

Ñausa urpi: el símbolo como recurso figurativo en la composición de las canciones quechuas en la narrativa de José María Arguedas*

Fecha de recepción: 16 de julio de 2022

Fecha de aprobación: 1 de septiembre de 2023

Fecha de publicación: 29 de diciembre de 2023

Resumen

La narrativa transcultural y polifónica de José María Arguedas está sembrada de canciones quechuas; las cuales se estructuran mediante las figuras retóricas canónicas establecidas por la estética de la cultura quechua. El objetivo del artículo es explicar el uso del símbolo como figura literaria central en la composición de las canciones quechuas insertas en la narrativa arguediana. El corpus textual seleccionado son las canciones quechuas de resistencia. Para identificar y explicar estos símbolos, se ha utilizado la retórica cultural como herramienta hermenéutica, propuesta por Tomás Albaladejo, dado que permite descubrir los mecanismos de la organización retórica del discurso lírico. Los resultados del estudio demuestran que, en efecto, las canciones se configuran en torno a símbolos recurrentes como el toro, la mariposa, la paloma, el árbol y el río. El aporte del estudio consiste en la explicación del proceso de la construcción interdiscursiva del símbolo en las canciones quechuas.

Palabras clave: Canciones quechuas, interdiscursividad, discurso sonoro, simbolismo, retórica quechua.



Citar: Altamirano Flores, Federico. “Ñausa urpi: el símbolo como recurso figurativo en la composición de las canciones quechuas en la narrativa de José María Arguedas”. *La Palabra*, núm. 45, 2023, e14619 <https://doi.org/10.19053/01218530.n45.2023.14619>

Federico Altamirano Flores

Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, Perú

Doctor en Estudios Hispánicos: Lengua, Literatura, Historia y Pensamiento por la Universidad Autónoma de Madrid. Actualmente, es profesor asociado de Lingüística Hispánica en la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga. Es Director fundador del Instituto de Estudios Mijail Bajtín y de la revista académica *Dialogia. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*.

federico.altamirano@unsch.edu.pe

 <https://orcid.org/0000-0002-9675-619X>

* Artículo de reflexión derivado de la tesis doctoral “La representación literaria interdiscursiva de los géneros sonoros en la narrativa polifónica de José María Arguedas”, leída en la Universidad Autónoma de Madrid en febrero de 2022.

Ñausa urpi: the Symbol as a Figurative Resource in the Composition of Quechua Songs in the Narrative of José María Arguedas

Abstract

The transcultural and polyphonic narrative of José María Arguedas is imbued with Quechua songs, which are structured through canonical rhetorical figures established by the aesthetics of Quechua culture. The aim of the article is to explain the use of the symbol as a central literary figure in the composition of the Quechua songs embedded in Arguedas' narrative. The selected textual corpus consists of Quechua resistance songs. To identify and explain these symbols, cultural rhetoric has been used as a hermeneutic tool, proposed by Tomás Albaladejo, as it allows the discovery of the mechanisms of the rhetorical organization of lyrical discourse. The results of the study show that, indeed, the songs are configured around recurring symbols such as the bull, the butterfly, the dove, the tree, and the river. The contribution of the study lies in the explanation of the process of interdiscursive construction of the symbol in the Quechua songs.

Key words: Quechua songs, interdiscursivity, sound discourse, symbolism, Quechua rhetoric.

Ñausa urpi: o símbolo como recurso figurativo na composição de canções quéchuas na narrativa de José Maria Arguedas

Resumo

A narrativa transcultural e polifônica de José María Arguedas é permeada por canções quéchuas; tais canções são estruturadas através de figuras retóricas canônicas, que são estabelecidas pela estética da cultura quéchua. O objetivo deste artigo é elucidar a utilização do símbolo como elemento literário fundamental na estruturação das canções quéchuas presentes na narrativa arguediana. O corpus textual selecionado é constituído por canções de resistência quechua. Para identificar e explicar estes símbolos, foi utilizada a retórica cultural como ferramenta hermenêutica, proposta por Tomás Albaladejo, uma vez que permite descobrir os mecanismos da organização retórica do discurso lírico. Os resultados do estudo mostram que, de facto, as canções se configuram em torno de símbolos recorrentes como o touro, a borboleta, a pomba, a árvore e o rio. A contribuição do estudo reside na explicação do processo de construção interdiscursiva do símbolo nas canções quéchuas.

Palavras-chave: Canções quéchuas, interdiscursividade, discurso sonoro, simbolismo, retórica quéchua.

Introducción

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

La distribución de los discursos sonoros en los intersticios de las narraciones se produce en los dos niveles del relato. En el nivel de la historia, los personajes, al concebir el canto como una forma de comunicación transcendental, en primer lugar, traducen los diversos sonidos de la naturaleza que perciben en cantos heterogéneos. Para ellos, los cantos de la naturaleza comunican algo a la humanidad; por eso, creen y sienten que influyen en sus decisiones y en sus estados de ánimo. Esta musicalización del universo sonoro natural opera solamente en la esfera de la percepción o la mentalidad de los personajes andinos.

En segundo lugar, los personajes sonoros producen música por medio de los instrumentos o a través de sus propias voces en los momentos más tensos del desarrollo de las acciones narrativas. Sus acciones musicales, por su espectacularidad, se convierten en *performances* instrumentales o cantadas en las que existen, por un lado, los ejecutores y los intérpretes y, por otro, un auditorio que recibe y aprecia las melodías. Las *performances* constituyen las escenas musicales interpoladas en los discursos narrativos. En cambio, en el nivel del discurso, a través de la mediación de los narradores postcoloniales, los cantos se transforman en canciones en cuanto aparecen escritas en forma de poemas. Es decir, desde el plano de la oralidad, los cantos se trasponen al plano de la escritura como canciones escritas, primero, en español, luego en una versión bilingüe quechua-español. Por medio de la transposición, los cantos quechuas se infiltran en los dispositivos literarios de tradición occidental.

Desde de la perspectiva de la retórica cultural, sostenemos que las canciones quechuas insertadas en las narraciones son artefactos culturales organizados retóricamente, puesto que estas canciones, como objetos culturales, tienen una disposición singular conforme con las operaciones retóricas instituidas culturalmente en el mundo andino quechua. En el sistema de la cultura oral andina, la retórica de la canción pone especial atención en el componente persuasivo del discurso lírico: la musicalidad. Por ello, el lenguaje poético, en el marco de la retórica de la música andina, estructura la dimensión musical de la canción con base en los patrones rítmicos establecidos por la estética de la música. Para tal efecto, selecciona y dispone las palabras sonoras en los versos con la finalidad de generar unas secuencias rítmicas

que expresan sentidos poéticos. En función de los géneros musicales andinos determinados por los patrones rítmicos, el lenguaje poético configura una unidad musical que resuena en el plano de la textualidad o en el plano de la interpretación oral.

Las canciones, como formas poéticas quechuas, están estructuradas a través de unos recursos literarios que configuran su musicalidad y su dimensión simbólica. En efecto, el paralelismo semántico, como una figura literaria central de los discursos sonoros, constituye la materia sonora principal de las canciones, puesto que esta figura, al servirse de la repetición de significados próximos entre sí, configura la dimensión musical de los poemas quechuas. En cambio, las otras figuras, como la metáfora, la personificación, el símbolo, organizan el sentido de los poemas. En este artículo, nos centramos solamente en el estudio del símbolo, ya que esta figura retórica constituye el principal recurso de alusión en la construcción de los sentidos poéticos.

Considerando que las canciones son fenómenos culturales constituidos por un conjunto de elementos lingüísticos dispuestos según las convenciones del sistema retórico quechua, el objetivo de este artículo es explicar la simbolización en la composición de las canciones quechuas. Las canciones de lucha narran simbólicamente los principales acontecimientos sociales (la opresión, los movimientos de levantamiento, la represión, la corrida de toros, etc.) ocurridos en los Andes, donde las relaciones sociales entre los criollos y los indios¹ fueron siempre conflictivas y desiguales. El simbolismo de las canciones, basado en el pensamiento mítico del hombre andino, esconde poéticamente los hechos sociales de resistencia. Para identificar y explicar los símbolos, hemos utilizado la retórica cultural como herramienta hermenéutica.

El marco teórico-metodológico del estudio es la retórica cultural, propuesto por Albaladejo (2009, 2012, 2013, 2014). La retórica cultural es una metodología de análisis e interpretación de los discursos literarios y no literarios que, como construcciones culturales, tienen potencia persuasiva en los receptores². La retórica cultural es una dimensión analítica de la retórica porque, estableciendo una relación entre la retórica y la cultura, centra su atención en el componente cultural de la retórica y en su función cultural (Albaladejo, “Retórica cultural, lenguaje retórico” 7). Existe debido a la condición cultural de la retórica y por la presencia de la cultura en la retórica (Albaladejo, “La Retórica cultural ante el discurso”). La retórica, como instrumento de comunicación persuasivo, es una construcción cultural de las sociedades para comunicar los conocimientos con eficiencia en las diversas esferas sociales.

¹ Usamos el término *indio* en el mismo sentido de José María Arguedas. Arguedas, considerando la estratificación social establecida en la colonia, tiene presente la división social de la sociedad peruana. Por eso, al hablar de la composición social del Perú contemporáneo, escribe: “Hay un hecho capital que decide el destino del país en todos los aspectos de la actividad humana en el Perú: la división del país en dos universos, dos mundos totalmente diferentes: el mundo de los indios y el mundo de los criollos [...] (Arguedas, *La narrativa en el Perú* 407). Por lo mismo, para Arguedas, el indio es uno de los personajes principales de su universo narrativo. Además, es consciente de que el nombre indio ha dado origen a los términos *indigenista*, *indianista* e *india* en el arte, en la literatura y la ciencia (Arguedas, *La novela y el problema* 397).

² Varios críticos literarios (Martín Cerezo, Fernández, Fernández y Navarro, Cortés-Ramírez y Gómez, Li, López-Sánchez) han aplicado este marco teórico-metodológico en el estudio de los discursos literarios y retóricos. Obtuvieron buenos resultados en sus estudios.

Por lo mismo, las “operaciones retóricas están codificadas culturalmente, forman parte de la Retórica como construcción cultural históricamente desarrollada y consolidada” (Albaladejo, “La semiosis” 90).

Por otro lado, la cultura siempre está presente en la retórica, dado que un discurso retórico codifica la cultura que circula interdiscursivamente en una determinada sociedad. Por ello, el componente cultural de la retórica está constituido por una serie de elementos culturales que se distribuyen en los diferentes niveles del discurso retórico. Por lo general, la cultura se proyecta discursivamente en el sistema retórico creado por la tradición discursiva en los diferentes campos del saber; de modo que el mundo cultural se traduce en conocimientos antropológicos, artísticos, económicos, históricos, literarios, políticos, religiosos, sociales, filosóficos, míticos, etc. (Albaladejo, “La poliacroasis”). Estos conocimientos son insertados en los discursos retóricos de modo especial para asegurar sus fuerzas perlocutivas en los receptores.

Uno de los objetivos de la retórica cultural es “la fundamentación cultural del lenguaje retórico y del lenguaje literario como sistemas de modalización secundarios, al tener esta modalización una raíz eminentemente cultural” (Albaladejo, “Retórica cultural, lenguaje retórico” 12-13). A la luz de esta concepción retórica, las canciones quechuas interpoladas en la narrativa arguediana son construcciones poéticas hechas con el lenguaje literario como producto del proceso de modalización secundaria en el mundo andino; por ello, tienen una fuerza persuasiva capaz de influir en la conciencia estética de los receptores quechuas. El lenguaje literario de las canciones quechuas son construcciones culturales netamente andinas, puesto que en su configuración entra en juego el sistema estético de la música andina quechua. De forma que el ritmo de las canciones se ajusta al patrón rítmico establecido por la estética de la música tradicional y la representación de las historias se construye con las figuras literarias creadas e instauradas por el pensamiento literario de los compositores andinos. Culturalmente, las canciones quechuas son composiciones poéticas configuradas en el marco de la tradición estética de la música quechua.

A partir del análisis de la teoría desarrollada por Albaladejo, Chico Rico (315-318) propone seis campos de estudio de la retórica cultural. Esos campos son los siguientes: (a) el estudio del lenguaje figurado –un componente central de la retórica cultural– porque este tiene una expresividad elocutiva como producto del uso de las figuras retóricas; (b) la fundamentación cultural de los diferentes lenguajes de la sociedad, por ejemplo, el lenguaje retórico y el lenguaje literario, dado que estos lenguajes artísticos tienen una dimensión cultural por ser constructos culturales según las leyes lingüísticas, comunicativas y culturales; (c) la dimensión intersemiótica del discurso retórico, en la que confluyen los signos verbales y no verbales para hacer de la semiosis una comunicación multimodal; por ser producto de la convención cultural y social, estos signos son instrumentos fundamentales de la comunicación humana; (d) las convenciones discursivas de los textos retóricos, dado que cada género discursivo tiene su propia retórica tanto para su producción como para su interpretación; (e) la poliacroasis, entendida como la audición e interpretación plural de un discurso, necesita que la retórica cultural se conecte con la hermenéutica textual para proveerse de una herra-

mienta crítica que distinga la instancia receptora del discurso y la retórica del discurso; y (f) en primer lugar, la imagen cultural de los receptores sobre los discursos retóricos que representan una determinada realidad sociocultural y, en segundo lugar, la construcción de la identidad en el discurso, puesto que la identidad está asociada con la ideología y la pertenencia al grupo social.

En el presente trabajo, nos concentrarnos en el primer objeto de estudio de la retórica cultural: el lenguaje figurado, porque examinaremos la configuración del *símbolo* como una figura literaria importante en las canciones quechuas. El lenguaje figurado, al estar constituido por una serie de figuras retóricas, posee una expresividad elocutiva para emocionar o persuadir al receptor. De modo que la retórica cultural, entendiéndola que el lenguaje figurado es construido culturalmente y aceptado socialmente, se enfoca en el estudio de los recursos expresivos en los discursos literarios y retóricos para descubrirlos en el componente persuasivo de la comunicación lingüística. En el proceso del estudio, examina la configuración de los recursos expresivos en la construcción de los discursos y la reconstrucción hermenéutica de los mismos en la recepción de los discursos. Por esta razón, la retórica cultural constituye una herramienta analítica válida para desentrañar la forma y el sentido de los símbolos en las canciones quechuas en la narrativa de Arguedas.

El símbolo como la figura de la poetización

La narrativa arguediana está llena de símbolos andino-quechuas, como han demostrado los críticos literarios desde hace algunos años: Lienhard (1990), Huamán (2004), Larrú y Viera (2011), Díaz (2021). Estos símbolos, como estructuras esenciales “de representación del mundo” (García Berrio 483), constituyen los elementos más estables de la memoria cultural (Lotman 102); por ello, pese a que son cultivados por las distintas generaciones, cumplen con la función de mantener la unidad de los grupos sociales. En el mundo andino, se constituyen en el marco del pensamiento mítico o mágico, que, como un modo de pensar, organiza y estructura las creencias, explica el origen del cosmos y la constitución del orden social.

En este marco cognitivo, en el que la mentalidad mágica y animista del hombre andino construye la cosmovisión a partir de la comunicación con el cosmos, la simbolización es una operación de la imaginación mítica y estética. Como producto de esta operación, los símbolos se crean, se difunden y se instalan en la memoria de la cultura andina. Existen como creaciones culturales mucho antes que las narraciones arguedianas. Pero, en el proceso de la escritura, aparecen en la memoria de Arguedas y luego reviven en los textos narrativos; es decir, van “de la profundidad de la memoria al texto” (Lotman 104). Por ello, la narrativa arguediana contiene muchos símbolos andino-quechuas en su estructura semántica.

Por extensión, la poética de simbolización opera también en la composición de las canciones quechuas insertadas en la narrativa de Arguedas. Esta poética está condicionada por el “imaginario cultural” (García Berrio 472) del hombre andino, puesto que la “imaginación cultural es la actividad endogámica de la fabulación artística, en la que la poesía se autoalimenta de la propia imaginación poética previamente cristalizada en sus momentos privilegiados” (García Berrio 472). Por medio del imaginario cultural, la práctica de la simbolización

en las canciones tiene continuidad en la cultura musical quechua. Las formas simbólicas de las canciones ancestrales y tradicionales son los materiales poéticos con los que se configuran los sentidos de las nuevas composiciones poéticas. Cada moda o movimiento de creación poética surge sobre la base de la tradición lírica. Por ello, como señala García Berrio, “el *imaginario cultural* profundiza los poderes de resonancia poética de los hallazgos literarios anteriores consolidados en su dimensión de mitos artísticos; es por tanto una forma de poesía con absoluto arraigo en el sentimiento de la propia tradición estética y cultural” (473). En consecuencia, el símbolo, al ser una figura central en la estructuración del sentido poético en la tradición literaria quechua, es un recurso expresivo básico para la poetización de los temas y de los hechos sociales en las canciones.

El símbolo utilizado en la composición de las canciones quechuas es una figura retórica compleja, por el mismo hecho de que forma parte de los “tropos de la serie metonímica” (Mayoral 241). Por su naturaleza, a diferencia del símil y la metáfora, el símbolo no tiene ninguna relación con el término real ni imaginario, sino que evoca una realidad conceptual o representada por él; o sea, “no mantiene ninguna relación objetiva con el objeto que designa; únicamente se refiere a este a través de una *ley* (es decir, de una convención social arbitraria)” (Marchese y Forradellas 381). En el plano de la poética o de la semántica de la imaginación, alude a una entidad conceptualizada. Por ello, como anota Victorio, “el símbolo consistiría en la relación que se establece entre la mención de un objeto y la alusión a un concepto” (72). Debido a su facultad de figuración, constituye un recurso expresivo esencial en cuanto permite representar el mundo de manera poética y alusiva. Por medio de esta figura, las canciones quechuas representan un universo, por alusión, de modo convincente y atractivo; traducen la esencia de las cosas y de los hechos en comunicaciones poéticas que iluminan de manera trascendental.

Los símbolos en la configuración de las canciones quechuas

Considerando que “los símbolos se alojan en el espesor imaginario del texto, en el espacio impalpable inducido por las formas del esquema material” (García Berrio 482), examinamos algunos símbolos presentes en las canciones quechuas de resistencia en la narrativa arguediana con la finalidad de revelar sus sentidos figurados. Podemos empezar con la interpretación del símbolo de la canción “Turullay” que aparece en la novela *Yawar fiesta*:

¡Ay turullay, turu,
wak'raykuyari,
sipiykuyari
turullay, turu!
¡Turullay, turu,
wak'raykunkichu
sipiykunkichu
turullay turu!

¡Ay toro, toro,
cornea pues,
mata pues
toro, toro!
¡Ay toro, toro,
cómo has de cornear,
cómo has de matar,
toro, toro!

(Arguedas, *Yawar fiesta* 190)³.

³ Todas las referencias corresponden a las *Obras completas* (cinco tomos) editadas por la editorial Horizonte en 1983.

En esta canción entonada por las mujeres indígenas de Puquio en los momentos previos a la fiesta de sangre propiamente dicha, el toro, más allá de la personificación, constituye un símbolo literario porque alude a un concepto vinculado con la realidad social de Puquio. Por medio de la figura del toro, en consonancia con el imaginario del hombre andino de la sierra sur del Perú, la canción hace emerger un sentido figurativo por alusión: el poder del blanco (Cornejo Polar 63). Deducir este sentido supone observar el proceso de simbolización en la composición de la canción; porque, si tomamos en consideración la reflexión de Ricoeur, “la significación simbólica [...] está constituida de tal forma que solo podemos lograr la significación secundaria por medio de la significación primaria, en donde esta es el único medio de acceso al excedente de sentido” (68). En este orden de niveles de significación, la significación primaria en la figura del toro, esparcida en la superficie textual de la canción, se refiere al toro Misitu, un animal salvaje y bravo de origen español que, en la fiesta taurina, ha de lanzarse a cornear violentamente contra el diestro torero y los capeadores indios. Precisamente, la intención de la canción es desafiar a Misitu para que ejerciera y demostrara su salvajismo contra los lidiadores. Este es el sentido literal diseminado en los versos de las dos estrofas.

En el plano de la interpretación, por medio de esta significación primaria, se llega a la significación secundaria, es decir, al sentido simbólico, dado que, según la reflexión de Ricoeur, “la significación primaria aporta la secundaria, como el sentido de un sentido” (68). Por esta razón, la significación secundaria o el “excedente de sentido” de la figura del toro alude al poder violento y avasallante de los señores o de los hacendados de Puquio, quienes, tras expoliar a los indios de sus tierras con la venia del Estado, someten a los colonos y a las comunidades indias hasta convertirlos en sujetos o en poblaciones pobres o *wakchas*⁴. Por consiguiente, en el imaginario del hablante poético, el toro es la imagen simbólica de los *principales* de Puquio.

La figura del toro, como símbolo, cumple una función reveladora porque, al ser una transfiguración de una representación concreta, visibiliza un sentido oculto o latente. “El símbolo es, pues, una representación que hace aparecer un sentido secreto; es la epifanía de un misterio” (Durand 15). Por eso mismo, en el *turupukllay*, el toro constituye la imagen de la clase criolla opresora. Si observamos el sentido oculto del símbolo toro en los siguientes versos: “¡Ay toro, toro, / cornea pues, / mata pues / toro, toro!”, comprendemos que el hablante lírico indio reta explícitamente a su principal opresor representado mediante la figura del toro. En el plano simbólico, desea demostrar su valor y su capacidad heroica ante su opresor y avasallador. Como este deseo es inefable en el plano de la realidad social, debido al control ilimitado que ejercen los opresores sobre los indios, el indio utiliza la canción como un instrumento de lucha para oponer una resistencia simbólica que, de algún modo, escapa a la vigilancia y al control de los grupos de poder. Por tanto, el toro, como símbolo de lo hispano y

⁴ Desde la perspectiva de Arguedas, la categoría *wakcha* sirve para designar a las personas que padecen la pobreza de bienes materiales, “la soledad cósmica”, el abandono y la orfandad social. Con la instauración de la colonia, el pueblo indio pasa a la condición de servidumbre cuando sufre el despojo de sus tierras y el desarraigo. La expoliación de los indios por parte de los hacendados continuó durante la República con más crueldad (Arguedas, *Obra antropológica*: 302); de modo que la pobreza se agudizó más en los Andes. Sobre la categoría *wakcha*, Valle hace un estudio muy amplio en su libro *Derroteros de la soledad: el wakcha en el relato andino de tradición oral*. Por ello, identifica varias clases de *wakchas* en los relatos orales de la cultura andina.

del opresor, está configurado como el contrincante del indio en la canción. De hecho, cuando se produce la contienda, los indios lo destruyen, aunque encuentren la muerte heroica para abonar el valor de su grupo social.

Para continuar explorando la constitución retórica de los símbolos en las canciones quechuas, citamos a continuación las primeras estrofas o los fragmentos de tres canciones:

1. *Canción de Oblitas*

Utari pampapi,
muru pillpintucha,
amarak wak'aychu,
k'ausak'arak'mi kani,
kutipamusk'aykin,
vueltamuk'aykin.
Nok'a wañuptiyña,
nok'a ripuptiyña
lutuyta apaspa,
wak'ayta yachamki.

En la pampa de Utari,
mariposa manchada,
no llores todavía,
aún estoy vivo,
he de volver a ti,
he de volver.
Cuando yo me muera,
cuando yo desaparezca
te vestirás de luto,
aprenderás a llorar.

(Arguedas, *Los ríos* 150).

2. *Canción de don Jesús*

Paraisancos mayu,
río caudaloso,
aman pallk'ankichu
kutimunaykama
vueltamunaykama.

Río Paraisancos,
caudaloso río,
no has de bifurcarte
hasta que yo regrese,
hasta que yo vuelva.

(Arguedas, *Los ríos* 151).

3. *Canción de la kurku Gertrudis*

Maytan rinki ñausa urpi,
maytan rinki, tutañatak'
chiri chakichaykita k'asoypi
tanniykachiy
sonk'oypiñatak' saykusk'a rapra-
chaykita.

¿Adónde vas, paloma ciega,
a dónde vas si es ya la noche?
Pon tus fríos pies en mi pecho,
tus alas descansa sobre el latido del
corazón.

(Arguedas, *Todas las sangres* 409).

La poeticidad de estas canciones está construida, fundamentalmente, mediante los símbolos. El elemento simbólico de la primera canción es “muru pillpintucha (mariposa manchada)”; de la segunda canción, el “Paraisancos mayu (Río Paraisancos)”; y de la tercera, “ñausa urpi (paloma ciega)”. La parte visible de estos símbolos –los significantes– está cargada del significado literal. De modo que la significación primaria de la frase “mariposa manchada” se refiere, precisamente, a los insectos voladores con alas membranosas de colores vivos que habitan en las pampas de la comunidad de Utari. Pero el significado literal de la frase sufre

un quiebre o un desvío semántico a partir del tercer verso (“no llores todavía”) porque en él se atribuye a la mariposa las cualidades humanas de llorar y de escuchar. Con el cambio de la dirección del sentido, de uno literal a otro simbólico, el objeto poemático (la mariposa) se transfigura en una entidad simbólica. En cambio, la significación primaria del “río Paraisancos” hace referencia al río que surca por la comunidad de Paraisancos. A pesar de que la canción habla de la condición natural de bifurcación del río, el sentido literal del objeto poemático lleva la significación hacia el terreno simbólico. Por consiguiente, el río Paraisancos se convierte en un símbolo desde el momento en que se le personifica.

Finalmente, la significación primaria de la “paloma ciega” objetiva, precisamente, a la paloma que forma parte de la fauna de las zonas templadas de los Andes y que tiene la suerte de merecer el afecto del hombre andino. Las referencias a las alas y al vuelo (“tus alas descansa sobre el latido del corazón” [...] “Volarás dulce y tranquila, / por montes y lagos / mirando”) (Arguedas, *Todas las sangres* 409) completan la imagen de la paloma que funciona como objeto poemático en la canción. Sin embargo, ese significado denotativo –objetivado por los significantes– transfiere su sentido hacia una dimensión simbólica. Por lo tanto, la “paloma ciega”, al ser “una representación concreta con un sentido totalmente abstracto” (Durand 15), se traduce en una imagen simbólica en la canción.

Luego de haber explicado las significaciones primarias de las representaciones concretas o de los objetos poemáticos, nos concentramos en las imágenes simbólicas anotadas para descubrir y explicar sus sentidos transfigurados o latentes. Nuestra hermenéutica crítica tiene presente la relación de interdiscursividad entre las narraciones y las canciones interpoladas en las obras narrativas. En este sentido, en la canción “Utari pampapi”, la imagen simbólica de la “mariposa manchada” es una figura retórica creada y empleada por el hablante lírico andino, un hablante que encarna a la voz de la cabecilla doña Felipa, que aparece en *Los ríos profundos*. El sujeto lírico, al ser consciente de su huida con destino incierto, envía un mensaje de consolación con la esperanza de volver a su comunidad para protegerla y salvarla de la opresión. Si consideramos el contexto de enunciación de la canción, la “mariposa manchada” simboliza a la comunidad de Utari que aún padece la opresión de la clase dominante. La imagen simbólica muestra a una comunidad incapaz de valerse por sí misma para liberarse del yugo opresor y a una masa social desamparada que, de impotencia, llora por su condición de vasallaje o de colono. Ante esta dolorosa situación de la comunidad de Utari, el hablante poético, orientado por su sensibilidad social, se solidariza con ella. Por ello, la consuela con la promesa de volver para liberarla: “mariposa manchada, / no llores todavía, / aún estoy vivo, / he de volver por ti”.

En el contexto poético, el símbolo de la “mariposa manchada” tiene la función de revelar un secreto guardado disimuladamente por los colonos y los comuneros: la posibilidad de levantarse contra sus opresores en algún momento. Esa posibilidad se ve próxima a partir del motín encabezado por doña Felipa. La preservación de la vida de doña Felipa en la clandestinidad abriga la esperanza de la sublevación del indio. Desde ese lugar, de modo insistente, el hablante lírico trata de mantener viva esa esperanza: “Aún estoy vivo. / [...] / he de regresar todavía, / todavía he de volver” (Arguedas, *Los ríos* 151).

En la segunda canción, la figura simbólica es el río Paraisancos. Por medio del significado literal diseminado en la canción, descubrimos su sentido simbólico: aquel río alude al pueblo de Paraisancos en proceso de movilización social contra sus sojuzgadores. A diferencia de la comunidad india simbolizada en la canción anterior, este pueblo ha emprendido la rebelión contra los que ostentan el poder. Por eso, está representado como un “río caudaloso” –por cierto, la naturaleza del río poemático está asociada a la figura de *yawar mayu* (río de sangre), que, en el marco de la estética quechua-andina, evoca siempre al movimiento social violento e incontrolable–. Sin embargo, a pesar de la potencia de su fuerza rebelde, ha quedado descabezado con la huida de su líder ante la represión del Estado, por lo que corre el riesgo de dividirse para convertirse en una presa fácil de su tradicional enemigo. Ante la posible continuación del movimiento social en la ausencia de la líder, el hablante poético, encarnando la voz de la cabecilla fugitiva, hace un llamado al pueblo para que mantenga la unidad ante la fuerza del opresor. Por eso mismo, el símbolo del “río caudaloso” tiene la función de revelar una estrategia fundamental en la lucha: el mantenimiento de la unidad social para resistir la represión. De ahí que los versos “caudaloso río, / no has de bifurcarte / hasta que yo regrese, / hasta que yo vuelva” insistan en llamar a la preservación de la unidad hasta el regreso de la líder. La división de la masa movilizada significaría el fracaso de la lucha del pueblo por la conquista de la justicia social. De hecho, la promesa del regreso enunciada por los hablantes poéticos de ambas canciones se cumple en el capítulo final de la novela, donde los colonos de las quince haciendas entran a la ciudad de Abancay obligando al padre Linares a celebrar una misa a medianoche para destruir la peste que los diezma. La entrada triunfal de los colonos a la ciudad de Abancay por una cuestión mágico-religiosa es una insinuación de la capacidad revolucionaria de los indios y de los mestizos.

En la canción de la kurku Gertrudis, la “paloma ciega” es una imagen simbólica que representa a la comunidad india condenada al éxodo debido a la expropiación de la tierra en la que vivía. Desde la perspectiva interdiscursiva, el referente inmediato de la canción es el despojo de los habitantes del pueblo de San Pedro en *Todas las sangres*. Por ello, el símbolo de la “paloma ciega” alude a la población de San Pedro, que, tras quemar su iglesia por “la oprimente rabia de su sangre” (Arguedas, *Todas las sangres* 411) y la desesperación, se dispone a migrar en busca de un nuevo destino. Naturalmente, la población despojada tiene los ánimos caldeados, el alma destrozada y el entendimiento confuso. Estas emociones y cualidades negativas están recogidas en el adjetivo “ciega”. La imagen simbólica evoca a una masa cegada y perturbada por la rabia debido al dramático despojo.

Según la visión sensata y solidaria del hablante lírico, el estado anímico de la comunidad despojada no es nada apropiado para que pueda enfrentar la adversidad con éxito y mantener viva la cultura andina en los nuevos horizontes. Por esta razón, desde la lógica de la mentalidad andina, el yo lírico ofrece donar sus facultades vitales y su sabiduría a la infausta comunidad para dotarla de equilibrio, sensatez y sabiduría: “Bebe mi sangre, paloma ciega, / bebe mis lágrimas / [...] / Mis ojos llevarás en los tuyos” (Arguedas, *Todas las sangres* 409). En cuanto recupere o se apropie de estas sanas cualidades humanas, la comunidad expulsada será capaz de emprender el éxodo “sin rabia” para establecerse en un lugar donde pueda continuar cultivando su memoria cultural. Además, el símbolo de la “paloma ciega” tiene la

función de revelar una estrategia concomitante a la migración de la comunidad: la necesidad de poseer las facultades humanas en equilibrio para emprender un éxodo que se traduzca en una forma de resistencia social que, conservando la memoria de la comunidad, permita seguir luchando en cualquier pueblo extraño. Desde luego, en el momento aciago, la transferencia de la prudencia del hablante poético hacia la comunidad se produce con éxito. Por eso, en el *harawi* “Yau Gertrudis”, el yo lírico, desde la instancia de aquella comunidad, confiesa ya disponer de todas sus facultades humanas normales: “Ya no estoy ciego, / vengo huyendo, madre mía. / [...] / ya tengo ojos, / [...]”. Entonces, el éxodo se abre como una posibilidad de continuar la vida comunal en otros pueblos; por esta razón, “al día siguiente se embarcaron todos” (Arguedas, *Todas las sangres* 411).

Para terminar con la demostración de la poética de simbolización en las canciones quechuas interpoladas en la narrativa de Arguedas, examinamos el carnaval “Patibamballay” que aparece en *Los ríos profundos*. Este carnaval es una canción de tipo combativo porque funciona como instrumento de lucha en el desarrollo del motín. Si observamos la poética de simbolización en este carnaval:

¡Patibamballay
patisachachay!
Sonk'oruruykik'a
k'orimantas kask'a,
sonk'oruruykik'a
k'ollk'emantas kask'a.
¡K'ocha mayullay,
k'ocha remanso!
Challwachallaykik'a
k'orimantas kask'a,
patuchallaykik'a
k'ollk'emantas kask'a

¡Oh árbol de pati
de Patibamba!
Nadie sabía
que tu corazón era de oro,
nadie sabía
que tu pecho era de plata.
¡Oh mi remanso,
mi remanso del río!
Nadie sabía
que tus peces eran de oro,
nadie sabía
que tus patitos eran de plata

(Arguedas, *Los ríos* 89).

Notamos que, en el plano de la significación primaria, el referente de la canción quechua son dos entidades concretas: *patisacha* y *K'ocha mayu*, las cuales son constatables en el mundo representado. El tema de la canción gira en torno a esas entidades porque el carnaval habla de ellas. Estas entidades concretas aparecen como seres apelados en la canción, en primer lugar, como “¡Patibamballay / patisachachay!” y, en segundo lugar, como “¡K'ocha mayullay, / k'ocha remanso!”. A partir de esta relación referencial se despliega todo el significado de la canción quechua. La referencia temática de esta se transfiere al texto traducido; de tal modo, la primera referencia se traduce como “¡Oh árbol de pati / de Patibamba!” y la segunda como “¡Oh mi remanso, / mi remanso del río!”. Por eso, el poema habla, por un lado, del “árbol de pati” para expresar un gran asombro al descubrir que su “corazón era de oro” y su “pecho era de plata”, y, por otro lado, para predicar, con la misma admiración, sobre el “remanso” cuyos “peces eran de oro” y cuyos “patitos eran de plata”. La significación del poema expresa la revelación de los valores escondidos tanto del “árbol de pati” como del “remanso”, cuyos valores, transfigurados en oro y plata, hacen que estos seres naturales aparezcan como seres

superiores y excepcionales. Esos valores escondidos nadie los había sospechado ni advertido. Solamente la canción de protesta tuvo la capacidad de revelarlos.

En el plano de la significación secundaria, el sentido del poema es simbólico porque a través de la naturaleza se habla del hombre andino. De modo que el “árbol de pati” y el “remanso del río” son símbolos del hombre oprimido en las haciendas de la sierra sur del Perú. De ahí que el “árbol de pati” está contextualizado en Patibamba, en alusión directa a los colonos de la hacienda de Patibamba. El árbol de pati es un símbolo de los hombres oriundos de las quebradas tropicales, quienes, asentados en esas tierras cálidas desde la época de sus antepasados, soportan la expoliación y la opresión desatadas por el sistema latifundista. Del mismo modo, el “remanso del río”, en contraposición al *yawar mayu*, representa a los colonos pasivos, quienes, como consecuencia de la prédica de la religión en las haciendas, guardan la humildad y la obediencia al patrón sin el menor atisbo de rebeldía contra él, porque la religión les hacía ver al hacendado como a un representante de Dios en la tierra. El “remanso del río” se caracteriza por mantener una corriente aquietada y sosegada en comparación con las zonas correntadas de los ríos profundos. Sin embargo, según la intención del poema, ambos elementos naturales guardan secretamente sus fuerzas esenciales, en forma de oro y de plata, para sobreponerse ante el adversario más cruel: el hacendado, un grupo social dominante que cuenta con la protección del Estado oligárquico.

Por extensión, el carnaval insinúa, simbólicamente, el levantamiento de los colonos oprimidos que aparecen transfigurados en “árbol de pati” y “remanso del río”. Alude a que ellos, a partir del despertar de sus propias fuerzas, dormidas durante siglos, pueden cambiar sus condiciones sociales. Como hemos dicho, esa insinuación se torna realidad con la insurrección de los colonos al final de la novela: con la entrada a Abancay y la exigencia de celebración de la misa. El poema enuncia la intención de la novela: el levantamiento de los siervos en las haciendas. Precisamente, al hablar sobre la finalidad de *Los ríos profundos*, Arguedas explica: “yo sugería la posibilidad muy próxima de sublevaciones de indios, que de por sí decidían sublevarse por razones que no fueran de origen mágico, sino por razones que tocaran mucho más su natural deseo de ser mejor tratados” (Christian 231).

Conclusión

En suma, el símbolo es una figura retórica central en la poética quechua de resistencia porque, como hemos podido observar en las canciones citadas, su uso es permanente en la configuración de los poemas. Por lo general, la poeticidad de las canciones insertadas, en el plano semántico, está construida con base en las figuras simbólicas, dado que el hombre andino-quecha, como *homo symbolicus* (Durand), cultiva un conocimiento de tipo simbólico en el marco de su pensamiento mítico. En este sentido, las canciones quechuas, por medio de los seres poemáticos, comunican indirectamente un sentido oculto o secreto en un contexto conflictivo en el que el control social y la vigilancia de los grupos de poder son coercitivos.

De modo que si nos fijamos en los niveles simbólicos de las canciones examinadas, notamos que los símbolos aluden a entes no representados en los poemas: el toro Misitu alude

al poder de los *principales* (hacendados) de Puquio; la mariposa manchada, a la comunidad india oprimida y desamparada; el río Paraisancos, a la comunidad india en proceso de movilización contra sus opresores; la paloma ciega, a la comunidad india condenada al éxodo como consecuencia de la penetración del capitalismo en los Andes; finalmente, el árbol de pati y el remanso del río, a los colonos oprimidos en las haciendas de la sierra sur del Perú. Los símbolos, en todos los casos, evocan realidades que trascienden a los elementos simbolizantes; por lo mismo, en estos no se pueden percibir los conceptos simbolizados de manera directa o racional.

Referencias

- Albaladejo, Tomás. *Retórica*. Síntesis, 1991. Impreso.
- . “La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la Retórica Cultural”. *Castilla. Estudios de Literatura*, núm. 0, 2009, pp. 1-26. Web. 12 de enero de 2020. <https://doi.org/10.24197/cel.0.2009.1-26>
- . “La Retórica cultural ante el discurso de Emilio Castelar”. *Constitución republicana de 1873 autógrafa de D. Emilio Castelar. El orador y su tiempo*. Editado por Juan Gómez, Francisco Rodríguez, Iván Cerezo y Daniel Martínez, UAM Ediciones, 2014, pp. 293-319. Impreso.
- . “La semiosis en el discurso retórico: relaciones intersemióticas y Retórica cultural”. *Estética, Cultura Material e Diálogos Intersemióticos*. III Colóquio de Outono, organizado por Ana Macedo, Carlos Mendes y Vítor Moura, Húmus y Universidade do Minho, 2012, pp. 89-101. Web. 15 de enero de 2020. <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/63227/1/10EsteticaCulturaMaterialDialogosIntersemióticos.pdf>
- . “Retórica Cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario”. *Tonos. Revista de Estudios Filológicos*, núm. 25, 2013, pp. 1-21. Web. 23 de enero de 2020. https://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-03-retorica_cultural.htm
- Arguedas, José María. *Cuentos*. En *Obras completas*, Tomo I. Horizonte, 1983, pp. 5-274. Impreso.
- . “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”. *Recopilación de los textos sobre José María Arguedas*. Compilación y prólogo de Juan Larco, Casa de las Américas, 1976, pp. 397-405.

- . “La narrativa en el Perú contemporáneo”. *Recopilación de los textos sobre José María Arguedas*. Compilación y prólogo de Juan Larco, Casa de las Américas, 1976, pp. 407-420.
- . *Diamantes y pedernales*. En *Obras completas*, Tomo II. Horizonte, 1983, pp. 9-46. Impreso.
- . *El Sexto*. En *Obras completas*, Tomo III. Horizonte, 1983, pp. 217-344. Impreso.
- . *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. En *Obras completas*, Tomo V. Horizonte, 1983, pp. 9-219. Impreso.
- . *Los ríos profundos*. En *Obras completas*, Tomo III. Horizonte, 1983, pp. 9-213. Impreso.
- . *Obra antropológica*. En *Obras completas*, Tomo V. Horizonte, 2012. Impreso.
- . *Todas las sangres*. En *Obras completas*, Tomo IV. Horizonte, 1983, pp. 9-479. Impreso.
- . *Yawar fiesta*. En *Obras completas*, Tomo II. Horizonte, 1983, pp. 69-227. Impreso.
- Chico Rico, Francisco. “La Retórica Cultural en el contexto de la Neoretórica”. *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, vol. 9, 2015, pp. 304-322. Web. 20 de enero de 2020. <https://journals.uio.no/Dialogia/article/view/2597>
- Christian, Chester. “Alrededor de este nudo de la vida. Entrevista con José María Arguedas”. *Revista Iberoamericana*, vol. 49, núm. 122, 1983, pp. 221-234. Web. 20 de agosto de 2020. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1983.3761>
- Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Horizonte, 1997. Impreso.
- Cortés-Ramírez, Eugenio, y Juan Gómez. “La Retórica Cultural de Juan Crisóstomo como motor de una nueva Hegemonía Cultural”. *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, vol. 13, 2019, pp. 84-108. Web. 21 de agosto de 2023. <https://journals.uio.no/Dialogia/article/view/7680>
- Díaz, Juan Manuel. “De pájaros y sapos: una oposición simbólica en el imaginario quechua-hispano de *Los ríos profundos*, de José María Arguedas”. *Arguedas global. Indigenismo en el nuevo milenio*. Editado por José Antonio Mazzotti, Universidad César Vallejo, International Association of Peruvianists y Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 2021, pp. 361-385. Impreso.
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Amorrortu, 2007. Impreso.

- Fernández, Amelia. "Transcreación: Retórica cultural y traducción publicitaria". *Castilla. Estudios Literarios*, núm. 10, 2019, pp. 223-250. Web. 21 de agosto de 2023. <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.223-250>
- Fernández, Amelia, y Rosa María Navarro. "Hacia una retórica cultural del humor". *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, monográfico 2, 2018, pp. 188-210. Web. 21 de agosto de 2023. <https://doi.org/10.15366/actionova2018.m2.009>
- García Berrio, Antonio. *Teoría de la literatura: la construcción del significado poético*. Cátedra, 1994. Impreso.
- Huamán, Carlos. *Pachachaka. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. El Colegio de México, 2004. Impreso.
- Larrú, Manuel, y Sara Viera. "Animales del aire, de la tierra y del subsuelo en la obra literaria de J. M. Arguedas". *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, núm. 52, 2011, pp. 91-122. Web. 17 de agosto de 2023. <https://doi.org/10.46744/bapl.201102.004>
- Li, Cheng. "Diseño editorial, Retórica cultural e imaginario colectivo: cubiertas de libros de literatura contemporánea china en España". *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, vol. 13, 2019, pp. 39-83. Web. 21 de agosto de 2023. <https://journals.uio.no/Dialogia/article/view/7648>
- Lienhard, Martín. *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Horizonte, 1990. Impreso.
- López-Sánchez, Raquel. "Retórica Cultural y sátira barroca: el Romancero nuevo de temática morisca. Una aproximación teórica". *Castilla. Estudios Literarios*, núm. 14, 2023, pp. 379-408. Web. 21 de agosto de 2023. <https://doi.org/10.24197/cel.14.2023.379-408>
- Lotman, Yuri. *Semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Cátedra, 1996. Impreso.
- Marchese, Ángelo, y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel, 2013. Impreso.
- Martín Cerezo, Iván. "Retórica cultural y los discursos en las obras literarias: *El mercader de Venecia* de William Shakespeare". *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 1, 2017, pp. 114-136. Web. 21 de agosto de 2023. <https://doi.org/10.15366/actionova2017.1.006>
- Mayoral, José Antonio. *Figuras retóricas*. Síntesis, 1994. Impreso.

Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Siglo Veintiuno Editores, 2001. Impreso.

Valle, John Harvey. *Derroteros de la soledad: el wakcha en el relato andino de tradición oral*. Ediciones Copé, 2013. Impreso.

Victorio, Juan. *El amor y su expresión poética en la lírica tradicional*. Ediciones de la Discreta, 2001. Impreso.