁸ Publicado por primera vez en *Excelsior* N° 145-146. Lima, 1945; s/n. Reproducido en *Qepa Wiñaq... Siempre literatura y antropología*. pp. 109-112.

de cuentos *Amor mundo y todos los cuentos*¹⁹ establecida bajo su dirección. Ambos cuentos, escritos en tercera persona, suceden en quebradas profundas donde discurre un río, el cual inferimos que es el Apurímac, por su sonido cósmico y su fuerza portentosa.

Ambos cuentos, también, tienen un carácter predominantemente descriptivo, son casi como estampas donde destaca el paisaje y, sobre todo, la presencia poderosa del río. La presencia del Apurímac no se percibe tanto por su magnitud como por su sonido. El sonido del Apurímac traspasa el universo entero y es percibido por todo ser viviente. Tal fuerza cósmica del Apurímac es también descrita en el ensayo de 1942 titulado *El carnaval de Tambobamba*²⁰.

Existen muchas similitudes entre el breve cuento “Huayanay” (1944) y el mencionado ensayo, los cuales serán explicados en el tercer capítulo de nuestro trabajo; pero lo que nos interesa demostrar en este apartado es cómo los textos etnográficos y los literarios están en un diálogo constante.

Hasta 1941, la producción de Arguedas comprendía los cuentos “Agua”, “Los escolares” y “Warma kuyay”, publicados en 1935; la traducción de canciones quechuas titulada *Canto kechwa* (1938), los artículos sobre el folklore enviados al diario *La Prensa* de Buenos Aires entre 1938 y 1942 y la novela *Yawar fiesta* (1941).

¹⁹Roland Forgues aclara que los primeros cuentos de Arguedas publicados entre 1935 y 1937 en varias revistas así como el cuento “Huayanay”, no fueron incluidos en la edición completa de *Amor mundo y todos los cuentos* de 1967 establecidos bajo su dirección por considerarlos prescindibles. Cf. Forgues, Roland. *Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico*. Lima, Edit. Horizonte, 1989; p.37.

²⁰Arguedas, José María. “El carnaval de Tambobamba”. En: *La Prensa*. Buenos Aires, 15 de febrero de 1942; s/n. Reproducido en *Indios, mestizos y señores*. Lima, Edit. Horizonte, 1985; pp. 151-155.

De 1941 a 1954, Arguedas no va a publicar textos ficticios, sino ensayos etnográficos o traducciones. Parece ser que su vocación por la etnografía se consolida durante esta época y su labor como docente pasa por varias dificultades. Su vocación literaria se despliega sobre todo hacia la escritura de sus artículos y especialmente en las traducciones.

Hasta que en 1954 aparece *Diamantes y pedernales*. En el prólogo a la primera edición de nuestra novela, Arguedas hace la siguiente reflexión:

“Agua” es un brote puro del mundo andino; el odio y la ternura lo inspiraron. “Diamantes y Pedernales” contiene el lastre y las luces de 23 años más de lecturas y de algunos viajes²¹.

En la comparación que el escritor hace entre *Agua* y *Diamantes y pedernales*, pareciese ser que la visión prístina de la vida se la lleva *Agua* y el lastre de una vida ya adulta precede la escritura de *Diamantes y pedernales*.

Diamantes y pedernales aparece en un periodo de prueba de nuestro escritor, en una etapa que podríamos denominar de consolidación de su vida. En este proceso sufrió una crisis, sí, pero tampoco significó un periodo de improductividad total, como él alguna vez lo confesó²². Sólo fue una época en que, a nuestro parecer, nuestro escritor pasa por un

²¹ Prólogo a la primera edición de *Diamantes y Pedernales. Agua*. Juan Mejía Baca y P.L. Villanueva, Editores, Lima, 1954. Esta edición reproduce parcialmente el ensayo “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú” y un nuevo cuento titulado *Orovilca*.

²²“En mayo de 1944 hizo crisis una dolencia psíquica contraída en la infancia y estuve casi cinco años neutralizado para escribir”. Diario I de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Cf. Merino de Zela, Mildred. José María Arguedas. *Vida y obra*; p.18.

proceso de maduración: Tuvo que aprender a lidiar con los impulsos anhelantes de su espíritu idealista y con los avatares cotidianos que le imponía la realidad.

En junio de 1939 Arguedas se casó con Celia Bustamante y ese mismo año fue designado como profesor de castellano en Sicuani. Con gran entusiasmo, el escritor inició este periodo tan fructífero de su vida²³. Hasta que a fines de 1941 fue destacado al Ministerio de Educación para colaborar con la reforma de los planes de la educación secundaria, lo cual le dejó una amarga experiencia²⁴. Luego, subsistió con su sueldo de profesor en varias unidades escolares. En 1943, según confesión propia, se desató su primera crisis psicológica²⁵.

No estamos, pues, ante el mismo escritor de *Agua*: Nuestro escritor se ha casado, ha padecido una crisis psicológica, ha conocido nuevos países, ha emprendido con ilusión muchos proyectos y también se ha decepcionado.

Hay un cambio también en su forma de escribir, específicamente en lo que respecta a la definición de su estilo que esperamos demostrar en esta tesis; pero lo que nos queda

²³“Este viaje es la realización del más viejo y querido de mis sueños” le escribe en una carta a su amigo José Ortiz Reyes, en ¿marzo de 1939? En: *José María Arguedas, recuerdos de una amistad*; p. 67. Anotado en: Pinilla, Carmen (Comp.) *José María Arguedas. ¡Kachkniraqmi! ¡Sigo siendo!*; p.27.

²⁴De su experiencia en ese cargo, escribió a su hermano Aristides lo siguiente: “Yo no estoy muy bien en Lima. En el Ministerio me engañaron miserablemente”. [Carta fechada el 19 de noviembre de 1942] Asimismo durante 1943, 1944 y 1945 se acoge a 30, 60, 90 días de licencia por enfermedad (no siempre con goce de sueldo). Cf. Merino de Zela, Mildred. *José María Arguedas. Op. Cit.*; p.18.

²⁵“Mildred Merino de Zela [...] ha hecho ver que en la carta de despedida a su esposa Sybila, Arguedas cambia la fecha, de 1944 a 1943 (la carta fue reproducida en *Visión del Perú*, Lima, junio 1970, N° 5) Cf. “*Los ríos profundos. Un universo compacto y quebrado*”. En: Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima, Edit. Horizonte, 1997; p.87.

claro es que los ensayos etnográficos dialogan constantemente con los textos literarios en la escritura de Arguedas.

1.2 Recepción crítica de *Diamantes y pedernales*

Aunque *Diamantes y pedernales* fue publicada en 1954, la prolífica crítica arguediana no ha fijado mucho su atención sobre esta novela. Acaso sea por su brevedad: la novela consta, a lo sumo, de cuarenta páginas lo que la puede confundir con un cuento; quizás sea por la simpleza de la historia o porque quedó opacada ante la presencia bella y poderosa de *Los ríos profundos*, publicada sólo cuatro años después.

Sea cual fuere la razón, creemos que *Diamantes y pedernales* es una novela que vislumbra el nuevo estilo de Arguedas, el equilibrio alcanzado entre el castellano y el quechua, estilo que llegará a su plenitud con *Los ríos profundos*.

El primer escritor que fija su atención en esta novela desde una perspectiva estilística es Carlos Eduardo Zavaleta quien, a poco de publicada, escribe una reseña sobre ella titulada “José María Arguedas”²⁶. En ella, celebra la “corrección formal” que ha logrado Arguedas en este libro. Se complace en observar que “los quechuismos hayan sido mejor ubicados y la fluidez resulte encumbrada”. Estas observaciones llevan a esperar al escritor que en *Los ríos profundos*, Arguedas logre “un modo cabal de engastar los quechuismos en la prosa castellana”²⁷.

²⁶ Telémaco, seudónimo de Carlos Eduardo Zavaleta. “José María Arguedas. *Diamantes y pedernales*”. En: *Letras Peruanas*, n° 12. Lima, agosto de 1955; pp. 79 y 90.

²⁷ *Ibíd.* p. 90.

Después de esta reseña no hallamos durante mucho tiempo otro escrito dedicado a *Diamantes y pedernales*. Tenemos que esperar hasta 1997 para que Antonio Cornejo Polar, previo acto de reconocimiento y rectificación²⁸, escriba un ensayo sobre esta novela. Se trata del excursu titulado “Diamantes y pedernales: elogio de la música indígena”, añadido a la segunda edición de su importante libro *Los universos narrativos de José María Arguedas*.

Ya a inicios del presente siglo encontramos la mayor producción de artículos, tesis y estudios dedicados a *Diamantes y pedernales*. El artículo que inaugura el siglo es el de Alejandro Ortiz Rescaniere titulado “La aldea como parábola del mundo”²⁹ publicado en el 2001. Creemos que este texto y el de Antonio Cornejo Polar son los dos ensayos más importantes dedicados a *Diamantes y pedernales* ya que aportan temas e ideas que serán desarrollados posteriormente por otros autores.

El excursu de Antonio Cornejo Polar sirve como punto de referencia para el ensayo de Xavier Solé titulado “Diamantes y pedernales: Una relectura hoy”³⁰. Del mismo modo, las líneas de estudio propuestas por Alejandro Ortiz Rescaniere son retomadas por Javier

²⁸ Antonio Cornejo Polar reconoce que en la edición de 1977 dejó sin estudiar *Diamantes y pedernales* por considerarlo un “texto menor, de importancia discutible.” Cf. Cornejo Polar, Antonio. “Excursu. *Diamantes y pedernales: elogio de la música indígena*.” En: *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima, Edit. Horizonte, 1997; pp. 138-147.

²⁹ Ortiz Rescaniere, Alejandro. “La aldea como parábola del mundo”. En: *Anthropológica*, n° 19, año 19, 2001. Lima, Departamento de Ciencias Sociales PUCP; pp. 425-434.

³⁰ Solé, Xavier. “*Diamantes y pedernales: Una relectura hoy*”. En *Convergencia*, 034 (enero-abril 2004), Universidad Nacional Autónoma de México; pp. 299-321.

Alonso Muñoz Díaz en su tesis de licenciatura: *Sacrificio y cambio cósmico en Diamantes y pedernales*³¹.

En el marco del centenario del nacimiento de José María Arguedas, el año 2011, se publicaron los siguientes artículos sobre *Diamantes y pedernales*: “La pasión sádica en *Diamantes y pedernales*”³² de Segundo Castro García y “Forasteros y ‘forasteritos’ en la narrativa de Arguedas: El caso del arpista ‘upa’ don Anselmo” de Tomás G. Escajadillo³³.

Los textos mencionados analizan los siguientes temas: la fluidez de la prosa, el valor de la música indígena, su reminiscencia a los mitos andinos, la violencia y la pasión sádica y la condición forastera de los personajes principales.

Comencemos nuestro análisis con los valiosos aportes de Antonio Cornejo Polar. El crítico literario sostiene que *Diamantes y pedernales* es “el testimonio de un periodo crítico”³⁴ ya que aparece después de un periodo de crisis psicológica del autor. Así, emparenta la novela con otras producciones de Arguedas como *Amor mundo* o *El zorro de arriba y el zorro de abajo* que surgen después de periodos de crisis.

³¹Muñoz Díaz, Javier Alonso. *Sacrificio y cambio cósmico en Diamantes y pedernales de José María Arguedas*. Tesis para optar al título de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispánica. Lima, PUCP, 2009.

³²Castro García, Segundo. “La pasión sádica en *Diamantes y pedernales*” En: Flores Heredia, Gladys, Morales Mena, Javier (eds.) *Actas del Congreso Internacional José María Arguedas. Vida y obra*. Lima, Editorial San Marcos, 2011; pp. 101-110.

³³Escajadillo, Tomás G. “Forasteros y ‘forasteritos’ en la narrativa de Arguedas: El caso del arpista ‘upa’ don Anselmo.” En: Flores Heredia, Gladys, Morales Mena, Javier (eds.) *Actas del Congreso Internacional José María Arguedas. Vida y obra*. Lima, Editorial San Marcos, 2011; pp. 111-115.

³⁴Cornejo Polar, Antonio. *Op. Cit.*, p. 138.

Aunque la historia narrada en *Diamantes y pedernales* es excepcionalmente simple, Antonio Cornejo Polar cree que su trama contiene un “denso orden simbólico” que supera largamente el plano del acontecer. En ese denso orden simbólico, la música se constituye en el valor más importante de la cultura indígena y el único símbolo capaz de hacer frente a la violencia cruel del señor principal del pueblo.

La música, como signo mayor de la cultura quechua, se opone a cualquier manifestación de sexo y pecado. Se hacen así evidentes los valores que encarnan los personajes principales de la novela: don Aparicio y don Mariano. El primero encarnaría, a decir de Cornejo Polar, la violencia y la culpa; el segundo, la pureza que surge de su contacto con la naturaleza.

Acerca de la estructura feudal de la capital de provincia, Cornejo Polar advierte que es prácticamente inamovible y representa casi “un orden natural”. Lo único que conspira contra esa solidez feudal que se mantiene allí por años, es la práctica reiterada de los valores y usos del pueblo quechua. Así, de esta persistente ejecución de sus costumbres, surge la música como el mayor acto de resistencia cultural. La música, entonces, se constituye como “emanación de la cultura quechua [...] en signo mayor y más legítimo de la totalidad indígena y no sólo de alguno de sus elementos o atributos”³⁵.

Por último, observa que el punto de vista del narrador está más centrado en los vaivenes morales de los personajes, en especial de don Aparicio, que en las confrontaciones

³⁵ Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos*, 1997; p. 143.

sociales del pueblo. Se “privilegia el orden simbólico y la perspectiva ética en desmedro de la problemática social”³⁶. La vida andina se revela al lector desde un punto de vista más ontológico y antropológico que histórico y social.

El estudio de Antonio Cornejo Polar sirve como punto de referencia para el análisis de Xavier Solé acerca de *Diamantes y pedernales*. El estudioso mexicano aplica algunos conceptos en su análisis como el de heterogeneidad y transculturación, propuestos por Cornejo Polar y Ángel Rama respectivamente. Solé considera que ninguno de los personajes tiene una identidad definida, sino que ésta se va construyendo en relación con los otros personajes y con su espacio en un proceso de rechazo y mezcla, es decir, de heterogeneidad cultural y de transculturación.

También revela la forma en que se estructura la novela, no de manera continua o concatenada, sino por acumulación de imágenes. Solé llega a esta conclusión analizando el primer capítulo, donde se muestran cuatro escenas aparentemente inconexas y sin relación: Mariano parado con su chumpi observado por todos; Mariano con su arpa en el salón de la casa tocando las melodías que le pide don Aparicio; Mariano en la fiesta de un barrio rechazando la comida que le ofrecen unas mestizas y Mariano caminando en las calles como intentando desaparecer, con total humildad.

Esta acumulación asociativa vincula a la novela con los relatos orales de la zona de Apurímac, (Solé pone como ejemplo los relatos recopilados por Manuel Robles Alarcón

³⁶*Ibíd.*, p. 147.

titulados *Las fantásticas aventuras de Atoj y el Diguillo*) los cuales transcurren no siguiendo un proceso lógico, sino por acumulación de imágenes. Este carácter aditivo es también explicado por Antonio Cornejo Polar³⁷ quien sostiene que la novela, considerado un género burgués y occidental, sufre transformaciones debido al impacto referencial del contexto que representa, el mundo andino; de allí que la novela sea aditiva porque “representa” la práctica verbal de los relatos andinos.

Desde otra perspectiva, el antropólogo Alejandro Ortiz Rescaniere propone una lectura distinta y reveladora de la novela. Rescaniere introduce los conceptos de complementariedad y de correspondencia relacionados con la cosmovisión andina. Sostiene que la novela se sustenta en triadas que se oponen y complementan a la vez, tal como sucede en los mitos andinos. Los personajes son opuestos y complementarios y entre ellos media algún elemento en común. Tal es el caso de don Mariano y de don Aparicio que son personajes totalmente opuestos pero, a la vez, complementarios.

Las oposiciones con sus términos mediadores recuerdan a Ortiz Rescaniere los antiguos relatos de Huarochirí. Y éste es el aporte más importante que hace Rescaniere al respecto: hallar en la novela reminiscencias de antiguos mitos.

Así, el forastero Mariano que llega al pueblo con su arpa nos recuerda al héroe Huatyacuri del manuscrito de *Dioses y hombres de Huarochirí* quien forastero, pobre y soltero llega hasta el pueblo de un gran señor llamado Tamtañamca.

³⁷ Antonio Cornejo Polar considera que en el mejor indigenismo, la materia indígena se constituye en “la realidad subyacente en el texto y su propia realización formal”. Cf. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima, CEP, 1989; p. 140.

Don Aparicio, al igual que Tamtañamca, el gran señor, sufre de un mal desconocido vinculado a la sexualidad que lo consume. Tanto Huatyacuri como don Mariano cambian al gran señor: Huatyacuri cura a Tamtañamca y ocupa su lugar casándose con su hija; en tanto que don Mariano muere y, a través del rito del entierro, es incorporado a la comunidad, dejando así de ser un forastero; en tanto que don Aparicio abandona la comunidad con el killincho y se transforma en un paria, que al igual que Tamtañamca, ha perdido su lugar central.

Aunque Arguedas tradujo los relatos de Huarochirí hacia 1966, Rescaniere advierte que en 1953, año en que escribió *Diamantes y pedernales*, aún no los conocía. Aclara, sin embargo, que Arguedas era un apasionado de la cultura andina y estaba inmerso en la lengua quechua, por lo tanto, esta estructura de opuestos y complementarios formaba parte de su propia cosmovisión.

Siguiendo el camino abierto por el análisis de Rescaniere, Javier Muñoz Díaz propone en su tesis *Sacrificio y cambio cósmico en Diamantes y pedernales* que en la novela existe una coincidencia entre el motivo del sacrificio y el mito del cambio cósmico. Así, para que en la sociedad andina se restituya el desequilibrio perdido debido a la pasión desbocada de don Aparicio, debe sacrificarse una víctima propiciatoria, en este caso, don Mariano.

El cambio cósmico o *pachacuti* se produciría cuando se instaurare un nuevo orden o se recupere el equilibrio perdido. Sin embargo, en la novela, este *pachacuti* no se logra realizar a cabalidad ya que don Aparicio, hasta el final de la historia, quiere vengarse de Irma, por lo que la espiral de violencia aún no concluye.

Muñoz sostiene que existe una relación intertextual muy fuerte entre los mitos traducidos por Arguedas en *Dioses y hombres de Huarochirí* y la novela *Diamantes y pedernales*. Ambos presentan un héroe forastero que llega a un pueblo que es el centro de ese mundo, Huatyacuri y don Mariano, los señores de esos centros del mundo padecen de una enfermedad relacionada con algún desorden sexual, Tamtañamca y don Aparicio, y en ambos casos ocurre un cambio de roles: don Mariano, con su muerte, es asimilado por la comunidad y deja de ser un forastero; don Aparicio asume, de algún modo, las características de don Mariano al conservar su killincho y marcharse de la comunidad hacia no se sabe dónde.

Sin embargo, la realización del cambio cósmico no se logra pues la música de don Mariano no logra frenar la violencia sexual de don Aparicio y ésta sigue allí latente, lista para volver a desequilibrar al mundo.

Finalmente, tenemos las dos ponencias presentadas a propósito del centenario de Arguedas. En la primera de ellas, “La pasión sádica en *Diamantes y pedernales*” se estudia la relación enfermiza y patológica que establece el hacendado don Aparicio con los seres a los cuales aprecia pero a los que también maltrata: don Mariano, Irma y el caballo Halcón.

Castro García cree que la conducta cruel y perversa de don Aparicio responde a “su inestabilidad emocional y en su inclinación hacia el mal”³⁸. La relación que sostiene con la ocobambina Irma está dentro del campo de las anomalías de la conducta ya que si, por un lado, don Aparicio es un sádico; Irma es una masoquista.

Castro García cree que “en *Diamantes y pedernales* no hay amor; sólo deseo, un deseo brutal, cruel, que produce daño en la mujer; un deseo envilecido, pues la satisfacción sexual va acompañada de una devaluación del objeto deseado”³⁹. Así, pues, la rubia Adelaida se constituye en un objeto de deseo porque es virgen.

La relación que se establece entre don Aparicio y don Mariano también muestra esta ambigüedad ya que si, por un lado, quiere y protege al “upa” dándole un trato inusual al de un indio; por otro, siente un desprecio tan desmedido hacia él que, cuando lo encuentra tocando el arpa en el cuarto de Irma, termina matándolo.

Pero si don Aparicio mantiene una conducta patológica en su trato con las personas, “el exotismo de esta conducta alcanza su exacerbación -según Castro García- cuando en una acción que carece de toda lógica arremete contra “Halcón”, el noble caballo que incluso se desempeña como compañero de aventuras”⁴⁰; ya que corta un trozo de su cuello para dárselo de comer al cernícalo Jovín.

³⁸ Castro García, Segundo. *Op. Cit.*, p. 104.

³⁹ Castro García, Segundo. *Op. Cit.*, p. 106.

⁴⁰ Castro García, Segundo. *Op. Cit.*, p. 107.

Por último, Tomás G. Escajadillo compara a Ernesto de *Los ríos profundos* con don Mariano. El autor cree que tanto don Mariano como la ocoambina Irma son forasteros trágicos ya que el primero es muerto a manos de don Aparicio y la segunda está condenada a una vida infeliz, lejos de su tierra. En cambio el niño Ernesto, el forasterito, vive su existencia “sin mayores sobresaltos”⁴¹.

Así pues, de estas lecturas podemos extraer las siguientes conclusiones: La música en la obra de Arguedas se opone a toda manifestación de pecado y es la expresión más genuina de la capacidad de creación indígena, la estructura narrativa de la novela se asemeja a los mitos andinos así como a los relatos orales de la zona de Apurímac y en la novela existe una pulsión sádica que proviene del personaje poderoso, en este caso el misti o el hacendado y, por último, a nivel del estilo, Arguedas ha logrado una corrección formal.

1.3 *Diamantes y pedernales*: La escritura del límite

Lo que más llama la atención en *Diamantes y pedernales* es la forma en la que está escrita: una prosa límpida, una sutil atención a ciertos detalles y símbolos y la convicción, por parte del lector, de que una urdimbre compleja y misteriosa subyace debajo de ese universo cerrado que es la capital de provincia.

⁴¹Escajadillo, Tomás G. *Op. Cit.* , p. 114.

Diamantes y pedernales apareció después de trece años de publicado *Yawar fiesta*, su último texto de ficción. Tiempo en el cual Arguedas replanteó su concepción acerca de la escritura, del bilingüismo y su propio estilo. Prueba de ellos son sus dos conocidos ensayos: “Entre el quechua y el castellano, la angustia del mestizo ” (1939)⁴² y “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú ” (1950)⁴³.

En el excursus dedicado a *Diamantes y pedernales* de su libro *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Antonio Cornejo Polar sostiene que “[*Diamantes y pedernales*] puede leerse tanto como testimonio de un periodo crítico, cuanto, y tal vez sobre todo, como un intento de salida y superación”⁴⁴.

En efecto, en 1943, se desencadenó la primera crisis psicológica del escritor que, según confesión propia, lo dejó “cinco años neutralizado para escribir”⁴⁵. No es hasta 1954 en que logró publicar un texto de ficción: *Diamantes y pedernales*.

Más allá de estas relaciones intertextuales y vitales en la existencia de José María Arguedas, que vuelven y afloran, creemos que *Diamantes y pedernales* es una obra de

⁴²Arguedas, José María. *Entre el quechua y el castellano, la angustia del mestizo*. En: *La Prensa*. Buenos Aires, 24 de setiembre de 1939; s/n. Reproducido en *Indios, mestizos y señores*. Lima, Edit. Horizonte, 1985; pp. 35-38.

⁴³Arguedas, José María. “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”. En: *Mar del Sur*, N° 9. Lima, enero-febrero 1950; pp. 66-72. Reproducida parcialmente en la introducción de *Diamantes y pedernales*. *Agua*. Lima, Juan Mejía Baca y P.L. Villanueva, 1954; pp. 5-8.

⁴⁴Cornejo Polar, Antonio. *Op. Cit.*, p. 138.

⁴⁵“En mayo de 1944 hizo crisis una dolencia psíquica contraída en la infancia y estuve casi cinco años neutralizado para escribir”. Diario I de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Cf. Merino de Zela, Mildred. *Op. Cit.*, p.18.

transición que anuncia el dominio que ha logrado del lenguaje, el cual llegará a su plenitud en *Los ríos profundos*.

El propio Arguedas sostiene que con *Los ríos profundos*, un proceso ha concluido: El hallazgo del estilo, “la búsqueda de la universalidad a través de la lucha por la forma”⁴⁶. Por lo tanto, un primer ciclo de su obra narrativa está conformado por *Agua* (1935) y *Yawar fiesta* (1941). *Los ríos profundos* (1958) forman parte de otro ciclo de su narrativa. Entre estos dos periodos media *Diamantes y pedernales*.

Recordemos que Arguedas comenzó a escribir impulsado por la convicción de que los relatos indigenistas de Ventura García Calderón o Enrique López Albújar no reflejaban ni el carácter del indio ni su paisaje⁴⁷. Arguedas se subleva contra esa visión idílica o estereotipada del mundo indígena. Así, reflexiona: “No, yo lo tengo que escribir tal cual es, porque yo lo he gozado, yo lo he sufrido”⁴⁸. Su objetivo es, pues, mostrar el mundo peruano de los Andes, en toda su “inquietante y confusa realidad humana”.

Junto a esta decisión de escribir llegaron también las angustias por hallar el molde adecuado de expresión: Debía optar entre el castellano y el quechua. Está convencido de que el modo más auténtico de hacerlo sería en el idioma nativo de los Andes, pero es consciente de que la repercusión de su obra sería limitada. Opta entonces por el castellano,

⁴⁶Arguedas, José María. *Diamantes y pedernales. Agua*. Lima, Juan Mejía Baca y P.L. Villanueva, 1954;p. 8.

⁴⁷“Yo comencé a escribir cuando leí las primeras narraciones sobre los indios, los describían de una forma tan falsa escritores a quienes yo respeto, de quienes he recibido lecciones como López Albújar, como Ventura García Calderón.” Arguedas, José María. “Primer Encuentro de Narradores Peruanos.” Arequipa, 1965. En: Pinilla, Carmen María (Comp.) *Op. Cit.* p. 523.

⁴⁸*Ibíd*, p. , 524.

pero un “castellano especial” donde se refleje el sentir indígena. Se inicia así su “pelea verdaderamente infernal con la lengua”⁴⁹, cuyo proceso termina con la prosa límpida de *Los ríos profundos* donde el castellano se convierte, por fin, en el “medio de expresión legítimo del mundo peruano de los Andes”⁵⁰.

Creó, en un primer momento, entonces, un lenguaje “castellano especial” que, según confesión propia, “ha sido empleado con horrible exageración en trabajos ajenos”⁵¹. Notamos, entonces, una crítica a este castellano influido por el quechua, que es observada primero en otros, pero, cabría pensar si esta apreciación no se convirtió posteriormente en una autocrítica a su propio lenguaje ya que en *Diamantes y pedernales* este lenguaje tan localista que alguna vez fue calificado de “mistura” entre el castellano y el quechua es reemplazado por un castellano estándar al cual se le insertan palabras quechuas, pero cuya sintaxis no ha sido especialmente alterada⁵².

Así, pues, debemos intentar comprender la dimensión que tuvo para un escritor bilingüe como Arguedas hallar su propio estilo en un idioma ajeno al suyo. Ése fue un punto sustancial en su narrativa, del cual se desprenden otras dicotomías y desencuentros⁵³.

⁴⁹*Ibid*, p. , 524.

⁵⁰Arguedas, José María. *Diamantes y pedernales*. Agua, 1954; p. 8.

⁵¹*Ibid* , p.8.

⁵²Así leemos, por ejemplo, “Porque pasa el día con los pájaros cantores será que así dulce toca.” Cf. Arguedas, José María. *Diamantes y pedernales*. En: *Los ríos profundos. Cuentos escogidos*. Chile, Biblioteca Ayacucho, 1986; pp. 212-244, edición que utilizaremos de ahora en adelante.

⁵³Dora Sales considera que “la lucha por el estilo, más allá del aspecto formal y estético, supone una significación política e ideológica.” En: *Qepa Wiñaq... Siempre Literatura y antropología*. Madrid, Iberoamericana- Vervuert, 2009; p. 26.

A lo largo de su vida, Arguedas sintió con gran intensidad esta dicotomía, este bilingüismo, esta ruptura interna. Vivida, a veces, como una dolorosa fragmentación; otras, con una viva euforia, pero siempre vivida intensamente. Así, al recibir el premio Inca Garcilaso de la Vega, Arguedas confesó ser “un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en quechua”⁵⁴.

En el artículo titulado “Acerca del intenso significado de dos voces quechuas”⁵⁵, que luego formará parte de *Los ríos profundos*, Arguedas explica -desde la perspectiva de un quechua hablante- la íntima relación que guarda el quechua con las cosas que nombra al punto que la relación entre significado y significante parece ser transparente.

Para Arguedas, muchos sufijos quechuas como “yllu” o “illa” son onomatopéyicos porque su significante reproduce los fenómenos que evoca como el sonido de las alas de un insecto y el de un instrumento. Arguedas califica a las terminaciones “yllu” e “illa” de palabras “vastas” por la cantidad de fenómenos a los cuales evoca. Incluso sostiene que estas palabras “nombran y explican”; es decir, en ellas está todo. Más aún, dejándonos llevar por su propio entusiasmo, podemos sostener que, en ellas, está contenido el universo entero.

Arguedas escribió dos ensayos acerca de las elecciones que tuvo que asumir en la adopción de su estilo. En el primer ensayo, escrito en 1939, titulado “Entre el quechua y el

⁵⁴En: Arguedas, José María. *No soy un aculturado*, 1968. Epílogo de su novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, primera edición de 1971, en Buenos Aires, editorial Losada.

⁵⁵ Publicado por primera vez en: *La Prensa*. Buenos Aires, 6 de junio de 1948; s/n. Reproducido en: José María Arguedas. *Indios, mestizos y señores*. Lima, Edit. Horizonte, 1985; pp. 193-196.

castellano, la angustia del mestizo”, Arguedas sostiene que “la angustia del mestizo [es] su ansia por un medio legítimo de expresión. Esta lucha la ha tenido Vallejo y, yendo más atrás, Guamán Poma de Ayala. Concluye el ensayo afirmando que “estamos asistiendo [...] a la agonía del castellano como espíritu y como idioma puro e intocado”⁵⁶.

En el segundo ensayo, escrito en 1950, “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”, Arguedas reflexiona acerca del estilo de sus dos obras publicadas hasta ese momento: *Agua y Yawar fiesta*.

Reconoce, una vez más, que en su afán de expresar la realidad de esos pueblos y aldeas de modo que el lector sintiera la desgarrada lucha que bulle en su interior tenía un obstáculo, el idioma:

¿Cómo describir esas aldeas, pueblos y campos; en qué idioma narrarsu apacible y a la vez inquietante vida? ¿En castellano? ¿Después de haberlo aprendido, amado y vivido a través del dulce y palpitante quechua? Fue aquél un trance al parecer insoluble⁵⁷.

Arguedas optó por el castellano, pero era necesaria también la búsqueda de un estilo. ¿Qué entiende Arguedas por estilo? Arguedas entiende por estilo a la forma, a la estructura. Esta forma, el castellano, debía transmitir el sentimiento quechua. Era, pues, un arduo trabajo. ¿Cómo mostrar la palpitante realidad del Ande en un idioma ajeno al suyo?, ¿en un idioma que no se ha hablado durante la infancia? Para Arguedas, “ésa era la dura, la

⁵⁶Arguedas, José María. “Entre el kechwa y el castellano, la angustia del mestizo”. En: *Indios, mestizos y señores*. Lima, Edit. Horizonte, 1985; p. 38.

⁵⁷Arguedas, José María. *Diamantes y pedernales. Agua*, 1954; p. 6.

difícil cuestión”⁵⁸. Había que “modificar, quitar y poner”, zarandear al castellano hasta convertirlo en un “torrente diáfano”; pero en esta tarea de ductibilizar⁵⁹ el castellano se corría el riesgo de tergiversarlo de tal modo que se convierta en falso, artificioso e inaccesible. En el afán de alcanzar el estilo apropiado para mostrar la realidad de los pueblos de la serranía peruana, se podía caer en el regionalismo.

La pretendida universalidad consistía precisamente en lograr el “equilibrio alcanzado por la necesaria mezcla de elementos que tratan de constituirse en una nueva estructura”⁶⁰. El equilibrio se alcanzó, como ya lo hemos sostenido antes, con *Los ríos profundos* y se consiguió, también, la universalidad del estilo⁶¹.

Alberto Escobar en su libro *Arguedas o la utopía de la lengua*, hace un cotejo de las tres versiones de *Agua*: la de 1935, 1954 y la de 1967 sacando a luz una serie de omisiones, cambios y reformulaciones en el lenguaje.

Por ejemplo, en la versión A de *Agua*, la de 1935, Alberto Escobar reconoce las siguientes marcas de oralidad: La confusión de las vocales intermedias (e, o) con las altas (i, u) en palabras como *selincio*; la supresión de las preposiciones en expresiones como “vamos esperar”; la eliminación de los artículos en frases como “Verdad así son nazcas”; el

⁵⁸*Ibid.*, p. 6.

⁵⁹ El término ductibilizar es empleado por Arguedas en: *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1984; p. 137.

⁶⁰ Arguedas, José María. *Diamantes y pedernales. Agua*, 1954; p. 8.

⁶¹ Alberto Escobar sostiene que “Sólo a partir de *Diamantes y pedernales* y, sobre todo, en *Los ríos profundos*, al liquidar una inspiración engolfada en sí misma, excesivamente localista, la prosa de Arguedas resuelve sus contradicciones iniciales y asciende a un nivel literario de rango supranacional”. En *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1984; p. 97.

uso de los enfatizadores “pues” y “nomás” en expresiones como “No hay *pues* agua”; la inclusión de palabras quechuas (*varayok*, *mak'tillos*); topónimos (Galeras-pampa, Utek’pampa); gentilicios (San Juanes, andamarcas); oraciones quechuas (Kutirimuychikmak’takuna) y composiciones lexicales (un acoplamiento entre castellano y quechua: pobre llakta, comunkuna).

Por su parte, en la versión B, la de 1954, desaparece el “Vocabulario” de voces quechuas que figuró en la versión A, y “en su lugar se emplean notas de pie de página o la traducción castellana encerrada entre paréntesis y colocada inmediatamente después del vocablo quechua”⁶². Aunque no se restituye en todos los casos, en la versión B se muestran los artículos omitidos de la versión A. Así en la versión A leemos “Nunca en _ plaza de san Juan” y en la versión B: “Nunca en *la* plaza de San Juan.” Así también observamos la sustitución de unas palabras por otras: “revólver” por “arma” o “corazón” por “cuerpo”⁶³. Así también se modifican ciertas frases; por ejemplo, en la versión A leemos: “*Al* medio de la plaza”, “y *su* sombrero puesto a la pedrada”, “*en* mi *atrás*”. En la versión B, en cambio, leemos: “*En* medio de la plaza, “y *el* sombrero puesto a la pedrada” y “*tras* de *mí*”⁶⁴.

En la versión C, la de 1967, Alberto Escobar anota algunas variaciones con respecto a las versiones anteriores. Por ejemplo, la eliminación de la tilde en Pascual (en la versión A y B aparece Páscual), el cambio de la “j” por “g” en expresiones como “carajo” y la

⁶²*Ibíd.*, p. 118.

⁶³Alberto Escobar considera que la sustitución de palabras por otras “está guiado por criterios que sustentan la prioridad de ‘lo específico’ frente a lo ‘genérico’ y de lo ‘coloquial’ ante lo ‘formal’ Cf. *Arguedas o la utopía de la lengua.*; p. 121.

⁶⁴*Ibíd.*, p. 124.

disminución de las discordancias gramaticales. Así en la versión A y B Arguedas mantiene la discordancia: “Si entra nuestra vaquita en su potrero *le* seca de hambre” y “Todos los cerros, las pampas *es* de él”; mientras que en la versión C se ajusta a la regla gramatical: “Si entra nuestra vaquita a su potrero *la* seca de hambre” y “Todos los cerros, las pampas *son* de él”.

Estas variantes y permanencias en las tres versiones de *Agua* llevan a creer a Escobar que Arguedas se interrogaba constantemente “acerca del instrumento lingüístico que usaba, acerca del cómo y el porqué de su empleo”⁶⁵.

Al cotejar las tres versiones, el crítico literario llega a la conclusión de que hay un cambio de paradigma. En la versión A (la de 1935) el paradigma de la lengua es translingüístico⁶⁶, mientras que en la versión B y C el paradigma es diglósico⁶⁷. Este cambio de paradigma está precedido, según Escobar, por la intención de “atenuar el carácter provincial de la escritura”⁶⁸.

Nos hemos detenido en el cotejo de las tres versiones porque la versión B, la de 1954, aparece en la primera edición de *Diamantes y pedernales* y porque creemos que el paradigma diglósico es el que rige la construcción de *Diamantes y pedernales*.

⁶⁵ Escobar, Alberto. *Op. Cit.*, p. 135.

⁶⁶ “El paradigma translingüístico se afianza sobre el presupuesto de la copresencia del quechua y del castellano y de que ambas lenguas fluyen naturalmente en el discurso narrativo, recreando la validez sociocultural del contexto”. Cf. Escobar, Alberto. *Arguedas o la utopía de la lengua*; p. 128.

⁶⁷ “En el paradigma diglósico, uno de los castellanos está más cercano de la norma de prestigio y el otro, más alejado y que goza de poco prestigio, no cubre todos los roles que sí puede cumplir el primero”. Cf. Escobar, Alberto. *Arguedas o la utopía de la lengua*; p. 133.

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 124.

En el tejido de la novela se insertan palabras quechuas que son necesarias para entender el mundo representado, la capital de la provincia, y para darle un efecto de verosimilitud. Muchas de estas palabras son traducidas por el narrador con el pie de página respectivo o entre paréntesis. Entre las palabras traducidas tenemos: “upa”, “ayllu”, “varayok”, “chimpu”, “kacharpariy pata”, “illa”, “auki”, “killincho”, “pakch’a”, “saywa”, “yutu”, “pichkay”, “tutay”, “surunpi”, “Yayayku”, “taksa”. Otras palabras no son traducidas sino más bien explicadas porque forman parte de un contexto ritual como “kacharpariy”, “wallco” y “pasñas”, palabras que se refieren al ritual de despedida que se celebra en honor a Antolín en su pueblo.

Del mismo modo, por el contexto, inferimos que “patachi” se refiere a una sopa que se sirve en los matrimonios y que “wanka”, “harawi”, “ayaharawi” y “ayataki” son cantos indígenas. Otras veces se trata de flores cuya traducción literal no la tenemos, como “sanki”, “sok’onpuro”, “achank’aray” y “phalcha”, pero que son descritas. Incluso, hay frases enteras que son traducidas por el narrador como “¡Ay tuya, tuya, chaynataraq, manchayta, pawariykunti!” (Y así ¡oh calandria! tan extremadamente vuelas!) o “Manan, mananpunim” (No, de ningún modo).

Pero existe también otro grupo de palabras quechuas que no son traducidas por el narrador como “k’allak’ata” y “k’ella runa”. En el primer caso, la traducción ha sido inhallable y, en el segundo, significa “persona ociosa”. En todo caso, la traducción de las palabras indica que el narrador se empeña en mostrar el mundo andino a narratarios

costeños y urbanos.⁶⁹ El mundo andino es explicado a través de un narrador en tercera persona o de un narrador personaje como el niño Ernesto. Al respecto, Dora Sales afirma que en *Los ríos profundos*, “Arguedas aparece como traductor de la sensibilidad quechua a un mundo otro”⁷⁰.

Para concluir, entonces, sostenemos que *Diamantes y pedernales* se constituye como un texto liminal por tres razones: La primera, porque hacia la década del '50, Arguedas está replanteando su concepción acerca de la escritura y del mestizo y esto se expresa en su voto pleno a favor del castellano. Segundo, porque en este segundo período el autor se constituye también como un traductor de culturas.

Ya hemos visto que desde la versión de 1954 el autor añade citas a pie de página, traducciones entre paréntesis o explicaciones a los ritos andinos para hacer inteligible el mundo andino a los lectores costeños. Tercero porque, efectivamente, hay un cambio de estilo que se expresa en esa prosa diáfana de *Diamantes y pedernales*, la cual llegará a su plenitud en *Los ríos profundos*.

⁶⁹Pero debemos tener siempre en cuenta que, aunque solidario, el narrador de *Agua, Diamantes y pedernales* y *Los ríos profundos* no pertenece al mundo indígena. Por ejemplo, Alberto Escobar hace notar el uso de la palabra “endio” o “indio” en su análisis sobre *Agua*. “Endio” es pronunciado por don Pascual, Pantaleón y don Wallpa; el narrador emplea en las distintas versiones la palabra “indio”. Cf. Alberto Escobar. *Arguedas o la utopía de la lengua*; pp. 128-129.

⁷⁰Arguedas, José María. *QepaWiñaq...Siempre literatura y antropología*. Prólogo de Sybila de Arguedas, introducción y notas de Dora Sales. Madrid; Iberoamericana-Vervuert, 2009; p. 26.

CAPÍTULO II

PENSAMIENTO ANDINO EN *DIAMANTES Y PEDERNALES*

2.1 Categorías andinas en *Diamantes y pedernales*: *yanantin*, *huaccha* y *pachacuti*

Estudiaremos en este capítulo las categorías que explican la organización del mundo representado en *Diamantes y pedernales*. Todas ellas forman parte de la cosmovisión andina⁷¹ y su origen se remonta a las sociedades preincaicas. Las categorías de pensamiento andino que estudiaremos en este capítulo son: *yanantin*, *huaccha* y *pachacuti*.

Para introducirnos en el mundo andino debemos saber que sus esquemas de pensamiento se organizan en dualidades. María Rostworowski ha encontrado en los mitos andinos que las divinidades tienen generalmente un “hermano”, un par, con el cual comparten características complementarias para abarcar, así, la totalidad del mundo⁷². Esta dualidad no sólo se encuentra en la organización del espacio andino: *hanan* y *hurín*, el mundo de arriba y el mundo de abajo; sino que abarca también otros ámbitos de la organización incaica como el político, el religioso y el social.

Continuando con los mitos andinos, Rostworowski ha encontrado en el panteón andino muchas divinidades duales. Así por ejemplo, la figura del dios Viracocha no es una sola, como se podría creer en un primer momento leyendo las crónicas españolas, sino que

⁷¹Entendemos por cosmovisión la concepción o nociones que posee el hombre de su universo y de su entorno.

⁷² Cf. Rostworowski, María. *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2007; p.22.

Viracocha está conformado por dos parejas, idea más acorde con el pensamiento andino: Una es la conformada por Imaymana Viracocha y Tocapu Viracocha; y la otra, por Ticsi Viracocha y Caylla Viracocha. Así entonces, cobra sustento la idea de que “en lo andino prevalecen las líneas rectas y los cuadrados sobre los arcos y los círculos”⁷³.

El antropólogo francés Tristan Platt⁷⁴ ha descubierto en las comunidades bolivianas de los *machas* el tipo de parentesco que se establece entre los miembros de las familias. Hay relaciones igualitarias y otras jerárquicas. Las primeras son las que se establecen, por ejemplo, entre las hermanas. Entre ellas se suelen llamar *ñaña*; el hermano, en cambio, se dirige a su hermana con el nombre de *turay*. Entre hermano y hermana, entonces, hay una relación de *yanantin*; en tanto que entre las hermanas rige el principio de *masintin*.

Los pares que se relacionan en *yanantin* son complementarios⁷⁵. El modelo de esta relación es la pareja conyugal cuyos miembros son sexualmente opuestos pero a la vez complementarios. Así, como lo explica María Rostworowski, los dioses andinos siempre tenían un doble, un *yana* de modo que se formaba una cuatripartición donde dos de los miembros poseía rasgos o características que lo vinculaban con lo femenino⁷⁶.

⁷³A diferencia de lo que halla Lévi Strauss quien encuentra, más bien, modelos duales y circulares. En: Rostworowski, María. *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2007; p.22.

⁷⁴Platt, Tristan. “El concepto de *yanantin* entre los Macha de Bolivia” En: *Parentesco y matrimonio en los Andes*. Lima, PUCP, 1980; pp. 139-182.

⁷⁵“La palabra *yanantin* expresa la simetría corporal que se traduce en las piernas, pies, brazos, manos, orejas, senos y testículos.” En: Rostworowski, María. *Estructuras andinas del poder*; p.22.

⁷⁶“La dualidad masculina contiene en sí una cierta ambigüedad sexual pues reproduce las características de la pareja conyugal. Según el consenso de los cronistas, los incas eran enemigos de la homosexualidad, pero en otros lugares es posible que fuese un acto ritual”. Cf. Rostworowski, María. *Estructuras andinas del poder*; p.22.

Asimismo, aquello que viene solo recibe el nombre de *chhulla*. Rostworowski aclara que “la idea de *chhulla* complementa la dualidad de *yanantin* para formar la triada”⁷⁷.

Siguiendo este esquema de organización sociocultural, los personajes principales de nuestra novela están en una relación de *yanantin*, pues son opuestos y complementarios a la vez. El hacendado don Aparicio es enérgico, poderoso, fuerte; el *upa* es débil, desprotegido, inocente. Aunque forastero, don Aparicio es el señor de la capital de provincia; el *upa*, en cambio, a pesar de los tres años de permanencia en el pueblo siempre es considerado un forastero.

El hacendado proviene de un pueblo de las alturas; el *upa*, de un pueblo cálido del este. don Aparicio es apasionado, dado a los placeres carnales; don Mariano, apacible, inocente, ligado a la naturaleza. El señor es dueño de un caballo admirado por los caballeros y señoritas; el *upa*, de un cernícalo cuyo poder es reconocido por los indígenas de los ayllus.

Se ha podido hallar, sin embargo, que en los mitos un elemento femenino irrumpe para romper este equilibrio. María Rostworowski lo ejemplifica con la siguiente narración:

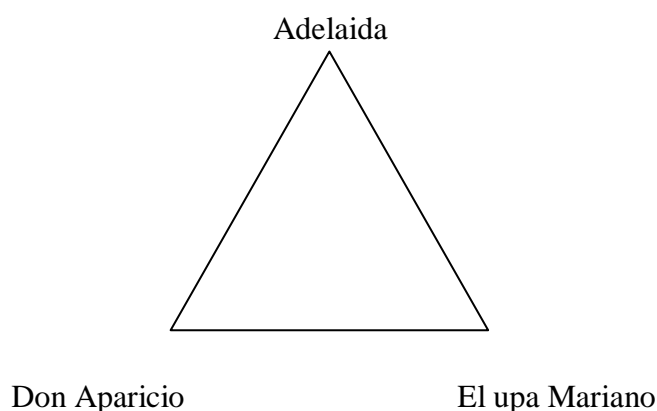
El padre Cobo relata que el Sol bajó de los cielos y puso tres huevos: uno de oro, otro de plata y un tercero de cobre. Del huevo de oro salieron los curacas, del de plata sus mujeres y del de cobre los hombres del común o hatun runa con sus mujeres⁷⁸.

⁷⁷*Ibíd.*, p.22.

⁷⁸Rostworowski, María. “La dualidad política y religiosa” En: *Incas*. Enciclopedia Temática del Perú. Tomo I. Lima, Edit. El Comercio, 2006; p. 81.

Así, la presencia femenina determina que la dualidad masculina se convierta en trinidad. Lo femenino actúa como elemento mediador entre los dos ámbitos.

Así, en *Diamantes y pedernales*, el elemento femenino perturbador que irrumpe en esta dualidad es Adelaida, la joven rubia costeña. Se forma así una triada:



La joven actúa así como un elemento de desequilibrio en esta dualidad que había sido, hasta su llegada a la capital de la provincia, recíproca.

Otra categoría andina que estudiaremos es la de *huaccha*, la cual es traducida como pobre y huérfano⁷⁹. Para comprender la noción de esta categoría debemos remitirnos a los mitos andinos y al principio de reciprocidad de la cultura andina.

Debemos recordar que en el Imperio Incaico el medio de intercambio económico no lo constituía el dinero (pues no existía) sino la fuerza de trabajo. Un hombre podía

⁷⁹Gonzalez Holguín Diego. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua o del Inca* (edición facsimilar). Lima, UNMSM, 1989; p. 167.

considerarse “rico” en tanto más fuerza de trabajo tenía y esto se lograba si contaba con el apoyo de los otros miembros de su ayllu. Esta red de relaciones era la base de una organización social y económica bastante compleja y productiva.

Un runa era más “rico” en la medida en que podía establecer relaciones de reciprocidad con sus semejantes. De allí que, como lo señala María Rowstorowski, “la condición de riqueza en el mundo andino prehispánico debe entenderse en términos sociales, no individuales”⁸⁰.

El *huaccha*, entonces, es aquel que no posee ni bienes, ni padres, ni pertenece a ningún ayllu. Es un ser marginal. Aquel ser que se ubica en el estamento más bajo de la escala social no puede ser considerado un hombre en todo el sentido de la palabra. Es un ser no completo, por lo tanto, es indefinido y su identidad, imprecisa.

Podemos calificar como *huacchas* a la opa Marcelina de *Los ríos profundos* cuyo pasado se desconoce y cuya condición de “opa” la condena a un estado casi infrahumano; al protagonista del cuento *El sueño del pongo* cuya descripción despierta lástima, misericordia: “Huérfano de huérfanos; hijo del viento de la luna debe ser el frío de sus ojos, el corazón pura tristeza”⁸¹ o al pongo de la casa del viejo a quien el niño Ernesto recuerda con la siguiente canción : “No tiene padre ni madre, solo su sombra”⁸².

⁸⁰Rowstorowski, María. “El manejo político de la reciprocidad” En: *Incas*; Enciclopedia Temática del Perú. Tomo I. Lima, Edit. El Comercio, 2006; p.53.

⁸¹ Arguedas, José María. *Los ríos profundos. Cuentos escogidos*. Chile, Biblioteca Ayacucho, 1986; p. 258.

⁸²*Ibíd.*, p. 14.

Así, don Mariano puede ser considerado un *huaccha* por su condición de forastero y de marginal. La novela comienza precisamente con esta afirmación: “Iba a cumplir tres años de residencia en el pueblo. Todos sabían que era forastero y quien deseaba humillarlo, lo proclamaba.”⁸³

También nos señala su condición de marginalidad permanente: “Nadie caminaba con más humildad y menos frecuencia en las calles principales del pueblo que Mariano. Pasaba como si en realidad no fuera nadie”. (215) Incluso, sufre humillaciones por parte de la señora principal del pueblo:

Y una vez lo llamó al corredor del segundo piso, lo hizo arrodillarse sobre las tablas, y le preguntó en quechua casi a gritos:

- ¿Qué oyes?, ¿Qué oyes todo el día, bestia del Señor?

El músico no podía contestarle.

- Está inclinado para la tierra, como si fuera de plomo –exclamó la señora; se fue hasta su dormitorio y lo dejó arrodillado.

El músico se levantó cuando ya tenía las piernas agarrotadas; y bajó grada por grada la escalera, descansando y temiendo que lo llamaran, que lo sintieran irse (235).

Sin embargo, a contracorriente de lo que nos pueda llevar a creer el narrador, sostenemos que don Mariano no es un *huaccha*. Primero, porque don Mariano tiene un pasado a cuestas que el narrador comparte con el lector; y que quizás los pobladores y el propio don Aparicio desconozcan pero que es dilucidado y adivinado por la singular faja de don Mariano y otras señales que se dan de él:

⁸³ Arguedas, José María. *Diamantes y pedernales*. En *Los ríos profundos. Cuentos escogidos*. Chile, Biblioteca Ayacucho, 1986; p. 212.

Sólo él usaba esa clase de fajas. Desde su lejano pueblo, algún indio vendedor de frutas le traía, de tiempo en tiempo, un cinturón nuevo y llamativo que sus hermanas le enviaban como recuerdo (212).

Los “lacayos” de Lambra habían comprendido ya, por la figura, por los ademanes del músico, que era medio “upa”, que era un “illa” tocado por algún rayo benéfico (221).

Segundo, por la música. Al carecer de memoria, un *huaccha* queda indefenso ante la sociedad que lo circunda (como los indios de la hacienda Karkeki)⁸⁴. Sin embargo, el indio Mariano mantiene la memoria de su pueblo en su música y, gracias a ella, ocupa un lugar en esa capital de provincia.

No tocaba las danzas y cantos que acababa de oír, sino los de su pueblo. Se agachaba hasta apoyar la frente en el gran arco del instrumento; y la música de los pueblos fruteros del “interior” nacía en ese cuarto oscuro. Los pocos transeúntes que pasaban por la calle a esa hora se detenían, para oír al arpista. Y no le remecían la puerta, no le molestaban ni le gritaban desde fuera (214).

Tercero, por la alegría. A diferencia de los personajes *huacchas* que están invadidos por la tristeza y por una sensación de desamparo constante; el upa Mariano es un ser esencialmente alegre que se ríe y goza de la vida.

Sobre una estaca clavada en la pared blanca, el cernícalo estaba erguido, alegre. Irma había interrumpido un recreo de ambos. El “upa” solía bailar graciosamente delante del “Jovín”, y él se erguía y agachaba como suelen moverse ciertas aves hechas al hombre (231).

Las que no tienen un pasado que las legitime son Adelaida y su madre. De estas dos mujeres podemos afirmar con razón que son personajes *huacchas*, a contracorriente de lo

⁸⁴ Cf. 3.3 “La música como acto de resistencia” p. 90.

que nos podría sugerir el narrador. De ellas no sabemos con certeza nada, sólo conjeturas. Desconocemos su origen, su pasado y hacia dónde se dirigen.

¿Qué hacen en esa capital de provincia serrana, ubicada a miles de metros de altura, donde no tienen familia, dos mujeres solas? El narrador nos informa que provienen de “una ciudad importante y aristocrática de la costa”, pero no precisa cuál; también de que Adelaida “sin duda pertenecía a una familia modesta, pero vestía exactamente como las señoritas limeñas; a la última moda” (221). Lo que sabemos con certeza de ellas es que, efectivamente, son pobres y que el hombre encargado de protegerlas, como el padre o el esposo ha muerto.

En un breve análisis sobre *Diamantes y pedernales*, Ortiz Rescaniere sostiene que “los verdaderos desvalidos no tienen destino ni origen conocidos”⁸⁵. Así, entonces, reiteramos nuestra convicción de que estas dos mujeres son *huacchas* a pesar de que no son indias, ni están carcomidas por piojos, ni son quechuahablantes; pero no tienen ni pasado ni destino. Son, en suma cuenta, como dos sombras errantes que no parecen tener paz.

Otra categoría andina que estudiaremos es la de *pachacuti*. Esta palabra está compuesta de dos vocablos quechuas: “pacha”⁸⁶ que significa “tiempo”, “suelo” y “lugar” y “cuti”⁸⁷ que significa “vez”. Gonzalez Holguín consigna el significado de “pachacuti” como “el fin del

⁸⁵Ortiz Rescaniere, Alejandro. “La aldea como parábola del mundo”. En: *Anthropológica*, año XIV, N° 19. Lima, Departamento de Ciencias Sociales PUCP, 1997; p. 428.

⁸⁶González Holguín, Diego. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del Inca*. Lima, UNMSM, 1989; p. 268.

⁸⁷*Ibíd.*, p. 37.

mundo o grande destrucción, pestilencia, ruyna, o pérdida o daño común”⁸⁸. En el mundo andino, el “pachacuti” está asociado a las grandes destrucciones, al fin del mundo que da paso a una nueva era.

Alejandro Ortiz Rescaniere advierte, precisamente, que al final de *Diamantes y pedernales* “hay un trueque de posiciones”⁸⁹, y que “el triángulo, o más bien, los triángulos con sus oposiciones dramáticas y términos mediadores, también recuerdan a algunos de los antiguos relatos de Huarochirí”⁹⁰.

Así pues, las correspondencias entre los personajes, animales y sentimientos y el fluir de identidades que se sucede entre los personajes de la novela, guardan una estrecha relación con los relatos de Huarochirí traducidos por Arguedas en 1966⁹¹.

Siguiendo esta línea de investigación, Alonso Muñoz Díaz sostiene la existencia de profundas relaciones intertextuales entre el mito del cambio cósmico en la cultura andina, registrados en los mitos de Huarochirí⁹², con la trama de *Diamantes y pedernales*. Estas similitudes se reflejan sobre todo en tres tópicos: “el motivo del héroe, la enfermedad sexual y la transformación del mundo”⁹³.

⁸⁸Ibíd. , p. 270.

⁸⁹Ortiz Rescaniere, Alejandro. *Op. cit.* , p.427.

⁹⁰*Ibid.* p. 429.

⁹¹Al respecto, Ortiz Rescaniere afirma que, hacia 1953, año en que escribía *Diamantes y pedernales*, Arguedas todavía no conocía los mitos de Huarochirí, pero era un apasionado de la narrativa andina y vivía inmerso en el mundo metafórico de la lengua quechua”. *Op.cit.* p. 429.

⁹²Muñoz Díaz elige el capítulo V de *Dioses y hombres de Huarochirí* titulado “Cómo pareció Pariacaca en un cerro llamado Condorcoto y lo que sucedió” para ilustrar esta relación intertextual.

⁹³Muñoz Díaz. , *Op. Cit.* , p. 29.

Así, al igual que el héroe Huatyacuri, el upa Mariano es también un pobre errante que llega a un gran pueblo presidido por un señor poderoso, don Aparicio, que, como Tamtañamca, padece de una enfermedad de índole sexual. Tanto Huatyacuri como Mariano van a aliviar el padecimiento del gran señor. Huatyacuri, a través de su astucia, acierta con la causa de la enfermedad de Tamtañamca, curándolo; Mariano, con su música, alivia el ímpetu sexual de don Aparicio otorgándole paz a su alma.

Al final de ambos relatos ocurre un trueque, un “pachacuti”. Con su enfermedad, queda descubierto el falso poder de Tamtañamca y se instaura entonces un nuevo culto, el de Pariacaca; también Huatyacuri funda una nueva familia dejando de ser así el pobre hombrecito errante.

Del mismo modo, con la muerte del upa Mariano, queda al descubierto el falso poder de don Aparicio pues, carcomido por el remordimiento, huye de la capital de provincia con el killincho al hombro convirtiéndose así en un forastero, en una sombra errante que no parece tener paz. Por su parte, con su entierro, don Mariano se incorpora a la comunidad dejando así de ser un forastero y un pobre errante.

Observamos entonces cómo las categorías del mundo andino dan soporte al relato, son como la estructura a partir de la cual *Diamantes y pedernales* obtiene esa hermosa coherencia y esa infinitud de símbolos.

2.2 Oposiciones y complementariedad en *Diamantes y pedernales*

En el análisis que hemos realizado de *Diamantes y pedernales* nos percatamos de que los elementos que componen la novela ya sean los personajes, los animales, los insectos o las aves, se corresponden unos con otros. Ésta es una característica del pensamiento andino ya que cada elemento de la naturaleza tiene su par con el cual se complementa para conformar la totalidad del mundo. El modelo de esta unión es la pareja humana, metáfora del universo entero.

El antropólogo José Estermann⁹⁴ sostiene la existencia de una Filosofía Andina cuyas fuentes, a diferencia de la filosofía canónica occidental, no reposa en los anaqueles de una biblioteca, sino que tiene entre sus principales textos a “las ruinas y los ornamentos, las costumbres y los ritos, sobre todo por ‘el mundo de las ideas’ todavía vivo en las mentes y corazones de la propia población andina”⁹⁵.

De este conjunto de relatos, costumbres y conductas, José Estermann halla que el núcleo principal del pensamiento andino es “la relacionalidad de todo acontecer y ser”⁹⁶, la cual es “opuesta a cualquier aislamiento y absolutización del individuo”⁹⁷. Esta idea es muy importante porque la no absolutización del individuo, es decir, la negación de que en uno mismo se contiene todo el universo; está relacionada con la idea de complementariedad.

⁹⁴Estermann, José. “Reivindicación del pensamiento colonizado.” En: *Crónicas Urbanas. Análisis y perspectivas urbano regionales*, año III, n° 3. Cusco, 1993; pp. 13-24.

⁹⁵*Ibíd.*, p. 15

⁹⁶*Ibíd.*, p.14.

⁹⁷*Ibíd.*, p.14.

Así también, en el universo andino todo elemento tiene su complemento su “otro”: el cuerpo humano, los cerros, los fenómenos atmosféricos, los animales, los objetos⁹⁸. En la novela *Diamantes y pedernales* también está presente la idea de complementariedad, desde el título mismo: Los diamantes brillan, refulgen, son valiosos; los pedernales son opacos, oscuros y carecen de valor. Sin embargo, en su unidad, ambos elementos, diamantes y pedernales, describen los ríos poderosos del Apurímac.

La complementariedad se constituye también como ética del individuo. Según Estermann, “a nivel ontológico esto significa un alejamiento de la concepción de ‘sustancia’ como un ser que existe en y sí mismo”⁹⁹. Entonces, no podemos hablar de una identidad individual y absoluta, sino de identidades que se relacionan unas con otras, que se encuentran siempre en proceso de construcción.

Ortiz Rescaniere descubre, en el análisis que hace de las correspondencias entre los personajes de *Diamantes y pedernales*, que “el carácter de los personajes es nítido pero la persona que los habita no lo es: uno está en el otro, toma su personalidad”¹⁰⁰. Así, “el yo fluye entre personas, animales y cosas diferentes y varios yo se compenentran hasta fundirse entre sí”¹⁰¹. “Tal fluidez -añade Rescaniere- no es privativa de la obra literaria de nuestro autor. Es un rasgo del pensamiento andino”¹⁰².

⁹⁸ Cf. Platt, Tristan. “El concepto de *yanantin* entre los Macha de Bolivia” En: *Parentesco y matrimonio en los Andes*. Lima, PUCP, 1980; pp. 139-182.

⁹⁹ Estermann, José. “Reivindicación del pensamiento colonizado.” En: *Crónicas Urbanas. Análisis y perspectivas urbano regionales*, año III, n° 3. Cusco, 1993; p. 18.

¹⁰⁰ Ortiz Rescaniere, Alejandro. “La aldea como parábola del mundo”. En: *Antropológica*, año XIV, N° 19. Lima, Departamento de Ciencias Sociales PUCP, 1997; p. 428.

¹⁰¹ *Ibíd.* p. 429.

¹⁰² *Ibíd.* p.429.

Precisamente en *Diamantes y pedernales* encontramos relaciones de oposiciones y complementariedad. Los personajes principales, el upa Mariano y don Aparicio, son personajes opuestos y complementarios cuyas identidades al final del relato se intercambian y trastocan; ocurriendo, a decir de algunos críticos, un *pachacuti*¹⁰³.

Don Aparicio y don Mariano, cada quien tiene sus propios valores y características totalmente opuestas:

Don Aparicio

orgullosa

lascivo

misti

fuerte

enérgico

principal

Don Mariano

humilde

puro

indio

débil

apacible

marginal

Ambos proceden también de lugares diferentes: don Aparicio proviene de Lambra, un pueblo de altura ubicado más arriba de la capital de provincia; don Mariano, de un pueblo del interior ubicado más abajo de la capital de provincia (al este). Así, tenemos el siguiente esquema:

¹⁰³Cf. Muñoz Díaz, Alonso. *Sacrificio y cambio cósmico en Diamantes y pedernales de José María Arguedas*. Lima, tesis para optar el título de Licenciado en Lengua y Literatura con mención en Literatura Hispánica; PUCP, 2009.

<u>Lambra</u>	<u>pueblo de Mariano</u>
frío	cálido
alto	bajo
achank'aray y phalcha	sanki y sokonpuro

El centro de este mundo, el *chaupi*¹⁰⁴, es la capital de provincia. “Se es forastero con relación a ese ombligo”¹⁰⁵. La capital de provincia, cuyo nombre no sabemos¹⁰⁶, tiene la estructura social y cultural de otras capitales de provincias serranas narradas por el propio Arguedas.

Asimismo, cada uno de los protagonistas posee un compañero: un caballo y un cernícalo respectivamente. Así, el caballo Halcón es igual a su dueño: altivo, gallardo, cuyas espuelas suenan al llegar a los barrios principales para ser visto y elogiado. Por otro lado, el cernícalo Jovín es también como su dueño, pequeño y humilde, pero que guarda un gran poder reconocido por los indios.

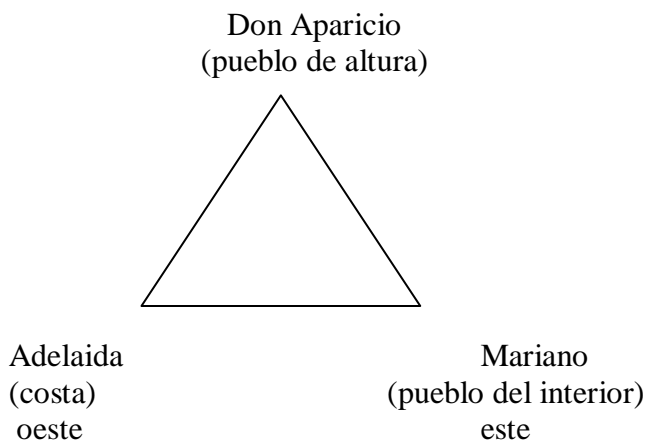
¹⁰⁴ *Chaupi* es definido como “mitad o el medio de las cosas o lugares o tiempo o obra”. Gonzalez Holguín, Diego. *Op. Cit.* p. 99.

¹⁰⁵ Ortiz Rescaniere, Alejandro. *Op. Cit.* p.426.

¹⁰⁶ La historia tiene como espacio a la capital de una provincia, ubicada en la cordillera central de los Andes y que está conformada por seis barrios. El narrador sólo nos da el nombre de dos de ellos: El barrio del Señor de Challwa, que es el más antiguo, y el de Alk'amare conformado por ayllus y un varayok'. Tres cordilleras más adentro se encuentra la provincia de Ocombamba. Inferimos, entonces, que la capital de provincia representada en el relato se encuentra en el departamento de Apurímac.

Así, cada elemento de la relación de complementariedad posee un “yana”, un ayudante que le ayuda a cumplir sus proezas y que es también el espejo de sí mismo, su complemento, incluso, la extensión de sí mismos. Las identidades entonces fluyen¹⁰⁷.

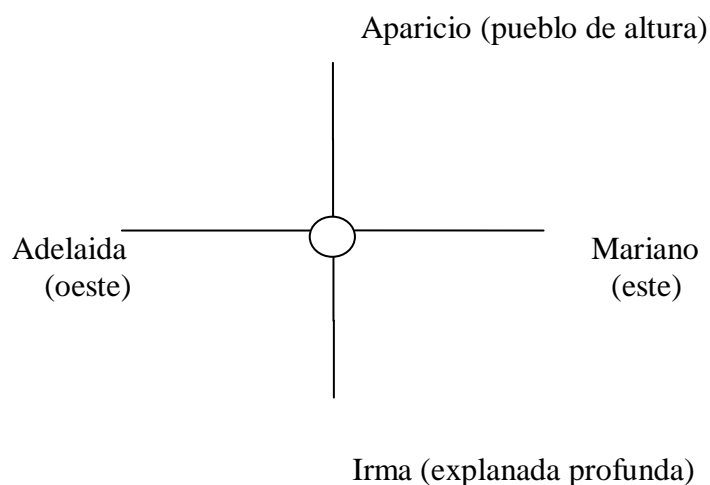
Don Aparicio ocupa el lugar central pues es el gran señor. Don Mariano y Adelaida, los dos seres marginales, refuerzan su poder. Ambos provienen de lugares opuestos y complementarios. Adelaida proviene de la costa, del oeste; Mariano, de un pueblo frutero del interior, ubicado en el este. Ambos también poseen características diferentes: Adelaida ama las flores; Mariano, las aves. Como lo señala Ortiz Rescaniere¹⁰⁸, ambos personajes cambian al señor de arriba:



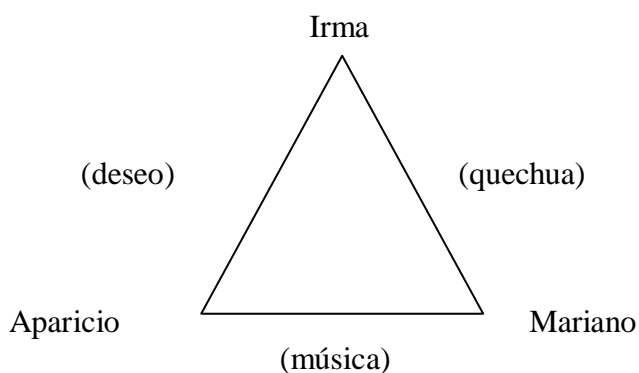
¹⁰⁷ Manuel Larrú y Sara Viera sostienen que la posición que ocupan estos animales dentro del relato “aluden claramente al esquema del *yanantin*”. Así, Aparicio se ubica en la zona *hanan-allauca*, mientras que el upa Mariano ocupa la posición *urin-allauca*. Por otro lado, el caballo de Aparicio ocupa la posición *hanan-ichiq*, en tanto que el cernícalo ocupa la posición *urin-ichiq*. Al final del relato la posición se invierte. Cf. “Animales del aire, de la tierra y del subsuelo en la obra literaria de J.M. Arguedas”. En: *Revista de la Academia Peruana de la Lengua*, n°52. Lima, julio-diciembre 2011; s/n.

¹⁰⁸ Ortiz Rescaniere señala además otras oposiciones: “Él es mudo, ella, habla un castellano fluido; a ella le atraen las flores, a él, las aves; ella es de donde nace el sol; él, donde muere; ella, su cuerpo y maneras, despierta pasión al señor y termina por inquietar a todo el pueblo (porque enajena al señor), en cambio, el arpista entenece con su presencia insignificante y con su música; ella es “civilizada”, él se confunde con el paisaje y los animales”. *Op. Cit.* p 427.

Otro ser marginal también se suma a esta tríada: Irma, Ella proviene de Ocobamba, la explanada profunda. Entonces, tenemos el siguiente esquema:



La relación entre Irma y Mariano también desencadena una serie de acciones. Ambos son forasteros, gustan de la música, provienen de lugares profundos cercanos a ríos y, quizás esta sea la característica que más los una, son quechua hablantes¹⁰⁹. Junto a la relación que establecen con don Aparicio, tenemos el siguiente esquema:



¹⁰⁹ “Y le habló en el dulce y patético quechua de Apurímac. Don Mariano la escuchó: el quechua que oía era semejante al que hablaban en los pequeños valles fruteros del “interior”, en su pueblo.” Arguedas, José María. *Diamantes y pedernales*. En: *Los ríos profundos. Cuentos escogidos*. Chile, Biblioteca Ayacucho, 1986; p.231.

Tanto Irma como Mariano, pertenecen al mismo universo simbólico y al final del relato son considerados por la comunidad como miembros de una misma familia. Así “la magia de la música natural fue incorporada”¹¹⁰ en tanto que “el arrebató propio, también la sensualidad y la magia que vino del oeste urbano son echados del pueblo”¹¹¹.

Con la muerte del upa Mariano, el orden instaurado se trastoca. La relación de *yanantin* establecida entre don Mariano y don Aparicio demuestra así su asimetría porque ambos son términos complementarios pero también opuestos, es decir, son elementos que se encuentran potencialmente en pugna y en conflicto.

Para solucionar tal contradicción, la racionalidad andina recurre a ciertos recursos para instaurar el equilibrio¹¹². Una de ellas es “kuti”, categoría que, como ya lo hemos mencionado, designa, entre otras acepciones, “la contradicción, enfrentamiento, inversión, vuelta, regreso, revolución o transformación de las cosas”¹¹³.

Así, si en un primer periodo reina Tamtañamca, en un segundo periodo, reina Pariacaca. Etimológicamente -nos ilustra Montes Ruíz- “kuti es sinónimo de ‘mit’a’, ‘vez’, ‘turno’ o ‘temporada’. “kuti consiste, pues, en un movimiento cíclico de inversión periódica

¹¹⁰Rescaniere Ortiz, Alejandro. *Op. Cit.* , p.428.

¹¹¹Rescaniere Ortiz, Alejandro. *Op. Cit.* , p.428.

¹¹²Fernando Montes Ruíz enumera los siguientes recursos: la asimetría en triángulo, el tinku, la mediación y el Kuti. Cf. Montes Ruíz, Fernando. *Las máscaras de piedra. Símbolo y personalidad aymaras en la historia*. La Paz, Editorial Quipus, 1999; p. 135.

¹¹³*Ibíd*; p. 142.

y alternada en la posición de los opuestos, el cual restablece el equilibrio de la totalidad dual”¹¹⁴.

En este nuevo orden, el gran señor central, don Aparicio, pierde su preeminencia y ocupa la posición de don Mariano. El objetivo es que haya una renovación de fuerzas, una alternancia de poderes con el fin de restituir el equilibrio. El entierro de don Mariano se constituye en ese rito de tránsito donde las jerarquías se van a subvertir.

Así, todos los elementos que rodean al funeral de don Mariano: el varayok’ que la preside, el ayllu de Alk’amare que participa y el panteón donde es enterrado revisten al humilde Mariano de un cariño y de un poder que no parecía poseer en vida.

Por su parte, don Aparicio en la monturera de su arpista, solo, ante los ojos atónitos de su tak’sa mayordomo realiza también otro rito de transición: corta un pedazo del cuello de su caballo Halcón, el “gran volador” y se lo da de comer al cernícalo Jovín¹¹⁵.

El cernícalo se lo devoró y don Aparicio siguió sebándolo a trozos. Luego, decide partir con él al destierro: “-Ven acá, ahora- le dijo al cernícalo”. Se ha producido así el intercambio de roles, la subversión de jerarquías: Don Aparicio parte al destierro con el

¹¹⁴*Ibíd.* p. 143.

¹¹⁵Manuel Larrú y Sara Viera sostienen que “esta acción ocasionará un *pachacuti* discursivo, en el plano de la expresión, que subvierte a un nivel simbólico toda la historia y reorganiza todo el *yanantin*”. Así, lo que antes era *urin* se intercambia por *hanan* y viceversa”. Cf. Larrú, Manuel y Viera, Sara. *Op. Cit.* s/n.

killincho posado al hombro y don Mariano es enterrado por todo el ayllu convirtiéndose en un comunero más, en un *runa* con todos los derechos que esta nueva condición le asiste¹¹⁶.

Así, la alternancia de poderes ha concluido, el equilibrio ha sido, por el momento, restituido. Ha terminado una era y ha empezado otra. Luego, pasado este periodo, sucederá otro *pachacuti* y los roles se subvertirán otra vez porque estamos en un tiempo cíclico donde el tiempo se renueva siempre.

2.3 Indios, mestizos, señores y el narrador en la capital de provincia

La conformación social de la capital de provincia es la propia de los “pueblos grandes”¹¹⁷, como los calificaba Arguedas: están allí los vecinos principales, los indios y los mestizos. Cada grupo social reside en cada uno de los seis barrios. Los señores principales viven en los alrededores de la Plaza de Armas; en otro barrio, los mestizos y artesanos. Los indios aún están constituidos en ayllus, como el barrio del señor de Challwa el cual está gobernado por un *varayok*.

La capital de provincia, cuyo nombre desconocemos, está ubicada en los Andes centrales, por donde -nos informa el narrador- hay un “paso menos helado y alto hacia los ríos amazónicos”. El narrador también señala que tres cordilleras más adentro está

¹¹⁶ “-Papay –contestó el Alcalde-. A tu criatura vamos a despedir como a comunero grande que ha pasado sus cargos. ¡Lindo tocará en el cielo para el Señor Dios, después que ha sufrido! Dicen le ha pateado el potro negro.” Arguedas, José María. *Los ríos profundos. Cuentos escogidos*. Chile, Biblioteca Ayacucho, 1986; p.240.

¹¹⁷ En el ensayo “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”, Arguedas describe las distintas clases sociales que conforman estos “pueblos grandes”: el indio, el terrateniente, el mestizo, el terrateniente nuevo y el estudiante provinciano. En: Pinilla, Carmen María. *Op. Cit.* p. 175.

Ocobamba, por lo que inferimos que la capital de provincia se encuentra en el departamento de Apurímac.

La capital de la provincia está conformada, como hemos dicho, por seis barrios “con seis iglesias pequeñas, de indios, y un templo mayor, largo, de piedra blanca y techo de calamina”. Sólo sabemos el nombre de dos de los barrios: el barrio del Señor de Challwa, el más antiguo de todos, y el de Alk’amare donde viven los mestizos, los pequeños propietarios y artesanos y también Irma la ocobambina¹¹⁸.

Los señores principales viven en los alrededores de la plaza de Armas, en la calle principal del pueblo: el jirón Bolognesi. Cuando don Mariano llegó por primera vez a la ciudad de los seis barrios, le sorprendió la majestuosidad de estas casas:

Le impresionó la plaza de armas, un campo extenso y desnudo, cruzado por aceras embaldosadas; y las casas de los señores principales, mansiones de dos pisos con dos patios y corrales defendidos por altos cercados (219).

El narrador nos cuenta que Don Mariano llegó a la capital de provincia entrando por el barrio de Alk’amare, el cual estaba vacío a la hora que llegó, el mediodía, “sólo algunas indias vieron pasar al músico y lo siguieron con la mirada hasta que se perdió de vista en la calle” (220). Por el pájaro posado en la punta del arpa y por su aspecto, las indias confundieron a don Mariano con los “devotos indios que llegaban a la ciudad desde

¹¹⁸“Alquiló para ella una casa en el barrio de Alk’amare, muy cerca del barrio de los señores, en la zona en que vivían los mestizos, los pequeños propietarios y artesanos.” *Diamantes y pedernales*, p. 229.

lejanísimas comarcas para rezar ante el Señor de Challwa, que era el barrio más antiguo” (220).

Siguiendo la única calle derecha del barrio de Alk'amare, el cual empalma con el jirón Bolognesi, don Mariano llegó hasta el barrio de los señores principales y se detuvo ante la casa de don Aparicio para examinar sus balcones tallados. Don Aparicio miró al músico y le sorprendió su aspecto. “¿Quién eres?” le preguntó con voz tonante; “¡Yo, arpista!” le contestó rápidamente don Mariano.

Por su parte, Adelaida se hospedaba en el único hotel del pueblo¹¹⁹. Cuando don Aparicio se enteró que estaba alojada en el ruinoso hotel, compró una de las casas más nuevas del pueblo y la ofreció en alquiler a su madre. Luego, organizó la procesión de flores de achank'arayas y phalchas a la joven rubia costeña; pero Adelaida ignora los códigos de la capital de provincia: tanto sus estamentos sociales como la simbología de las flores así como el revuelo que causa en las clases sociales del gran pueblo.

Es curioso observar cómo el narrador advierte al lector que la presencia de la joven rubia costeña sólo impacta en los barrios principales; en los ayllus de los indios, en cambio, se hablaba poco de ella. Sólo “se contaba que una hermosa niña, de cabellos rubios como

¹¹⁹“El ‘hotel’ ocupaba una de las más antiguas casas del pueblo. Tenía un patio extenso cubierto de yerbas y pastos donde cantaban sapos y millares de grillos. Muy pocos viajeros llegaban al ‘hotel’; algunos agentes de casas comerciales, empleados y maestros recién nombrados, militares en tránsito y raros viajeros que tomaban esa ruta para internarse hacia los ríos amazónicos” (p. 221).

los de Vírgenes de las Iglesias, había llegado al pueblo y que todas las señoras y sus hijas la odiaban; que muchas jóvenes lloraban en la noche, de ansias y de envidias” (223).

Habría que ver si estas reacciones que provoca Adelaida en los jóvenes del pueblo, tan dramáticas (envidias, llantos, enamoramientos, celos) son genuinas o no son más que producto de una alienación, por decirlo de algún modo, colectiva. Sus figuras, sus maneras, cautivan -incluso al narrador- pero no se sabe quién es, de dónde llega, cuál es su origen, hacia dónde va.

Adelaida se constituye así como una amenaza externa, aparentemente inofensiva, pero que tiene tal fuerza que trastoca las mentes, fomenta la violencia y conduce a la muerte, simbólica o real. Así, esta amenaza puede ser comparada con el capitalismo¹²⁰.

El narrador heterodiegético de nuestra historia actúa como un sujeto que decodifica todos los símbolos del mundo indígena y mestizo para el lector que, según el circuito comunicativo del indigenismo, es costeño, letrado, monolingüe español, ajeno a las dinámicas culturales de los pueblos de la sierra.

El narrador, entonces, es transmisor de la cultura indígena y mestiza, pero entendemos que él no es constitucionalmente indígena, aunque sabe quechua, sino que

¹²⁰Cabe advertir que a inicios del siglo XX, el gobierno de Augusto B. Leguía inicia un proceso de modernización de las comunidades indígenas lo cual incluye la construcción de carreteras y el envío de representantes del poder judicial y ejecutivo a las comunidades más lejanas. Al respecto, Muñoz Díaz sugiere que la llegada de la costeña Adelaida a esta capital de provincia puede ser “una alusión velada a este fenómeno”. En: *Sacrificio y cambio cósmico en Diamantes y pedernales*, 2009; p. 12.

pertenece al mundo letrado. El narrador es también foráneo al mundo de la capital de provincia, aunque lo conoce profundamente y hasta puede interpretar lo que piensan y sienten los personajes. Así, en muchas ocasiones, el narrador utiliza el estilo indirecto libre¹²¹ ya sea para expresar los sentimientos del upa Mariano como para expresar las opiniones y maledicencias de los vecinos principales:

La vida de la capital provinciana se alteró con la llegada de la rubia y de su madre. “¿Qué pasará? ¿En qué irá a parar? ¿Cuándo se irá? ¿Qué es ella de don Aparicio? ¿Ya es de él; o le ha sorbido de veras el seso, y la quiere como un colegialito”; se preguntaban en el barrio de los vecinos principales (223).

Ya hemos visto a grandes pinceladas, en el capítulo anterior, cómo el narrador-al igual que don Aparicio y que todos los señoritos y vecinos principales de la capital de provincia-se siente también atraído por la belleza virginal de Adelaida, “la hermosísima niña de cabellos dorados” (243)¹²².

Al respecto, Antonio Cornejo Polar señala que esta atracción hacia seres virginales “proviene de una educación de raíz católica y medieval en la que se identifica de una manera perversa la sexualidad con el pecado y el placer con el castigo¹²³. Así, don

¹²¹ El estilo indirecto libre es una técnica narrativa que reproduce el pensamiento de los personajes dentro del discurso del narrador. Con respecto al uso de esta técnica, Muñoz Díaz sostiene que este “recurso estilístico es expresión de la empatía y el compromiso ético del narrador con respecto al mundo representado” Cf. Muñoz, Díaz, Javier Alonso. *Sacrificio y cambio cósmico en Diamantes y pedernales de José María Arguedas*. Tesis para optar al título de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispánica, 2009; p 14.

¹²² Al respecto, William Rowe señala que el legado occidental del niño Ernesto, el protagonista narrador de *Los ríos profundos*, se expresa en su idealización de la mujer: “Éste es un problema de clase ya que la figura de ojos azules de pureza e inocencia que lo acecha constantemente, es un modo de exorcizar su relación con la clase dentro de la cual nació”. Cf. “Mito, lenguaje e ideología como estructuras literarias”. En: *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana, Serie Valoración Múltiple Casa de las Américas, 1976; p.279.

¹²³ Cf. Cornejo Polar, Antonio. *Diamantes y pedernales: elogio de la música indígena*, p. 145.

Aparicio y don Bruno¹²⁴ son víctimas de un tipo de educación alienante¹²⁵ que, paradójicamente, exagera aún más su deseo sexual y los sume en un sentimiento de culpa permanente:

-¿Por qué será don Mariano? Mis mujeres no me dan tranquilidad; el trago, ya sea cañazo o champán, es para peor. ¡Anda ya a dormir! Pero en medio del patio tócame cualquier huayno de tu pueblo(213).

A este sentimiento de culpa permanente se opone la alegría prístina de don Mariano, la cual nace como una expresión humana genuina, opuesta a cualquier alienación. Ésta es una alegría que brota de la libertad individual¹²⁶:

Los pájaros volaban exhibiendo sus plumas amarillas, negras, verdes y rojas. Y él se reía, bailaba y daba algunos saltos de regocijo.
-¡Ay tuya tuya, chaynataraq, manchayta, pawariykunti! (Y así ¡oh calandria! tan extremadamente vuelas), exclamaba(217).

Cabe añadir que las comunidades indígenas (los ayllus) que conforman la capital de provincia no comparten los mismos valores que los vecinos principales. Aunque sometidos al despotismo de don Aparicio, los indios de la capital de provincia aún preservan sus costumbres y su lengua, en tanto que los vecinos principales se constituyen en los vigilantes del orden latifundista imperante.

¹²⁴ En una ocasión preguntaron a José María Arguedas: “José María, tú que eres el niño de Agua y el adolescente de *Los ríos profundos*, ¿eres, también el adulto Rendón Willca de Todas las sangres? Oye, sí, pero también soy un poco don Bruno”. Cf. Varios. “Conversando con Arguedas”. En: *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana, serie Valoración Múltiple Casa de las Américas, 1976; p. 24.

¹²⁵ Este tipo de educación es la que imparte el padre Linares en el internado de Abancay y la que Ariel Dorfmann ha calificado de “paideia retrógrada”. Cf. Cornejo Polar, Antonio. *Diamantes y pedernales: elogio de la música indígena*; p. 145.

¹²⁶ Cabe añadir que esta alegría genuina es la misma que experimenta la opa Marcelina casi al final de su existencia cuando, en la torre de la plaza de Abancay, y sujetando con sus manos el rebozo de doña Felipa se ríe de manera “desigual [mas] no incoherente”; mientras señala a los principales de Abancay. Para un mayor análisis de este pasaje de *Los ríos profundos*. Cf. Del Mastro, César. *Sombras y rostros del otro en la narrativa de José María Arguedas: una lectura desde la filosofía de Emmanuel Lévinas*. Lima: PUCP, CEP, Instituto Bartolomé de las Casas, 2007; pp. 86-102.

Las voces colectivas y anónimas que dictaminan y sancionan, con severidad, el comportamiento de sus habitantes surgen siempre de las calles principales. Así, las vecinas del gran señor de Lambra comentan:

- Este Aparicio, educado en Lima, nada ha aprendido.
- Le gusta que lo vean. ¡A las mujeres las engaña con ese aire de dueño!
- A las mujeres de bajo pelo. Las educadas en Lima no se impresionan con las antiguallas (232).

En esta capital de provincia con clases sociales tan delimitadas y tan rigurosamente demarcadas en el espacio geográfico, que cualquier indio o forastero camine por las calles principales del pueblo parece ser un gran acto de atrevimiento. Así, don Mariano casi nunca andaba por esas calles: “Nadie caminaba con más humildad y menos frecuencia en las calles principales del pueblo que Mariano. Pasaba como si en realidad no fuera nadie” (215); Irma, ni siquiera osaba asomarse por las calles principales. Así, el narrador dice tajantemente: “Irma no aparecía en las calles del centro” (230).

Ortiz Rescaniere señala que “al upa y a la rubia, a la morena, a los valles y pueblos de abajo, se le suman otros dos marginales y centrales frente a esa aldea-ombigo del mundo: el que narra y el que lee”¹²⁷.

Efectivamente, ninguno de los personajes principales de la novela es oriundo del “pueblo grande”: Don Aparicio proviene de Lambra; don Mariano, de un pueblo pequeño ubicado al este de la capital de provincia; Irma, de Ocobamba y Adelaida, de la costa;

¹²⁷ Ortiz Rescaniere, Alejandro. *Op. Cit.*, p. 428.

nosotros, los lectores, no somos habitantes de la capital de provincia. En suma, todos somos forasteros en esa anónima capital de provincia.

La capital de la provincia se constituye, entonces, como el centro del mundo¹²⁸, al cual hay que conquistar. La hazaña de conquista la emprende el upa Mariano:

El arpista fue cobrando valor mientras cruzaba la meseta en la que, según las leyendas, vivían monstruos voraces, arrojadores de fuego. Si el silencio no lo había diluido, si su corazón seguía latiendo, si no habían saltado de los lagos tropas de toros y serpientes encrespadas para enloquecerlo con sus bramidos y arrastrarlo, él podía vencer ya a todos los demonios de la tierra. Y con paso enérgico apuró la marcha (219).

La ocobambina Irma también emprende esta marcha aunque no tanto guiada por un afán de conquista, sino de entrega a don Aparicio:

A las cuatro de la mañana se escapó de su casa. Engañó a su madre con una resignación fingida. Y aquella madrugada montó en la briosa yegua que pateaba impaciente a la orilla del río. Él la esperaba con su mayordomo grande que tenía a la yegua por la brida. La abrazó, apretándola sobre su pecho, y la levantó como a una pluma sobre la montura. Y partieron a galope.
-¡Mi querida, la mejor de mis queridas! ¡Está virgen! ¡Su carnecita dura!- hablaba él, mientras el galopar de los veloces caballos excitaba su regocijo, su poderío (229).

Estos dos personajes, y por extensión, la comunidad indígena, demuestran una “vigorosa identidad cultural” que se expresa en la preservación de su música, de su lengua y de ciertas actitudes que podríamos caracterizar, no sin riesgo de ser subjetivos, como propios de la cultura andina, como el estoicismo de Irma, la humildad y también la alegría de don Mariano.

¹²⁸ Ortiz Rescaniere sostiene que “esta aldea es el centro: de la acción, pero también del mundo de los hombres. Se es forastero con relación a ese ombligo” En. *La aldea como parábola del mundo*, p.426.

Cabe añadir que la capital de provincia está conformada también por los mestizos. El mestizo, como lo sostiene Arguedas, asume una posición ambivalente en estos pueblos grandes: o bien “sirve a los terratenientes y actúa ferozmente contra el indio [...] o se identifica con el indio, lo ama y sacrifica generosamente su vida por defenderlo”¹²⁹.

El mayordomo principal de don Aparicio, Félix, es mestizo como Irma. Félix es el mejor rodeador de ganado y el brazo derecho del gran señor de Lambra. Él intuye, al igual que los vecinos principales del pueblo, que esa pasión que el gran señor siente por Adelaida, lo está perdiendo.

¿Qué dices Félix? ¿Mi padre se estará riendo de mí?

- El finado estará mirando con cuidado. Hay que conocer bien a la niña. Las indias lo estuvieron llamando a usted. [...]

Cerca de la casa del zaguán de la casa de don Aparicio, Félix preguntó a su patrón:

- ¿Y la ocoambina, niño?

- ¿Qué...? – se volvió hacia el mayordomo con ademán de castigar. Sus cejas hervían.

- Sí, Don Aparicio. ¿Qué va usted a hacer?

- Seguirá. ¡Siempre! Tendrá que seguir(234).

Así, el mestizo Félix parece tener mayor lucidez que don Aparicio. Es, de algún modo, su conciencia; la voz que lo llama a la realidad. Le recuerda a su padre, la opinión de las indias y su relación con Irma. Félix es el otro “yo” de don Aparicio, su otro “yo” quizás más sano¹³⁰.

Entre los terratenientes y los indígenas, el mestizo Félix se alinea al bando de los indios y participa directamente en el plan tramado por Irma. Es más, almuerza con Mariano

¹²⁹ Arguedas, José María. “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”. En: Pinilla, Carmen María. *José María Arguedas. Kachkaniraqmi ¡Sigo siendo! Textos esenciales*; p. 175.

¹³⁰ No olvidemos que hay un “fluir de identidades”.

y le confiesa su rendición ante la ocoyambina: “-¡Don Mariano! ¡Don Mariano! ¡De mí también mi patrona, niña Irma! ¡De ti también! –le dijo”.

¿Qué lleva a don Félix a ayudar a Irma y a traicionar a su patrón? El narrador nos dice que don Félix sentía una gran afecto por Irma porque había sido testigo de su rapto, de su sufrimiento al dejar su pueblo y de la altiva dignidad con que enfrentaba su condición de amante de don Aparicio.

¿Y si a mí me arrancaran de mi querencia, con engaños, así, de un repente, para llevarme a otro pueblo, y queriendo todavía que me haga perro? (234)

Si cogemos que don Félix es la extensión de don Aparicio, su “otro yo”, entonces, podemos suponer las otras decisiones que tomaría el otro “yo” de don Aparicio: Escucharía la voz de su padre y de las indias, se casaría con Irma, seguiría protegiendo a don Mariano y fundaría entonces una nueva familia¹³¹. Esto definitivamente no ocurre, por el contrario, la violencia desmedida anula la sensatez y cualquier intento de equilibrio.

Sin embargo, Félix sigue siendo la voz de la conciencia de don Aparicio, el único que se enfrenta a él con la verdad. Cuando Félix descubre que el cuerpo de Mariano está muerto tendido en el patio, acusa a don Aparicio:

No ha cerrado usted la puerta, patrón, no ha entrado a la cama. Las velas se han acabado. Y Don Mariano está muerto sobre el empedrado. ¡Usted lo ha matado patrón!(239).

¹³¹ Muñoz Diaz sostiene que la fundación de una nueva familia, como en el caso de Huatyacuri y la hija de Tamtañamca de *Dioses y Hombres de Huarochirí*, no se produce pues lo ritual en *Diamantes y pedernales* no cumple su función. Cf. *Sacrificio y cambio cósmico en Diamantes y pedernales*; p.43.

Ante la acusación de su mayordomo principal, don Aparicio no reacciona de manera airada, como suele hacerlo siempre, sino que exige la presencia del varayok' para celebrar el entierro y a manera de defensa dice: "Creo que quería matarme él a mí".

En resumen, es sólo Félix quién sabe quién mató a don Mariano y quizás por estar tan unido a don Aparicio, por ser su "otro yo", por saber los códigos de lealtad que unen a un mayordomo con su patrón no delata a don Aparicio, pero sí lo castiga simbólicamente al señalar al caballo del señor, a Halcón, como culpable de la muerte del Upa ante la autoridad principal de la comunidad indígena, el varayok' de Alk'amare.

Don Aparicio, que intuye los motivos que llevaron a Félix a hacer tal acusación, esta vez sí lo humilla:

¡El potro negro es más que tú, Félix, "lacayo"! ¡Le envidias! ¡En Alk'amare dirán ya que el "Halcón" ha matado! Ya no podré entrar nunca más en el pueblo, montado en el potro (240).

Por esta razón, don Aparicio planea frustrar los deseos de todos los implicados en el plan: él olvidará a Adelaida ("Así como yo, en mi memoria he borrado, desde esta hora, sus ojos azules, sus ojos azules."), flagelará a Irma y luego se casará con ella, pero "no saldrá ni a ver los árboles de pisonay de la plaza, la alfombra roja que sus flores tienden" (243) y con ese matrimonio, castigará también a Félix: "El Félix estará pensando en consolarla. Querrá arrodillarse a sus pies, y quizá tendrá la esperanza de poner su cabeza sobre las faldas de la ocobambina. ¡Creerá que ha de hacerlo pasar a la tienda!" (243).

Sin embargo, al final del relato, don Aparicio toma una decisión impulsiva, corta un pedazo de carne del cuello de su caballo Halcón y se lo da de comer al cernícalo de Mariano, como una especie de ofrenda de él mismo al upa ya que ambos animales son extensión de ellos mismos. Luego, monta sobre su caballo y con el cernícalo al hombro se va hacia no se sabe dónde: “¡Mejor me voy contigo! Y dejo a las vidas que vayan solas adonde quieran en este pueblo” (244).

De este modo, se produce una inversión de roles: Don Aparicio se convierte en el forastero que se va hacia Ocobamba, el pueblo de Irma, y don Mariano mediante el rito del entierro, forma parte de la historia de ese pueblo se une con ellos. Por su parte, Irma recibe la protección del ayllu de Alk'amare, con una especie de consternación y fortaleza y Félix está siempre detrás de Irma, dispuesta a ayudarla.

Finalmente, del destino de Adelaida y su madre sólo sabemos conjeturas. Sus últimas palabras con respecto a don Aparicio son: “¡Es un bárbaro! ¡Un serrano bárbaro!”.

De este modo hemos explicado las “extrañas zonas de confluencia” que entrecruzan el espacio de los “pueblos grandes” de la sierra donde la lucha de las clases sociales no está sólo impulsada por los intereses económicos, sino que “fuerzas espirituales profundas y violentas enardecen a los bandos; los agitan con implacable fuerza, con incesante e ineludible exigencia”¹³².

¹³²Arguedas, José María. “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”. En: Pinilla, Carmen María (Comp.) *José María Arguedas. ¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo Siendo! Textos Esenciales*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004; p. 176.

CAPÍTULO III

EL UNIVERSO SONORO EN *DIAMANTES Y PEDERNALES*

3.1 Correspondencias entre pureza, naturaleza y música y quechua en *Diamantes y pedernales*

Don Mariano es el sujeto de la narración cuya acción en el relato forja la dinámica de las relaciones entre pureza, naturaleza, música y quechua. Mariano es portador, en su figura, de valores que el autor atribuía a la cultura indígena o mestiza, a saber, su capacidad de resistencia frente a la imposición de códigos culturales externos.

En el relato, además, Mariano actúa como un sujeto de mediación entre distintos personajes. Mariano establece, primero, una estrecha relación con el hacendado don Aparicio; luego, una relación breve pero sumamente intensa con Irma. Entre uno y otro personaje los valores que los unen son la música y el quechua, ambos, elementos propios de su cultura.

La focalización del relato está centrada principalmente en el upa Mariano¹³³. El narrador nos explica que “los indios llaman ‘Upa’ (el que no oye) a los idiotas o semi-idiotas”(214). Esta condición lo sume en una situación de inferioridad con respecto a su

¹³³ Un ejemplo de focalización interna lo tenemos en el siguiente ejemplo: “Mariano veía irse a su hermano mayor como a un ser poderoso en cuyo cuerpo se hubiera concentrado la energía de los cielos y de la tierra. [...] Mariano lo contemplaba; la imagen de su hermano bullía en su corazón; veía que el harawi había hecho detenerse al mundo para que sólo el fuerte y alegre Antolín viviera, caminara, resaltara en la honda quebrada.” 217.

comunidad: “El upa Mariano iba tras el ayllu, solo; porque era el único upa del pueblo” (217).

Pero también su condición de “upa” lo vincula estrechamente con la naturaleza. Desde muy niño, lo relegaron a las tareas más simples como espantador de pájaros en las huertas o guiador de yuntas en las siembras. Este aislamiento al que le sume su comunidad por ser un “upa”, refuerza aún más su vínculo con la naturaleza. Así el “upa” Mariano se regocija jugando con las calandrias en una especie de “comunidad panteísta”¹³⁴. Por eso, cuando los viejos y las mujeres de su pueblo lo escuchaban tocar el arpa, exclamaban: “Porque pasa el día con los pájaros cantores será que así dulce toca” (217).

La figura del upa Mariano es también bastante imprecisa. Mientras que don Aparicio es descrito con una sola oración: “El hijo de la señora era alto, cejijunto, de expresión candente e intranquila” (213); la descripción de don Mariano nunca es tan sucinta ni tan clara, sino que está dispersa en toda la narración y reforzada por comparaciones. Así leemos:

Mariano tenía voz grave y baja como la de un sapo cantor. Porque entre las yerbas de los campos húmedos y baldíos que había en ese pueblo, los sapos cantaban larga y dulcemente, estremeciendo el profundo cielo estrellado o las lóbregas noches de verano (213).

Físicamente sabemos que “sus ojos eran pequeños, su frente corta, sus pómulos relucientes; era bajo y recio. Se ajustaba el pantalón con un chumpi (cinturón) ornado de

¹³⁴ Este término es extraído de Alejandro Ortiz Rescaniere. *La aldea como parábola del mundo*. p.428.

figuras de patos y toros” (212). El narrador también nos dice: “Su cuerpo era raro; la espalda redonda, como la de los jorobados; las piernas delgadas; tenía casi barbas...” (220)¹³⁵.

Cuando llegó por primera vez a la capital de provincia, las indias de Alk'amare reconocieron al ave que iba posada sobre el arpa y confundieron su apariencia con la de “ciertos devotos indios que llegaban a la ciudad desde lejanísimas comarcas para rezar ante el Señor de Challwa que era el barrio más antiguo” (220).

Y cuando se puso a tocar delante de don Aparicio los indios lacayos del gran señor de Lambra “habían comprendido ya por la figura, por los ademanes del músico, que era medio upa que era un illa tocado por algún rayo benéfico” (221).

La palabra “illa”, explica Arguedas¹³⁶, designa una serie de fenómenos que escapan de lo “normal”. “Todos los “illa” causan el bien o el mal, pero siempre en grado sumo. Entonces, el upa Mariano, desde el punto de vista de los indígenas es un “ser sobre natural”, un “ser mágico”, en tanto que para los señores notables, es un ser extraño, indescifrable. La madre de don Aparicio, por ejemplo, denominada en el relato “la Patrona grande”, desconfiaba de Mariano: “A mi hijo lo quiere, por eso nomás no lo hago llevar hasta su pueblo. Me parece brujo. Ese oye lo que nosotros no oímos”(235).

¹³⁵ Tenía casi barbas pero era un hombre joven. Recordemos lo que Antolín le dice a sus hermanas. “Ya es hombre. En la noche no va a poder sujetar al demonio” (218). El “upa” está pues en edad de merecer esposa, pero no sabemos exactamente cuántos años tiene.

¹³⁶ Arguedas, José María. “Acerca del intenso significado de dos voces quechuas”. En: *La Prensa*. Buenos Aires, 6 de junio de 1948; s/n. Reproducido en *Indios, mestizos y señores*. Lima, Edit. Horizonte, 1985; p. 193.

Pero además, el intérprete de esta música, don Mariano, procede de un lugar peculiar, como su música y su figura. Don Mariano proviene de un pueblo frutero del interior, ubicado más adentro de la cordillera, al este de la capital de provincia. Este pueblo es descrito por el narrador de una manera muy hermosa:

Mariano era nativo de uno de los pueblos fruteros del “interior”, de más adentro de la cordillera. Allí, en hondas quebradas, crecían manzanos, peros y duraznos, que florecían como jardines y daban frutos limpios, brillantes, de colores que esplendían a distancia(213).

En el pueblo de Mariano, cálido y acogedor, ocurre también un acto de resistencia cultural. El narrador nos precisa que en su pueblo los grandes hacendados y las autoridades residían lejos, por lo que “los comuneros seguían viviendo según sus costumbres antiguas”. Así, este pueblo celebraritos de origen prehispánico, por ejemplo el kacharpariy, como aquellos que surgen del sincretismo entre la religión católica y la autóctona¹³⁷.

Aunque pobre, la comunidad de don Mariano ha logrado resistir los embates del feudalismo. Sus habitantes parecen ser dueños de sus tierras, comercian a través de Antolín los frutos de sus chacras y parecen tener estructuras sociales sólidas. Su capacidad de adaptación y creación se expresa en los harawis, charangos y arpas que se cantan y tocan en su pueblo.

¹³⁷ El narrador nos describe, al parecer, una fiesta patronal: “Las pocas fiestas estaban previstas; y la gente se preparaba para ellas todo el año. Duraban dos o tres días; días grandes, de bailes, cantos y convites abundantes, con los mejores potajes” (216).

La capital de la provincia es estructuralmente diferente. No sólo está conformada por una sola clase social, sino por varias: terratenientes, vecinos principales, mestizos e indios. Es descrito, además, como un pueblo grande, frío, de horizonte abierto y montañaslejanas. Mientras que el pueblo de Mariano está basado cultural y racialmente en la unidad; la capital de la provincia se basa, social y racialmente, en la diversidad.

Así, la capital de la provincia puede ser definida como una sociedad en conflicto, en permanente reconstitución; en tanto que el pueblo de don Mariano es estable y unitario.

El narrador nos advierte esa diferencia: “La música de los pueblos fruteros del “interior” era distinta que la de ese pueblo grande y frío.” Don Aparicio, con la sensibilidad estética que posee, advierte que la música que toca don Mariano es distinta, por eso le ordena: “Tócame la música de tu pueblo”.

Si sostenemos que el upa Mariano es portador de los valores de la cultura indígena; entonces, podemos afirmar que el pueblo de Mariano es la fuente de estos valores¹³⁸. La música, como producto de este pueblo, y por extensión, de toda la cultura indígena, comporta una serie de atributos como su capacidad de adaptación, es decir, se transforma y extiende a otros ámbitos y culturas.

¹³⁸Muñoz Díaz considera que el pueblo del upa Mariano comparte las mismas características utópicas e idílicas del pueblo de Utek’pampa descrito en *Agua*. Cf. Muñoz Díaz, Javier Alonso. *Sacrificio y cambio cósmico en Diamantes y pedernales de José María Arguedas*. p. 30.

La pureza está relacionada con la música del upa Mariano y se opone a la libido desenfrenada de don Aparicio¹³⁹. La música de Mariano tiene la propiedad de “limpiar” el alma de las personas. “Mucho hey maldecido, pura mujer nomás quiero”, dice un mestizo borracho que tiene muchas amantes y que se detiene en la puerta de su cuarto para escuchar la música de su arpa¹⁴⁰. Asimismo, Don Aparicio requiere de ella para apaciguar su libido desaforada. “¡Don Mariano, tú no más para mí, para mi alma...!”, exclama el señor de Lambra.

Antonio Cornejo Polar considera que “el narrador de *Diamantes y pedernales* sitúa en el centro del relato una reflexión poética sobre la música y su significado profundo, y de la misma manera que en aquella novela [*Los ríos profundos*], aquí también el valor de la música se opone a toda manifestación maligna, en especial al encadenamiento asociativo entre sexo y pecado”¹⁴¹.

Para don Aparicio, la pureza está asociada con lo religioso y lo no sexual, por eso Adelaida es descrita en estos términos:

-Su brazo es delgadito -le dijo don Aparicio a su mayordomo grande-. Es una criatura de otro mundo. ¡Quisiera verla en el atrio de nuestra iglesia! (234).

¹³⁹Muñoz Díaz considera que “En esa relación de siervo y patrón, la música andina representa los valores de las culturas indígenas, mientras que el sexo desordenado de Aparicio es cifra de la violencia que se cierne sobre el mundo andino desde la conquista de los españoles” En: *Sacrificio y cambio cósmico en Diamantes y pedernales*; p. 7.

¹⁴⁰Desde el punto de vista de la población indígena, la música de Mariano está asociada con lo religioso: “¡Quizás San Gabriel, quizás cual ángel toca! ¡El “Upa” no será! ¡El Mariano es inocente!, comentaban los indios en quechua”; en tanto que los vecinos notables califican la música de Mariano como “cantos de pueblo extraño” (215).

¹⁴¹*Op. cit.*, p. 140

Adelaida también gusta de las flores como el achank'aray rojo y alba y el phalcha que crecen al borde los nevados. Por medio de un “fluir de identidades”, Aparicio cree que esas flores son como la propia Adelaida:

¿Yo no dije? Si el achank'aray y el phalcha parecen como el rostro mismo de las criaturitas inocentes. ¡Hermosura para la eterna gloria! (223).

Así, Aparicio le entrega en una procesión conformada por un séquito de indias liderado por el varayok' de Lambra, un ramo de flores de las alturas. Este gesto que relaciona a Adelaida con una virgen, no es entendida en su debida magnitud por la joven rubia costeña. En cambio, para los pobladores causa una gran conmoción pues la utilización del varayok' de Lambra para tales fines, infringe los códigos culturales de la capital de la provincia.

A propósito de esta devoción carente de todo deseo carnal que siente don Aparicio por Adelaida, Cornejo Polar considera que es “alienante” pues al igual que la libido desaforada que experimenta por sus amantes, este culto hacia la joven rubia costeña impide a don Aparicio alcanzar “la realización humana del amor”¹⁴². Así, “en la atormentada alma de don Aparicio se contraponen mecánicamente las cualidades de la virtud y del pecado y sus encarnaciones maniqueas en la prostituta y la virgen”¹⁴³.

Otro elemento de la cultura indígena que Mariano moviliza en la novela es el quechua. Creemos que el quechua es un elemento cohesionador en la novela, que relaciona

¹⁴²Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima, Editorial Horizonte; 1996; p. 146.

¹⁴³*Ibíd.* p. 146.

y emparenta a los personajes. Aunque en esta novela el quechua no forme parte constituyente de su sintaxis como en anteriores novelas de Arguedas como *Agua* y *Yawar fiesta*, sí hay una valoración de este elemento primordial de la cultura andina a través, principalmente, de las reflexiones del narrador heterodiegético de la novela.

En la novela, como hemos mencionado, hay pocas palabras quechuas y muchas de ellas son traducidas por el narrador. El narrador heterodiegético se constituye en la novela como el filtro a través del cual es resemantizada la cultura indígena y es explicada para el lector foráneo a este mundo, incluso las palabras quechuas, las costumbres y los ritos de la cultura indígena y mestiza.

Aunque el quechua, como en toda capital de provincia serrana de aquellos años, aproximadamente los años '20 del siglo XX¹⁴⁴, es la lengua de los indios y mestizos e incluso es de conocimiento de los vecinos notables, no es idioma del poder; por lo tanto, parece ser que en esta capital de provincia apurimeña, el castellano es el idioma "oficial"; sin embargo, en los ayllus, en el trato íntimo entre indios y mestizos e, incluso, entre los propios terratenientes, se utiliza el quechua¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Javier Muñoz Díaz considera que la novela se desarrolla en la segunda década del siglo XX, durante el gobierno de Augusto B. Leguía quien inicia un proceso de modernización enviando representantes del poder estatal a las comunidades indígenas, incluso sugiere que la llegada de Adelaida a la capital de provincia es "una alusión velada a este fenómeno". *Op. Cit.* ; p.12.

¹⁴⁵ Alberto Escobar sostiene que en el contexto de los años '20 y '30 en las serranías de Puquio y, de manera más extensa, en la zona centro sur del Perú, "la situación lingüística estaba compuesta de una parte por una concentración quechua monolingüe, de otra por un tipo bilingüe, menos abundante en número y, por último, de un escaso grupo hispanohablante monolingüe". *Op. Cit.* , p. 106.

El quechua, también, como todas las manifestaciones de la cultura indígena, está asociado con la memoria. Cuando la ocoyambina Irma acude a la monturera del upa Mariano a solicitarle ayuda, lo hace en quechua, “en el patético quechua de Apurímac” y a Mariano, el quechua de esa región, le hizo recordar el suyo propio, el que se habla en los pueblos del interior, donde los ríos se tornan ya amazónicos.

Así, el quechua que sale de la voz de Irma y el sonido del río se hacen ya uno solo. Ante esta voz, sólo queda el recogimiento y el asentimiento; en tanto que Irma “por la primera vez delante de alguien, en ese pueblo llora”.

Entonces, cuando el upa Mariano muere, Irma es considerada como su única pariente porque ella ha velado el cuerpo durante toda la noche y quizás también porque, como él, Irma es también forastera y dependiente de don Aparicio. Quizá también porque tuvieron el mismo recorrido vital: dejaron sus pueblos para vivir en la capital de provincia donde la música se constituyó en su gran acto de resistencia ante una sociedad dispuesta siempre a humillarlos. Al final, ellos son incorporados a la comunidad de Alk'amare, dejan su condición de forasteros y don Aparicio se autoexilia.

3.2 Símbolos en *Diamantes y pedernales*

Diamantes y pedernales es una novela plena de símbolos de la cosmovisión andina: el chumpi, el cernícalo, el caballo, las flores, la luz del sol, el río, los insectos y las aves remiten a un campo semántico que trataremos de develar en este apartado.

El chumpi es el primer accesorio de don Mariano explicado por el narrador. El chumpi es una faja tejida en lana que usan los indios para ajustarse los pantalones. El chumpi, que proviene de su pueblo lejano, resalta su singularidad “Sólo él usaba esa clase de fajas”, también lo vincula a una familia, a un pueblo, “Sus hermanas le enviaban como recuerdo”.

Un detalle tan hermoso, el chumpi, lo representa y desde ya lo vincula con la naturaleza “las figuras reciamente compuestas de toros, patos o caballos, resaltaban como si estuvieran vivos”. El chumpi evoca los surcos de la tierra y el pueblo de origen porque los diseños y colores del chumpi varían de un lugar a otro.

Otros elementos importantes son las flores, las aves y los insectos porque, como sabemos, estamos en un mundo animista donde todos los elementos que lo componen se corresponden unos con otros. Entre los animales que tienen una posición activa en el relato, están el killincho y el caballo porque son la extensión de los personajes principales.

El poder de esta ave es exaltado no sólo en *Diamantes y pedernales*, sino también en otras producciones de Arguedas. Aunque de pequeño tamaño: tiene apenas el tamaño de una paloma, su espíritu y su fuerza es tal que acomete a aves tan grandes como el cóndor.

Así, cuando don Aparicio ve por primera vez a Mariano con el ave carroñera en el hombro se asusta:

No bravo patrón. ¡Mansito, bonito!
 Hizo saltar al pájaro hasta su mano y lo mostró, sonriente. Se había calmado su alma. Don Aparicio dudaba, lo miraba (220).

El narrador de *Los ríos profundos*, por ejemplo, pone de relieve cómo el killincho ataca al cóndor e incluso se burla de él:

El cóndor es inerme ante el cernícalo; no puede defenderse, vuela agitando las alas, y el cernícalo se prende de él cuando logra alcanzarlo. A veces, los gavilanes se quejan y chillan, cruzan la quebrada perseguidos por grupos de pequeños cernícalos. Esta ave ataca al cóndor y al gavilán en son de burla; les clava las garras y se remonta; se precipita otra vez y hiere el cuerpo de su víctima¹⁴⁶.

Esta observación sobre el atrevimiento del killincho es también compartida por los indios de don Aparicio. Así, le dicen a don Mariano: “A los cóndores los hacellorar; del mismo patio de la gran casa de la señora se levantan a los pollos, hasta a los pollos crecidos de los pavos” (235).

También Antolín le dice a su hermano que el cernícalo hace llorar a los cóndores:

¡Con tu killincho te irás! Adivinando tu viaje, seguro, el finado compró para ti el killincho. ¡Como tú, es grande! A los cóndores los hace llorar en todos los aires... (218).

Es curioso observar cómo esta expresión se repite dos veces en la novela. La observación de que el cernícalo hace llorar al cóndor, no sabemos si con un afán de hacerlo sufrir o burlarse de él, es constante en las apreciaciones sobre esta ave. Entonces, hay algo en esta ave pequeña, quizás su espíritu, quizás su fuego interior, que la impulsa incluso a

¹⁴⁶ Arguedas, *Los ríos profundos. Cuentos escogidos*. Chile, Biblioteca Ayacucho, 1986; p. 23.

enfrentarse con ese gran señor de los aires que es el cóndor, y que lo hiera y se burle de él;

Antolín intuye que esa fuerza la tiene también su hermano:

-¡Son amigos! ¡Se entienden! ¡La misma alma tienen, seguro! -exclamaba Antolín, observando que en esos instantes de regocijo, Mariano y el cernícalo no dejaban de mirarse - El corazón del “Upa” está palpitando como si fuera killincho (cernícalo); en su adentro es vivo; quizá hay candela, infierno, en su alma. ¡Fuera! Desde la puna lo soltaré (218).

Así, observamos, otra vez, una correspondencia entre el cernícalo y el upa Mariano: Ambos son pequeños y pueden confundirse incluso con un ave tan común y humilde como una paloma; pero dentro de ellos hay un fuego interior, una fuerza grande que es intuita por el hermano mayor, Antolín, lo cual lo lleva a enfrentarse incluso con el gran señor de los aires: El cóndor o el gran señor de Lambra, humillándolo e hiriéndole¹⁴⁷.

Además, desde un punto de vista fonológico, observamos que killincho e illa comparten los mismos rasgos fonéticos: el sonido *ill* cuya sonoridad, a decir de Claudette Kemper Columbus¹⁴⁸, relaciona a un conjunto de palabras que comparten los mismos rasgos distintivos: seres bañados por la luz y cuyo origen primordial es el Inka, quien es

¹⁴⁷ Existe también una correspondencia entre don Aparicio y el cóndor. En el cuento “La amante del cóndor” traducido por Arguedas en *Canciones y cuentos del pueblo quechua* (1949) nos percatamos que la descripción del cóndor tiene muchas similitudes con la apariencia de don Aparicio: “Era un caballero elegantemente trajeado, vestido de montar. Sus pantalones le daban un aire enérgico y muy varonil; tenía grandes polainas (kkarawatanas) que le protegían las piernas, como a los ganaderos de las estepa.” Vestido de esa manera, con su traje de montar y como un gran ganadero, don Aparicio seduce a Irma y la rapta. César Itier sostiene que el cóndor evoca “un *runaqwawan*, un forastero que ha seducido a una muchacha de la comunidad.” En: Itier César. *El hijo del oso*. Lima, IFEA, IEP, Fondo Editorial PUCP, Fondo Editorial UNMSM, 2007; pp 51.

¹⁴⁸ Kemper Columbus, Claudette. “Dos ejemplos de pensamiento andino no lineal: Los zorros de Arguedas y la *illa* andina.” En: *Antropológica*, año XV, N° 15. Lima, Departamento de Ciencias Sociales PUCP, 1997; pp. 195-216.

“illa e illapa, iluminación y relámpago”¹⁴⁹; por lo tanto, “el inteligente Jovín” como el upa Mariano son seres sagrados por una asociación de sonidos: el uno es un *killincho*, el otro es un *illa*.

Mientras que el cernícalo está fuertemente arraigado con el mundo indígena, el caballo está asociado con el mundo hispano y dominante¹⁵⁰. Tanto “Jovín” como “Halcón” son la extensión de sus propios amos y ambos tienen dueño; pero mientras que el *killincho* es un animal alegre, que se regocija con la alegría de Mariano, el gallardo Halcón es un animal sometido a las órdenes de su dueño. Su valor reside no sólo en su gallardía sino también en su obediencia y en su lealtad extrema.

Este potro negro es el criado más obediente, a pesar de su facha de rey [...] Si yo y todos nos fuéramos de aquí y nos olvidáramos de él, creo que se moriría de hambre antes que moverse del sitio. Lo compré joven; yo lo he amansado, yo lo he enfrenado (233).

Así el caballo Halcón sufre también hasta el último momento la tiranía del señor de Lambra cuando un trozo de su cuello sirve de alimento al *killincho*.

Otro elemento importante en la novela es el río. Es una presencia constante en la novela aunque no se hable directamente de ella; pero su presencia adquiere tal poder que su sonido abarca la totalidad del mundo. El narrador nos explica que este río, el poderoso Apurímac, atraviesa altas cumbres y está flanqueado por altos precipicios donde crecen sok'onpuros y otras flores silvestres.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.202.

¹⁵⁰ Como lo señala Antonio Cornejo Polar, “el *killincho* parece asumir la representación global del mundo indio y el caballo la del mundo hispanizante de los *señores*”. *Op. Cit.* p. 142.

En un ensayo de 1942 titulado “El carnaval de Tambobamba”¹⁵¹, Arguedas explica el significado de Apurímac: “el poderoso que habla” y cómo su sonido modela el espíritu de sus habitantes. La música del Carnaval de Tambobamba es, para Arguedas, la voz humana del Apurímac, su voz más dolorosa y furiosa, incluso más poderosa que “su propia voz de río”. El ensayo se inicia de la siguiente manera:

Tambobamba está en la provincia más oculta del Ande peruano. Allí donde el gran río, el sagrado Apurímac, rompió todas las cordilleras para bajar a la selva y seguir tranquilo y soñoliento, hasta encontrar el Amazonas¹⁵².

Esta descripción nos recuerda mucho al fragmento en el que el narrador de *Diamantes y pedernales* explica porqué el quechua hablado por Irma cautiva tanto a don Mariano:

El quechua que oía era semejante al que hablaban en los pequeños valles fruteros del “interior”, en su pueblo. Allí nacen ya ríos amazónicos, se forman las extensas venas que ingresan tronando a los cauces labrados entre las cadenas de montañas (231).

El referente de esta descripción puede ser el pueblo de Tambobamba. Pero más allá de eso, lo que nos queda claro es que tanto el pueblo de don Mariano, como el de Irma, están impregnados del espíritu del río Apurímac, de cuya descripción se inspira precisamente el título de la novela:

Apurímac está cruzada por los ríos más profundos y musicales del Perú; ríos antiguos, poderosos, de corriente de acero, que han cortado los Andes en su parte más alta –pedernales y diamantes-, hasta formar abismos a cuyas orillas el hombre tiembla, ebrio de hondura, contemplando las corrientes que se van, entre bosques colgantes (231).

¹⁵¹ Arguedas, José María. “El Carnaval de Tambobamba”. En: *Indios, mestizos y señores*. Lima, Edit. Horizonte, 1985; pp. 151-155.

¹⁵² *Ibíd.*, p. 155.

Basándonos en el título del ensayo de Cornejo Polar sobre *Diamantes y pedernales: “Elogio de la música indígena”*, podemos afirmar, también, que la novela es un elogio al río Apurímac, de donde proviene la música legendaria que toca Mariano y cuyo sonido cubre el universo entero:

A las haciendas y los pueblos que existen –aunque parezca leyenda- sobre las faldas de esa quebrada perpendiculares como barrancos, hasta esos pueblos, la voz del río 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 y en su llanto (151).

El río discurre también en el espíritu y la memoria de sus habitantes. Hace hermanos a los habitantes como en el caso de Irma y don Mariano que logran establecer un pacto porque ellos hablan el quechua impregnado del sonido del Apurímac. El río es también un símbolo de la memoria. Así, cuando Irma deja a su pueblo y en el camino se arrepiente, el río se constituye en el símbolo de toda su historia personal, de todo lo que abandona:

Y cuando fue clareando y el sol se mostró, vio en el fondo del valle tan lejos, su pequeño pueblo, los huertos; el río impetuoso, el río de su pueblo, el suyo, el dueño de su infancia.
-¡Mamita mía!-exclamó (229).

Acerca del poder del sonido del río, William Rowe¹⁵³ sostiene que el hecho de que los sonidos no sólo humanos sino también los que producen los árboles, las aves, los insectos y los ríos tengan sentido, indica una forma de conocimiento alternativo al conocimiento canónico occidental¹⁵⁴.

¹⁵³Rowe, William. “La música como espacio sonoro. La evolución de la reflexión de Arguedas sobre la música andina”. En: *Ensayos arguedianos*. Lima, SUR – UNMSM, 1996; pp. 35-57

¹⁵⁴“Para Arguedas, es sobre todo la música la que suministra una modalidad del conocimiento alternativo al racionalismo occidental”. Rowe, William. *Ensayos arguedianos*. Lima, SUR - UNMSM, 1996; p. 60.

Este conocimiento proviene del mito y de la magia. Rowe considera que “el cosmos es el lugar de producción de signos”¹⁵⁵. El cosmos es un concepto más global que el de naturaleza, ya que éste a partir del siglo XII se ha constituido en “objeto para ser representado”¹⁵⁶.

Otros elementos importantes son los insectos, los cuales aparecen en la parte final de la novela. Por ejemplo, cuando don Mariano se sienta en la puerta de la monturera y observa cómo las moscas jugaban en los sitios húmedos del piso y una arañita de cuerpo grande y patas cortas agitaba sus pequeños brazos delanteros. Creemos que el zumbido de las moscas y el leve sonido de las patas de la arañita son anunciadoras de la muerte.

Julián Ayuque nos recuerda precisamente en un análisis sobre “La agonía de Rasu Ñiti”¹⁵⁷ que en el mundo andino la mosca es anunciadora de la muerte. Nos dice que el *dansak* ‘Rasu Ñiti sabía que la *chiririnka* era la mensajera de la expiración por eso tuvo que adelantarse a su llegada para que en una danza de su dios protector, el wamani, transmigrara al cuerpo de su discípulo.

Así también, la sensibilidad del upa Mariano es tal que puede escuchar estos imperceptibles sonidos y presentir así su propia muerte, por eso llora sin ser consciente de

¹⁵⁵ *Ibíd.*, p. 60.

¹⁵⁶ *Ibíd.*, p. 43.

¹⁵⁷ Ayuque Cusipuma, Julián. “El wamani en *La agonía de Rasu Ñiti*”. En: *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. Serie Valoración Múltiple Casa de las Américas. La Habana, Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, 1974; pp. 197-208.

los motivos: “-¡De qué estoy llorando mamita! ¡De qué estoy llorando!- se preguntó en quechua” (236).

Otros elementos que están siempre presentes en la novela son las flores. Las flores son signo, ante todo, de pureza y en la novela se mencionan las flores silvestres que crecen al borde de los precipicios o en los nevados.

En las tierras cálidas del pueblo de Mariano los árboles daban flores pequeñas. Del sanki, un cactus gigante, brotaba una flor blanca y de los sok'onpuros, una flor roja. El narrador nos explica que a la flor de sanki había que obtenerla a hondazos; el sok'o, en cambio, se colgaba de los precipicios. “¡Ay sok'os, aypaykuykiman! (¡Si pudiera alcanzarte!), clamaban los niños”.

Las flores que gustan a Adelaida son aquellas que crecen al pie de los nevados: el achank'aray y el phalcha. El achank'aray es de color rojo, blanco o violáceo y el phalcha es de color azul o gris. Don Aparicio, en un gesto de hazaña de amor, se propone subir al pie de los nevados a arrancar las flores que tanto gustan a Adelaida:

Cada mujer llevaba en la mano un ramo de achank'arays blancos y violáceos y sobre la cinta del sombrero, como anchos adornos, flores de phalcha azules y grises (224).

En la introducción a *Canciones y cuentos del pueblo kechwa* (1949)¹⁵⁸, Arguedas explica que los huaynos recogidos pertenecen a las regiones templadas de los valles de

¹⁵⁸ Arguedas, José María. *Canciones y cuentos del pueblo quechua*. Lima, Ediciones Huascarán, 1949.

Ayacucho, Cusco, Apurímac y Huancavelica, regiones donde precisamente transcurre *Diamantes y pedernales*. Agrega también que:

Son canciones originales de las regiones templadas; de los valles de Ayacucho, Cusco, Apurímac y Huancavelica; regiones desnudas de árboles, cruzadas por quebradas profundas donde la nieve y las plantas cálidas se contemplan. En abril, pequeñas flores rojas y moradas ornan estos campos, sonriendo luminosamente en los negros y duros abismos¹⁵⁹.

Son estas flores las que sirven de inspiración a muchos de estos huaynos, como el titulado “¡Ay flor morada!”:

¡Por qué amé a ese desconocido,
 por qué le escogió mi corazón
 no sabiendo ni el nombre de sus padres
 ni el camino por donde vino
 ni el camino en que llegó!
 ¡Ay espino de los montes!
 ¡Ay flor morada!¹⁶⁰

La flor morada o azul que pueden ser el achank'aray o el phalcha y los espinos que crecen al pie de los nevados están asociados con los primeros encuentros amorosos. Ortiz Rescaniere, en una interpretación sobre los huaynos recopilados en *Canto kechwa*,¹⁶¹ observa que todas estas flores silvestres que crecen en los nevados o montes, están

¹⁵⁹*Ibid.*, p.12.

¹⁶⁰*Ibid.*, p. 21.

¹⁶¹Ortiz Rescaniere, Alejandro. “La metáfora de los amores salvajes en el *Canto kechwa* de José María Arguedas”. En: *Antropológica*, Año XV, N° 15. Lima, Departamento de Ciencias Sociales PUCP, 1997; pp. 355-369.

asociadas al primer amor juvenil, que ocurre lejos de la tutela de los padres. De allí que el amado sea comparado con un espino, “salvaje y fascinante”¹⁶².

En un artículo publicado en *El Dominical*¹⁶³, el propio Arguedas explica la función ritual que cumplen las flores de achank'aray y el phalcha durante los carnavales de Canchis en el Cusco:

Son danzas de solteros, bailes eróticos de iniciación, que constituyen un rito propiciatorio de la fecundidad de la tierra. Los jóvenes, en el Cusco, escalan hasta las cumbres heladas en las que germina la bellísima y precaria flor del phalcha y el achankaray. Durante el viaje se realizan juegos mágicos: la mujer hará de paloma o de venado y el hombre de halcón o de puma y cazará, con goce de su víctima, a la paloma o al venado. Allí se conciertan los futuros matrimonios¹⁶⁴.

Así también, en la entrega de las phalchas y achank'arayeres a Adelaida están ocultos deseos eróticos, aunque sublimados, ya que el contexto de la entrega de flores no se produce en medio de un carnaval sino en un contexto de ofrenda casi religiosa. Además, la receptora de estas flores silvestres no entiende el significado de toda esa puesta en escena ni tampoco los códigos de las comunidades andinas.

Otros elementos importantes en el relato son las aves. El upa Mariano está muy vinculado con ellas ya que por su condición de upa, lo ocupaban en los oficios más sencillos, entre ellos, el de espantador de pájaros. Así, en las letras de los huaynos que

¹⁶² *Ibíd.*, p. 358.

¹⁶³ Arguedas, José María. “Danzas y no ballet folclórico”. En: *El Dominical*, 10 de julio de 1964. Rep. en *El Dominical*, suplemento de El Comercio, 9 de enero del 2011; p. 14.

¹⁶⁴ *Ibíd.*, p. 14.

canta también están muy presentes las aves. Las aves que se mencionan son la paloma, el chihuaco, el tuquito, el pato negro, el pavo real, el águila del río y la tuya.

En *Diamantes y pedernales* leemos cómo Mariano espantaba a los pájaros en su labor de wayak’:

Desde la cima de esa piedra él ahuyentaba a los pájaros con el tronar de su honda y con sus gritos. Los pájaros volaban exhibiendo sus plumas amarillas, negras, verdes y rojas. Y él se reía, bailaba y daba algunos saltos de regocijo.
- ¡Ay tuya tuya, chaynataraq, manchayta, pawariykunti! (Y así ¡oh calandria! tan extremadamente vuelas), exclamaba (217).

José María Arguedas escribió acerca de la función que cumplían los niños durante el mes de mayo, en la época de cosecha¹⁶⁵. Ellos eran los encargados de cuidar los frutos, trigos y maíz, que están a punto de ser recogidos y que resultan muy provocadores para las aves. Así, se arman de hondas o de latas y disparan contra las aves: palomas, jilgueros, loros y tuyas.

Durante los meses de cosecha, los wayak’ se enfrentan contra las aves quienes amenazan con dilapidar las cosechas. Además de espantarles con hondazos y asustarles con los sonidos de las latas, los wayak’ cantan a las aves, especialmente a la tuya:

“Hermosa tuya
tuya amarilla
purienllapalchachay.

¹⁶⁵ Arguedas, José María. “Los wayak’” En: *Indios, mestizos y señores*. Lima, Edit. Horizonte, 1985; pp. 157-161.

Ojos de estrella
 alas de nube
 la que canta
 dentro de mi corazón”¹⁶⁶.

Arguedas describe así a la tuya o calandria: “Es más grande que el jilguero aunque de la misma especie, plumaje amarillo y alas jaspeadas de negro; y su pico es mucho más fornido y poderoso”¹⁶⁷. Precisa también que “es el ave más hermosa de los valles, y aunque los wayak’ las persiguen con saña, desde la época más antigua es el símbolo amante en las canciones. Los waynos más dulces, los cantos de amor más apasionados y los más tristes, al parecer, fueron hechos para la tuya”¹⁶⁸.

Las demás aves que se mencionan en la novela: la paloma, el chihuaco, el pato negro, el tuquito, el pavo real, el águila del río, forman parte de las letras de huaynos. La voz tierna de estas aves impregna también la voz y la música del upa Mariano.

Otro elemento que estudiaremos es la luz. En los momentos evocativos o dramáticos de la novela, aparece siempre una mención a espacios luminosos. Así, por ejemplo, la melena rubia de Adelaida y el roce de sus manos despiertan en don Aparicio un recuerdo de su niñez:

¹⁶⁶*Ibíd.*, p.159.

¹⁶⁷*Ibíd.*, p. 159.

¹⁶⁸*Ibíd.*, p. 159.

“¿Qué es, qué es?” se preguntaba. Había dormido, de niño, en las chozas de paja de los indios que vivían en las interminables lomas heladas de la puna. Su padre lo sacaba a la luz, al rayar la aurora. Entre el canto triste de las poquísimas aves de la estepa, el sol aparecía; sus rayos se tendían a ras del suelo, débilmente. Y la paja alta, brillante, amarilla, se rodeaba de un resplandor, cada tallo, en los campos sin árboles (233).

Así, también, cuando Aparicio conoce a don Mariano un recuerdo de la luz y de su infancia se filtra en su recuerdo:

-¡Toca!- le ordenó.
Entonces los ojos pequeños de Mariano se iluminaron; Don Aparicio recibió esa mirada y sintió un clamor profundo en su alma, como la primera luz de un día de fiesta en la infancia(220).

Como hemos visto en los dos ejemplos, la luz aparece en momentos evocativos asociados sobre todo a la infancia. La luz en ambos ejemplos proviene del sol, pero también puede provenir de otra fuente, como la luna. Irma, también es rodeada por la luz, pero de una luz nocturna:

El resplandor de las estrellas llega al fondo, a la materia de todas las cosas, a los montes y ríos, al color de los animales y flores, al corazón humano, cristalinamente; y todo está unido por ese resplandor silencioso. Desaparece la distancia. El hombre galopa pero los astros cantan en su alma, vibran en sus manos. No hay alto cielo. Irma tenía esa transparencia...(229).

La luz del día está asociada, como lo señala Luis Rouillón¹⁶⁹, con la pureza. Los héroes de las novelas de Arguedas como Ernesto o César de *El Sexto*, requieren de los espacios luminosos para apaciguar su alma, de allí que en los momentos más atormentados de su existencia evoquen a los campos, las flores, las aves, el río y la luz de sus pueblos de

¹⁶⁹Rouillón, José Luis: “La otra dimensión: El espacio mítico”. En: *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana, Casa de las Américas, 1976; pp. 143-168.

origen. Del mismo modo, cuando el “upa” Mariano toca su arpa recuerda al pueblo aquel cuya tierra produce “frutos limpios, brillantes, de colores que esplendían a distancia”.

Así, observamos entonces cómo todos estos elementos: el chumpi, el cernícalo, el caballo, las flores, la luz, el río, los insectos y las aves nos remiten a un campo semántico muy rico, si lo observamos desde una racionalidad andina, donde cada elemento de la naturaleza se corresponde con otro adquiriendo el mundo entero una hermosa coherencia.

3.3 La música como acto de resistencia

Hemos visto que en *Diamantes y pedernales* “la música deviene en signo mayor y más legítimo de la totalidad indígena”¹⁷⁰. La música se constituye así como un emblema con el cual se hace frente a la violencia del mundo circundante porque tiene poderes mágicos y sanadores.

El poder mágico de la música es explicado a los lectores costeños y urbanos a través del narrador. A diferencia del upa Mariano que sólo es un ser sensible, mas no totalmente consciente; el narrador del relato posee el poder de la palabra: sabe y explica, de allí que muchas de sus intervenciones sean digresiones acerca de las costumbres del grupo social y de la geografía a la cual describe.

¹⁷⁰Cornejo Polar, Antonio. *Op. Cit.*, p.143.

El narrador en tercera persona comparte las mismas opiniones sobre la música con el autor - antropólogo de los artículos acerca del folklore que envía Arguedas al diario *La Prensa* de Buenos Aires¹⁷¹ y con los estudios introductorios de libros como *Canto kechwa*, publicado en 1938 y *Canciones y cuentos del pueblo quechua*, publicado en 1949.

Su opinión sobre la capacidad de creación artística del pueblo indígena, su reivindicación acerca de la música como fuerza liberadora y su poder de resistencia frente a la aculturación, están expresados en estos ensayos. En estos artículos se pone como ejemplo paradigmático al huayno, por ser una composición de origen precolombino y que, a pesar de los siglos de dominación, ha mantenido incólume su espíritu, variando quizá mucho en la forma, mas no en el tema¹⁷².

Los ensayos del diario *La Prensa* de Buenos Aires fueron escritos entre 1939 y 1944, años en que Arguedas trabajó como profesor en Sicuani (de 1940 a 1941) y tuvo un contacto directo con la población indígena y mestiza. Incluso, Arguedas publicó la revista *Pumacchahua* donde incluyó trabajos de sus alumnos sobre música, danza y literatura de Sicuani. En 1941, publicó *Yawar fiesta*. Ese mismo año regresó a Lima con la promesa de que sus proyectos de educación bilingüe aplicados en Sicuani fuesen considerados por el Ministerio de Educación.

¹⁷¹ Los artículos enviados al diario *La Prensa* de Buenos Aires, fueron publicados entre 1939 y 1944. Estos artículos tratan sobre ritos, danzas y ceremonias indígenas. En 1985, fueron publicados bajo el título de *Indios, mestizos y señores*.

¹⁷² Arguedas hace distinciones: “El wayno indígena es épico y sencillo, y este mismo wayno el mestizo lo hace más melódico y suave. En: Arguedas, José María. *Canto kechwa*. Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1938. (1ª edición). Edición Revisada: Pinilla, Carmen María (comp.) *José María Aguedas. Kachkaniraqmi ¡Sigo siendo! Textos esenciales*, 2004; pp. 95.

Su trabajo en el Ministerio de Educación no rindió los frutos que él esperaba¹⁷³ y en 1943, en Lima, se desató su primera crisis nerviosa que, según confesión propia, no le permitió escribir durante cinco años. Sin embargo, sigue enviando sus artículos sobre el folklore al diario *La Prensa* de Buenos Aires (hasta 1944). Son estos ensayos, entonces, el único testimonio escrito sobre este período; así como la expresión de los intereses e inquietudes del escritor¹⁷⁴.

La relación entre estos artículos con el universo narrativo ficticioes bastante profunda. Más aún si consideramos los dos únicos cuentos que escribe Arguedas duranteeste período de crisis, que va de 1943 a 1948¹⁷⁵: “Huayanay”¹⁷⁶(1944) y “Yawar huyllay”¹⁷⁷ (1945), y que no fueron incluidos en *Amor mundo y todos los cuentos*¹⁷⁸.

“Huayanay”¹⁷⁹ es un breve cuento de tono más que nada descriptivo que narrativo. Relata la llegada de un puma a una quebrada profunda por donde atraviesa un gran río, creemos que el Apurímac. El puma llega a la quebrada en la época de cosecha (junio o julio), cuando escucha el sonido del río, el canto de los pájaros y la voz lejana de los ayllus; y permanece hasta la época de lluvias (de enero a marzo) cuando el color del río se vuelve rojo y su sonido, aturdidor y el canto de los pájaros, mucho más intenso. En esta época, los

¹⁷³ “Yo no estoy muy bien en Lima. En el Ministerio me engañaron miserablemente.” Carta a Arístides Arguedas, del 19 de noviembre de 1942. Reproducido en *José María Aguedas. Kachkaniraqmi ¡Sigo siendo! Textos esenciales*. p. 150.

¹⁷⁴ William Rowe sostiene que en estos artículos “se revela por primera vez el lenguaje de *Diamantes y pedernales* y de *Ríos profundos*. En. Rowe William, *Op. Cit.* , p. 105.

¹⁷⁵ En ese año se publica en *Las Moradas*, el primer fragmento de *Los ríos profundos*.

¹⁷⁶ Véase nota 17.

¹⁷⁷ Véase nota 18.

¹⁷⁸ Arguedas, José María. *Amor mundo y todos los cuentos*. Lima, Francisco Moncloa Editores, 1967.

¹⁷⁹ Según nota a pie de página recopilada por Dora Sales, “huayanay significa gorrión”. La información proviene de Sybila de Arguedas. Cf. *Qepa Wiñaq...Siempre literatura y antropología*. p. 97.

“ayllus” bajan hasta lo más hondo de la quebrada con sus tinyas y sus quenás a cantar a la orilla del río¹⁸⁰.

En el cuento, los indios cantan el Carnaval de Tambobamba¹⁸¹ y el puma solitario huye hasta las cumbres nevadas de las montañas y muere. Cantan entonces las garzas de los lagos una canción muy poética donde exhortan a todos los seres de la naturaleza a no afligirse por él pues el puma también parece ser una víctima propiciatoria ofrendada al río.

Todo el paisaje vibra con el sonido del río Apurímac. Las flores de la quebrada: amarillas, moradas y rojas; las flores del pisonay, de los cactus y del sihuahuay, los sauces y los lambras, los peces de escamas brillantes, los sapos cantores, los loros viajeros, las palomas, las tuyas, los chihuacos, los jilgueros, los patitos y las garzas de los lagos.

“Yawar huylay”¹⁸² parece, más bien, inspirado en la letra de un huayno. Narra la vida de un pato negro solitario y su encuentro con una patita blanca. El patito sabe cantar

¹⁸⁰ A este estado torrencioso del río se le suele denominar *yawar mayu*, que significa “río de sangre”, cuando el río se encuentra en su momento de mayor fuerza y vigor y arrastra con todo lo que encuentre en su camino, lo cual ocurre generalmente en época de lluvias, entre enero y marzo lo cual coincide con la época de carnavales. Por extensión, *yawar mayu* también significa “totalidad encrespada, estado particular del ser o de las cosas en su mayor tensión, energía desencadenada, pachacuti en proceso, según cada circunstancia.” Cf. Larrú Manuel. “Carnaval de Tambobamba” En: *Cuadernos arguedianos*. Revista de la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas. Lima, II época, año 4, N° 4, diciembre del 2001; p. 38.

¹⁸¹ “El río de sangre ha traído al amante, / sólo su poncho flota en la corriente, / sólo su quena flota en la corriente, / el río de sangre ha arrastrado 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, sólo su poncho está flotando / él ha muerto; / sólo su quena está flotando, / él ya no existe. / Y el cóndor ha bajado hasta el río, / pero él ha muerto; / sólo su amada está gritando desde la orilla.” La traducción difiere un tanto de la hecha por el propio Arguedas en el artículo del diario *La Prensa* publicado en 1942. Cf. Sales Dora (Comp.) *QepaWiñaq... Siempre literatura y antropología*. Prólogo de Sybila de Arguedas. Madrid, Iberoamericana - Vervuert, 2009; p. 103.

¹⁸² En la edición de Dora Sales, Sybila de Arguedas hace la siguiente interpretación: *Yawar* es “sangre” y *huylay* tiene que ver con “comunicación, cuento, decir contarse” “Yawarhuylay” vendría a significar algo así como “Yawar canto” o “Canto de sangre”. En: *QepaWiñaq...* p. 109.

con voz suave y gruesa y su figura, torpe, pesada, contrasta con la gracia y la alegría de la patita.

Son éstos los dos relatos ficticios que escribe Arguedas en su periodo de crisis. Observamos en ellos la narración en tercera persona, la soledad de los personajes principales -el puma y el pato negro-el escenario común: el río o la quebrada profunda; el sonido del río que lo cubre todo y que impregna con sus sonidos, a insectos, peces, aves, flores y parásitos.

Otro texto que estudiaremos es la introducción a *Canto kechwa*¹⁸³ (1938). En este ensayo, Arguedas quiere demostrar con gran vehemencia la capacidad de creación artística del pueblo indio y que éste es capaz de expresar sus sentimientos en lenguaje poético.

En este ensayo, además, el escritor andahuaylino hace una oposición entre aquellos pueblos que expresan sus alegrías y pesares a través de la música y a los que esta posibilidad les está negada. Los primeros, le remiten a la quebrada donde pasó sus primeros años de infancia: Viseca; en tanto que los segundos son como aquellos que visitó siendo un muchacho: los indios de la hacienda Karkeki.

En Viseca, los indios, aunque peones, cantaban waynos y tristes en el patio de la hacienda y durante las faenas agrícolas cantaban las wifalas y bailaban en ronda. En

¹⁸³ “*Canto kechwa* con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo”. En: Arguedas, José María. *Canto kechwa*. Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1938. (1ª edición). Edición Revisada: Pinilla, Carmen María (comp.) *José María Arguedas. Kachkaniraqmi ¡Sigo siendo! Textos esenciales*, 2004; pp. 89-102.

Karkeki, los indios, propiedad del viejo hacendado, no sabían cantar. En sus cuartitos, hechos de barro y carrizo, no había ni quena, ni charanguito.

Arguedas sugiere que la diferencia en el espíritu y el ánimo de estas dos comunidades indígenas se basa en la propiedad de la tierra. Los indios de la hacienda Viseca, la cual es escenario de “Agua” y “Warma kuyay”, son dueños de sus tierras, aunque en calidad de colonos; en cambio, los indios de la hacienda Karkeki son dueños de nada, sólo son propiedad del viejo hacendado tal como lo son los animales o los árboles.

El sentido de propiedad es tan importante que los hace plenamente humanos o no. Los indios de la hacienda Viseca son plenamente humanos: padecen la tristeza y disfrutan de la alegría que provocan las faenas agrícolas. La humanidad de los indios de la hacienda Karkeki no sólo es difusa porque “pocas veces se reían” o porque “nunca hacían bulla” sino que es nula ya que en los carnavales, el viejo y los mayordomos, los emborrachaban a tal grado que ya no sabían quién era la hermana o el marido¹⁸⁴.

Los indios de la hacienda Karkeki no son seres humanos plenos, capaces de establecer relaciones de igualdad con sus semejantes. Ellos son *huachas* pues no poseen ni casa, ni tierras, ni animales; ni siquiera se tienen a ellos mismos. Como lo señala Arguedas: “todo era del viejo”¹⁸⁵.

¹⁸⁴ “En la noche se quedaban dormidos, en el suelo, hombres y mujeres, sin acordarse quién era el marido, quién el hermano o la hermana. ¡Carnaval de indios, sin tinya, sin flauta, sin canto!” *Ibíd.*, p. 93.

¹⁸⁵ *Ibíd.*, p. 92.

En un pueblo así, la música no puede surgir porque la capacidad de creación artística está anulada por el estado de servidumbre y de opresión. Podemos colegir, entonces, que lo material precede a lo espiritual. Como contraparte a este estado de sometimiento, está el ejemplo paradigmático de los mestizos de Huancayo¹⁸⁶.

Arguedas sostiene que la música indígena es la creación colectiva de un pueblo que ha sabido transformar el legado cultural de los conquistadores para otorgarle su propio espíritu y reconocerse en él:

El arte aquel en que se reconoce y se siente toda el alma y la sensibilidad de un pueblo es el que perdura y el verdaderamente universal¹⁸⁷.

Arguedas está convencido de que las letras de estos huaynos, harawis y wankas se expresan en un lenguaje poético de valor igual o superior al de la literatura europea. Así afirma categóricamente que “el wayno es arte, como música y como poesía. Lo indígena no es inferior”¹⁸⁸. Predice entonces lo que podría suceder más adelante cuando el propio pueblo indígena asume esto como una verdad:

Y el día en que la misma gente que se avergüenza todavía de lo indio descubra en sí misma las grandes posibilidades de creación de su espíritu indígena, [...] ese día aflorará, poderoso y arrollador, un gran arte nacional de tema, ambiente y espíritu indígenas, en música, en poesía, en pintura, en literatura, un gran arte que, por su propio genio nacional, tendrá el más puro y definitivo valor universal¹⁸⁹.

¹⁸⁶ En su ponencia titulada “El complejo cultural en el Perú” (1952), Arguedas hace un estudio del mestizo y propone muchas ideas, por ejemplo, una defensa de la transculturación como estrategia de supervivencia de la cultura prehispánica. El ejemplo paradigmático de esta transculturación es el mestizo, especialmente el mestizo huanca. Afirma allí que del conocimiento del mestizo depende el conocimiento de las posibilidades y del destino del país. En: Arguedas, José María. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Selección y prólogo de Ángel Rama. México, Siglo XXI Editores, 1987; pp. 1-8.

¹⁸⁷ *Ibid.* p. 100.

¹⁸⁸ *Ibid.* , p. 97.

¹⁸⁹ *Ibid.* , p. 97.

Esta capacidad de creación artística del pueblo indígena expresada en su música nos recuerda, inevitablemente, al pueblo del upa Mariano. Aunque pobre, este pueblo se desarrolla dentro de un ciclo agrícola y ritual ya que las autoridades y los terratenientes -los elementos opresores- residen lejos¹⁹⁰.

La música que toca y el chumpi que luce sobre el pantalón -elementos que lo singularizan aún más- provienen de ese pueblo. La índole de este pueblo es artística y creativa. Económicamente parece ser una comunidad autosuficiente. Don Aparicio le pide siempre a Mariano que toque la música de “su” pueblo. Así, el arpista lo complace tocándole huaynos, wankas, tristes y carnavales.

El repertorio de don Mariano en la novela está conformado por los siguientes huaynos: *Palomita del campo*, *El sauce ingrato*, *El chihuaco*, *El tuquito*, un huayno de altura que empieza de este modo “*Pato negro ¡por quién lloras! Yo también tengo luto eterno, pero no sólo en las plumas...*”, también por este otro huayno que empieza así: “Por qué vistes de luto, gusano del río, por qué tan lento te arrastras...” También toca carnavales (El carnaval de Lambra) y wankas.

Pero don Mariano no es el único que toca y canta en la novela. Irma toca la guitarra y canta huaynos como éste: “*¡Oh pavo real, águila de los ríos*” “*Águila de río, te estoy esperando, / espuma del río, águila del monte.*” Antolín, el hermano mayor del upa, toca el

¹⁹⁰ Muñoz Díaz sostiene que el pueblo del upa Mariano comparte las mismas características utópicas e idílicas del pueblo de Utek’pampa descrito en *Agua*. Cf. Muñoz Díaz, Javier Alonso. *Sacrificio y cambio cósmico en Diamantes y pedernales de José María Arguedas*. p. 30.

charango. Las mujeres indígenas del pueblo de don Mariano y del ayllu de Alk'amare cantan, respectivamente, harawis en el kacharpariy-pata (el andén de las despedidas) y el ayaharawi y el ayataki en el funeral de don Mariano.

Arguedas escribió muchos ensayos acerca del huayno, en uno de ellos, escrito en 1940¹⁹¹, Arguedas afirma que “los waynos antiguos hablan y cuentan por sí mismos la historia espiritual del pueblo mestizo”. Como sostiene William Rowe, los huaynos ofrecen una visión histórica alternativa a la historiografía canónica porque refleja la “memoria histórica (oral) de la población andina indígena y mestiza”¹⁹².

El huayno como creación colectiva de los pueblos andinos y como la expresión más honda de todos sus momentos de lucha y de júbilo, ha variado a lo largo de los siglos. Los huaynos varían no sólo de pueblo en pueblo, sino de individuo en individuo. Así, Arguedas afirma que “La música del wayno ha sido poco alterada, mientras que la letra ha evolucionado con rapidez y ha tomado formas infinitamente diversas, casi una para cada hombre”¹⁹³.

En 1940, año de publicación de este artículo, el autor señala entre las variaciones de los huaynos: la autoría individual, la incorporación de letras castellanas y la influencia de composiciones como el jazz, el vals y la marinera.

¹⁹¹ “La canción popular mestiza e india en el Perú, su valor documental y poético” En: *Indios, mestizos y señores*. Lima, Edit. Horizonte, 1985; pp.59-63.

¹⁹² Rowe, William. *Ensayos arguedianos*. Lima, UNMSM – SUR, 1996; p. 39.

¹⁹³ *Ibíd.*, p. 60.

El otro ensayo que nos sirve para revelar la importancia de la música en la novela que estudiamos es el publicado en la introducción a *Canciones y cuentos del pueblo quechua*¹⁹⁴ de 1949. Este libro contiene las veintiún canciones recopiladas en *Canto kechwa* y otras que en total suman veintinueve¹⁹⁵. Asimismo, contiene los relatos recogidos por el padre Jorge A. Lira en el distrito de Marangán, provincia de Canchis, departamento de Cusco que suman cerca de sesenta, de los cuales, Arguedas tradujo diecisiete y, de este conjunto, sólo fueron publicados ocho¹⁹⁶.

En las letras de estos huaynos observamos referencias a algunos símbolos y temas de *Diamantes y pedernales*. Están allí las flores moradas y rojas, el cristalino río, el joven errante y enamorado, el gavián, la tuya y el cernícalo y la mosca anunciadora de la muerte. Las letras de estos huaynos y también el contenido de estos cuentos influyeron seguramente en la creación de *Diamantes y pedernales*¹⁹⁷.

Las composiciones musicales recogidas en *Canciones y cuentos del pueblo quechua* provienen precisamente de departamentos por donde pasa el río Apurímac: Cusco, Apurímac, Ayacucho y Huancavelica, regiones, como el propio Arguedas los califica “de clima templado”.

¹⁹⁴ Arguedas, José María. *Canciones y cuentos del pueblo quechua*. Lima, Ediciones Huascarán, 1949.

¹⁹⁵ Las canciones publicadas son las siguientes: *El fuego que he prendido*, *Yo crío una mosca*, *Llorabas solo patito*, *El pájaro que se esconde*, *¡Ay flor morada!*, *Para ser errante*, *¡El agua negra!*, *Un picaflor errante*, *Cristalino río*, *Despedida*, *Sin nadie, sin nadie*, *Volando por lo alto*, *Partida yerba*, *Tormenta de nieve*, *La arena del río*, *Picaflor esmeralda*, *Celso Medina*, *El Ischu está llorando*, *Como dos palomas*, *Cuando te veas sola*, *Dile que he llorado*, *En este oscurecer*, *Canción de carnaval*, *Que no encuentre ni el rocío*, *Carnaval de Tambobamba*, *El agua dulce*, *Qué dolor soñará* y *Las canciones de la trilla de Angosmayo*.

¹⁹⁶ Los cuentos publicados son los siguientes: “Miguel Wapaya”, “El torito de la piel brillante”, “La amante de la culebra”, “El Joven que subió al cielo”, “El Jefe del pueblo y el demonio”, “La amante del cóndor”, “El negociante de harinas” e “Isicha Puytu”.

¹⁹⁷ Hemos observado también cómo en el cuento *La amante del cóndor*, la descripción de esta majestuosa ave es semejante a la figura del gran señor de Lambra. Cf. 3.1 Símbolos en *Diamantes y pedernales*.

En este ensayo Arguedas insiste también en la idea de que el huayno refleja la historia de los pueblos andinos:

La música del huayno es de origen precolombino, y en el mestizaje de su letra y música puede encontrarse el reflejo fiel de todos los grados del mestizaje cultural en el Perú¹⁹⁸.

Los huaynos que publica Arguedas son de origen indio, están escritos en quechua y en su traducción castellana; mientras que aquellos huaynos de letra castellana “pertenecen al repertorio exclusivo de las clases cuyo proceso de transculturación ha concluido¹⁹⁹”.

Arguedas explica también que el nombre antiguo del baile que actualmente conocemos como huayno es seguramente el de “k’aswa” pues sólo los mestizos y blancos lo conocen con el nombre de huayno, en tanto que los propios indios lo conocen con el nombre de “k’aswa”.

En su análisis de algunas canciones quechuas, Arguedas distingue otras composiciones indígenas como la “yunka”, que es una despedida a los muertos que se canta en Paucartambo, pues los campesinos de esas regiones creen que los muertos se van a la “JatunYunka” o a la “Gran selva”.

¹⁹⁸ Arguedas, José María. *Canciones y cuentos del pueblo quechua*, 1949; pp. 9-10.

¹⁹⁹ *Ibíd.* p. 10.

Otra composición es el huanca, un canto agrícola que se canta en la región del Cusco. Precisamente es un huanca de cosecha, lo que toca por primera vez don Mariano delante de don Aparicio:

El cernícalo fue a posarse sobre el arco alto del arpa y don Mariano tocó un wanka de la cosecha. [...] El “Upa” tocó la triunfal música con que los comuneros del “interior” cantan, mientras llevan las gavillas de trigo o de maíz, del campo a las eras. Un acompañamiento semejante al del huayno, acordes que tocaba en las cuerdas graves, daban al wanka un aire de baile y de imploración (220).

Observamos entonces que la música es el tema que atraviesa toda la novela, y la atraviesa como si fuese el Apurímac, porque la voz primigenia que empaña todos los elementos del cosmos es la voz de río Apurímac. Cuando esta voz adquiere sentido se convierte entonces en música. Así, todos los sonidos se saturan de significados, por mínimos que parezcan: la voz de las aves, de los insectos, de los humanos, el sonido de las flores, de los árboles y de los insectos; todo cobra sentido.

El cosmos, entonces, es como una superficie de signos que es preciso decodificar y quien sabe hacerlo es el upa Mariano. Recordemos el pasaje en que Mariano, después de haber conversado con Irma y de haber almorzado con el mayordomo Félix, se dirige a la monturera y bajo la luz del sol del mediodía entra en un estado de contemplación.

En ese estado, percibe los sonidos de una mosca y de una arañita, y se echa a llorar:

Don Mariano se sentó al sol en la puerta de la monturera. Las moscas jugaban en los sitios húmedos del piso; se perseguían algunas, zumbaban. Una arañita de cuerpos grandes y patas cortas, agitaba sus pequeños brazos delanteros, casi oculta tras una piedra polvorienta acechando. Don Mariano escuchaba a los animalitos, los veía empañados por las lágrimas.
-¡De qué estoy llorando, mamita! ¡De qué estoy llorando! –se preguntó en quechua.

Y era que el mundo le hacía llorar, el mundo entero, la esplendente morada, amante del hombre, de su criatura (236).

Si el mundo entero le hace llorar al upa Mariano es porque está presintiendo su muerte. Mariano tiene la capacidad de leer e interpretar el mundo que lo rodea y en el sonido de los insectos presiente su muerte²⁰⁰.

Así también, los elementos que componen el mundo representado en *Diamantes y pedernales* poseen un sonido significativo porque están impregnados de la voz del río. La voz del río lo empapa todo y a todo le otorga sentido; de allí que la novela que acabamos de interpretar se llame *Diamantes y pedernales*.

²⁰⁰ Acaso lo que haya escuchado don Mariano sea a la mosca anunciadora de la muerte, la que también tiene una canción: “Yo crío una mosca/de alas de oro,/yo crío una mosca/de ojos encendidos.// Trae la muerte/en sus ojos de fuego/ trae la muerte/en sus cabellos de oro/en sus alas hermosas//En sus ojos de fuego/ lleva el amor,/fulgura en la noche/su sangre/el amor que trae en el corazón.//Nocturno insecto/mosca portadora de la muerte/en una botella verde/yo la crío/amándola tanto.” Arguedas, José María. *Canciones y cuentos del pueblo quechua*, 1949; pp. 19.

CONCLUSIONES

1. *Diamantes y pedernales* (1954) es una novela liminal en la narrativa arguediana. Marca un tránsito entre su primera etapa de producción textual conformada por *Agua* (1935), *Yawar fiesta* (1941), sus traducciones de canciones indígenas (1938) y sus ensayos sobre la creación artística del pueblo indígena y mestizo (1941 – 1948) y su segunda etapa que se inicia con la publicación de *Los ríos profundos* (1958).
2. La prosa de *Diamantes y pedernales* expresa una ruptura con el estilo de *Agua* y *Yawar fiesta*. El autor ha renunciado a la mistura entre el castellano y el quechua y ha hecho su voto a favor del castellano. Así, la prosa límpida de *Diamantes y pedernales* predice el estilo de *Los ríos profundos*, donde la lucha entre lo regional y lo universal se ha resuelto y el castellano, por fin, se convierte en medio de expresión legítima del mundo peruano de los Andes.
3. Muchos de los temas y símbolos de *Diamantes y pedernales* se encuentran también en los artículos enviados al diario *La Prensa* de Buenos Aires entre 1939 y 1944. Sus temas se centran sobre todo en la música, especialmente el huayno, el sonido del río Apurímac, el valor simbólico de las flores, aves e insectos y la abolición de las barreras entre significado y significante en el quechua.

4. Al final del relato ocurre un *pachacuti*, ya que con la muerte del upa Mariano las posiciones se invierten: don Aparicio ocupará la posición *hurín* y don Mariano la posición *hanan*. Esta subversión de jerarquías que expresa también una reivindicación del mundo indígena sobre el mundo hispano.
5. El tema central de *Diamantes y pedernales* es la música. La música proviene del río Apurímac. El sonido del río está presente en toda la novela e impregna de sentido a todos los elementos de la naturaleza: flores, insectos, aves y humanos. El sonido del río sirve de inspiración a los huaynos y es el que ordena los afectos y las relaciones entre personajes.
6. La coherencia de *Diamantes y pedernales* se sustenta en el pensamiento andino donde las nociones de correspondencias y complementariedad se reflejan en las relaciones humanas. La relación paradigmática en la novela de la cual derivan también otras es la que se establece entre don Aparicio y don Mariano.
7. Las categorías andinas que dan sustento a la novela son la de *yanantin*, *huaccha* y *pachacuti*, las cuales se reflejan en las relaciones que se establece entre los personajes principales, en la soledad de los personajes y en el cambio de estado de don Aparicio y don Mariano al final de la novela.
8. El narrador de *Diamantes y pedernales* utiliza el estilo indirecto libre, técnica narrativa que consiste en reproducir el pensamiento de los personajes dentro del

discurso del propio narrador, lo cual expresa su conocimiento profundo del mundo representado pero también revela la dicotomía interna del narrador: Por un lado, su alianza con el mundo indígena y, por otro, su pertenencia al mundo de los vecinos y señores principales.

BIBLIOGRAFÍA

A. DEL AUTOR:

I. Narrativa:

ARGUEDAS, José María.

Agua. Los escolares. Warma kuyay. Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1935.

Todas las sangres. Lima, Cía. de Impresiones y Publicidad, 1941.

Diamantes y pedernales. Agua. Lima, Juan Mejía Baca y P.L. Villanueva Editores, 1954.
Reproducido en *Los ríos profundos. Cuentos escogidos.*
Prólogo de Mario Vargas Llosa. Chile, Biblioteca
Ayacucho.1986; pp. 212-244.

Todas las sangres. Buenos Aires, Edit. Losada, 1964.

Amor mundo y todos los cuentos de José María Arguedas. Lima, Francisco Moncloa Editores. 1967.

El zorro de arriba y el zorro de abajo. Buenos Aires, Edit. Losada, 1971.

Obras completas. Lima, Edit. Horizonte, 1983.

II. Artículos y ensayos consultados:

“Canto kechwa. Con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo”. Lima, Cía. de Impresiones y publicidad, 1938; pp. 5-18. Reproducido en: *José María Arguedas: ¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales* Carmen María Pinilla (Comp.) Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004; pp. 89-102.

“Entre el kechwa y el castellano, la angustia del mestizo”. En: *La Prensa.* Buenos Aires, 24 de setiembre de 1939; s/n. Reproducido en *Indios, mestizos y señores.* Lima, Edit. Horizonte, 1985; pp. 35-38.

- “La canción popular mestiza e india en el Perú, su valor documental y poético”. En: *La Prensa*. Buenos Aires, 18 de agosto de 1940; s/n. Reproducido en: *Indios, mestizos y señores*. Lima, Edit. Horizonte, 1985; pp. 59-63.
- “El carnaval de Tambobamba”. En: *La Prensa*. Buenos Aires, 15 de febrero de 1942; s/n. Reproducido en *Indios, mestizos y señores*. Lima, Edit. Horizonte, 1985; pp. 151-155.
- “Los wayak”. En: *La Prensa*. Buenos Aires, 21 de julio de 1942; s/n. Reproducido en *Indios, mestizos y señores*. Lima, Edit. Horizonte, 1985; pp. 157-161.
- “El layk’a (brujo)”. En: *La Prensa*. Buenos Aires, 5 de diciembre de 1943; s/n. Reproducido en *Indios, mestizos y señores*. Lima, Edit. Horizonte, 1985; pp. 175-179.
- “Acerca del intenso significado de dos voces quechuas”. En: *La Prensa*. Buenos Aires, 6 de junio de 1948; s/n. Reproducido en *Indios, mestizos y señores*. Lima, Edit. Horizonte, 1985; pp. 193-196.
- “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”. En: *Mar del Sur*, año II, vol. III, N° 9, Lima, enero-febrero 1950; pp. 66-72. Reproducido parcialmente en la nota introductoria a *Diamantes y pedernales. Agua*. Lima, Juan Mejía Baca y P.L. Villanueva Editores, 1954; pp. 5-8. Reproducido también en: *José María Arguedas: ¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales*. Carmen María Pinilla (Comp.) Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004; pp. 175-183.
- “La soledad cósmica en la poesía quechua”. En: *Ideas, Artes y Letras*, año XII, N° 48-49. Lima, julio-diciembre de 1961. Reproducido en: *La literatura de ideas en América Latina*. Lucila Pagliai (Comp.) Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1994; pp. 93-101.
- “Danzas y no ballet folclórico”. En: *El Dominical*. Lima, 10 de julio de 1964; s/n. Reproducido parcialmente en *El Dominical*, suplemento

de actualidad cultural de “El Comercio”. Lima, 9 de enero del 2011; p. 14.

“Intervención durante el Primer Encuentro de Narradores Peruanos”. Arequipa, 14-17 de junio de 1965. Lima, Latinoamericana Editores, 1969; pp. 36-43.

“No soy un aculturado...” Palabras en el acto de entrega del premio “Inca Garcilaso de la Vega”. Lima, octubre de 1968. Publicado como epílogo en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1971.

III Traducciones consultadas:

Canciones y cuentos del pueblo quechua. Lima, Edit. Huascarán, 1949.

Dioses y hombres de Huarochirí. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1975.

B. SOBRE EL AUTOR:

I Libros consultados:

CORNEJO POLAR, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima, CEP, 1989.

Los universos narrativos de José María Arguedas. Lima, Edit. Horizonte, 1997.

DEL MASTRO, César. *Sombras y rostros del otro en la narrativa de José María Arguedas: una lectura desde la filosofía de Emmanuel Lévinas*. Lima, PUCP, CEP, Instituto Bartolomé de las Casas, 2007.

- ESCOBAR, Alberto. *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1984.
- FLORES GALINDO, Alberto. *Dos ensayos sobre José María Arguedas*. Lima, SUR, Casa de Estudios del Socialismo, 1992.
- LÓPEZ-BARALT, Mercedes. *Para decir al otro. Literatura y antropología en nuestra América*. Madrid, Iberoamericana – Vervuert, 2005.
- MAMANI MACEDO, Porfirio. *La sociedad peruana en la obra de José María Arguedas. (El zorro de arriba y el zorro de abajo)* Lima, Fondo Editorial de la Facultad de Letras de La Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007.
- MATHEWS, Daniel. *La paideia retrógrada. Novela y escuela en Arguedas*. Huancayo, Centro Cultural José María Arguedas, 1999.
- MELIS, Antonio (Comp.) *José María Arguedas. Poética de un demonio feliz*. Lima, Fondo Editorial de Congreso del Perú, 2011.
- MUÑOZ DÍAZ, Javier Alonso. *Sacrificio y cambio cósmico en Diamantes y pedernales*. Tesis para optar al título de licenciatura en Lengua y Literatura. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009.
- ROWE William. *Ensayos arguedianos*. Lima, Sur Casa de Estudios del Socialismo, 1996.

II. Artículos y ensayos consultados:

- ALTUNA Jándula, Elena. “De su cuerpo a mi sangre: Relectura del Arguedas etnólogo”. En: *Contextos*. Revista Crítica de Literatura, año 2, N° 2, 2011. Lima, Facultad de Letras UNMSM; pp. 87-107

- AYUQUE CUSIPUMA, Julián. “El *wamani* en *La agonía de Rasuñiti*”. En: *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. Serie Valoración Múltiple Casa de las Américas. La Habana, Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, 1974; pp. 197-208.
- BUENO, Raúl. “Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina”. En: *Asedios a la heterogeneidad cultural*. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar. José Antonio Mazzoti y Juan Zevallos Aguilar (coord.) Lima, Asociación Internacional de Peruanistas, 1996; pp. 21-36.
- CALERO DEL MAR, Edmer. “Dualismo estructural andino y espacio novelesco arguediano” *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*. 2002, 31 (2) pp. 153-181.
- CASTRO GARCÍA, Segundo. “La pasión sádica en *Diamantes y pedernales*” En: Flores Heredia, Gladys, Morales Mena, Javier (eds.) *Actas del Congreso Internacional José María Arguedas. Vida y obra*. Lima, Editorial San Marcos, 2011; pp. 101-110.
- CORNEJO POLAR, Antonio. “*Diamantes y pedernales*: elogio de la música indígena”. En *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Edit. Horizonte, 1997, 139-147.
- DORFMAN, Ariel. “Arguedas y la epopeya americana”. En: *Amaru*; Revista de Artes y Ciencias de la Universidad de Ingeniería, año XI, N° 11. Lima, 1969; pp. 18-26.
- ESCAJADILLO, Tomás G. “Las señales de un tránsito a la universalidad.” En: *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana, Casa de las Américas, 1976; pp. 73-110.
“Forasteros y “forasteritos” en la narrativa de Arguedas: El caso del arpista “upa” don Anselmo.” En: Flores Heredia, Gladys, Morales Mena, Javier (eds.) *Actas del Congreso Internacional José María Arguedas. Vida y obra*. Lima, Editorial San Marcos, 2011; pp. 111-115.

- ESTERMANN, José. “Reivindicación del pensamiento colonizado”. En: *Crónicas urbanas. Análisis y perspectivas urbano regionales*, año III, n° 3. Cusco, 1993; pp. 13-24.
- FORGUES, Roland. *José María Arguedas: del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico*. Lima, Edit. Horizonte, 1989.
- GARCÍA-BEDOYA M., Carlos. “Transculturación, heterogeneidad, hibridez: algunas reflexiones”. En: *Perfil y entraña de Antonio Cornejo Polar*. Tomás G. Escajadillo (editor). Lima, Amaru Editores, 1998; pp. 79-87.
- KAPSOLI, WILFREDO. “Nosotros los maestros”. En: *Ensayos sobre la educación peruana*. Emilio Barrantes (compilador). Lima, Universidad Ricardo Palma, 1999; pp. 239-258.
- KEMPER COLUMBUS, Claudette. “Dos ejemplos de pensamiento andino no lineal: Los zorros de Arguedas y la *illa* andina.” En: *Anthropológica*, año XV, N° 15. Lima, Departamento de Ciencias Sociales PUCP, 1997; pp. 195-216.
- LARRÚ Manuel. “Carnaval de Tambobamba” En: *Cuadernos arguedianos*. Revista de la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas, año 4, N° 4,II época. Lima, diciembre del 2001; pp. 35-39.
- LARRÚ Manuel, Sara VIERA. “Animales del aire, de la tierra y del subsuelo en la obra literaria de J. M. Arguedas”. En: *Revista de la Academia Peruana de la Lengua* N° 52. Lima, julio-diciembre del 2011.
- MERINO DE ZELA, Mildred. *José María Arguedas. Vida y obra*. Facsímil de la separata de la “Revista Peruana de Cultura” No 13-14, Lima 1970, edición revisada.
- ORTIZ RESCANIERE, Alejandro. “La aldea como parábola del mundo”. En: *Anthropológica*, año XIV, N° 19. Lima, Departamento de Ciencias Sociales PUCP, 1997; pp. 425-434.

- “La metáfora de los cantos salvajes en el *Canto kechwa* de J.M.A.” En: *Antropológica*, Año XV, N° 15. Lima, Departamento de Ciencias Sociales PUCP, 1997; pp. 355-369.
- PAOLI, Roberto. “La descripción en Arguedas”. En: *José María Arguedas. Vida y obra*. Edición de Roland Forgues, Hildebrando Pérez y Carlos Garayar. Lima, Amaru Editores, 1991; pp. 141-155.
- PINILLA, Carmen María. “Apuntes biográficos”. En: Melis, Antonio (Comp.) *José María Arguedas. Poética de un demonio feliz*. Lima, Fondo Editorial de Congreso del Perú, 2011; pp. 3-50.
- PLATT, Tristan. “El concepto de *yanantin* entre los Macha de Bolivia” En: *Parentesco y matrimonio en los Andes*. Lima, PUCP, 1980; pp. 139-182.
- ROUILLÓN, José Luis: “La otra dimensión: El espacio mítico”. En: *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana, Casa de las Américas, 1976; pp. 143-168.
- ROWE, William. “Mito lenguaje e ideología como estructuras literarias”. En: *Recopilación de textos sobre J.M.A.* La Habana, Casa de las Américas, 1976; pp. 257-283.
- SOLÉ ZAPATERO, Francisco Xavier. “*Diamantes y pedernales*, de José María Arguedas: Una relectura, hoy”, *Convergencia*, 034(enero-abril 2004): 299-321.
- TELÉMACO (Seud. de Carlos Eduardo Zavaleta) “José María Arguedas”. Reseña a *Diamantes y pedernales. Agua*. En: *Letras Peruanas* N° 12, agosto 1955. Lima; pp. 79,89.
- ZAVALETA, Carlos Eduardo. “Evolución del estilo y la estrategia en J.M.A.” En: *Homenaje a Luis Jaime Cisneros*. Lima, Fondo Editorial PUCP, 2002; pp. 1539-1551.

C: BIBLIOGRAFÍA GENERAL

GONZALEZ HOLGUÍN, Diego (Fray) (1608) *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua, o del Inca*. Lima, UNMSM, 1989 (edición facsimilar).

ITIER, César. *El hijo del oso. La literatura oral quechua de la región del Cuzco*. Lima, IFEA, IEP, Fondo Editorial PUCP, Fondo Editorial UNMSM, 2007.

MONTES RUÍZ, Fernando. *La máscara de piedra. Símbolo y personalidad aymaras en la historia*. La Paz, Editorial Quipus, 1999.

ROSTWOROWSKI, María. *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2007 (Obras Completas VII; Historia Andina, 35).

Incas. Enciclopédica Temática del Perú. Tomo I. Lima, El Comercio, 2006.

D: BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

BARTHES, Roland. *S/Z*. México, Siglo XXI editores, 1980.

GENETTE, Gerard. *Figuras III*. Madrid, Lumen, 1986.

FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima, Universidad de Lima - Fondo de Cultura Económica, 2001.

VALDERRAMA, Ricardo y ESCALANTE, Carmen. *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía*. Cusco, Centro de Estudios Rurales Andino Bartolomé de las Casas, 1982.

WAHNÓN BENSUSAN, Sultana. *Introducción a la historia de las teorías literarias*. Granada, Universidad de Granada, 1991.