

atraía la atención de los recién llegados. En el Colegio, durante los recreos, se paraba apoyándose en las columnas de los corredores, miraba jugar y a veces intervenía, pero no en los juegos crueles.

* * *

—Oye, Ernesto, me han dicho que escribes como poeta. Quiero que me hagas una carta —me dijo el «Markask'a» algunos días después del estreno de los *zumbayllus*.

Fue a buscarme a mi sala de clases. Todos salieron al recreo y nos quedamos solos.

—Así no más yo no pediría a los de aquí un favor como éste. Tú eres de otro modo.

—¡Claro! ¡Muy bien, hermanito! —le dije—. Te escribí la carta más linda. Es para una chica, ¿no es cierto?

—Sí. Para la reina de Abancay. Tú debes saber quién es, ¿no es cierto?

—No. Dime cuál es tu reina, hermano.

—¡Qué bruto soy! No me acordaba que tú eres el forastero. Tú no conoces Abancay. Caminas entre los cañaverales de Patibamba. Estás atontado, hermano. Pero yo te abriré los ojos. Te voy a guiar un poco en este pueblo. De lejos y de cerca he mirado a todas las chicas. Y ella es la reina. Se llama Salvinia. Está en el Colegio de las Mercedes. Vive en la Avenida de Condebamba, cerca del Hospital¹⁴. Tiene ojos chiquitos y negros. El cerquillo le tapa la frente. Es bien morena, casi negra.

—¡Como un *zumbayllu*, hermano «Markask'a»!

—¡Eso, Ernesto! ¡Como un *zumbayllu*, cuando está bailando desde que amanece! Pero tienes que verla antes de escribir la carta. Tienes que mirarla bien. Y siendo mía, tú no te enamorarás de ella. ¿No es cierto?

—¡Ni digas! Es como si fuera ya mi hermana.

—Mañana sábado iremos a mi cuarto. Esta noche te haré

¹⁴ Nótese el nexa entre vivir cerca de un Hospital y llamarse *Salvinia* (deriva de «salud»).

un *zumbayllu* especial. Tengo un *winku**, cholo. Los *winkus* cantan distinto. Tienen alma.

—Iré pensando en la carta. ¿Tú ya le hablas?

—No. Todavía no. Pero con su sirvienta le he mandado decir. Su sirvienta es de mi pueblo.

Tocaron la campana y salimos a formar, al patio. En la puerta de mi salón nos apretamos las manos en señal de alianza.

El «Markask'a» cruzó el patio y fue a alinearse en la fila de sus compañeros de aula.

* * *

Después de la última lección de la mañana, cuando salieron del Colegio los externos, yo me quedé solo en mi clase. Sentía la necesidad de pensar en el encargo del «Markask'a».

¿Cómo empezaría la carta? Yo no recordaba a esa pequeña reina de Abancay. La Avenida Condebamba era ancha, sin aceras. La llamaban avenida por los árboles de mora que crecían a sus orillas. Decían que fue el camino de entrada de una gran quinta. Cuando llegué a Abancay, unía el pueblo con el campo de fútbol. No recordaba haber visto a una niña de cerquillo junto a ninguna puerta de las pocas casas que había tras las moras, ni asomada a las ventanas. Los árboles crecían junto a los muros de piedra. Las hojas grandes, nervudas, daban una sombra tupida sobre el camino. En los pueblos andinos no hay moreras. A Abancay las trajo un sericicultor que fracasó porque los hacendados consiguieron hacer dictar un impuesto contra él. Pero las moreras se multiplicaron en las huertas de la ciudad; crecieron con una lozanía sin igual; se convirtieron en grandes y coposos árboles, mansos y nobles. Los pájaros y los niños disfrutaban de sus frutos. Los muros de piedra conservaban las manchas rosadas del fruto. Durante el tiempo de la cosecha, los pájaros fruteros se reunían en las huertas del pueblo para hartarse de moras; el excremento de todos ellos era rojo y

* Deformidad de los objetos que debían ser redondos. (Nota de Arguedas).

caía sobre la cal de las paredes, sobre la calamina de los techos, a veces sobre el sombrero de paja de los transeúntes.

¿En qué casa, a qué distancia del término de la avenida viviría la reina del «Markask'a»? Era un camino hermoso para esperar a la niña amada.

Yo no conocía a las señoritas del pueblo. Los domingos me internaba en los barrios, en las chicherías, en los pequeños caseríos próximos. Consideré siempre a las señoritas como seres lejanos, en Abancay y en todos los pueblos. Las temía, huía de ellas; aunque las adoraba en la imagen de algunos personajes de los pocos cuentos y novelas que pude leer. No eran de mi mundo. Centelleaban en otro cielo.

Desde las rejas de la gran hacienda que rodea y estrangula a Abancay escuché muchas veces tocar al piano un vals desconocido. Cantaban las calandrias y los centenares de jilgueros que hay entre los árboles, junto al corredor de la casa-hacienda. Nunca pude ver a la persona que tocaba el piano; pensé que debía ser una mujer blanca, de cabellos rubios, quien tocaba esa música lenta.

En el valle del Apurímac, durante el viaje que hice con mi padre, tuvimos que alojarnos en una hacienda. El arriero nos guió al tambo, lejos de la gran residencia del patrón. Yo tenía el rostro hinchado a causa del calor y de la picadura de los mosquitos. Pasamos bajo el mirador de la residencia. Aún había sol en las cumbres nevadas; el brillo de esa luz amarillenta y tan lejana parecía reflejarse en los penachos de los cañaverales. Yo tenía el corazón aturdido, febril, excitado por los aguijones de los insectos, por el ruido insignificante de sus alas, y la voz envolvente del gran río. Pero volví los ojos hacia el alto mirador de la casa-hacienda, y vi a una joven delgada, vestida de amarillo, contemplando las negras rocas del precipicio de enfrente. De esas rocas negras, húmedas, colgaban largos cactus cubiertos de salvajina¹⁵. Aquella noche dormimos entre unas cargas de alfalfa

¹⁵ *salvajina*: «parece inerte, son hojas largas, en forma de hilos gruesos; echan sus raíces en la corteza de los árboles que crecen en los precipicios; son de color gris claro; no se sacuden sino con el viento fuerte, porque pesan, están cargados de esencia vegetal densa. La "salvajina" cuelga sobre

olorosa, cerca de la cuadra de los caballos. Latió mi rostro toda la noche. Sin embargo pude recordar la expresión diferente de aquella joven blanca; su melena castaña, sus delgados brazos apoyados en la baranda; y su imagen bella veló toda la noche en mi mente.

La música que oí en la residencia de Patibamba tenía una extraña semejanza con la cabellera, las manos y la actitud de aquella niña. ¿Qué distancia había entre su mundo y el mío? ¿Acaso la misma que mediaba entre el mirador de cristales en que la vi y el polvo de alfalfa y excremento donde pasé la noche atenaceado por la danza de los insectos carnívoros?

Yo sabía, a pesar de todo, que podía cruzar esa distancia, como una saeta, como un carbón encendido que asciende. La carta que debía escribir para la adorada del «Markask'a» llegaría a las puertas de ese mundo. «Ahora puedes escoger tus mejores palabras —me dije—. ¡Escribirlas!» No importaba que la carta fuera ajena; quizá era mejor empezar de ese modo. «Alza el vuelo, gavilán ciego, gavilán vagabundo», exclamé.

Un orgullo nuevo me quemaba. Y como quien entra a un combate empecé a escribir la carta del «Markask'a».

«Usted es la dueña de mi alma, adorada niña. Está usted en el sol, en la brisa, en el arco iris que brilla bajo los puentes, en mis sueños, en las páginas de mis libros, en el cantar de la alondra, en la música de los sauces que crecen junto al agua limpia. Reina mía, reina de Abancay; reina de los pisonayes floridos; he ido al amanecer hasta tu puerta. Las estrellas dulces de la aurora se posaban en tu ventana; la luz del amanecer rodeaba tu casa, formaba una corona sobre ella. Y cuando los jilgueros vinieron a cantar desde las ramas de las moreras, cuando llegaron los zorzales y las calandrias, la avenida semejava la gloria. Me pareció verte entonces, caminando solita, entre dos filas de árboles iluminados. Ninfa

abismos donde el canto de los pájaros, especialmente de los loros viajeros repercute; *ima sapra* es su nombre quechua en Ukuhuay. El *ima sapra* se destaca por el color y la forma; los árboles se estiran hacia el cielo y el *ima sapra* hacia la roca y el agua; cuando llega el viento, el *ima sapra* se balancea pesadamente o se sacude, asustado, y transmite su espanto a los animales» (Arguedas, ZZ, V, 27).

adorada, entre las moreras jugabas como una mariposa...

Pero un descontento repentino, una especie de aguda vergüenza, hizo que interrumpiera la redacción de la carta. Apoyé mis brazos y la cabeza sobre la carpeta; con el rostro escondido me detuve a escuchar ese nuevo sentimiento. «¿Adónde vas, adónde vas? ¿Por qué no sigues? ¿Qué te asusta; quién ha cortado tu vuelo?» Después de estas preguntas, volví a escucharme ardientemente.

«¿Y si ellas supieran leer? ¿Si a ellas pudiera yo escribirles?»

Y ellas eran Justina o Jacinta, Malicacha o Felisa; que no tenían melena ni cerquillo, ni llevaban tul sobre los ojos. Sino trenzas negras, flores silvestres en la cinta del sombrero¹⁶... «Si yo pudiera escribirles, mi amor brotaría como un río cristalino; mi carta podría ser como un canto que va por los cielos y llega a su destino.» ¡Escribir! Escribir para ellas era inútil, inservible. «¡Anda; espéralas en los caminos, y canta! ¿Y, si fuera posible, si pudiera empezarse?» Y escribí:

«*Uyriy chay k'atik' niki siwar k'entita...*»

«Escucha al picaflor esmeralda que te sigue; te ha de hablar de mí; no seas cruel, escúchale¹⁷. Lleva fatigadas las pequeñas alas, no podrá volar más; detente ya. Está cerca la pie-

¹⁶ Contraste entre las amadas que ha conocido en el Ande y la imagen de una mujer ideal burilada por la pasión romántica y el esteticismo y cosmopolitismo modernistas. Al privilegiar el recuerdo de las primeras, Ernesto efectúa una evolución sentimental que reproduce la trayectoria de la poesía peruana desde las composiciones románticas de Carlos Augusto Salaverry (su principal poemario se llama, pertinentemente, *Cartas a un ángel*, 1871) y las vírgenes vaporosas del simbolista José María Eguren, hasta la poderosa sensibilidad andina de César Vallejo (ya en su primer poemario, *Los heraldos negros*, 1919, celebra a una «andina y dulce Rita», con «falda de franela», planchando...).

¹⁷ La importancia de la oralidad y del canto en *Los ríos profundos* puede ilustrarse con este pasaje de la carta de amor: «se parte de un plano inicial regido por una escritura convencional y muerta, visiblemente palabras sobre un papel; se pasa a un segundo que es aún de escritura, pero con ritmo premioso y emocionalismo comunicante; se desemboca entonces en la viva habla del monólogo en alta voz, para, por último, saltar al nivel máximo en que las insuficiencias percibidas en los anteriores modos verbales son compensadas por el canto: «¡Escribir! Escribir para ellas era inútil, inservible. ¡Anda; espéralas en los caminos, y canta!» Y no bien dicho esto, irrumpe un texto en lengua quechua que lo que hace es exhortar a la joven a escuchar, no a leer» (Rama, 1983: 31).

dra blanca donde descansan los viajeros, espera allí y escúchale; oye su llanto; es sólo el mensajero de mi joven corazón, te ha de hablar de mí. Oye, hermosa, tus ojos como estrellas grandes, bella flor, no huyas más, detente! Una orden de los cielos te traigo: ¡te mandan ser mi tierna amante...!»

Esta vez, mi propio llanto me detuvo. Felizmente, a esa hora, los internos jugaban en el patio interior y yo estaba solo en mi clase.

No fue un llanto de pena ni de desesperación. Salí de la clase erguido, con un seguro orgullo; como cuando cruzaba a nado los ríos de enero cargados del agua más pesada y turbulenta¹⁸. Estuve unos instantes caminando en el patio empedrado.

* * *

La campanilla que tocaban durante largo rato anunciando la hora de entrar al comedor me despertó de esa especie de arrebato. Cuando entré al comedor, los internos estaban de pie junto a sus asientos. El Hermano Miguel rezó en voz alta y el coro de alumnos repitió la oración. Yo seguía aún aturdido; mis compañeros parecían moverse en un espacio turbio y ondulante; los veía alargados y extraños.

—¿Qué te pasa? —me preguntó Palacitos—. Pareces como asustado. Los *zumbayllus* te están loqueando.

—Que lea Ernesto el *Manual* de Carreño¹⁹ —ordenó el Hermano Miguel.

¹⁸ Ernesto emprende la tarea como si de esta manera vicaria pudiera incluirse en el mundo de las señoritas [...] Mientras escribe la carta siente «una especie de aguda vergüenza», corta la redacción y la reinicia en quechua. [...] En un instante Ernesto suplanta a Antero, cambia la muchacha blanca por las niñas indias que recuerda [...] y pasa del español al quechua [...] al igual que en la escena en que entierra el *zumbayllu*, ha reafirmado su pertenencia al mundo indio. Casi podría decirse que ha vencido la tentación de ser blanco» (Cornejo Polar, 1973: 132). Apuntemos que Justina es la amada de Ernesto en el cuento *Warma Kuyay* (del libro *Agua*).

¹⁹ Texto de amplia difusión: «un «manual de urbanidad y buenas maneras, para uso de la juventud de ambos sexos; en el cual se encuentran las principales reglas de civilidad y etiqueta que deben observarse en las diversas situaciones sociales», en boga a finales del siglo XIX y principios del XX» (nota de la ed. de Sybilla).

en las noches, sentado en las gradas del corredor. A mí me infundió su terror por la guerra. Con él, muchas veces, pensamos que mejor era morir antes de los 21 años²². «A los muertos de la guerra ni la madre luna los compadece. No llora por ellos, dicen. Ni en los dientes del cadáver su luz alumbraba; al revés, los dientes del cadáver se vuelven negros, dicen, con la luna. En los campos donde ha habido guerra los huesos han de padecer hasta el día del juicio. Los buitres vomitan cuando han comido a un cadáver de esos.»

Palacitos no tenía fin cuando hablaba de los muertos y de los condenados. Después de oírle nos íbamos a la cama como a un abismo helado, a temblar.

Ahora hablaría con el Prudencio de sus temores, de los militares que le espantaban, de las máquinas que manejaban, adiestrándose para matar; y nos contaría después sus descubrimientos. El encuentro con el músico le había hecho olvidar aun de los «daños» que el Padre Augusto debía entregarle, a la misma hora en que él, en ayunas, esperaba al clarinettero, de pie en la carretera, con el cielo todo ardiendo sobre su cabeza. Porque ni una nube se levantó; estaba el día despejado; y él, como yo, no era valluno.

Yo iba reflexionando, en las calles, sobre estos recuerdos. Debía caminar muy despacio.

Cerca del Colegio vi aparecer a un *kimichu** de la Virgen de Cocharcas²³. Desembocó en la esquina, por la ruta del camino al Cuzco. Junto a la puerta del Colegio me crucé con él. Tocaba su chirimía, convocando a la gente. Un lori-

* Peregrino indio músico que viaja por los pueblos cargando un retablo de la Virgen. Recauda limosnas. (Nota de Arguedas.)

²² Es decir, antes de tener la edad que se exigía para el Servicio Militar.

²³ Cocharcas es un pueblo de la provincia de Andahuaylas, departamento de Apurímac. «De 1598 a 1623, un devoto campesino indígena, llamado Sebastián Quimichi, erigió en Cocharcas un templo consagrado al culto de la Virgen María. [...] Con motivo de su fiesta (8-XI), el pueblo se convierte cada año en el centro de una peregrinación regional, porque se cree que la imagen venerada en el templo favorece las lluvias y protege las cosechas; y se han hecho famosas las diversiones que entonces se llevan a cabo, por su duración (hasta dos semanas en una época) y por su alegría» (Tauro, 1987, tomo 2, 522).

to iba sobre la urna de la Virgen; lucía alegre, muy empujado, mirando a los transeúntes. Pero más que el canto de la chirimía, que yo había oído en las altas regiones donde la voz de los instrumentos solitarios suena cristalinamente, me llamó la atención la cara y el aspecto del acompañante del peregrino. Ambos vestían como los indios de Andahuaylas, de bayeta blanca moteada de gris. El acompañante tenía barba, casi rubia; su saco era cortísimo. Una bufanda gruesa, de fondo oscuro, en la que resaltaban grandes figuras de flores entre líneas ondulantes, como de tallos acuáticos, de color amarillo, le cubría el cuello. Iba el hombre con la cabeza gacha; sus cabellos caían, en crenchas, sobre la bufanda. Me miró. Sus ojos eran claros, transmitían alguna inquietud profunda. Quizá era un demente. Le seguí unos pasos. Empezó a cantar en quechua, en altísimo tono. Su voz era como sus ojos, penetrante. El himno que cantaba era lento. La gente que lo seguía y los muchachos guardaron²⁴ silencio. El himno se escuchó mejor. El *kimichu* aquietó el paso. Yo no podía seguirlos más lejos. El cantor tenía los labios manchados por el zumo de la coca. Vi que en una mano llevaba un «porito» con boquilla de metal, para la *llip-ta**. «¿De dónde es, de dónde?», me pregunté sobresaltado. Quizá lo había visto y oído en alguna aldea, en mi infancia, bajando de la montaña o cruzando las grandes y peladas plazas. Su rostro, la expresión de sus ojos que me atenaceaban, su voz tan aguda, esa barba rubia, quizá la bufanda, no eran sólo de él, parecían surgir de mí, de mi memoria. Se fueron. Un pequeño grupo los seguía. «Lo buscaré», dije. «Será fácil encontrarlo en Abancay»; y entré al Colegio.

* * *

Un arpista tocaba en la chichería de doña Felipa, solo. Me extrañó que no le acompañara un violín. Es la orquesta

* Cal o ceniza de quinua. (Nota de Arguedas.)

²⁴ Funciona mejor el «guardaron» de las eds. de 1958 y 1967, que el «guardaban» de las eds. de 1972 y de Sybila.

común en los pueblos: violín y arpa. Pocos arpistas muy famosos conocí que eran contratados, solos, para las fiestas, y se bastaban. Alguien cajaba²⁵ sobre la delicada madera del arpa para marcar el ritmo y animar el baile. La voz de las buenas arpas se escucha dulce y nítidamente. A medianoche, según las fiestas, los celebrantes salen a bailar a las calles y a la plaza. El arpista carga el instrumento sobre el pecho y el hombro, con la parte ancha hacia arriba y las cuerdas de alambre cerca de la quijada. En el campo abierto, la voz del instrumento no se debilita. Puede oírse a más de una cuadra, desde todas las bocacalles de una plaza. Por el estilo del acompañamiento, reconocían a los arpistas célebres, contratados a veces en pueblos muy lejanos. «Quizá sea éste un gran arpista», pensé, al ver al hombre sentado en un extremo de la picantería, frente a su instrumento.

Los muchachos de mi edad solían ir a las picanterías, aunque rara vez solos. No me senté. Permanecí de pie cerca del arpista, apoyándome contra la pared. Llegaban ya los parroquianos. Yo hubiera deseado haberme vestido con mi traje viejo; pero no era posible en día domingo. Me miraban con extrañeza, muchos. Las mozas que atendían me reconocieron y sonreían entre complacidas y burlonas. La que me habló de doña Felipa me trajo un gran vaso de chicha. El arpista empezó a templar en ese momento las cuerdas.

¿Cómo iba a tomar yo tanta chicha sin estar sentado junto a una mesa? Me miró ella con expresión triunfante.

—¡Toma, pues, niño! —me dijo.

No, no se burlaba de mí. Se reía.

—Toma, pues, niño. Como para hombre te he traído.

Miré a un lado y a otro. El arpista se volvió hacia mí y también se echó a reír.

Yo levanté el vaso con ambas manos y, tras dos o tres pausas, vacié toda la chicha en mi garganta. Terminé agitando.

—¡Caray, guapo! —dijo la moza. Tenía la cara sucia; sus

²⁵ El arpa andina (véase la nota 8 del cap. II) posee una caja amplia, la cual puede ser tocada para «marcar el ritmo y animar el baile».

pechos altos y redondos se mostraban con júbilo bajo su monillo rosado.

Sentí un violento impulso por salir a la calle, y esperar afuera a Palacitos.

—Oírás, pues, al *Papacha** Oblitas —me dijo la moza, señalando al arpista—. De doña Felipa también va a cantar.

Me recibió el vaso y se fue hacia la cocina. Sus lindas caderas se movían a compás; sus piernas desnudas y sus pies descalzos se mostraban sobre el sucio suelo, juvenilmente. Caminaba rápido, a paso menudo, su cabeza inclinada a un lado de su pequeño rebozo morado. El arpista había observado mi inquietud, socarronamente; lo sorprendí mirándome.

—¡Buena, muchacho! —me dijo²⁶.

Comprendí que debía ser un músico de gran experiencia. Habría estado en mil fiestas de mestizos, señores e indios; y si le decían *Papacha* no podía ser sino porque era un maestro, un maestro famoso en centenares de pueblos. Yo debía irme, o sentarme junto a alguna mesa. Mis zapatos de hule, los puños largos de mi camisa, mi corbata, me cohibían, me trastornaban. No podía acomodarme. ¿Junto a quién, en dónde? Cuatro soldados entraron a la chichería en ese instante. Uno de ellos era cabo. Se sentaron cerca del arpista, alrededor de una mesa. El Cabo llamó para que lo atendieran.

—Oye, ven, moza de lindos cabellos** —dijo en quechua cuzqueño.

Cuando la moza se acercó, el Cabo le dirigió una frase sensual, grosera. Los soldados rieron. Me descubrió el Cabo.

* Puede traducirse por «gran padre»; es un mote admirativo. (Nota de Arguedas.)

** «Yau suni chujcha; hamuy». (Nota de Arguedas.)

²⁶ Rama hace notar que, en las chicherías, el sexo no está rodeado de la vileza y suciedad tan frecuentes en las páginas de Arguedas. En este pasaje, Ernesto se ve gratamente perturbado por la fresca sexualidad de la chichería.

—Con la muchacha, jugando, pues. No ofendiendo; de cierto, joven —dijo en castellano²⁷.

—¡Asno, asno! —dijo la muchacha.

—No asno; enamorado, como borrico²⁸ —le contestó el Cabo, y reímos todos.

El arpista continuó templando su instrumento. Seguramente era un *Papacha*. Templaba rápido, arrancando de las cuerdas arpeggios y escalas muy sonoras. No se quedaban las notas a ras del suelo, como cuando el arpista es tímido o mediocre. En el techo de la chichería se balanceaban hilachas de hollín negro. Entraban más soldados, pero no llegaban el Prudencio y Palacitos. Debía irme.

El arpista comenzó a tocar un *huayno*. No era de ritmo abanquino puro. Yo lo reconocí. Era de Ayacucho o de Huancavelica. Pero algo del estilo del Apurímac había en la cadencia del *huayno*. Cantó. El semblante de los pueblos de altura, del aire transparente, aparecieron en mi memoria:

Utari pampapi
muru pillpintucha
amarak wak'aychu
k'ausak'arak'mi kani
kutipamus'aykin
vueltamus'aykin
Nok'a wañuptiyña
nok'a ripuptiyña
lutuyta apaspa
wak'ayta yachanki.

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.

²⁷ Rowe (1979: 64-65) examina este pasaje como ejemplo de la decisión de Arguedas, en *Los ríos profundos*, de transcribir en correcto español las intervenciones en quechua; en cambio, en las intervenciones en español inserta rasgos de la sintaxis quechua, propios del castellano quechuizado de los bilingües andinos.

²⁸ Inadecuadamente las eds. de 1972 y de Sybilla desechan el «borrico» de las eds. de 1958 y 1967, para poner «borrito» (pronunciación deformada de «burrito»). De hecho, *borrico* significa «burro, asno»; cuando el serra-

¿Por qué el maestro Oblitas eligió ese canto para iniciar la música ese domingo? No había oído nunca en Abancay ni letra ni melodía tan tristes.

En el instante en que empezó el tercer cuarteto, ingresó a la chichería el cantor acompañante del *kimichu* de la Virgen de Cocharcas. Caminó algo agachado entre la gente; vino hacia el arpa. Tenía aún la bufanda suelta, las figuras impresionaban lo mismo en la calle, a plena luz, que en ese tugurio oscuro. El amarillo de las líneas onduladas parecía alumbrar, las flores se destacaban como si tuvieran bulto y no como dibujos de un tejido. Eran flores enormes y ocupaban casi todo el ancho de la bufanda; una rosa, un clavel rojo con su corola, en fondo negro denso. En ningún pueblo había visto tejido tan grueso; ni las medias de los morochucos, ni los *chullos** del sur. Cuando la vi de cerca comprobé con sorpresa que la bufanda estaba sucia.

El maestro Oblitas continuó cantando:

Kausarak'mi kani
alconchas nisunki
luceros nisunki,

kutimusk'arak'mi
vueltamusak'arak'mi.
Amarak'wak'aychu
muru pillpintucha,
saywacha churusk'ay

manaras taninchu
tapurikamullay.

Aún estoy vivo.
El halcón te hablará de mí,
la estrella de los cielos te ha-
[blará de mí,

he de regresar todavía,
todavía he de volver.
No es tiempo de llorar,
mariposa manchada,
la saywa** que elevé en la

[cumbre
no se ha derrumbado,
pregúntale por mí.

* Gorro que cubre la cabeza y parte de la cara. (Nota de Arguedas.)

** Montículo de piedra que los viajeros levantan en las abras. (Nota de Arguedas.)

no peruano quiere connotar que alguien es necio o tonto, prefiere la forma «borrico» a la de «burro», además de que en la expresión «borrico» vibran matices de familiaridad y tono festivo (al llamar a alguien «burro» para significar tonto o necio, la expresión es más agresiva e hiriente).

El arpista siguió tocando la melodía. Las estrofas del *huayno* habían concluido.

El acompañante del *kimichu* pidió chicha. Estuvo mirando al arpista que cantaba. Sus ojos claros brillaban como los de un gavián en la penumbra; me alcanzaban. «¡Yo lo he visto! ¿En dónde?», volví a preguntarme. Bebió un gran vaso, un «caporal»²⁹ de chicha. Luego se acercó más al maestro. El arpista tocaba la melodía en las cuerdas de alambre. Se detuvo el hombre detrás del arpa, junto a mí. Era bajo, muy bajo, casi un enano, y gordo. En la calle, mientras entonaba el himno solemne de la Virgen, no pude percibir su verdadera estatura. Debió darse cuenta de que lo examinaba obsesionalmente. «Arpista, bueno», me dijo con voz aguda, señalando al músico. Cuando concluyó la melodía, él la recomenzó, cantando:

*Paraisancos mayu
río caudaloso
aman pallk'ankichu
kutimunaykama
vueltamunaykama*

*Pall'ark'optikik'a
ramark'optikik'a
challwacha sak'esk'aypin*

*pipas challwayk'ospa
usuchipurwanman*

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

*Porque si te bifurcas,
si te extiendes en ramas,
en los pececillos que yo he
[criado*

*alguien se cebaría
y desperdiciados, morirían
[en las playas.*

El ritmo era aún más lento, más triste; mucho más tristes el tono y las palabras. La voz aguda caía en mi corazón, ya de sí anhelante, como un río helado. El *Papacha* Oblitas, entusiasmado, repitió la melodía como la hubiera tocado un nativo de Paraisancos. El arpa dulcificaba la canción, no tenía en ella la acerada tristeza que en la voz del hombre.

²⁹ *caporal*: «vaso grande que contiene más de medio libro, en que se sirve la chicha» (nota de la ed. de Sybila).

¿Por qué, en los ríos profundos, en estos abismos de rocas, de arbustos y sol, el tono de las canciones era dulce, siendo bravío el torrente poderoso de las aguas, teniendo los precipicios ese semblante aterrador? Quizá porque en esas rocas, flores pequeñas, tiernísimas, juegan con el aire, y porque la corriente atronadora del gran río va entre flores y enredaderas donde los pájaros son alegres y dichosos, más que en ninguna otra región del mundo. El cantor siguió acentuando el lamento en los otros versos:

Kutimuk', kaptiyña

pallkanki ramanki

Kikiy, challwaykuspay

*uywakanullaypak'
Yaku faltaptinpas,*

*ak'o faltaptinpas
ñokacha uywakusak'i
warma wek'eywanpas,
ñawwi ruruywanpas.*

*Cuando sea el viajero que
[vuelva a ti
te bifurcarás, te extenderás
[en ramas.*

*Entonces yo mismo, a los
[pececillos,
los criaré, los cuidaré.
Y si les faltara el agua que
[tú les das,*

*si les faltara arena
yo los criaré
con mis lágrimas puras,
con las niñas de mis ojos.*

¿Quién puede ser capaz de señalar los límites que median entre lo heroico y el hielo de la gran tristeza? Con una música de éstas puede el hombre llorar hasta consumirse, hasta desaparecer, pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y de leones o contra los monstruos que se dice habitan en el fondo de los lagos de altura y en las faldas llenas de sombras de las montañas. Yo me sentía mejor dispuesto a luchar contra el demonio mientras escuchaba este canto. Que apareciera con una máscara de cuero de puma, o de cóndor, agitando plumas inmensas o mostrando colmillos, yo iría contra él, seguro de vencerlo³⁰.

³⁰ «La ausencia de la región nativa se concibe en términos de una rela-

Los concurrentes dejaron de tomar y de conversar. Nadie intentó bailar. Cuando dejó de cantar el acompañante del *kimichu*, el Cabo se acercó a él con un vaso de chicha; le brindó y quiso llevarlo a su mesa. Él no aceptó. Se sentó en el piso, detrás del arpa. Yo me agaché y le pregunté con voz fuerte, en quechua:

—¿No has estado en Aucará³¹, en una fiesta del Señor de Untuna, con otro *kimichu*, hace años?

—He estado —me dijo.

—¿Cantaste en la orilla de la laguna, en un canchón donde dicen que apareció el Señor?

—Sí.

—¿Y te entró una espina de *anku*³² en el pie, cuando caminabas; y mi padre, un señor de ojos azules, te dio media libra de oro?

—¡Claro! Tú eras un niño, así, asisito³³ —y señaló la altura sobre el suelo.

Seguimos hablando en quechua.

ción con la naturaleza. El aislamiento se expresa como alejamiento dentro del campo delimitado de la naturaleza, puesto que no se trata de un aislamiento puramente individual, lo que se expresaría como una separación de la naturaleza, como ocurre precisamente en la crisis sufrida por Ernesto en el Colegio. La naturaleza todavía significa la garantía de un orden social y cultural y la promesa de una restauración [...] se pueden aclarar las observaciones de Ernesto sobre los huaynos. Él encuentra en ellos la «tristeza» pero también lo que parecería ser un tipo de sentimiento bastante diferente: la determinación de luchar» (Rowe, 1979: 98-99).

³¹ Aucará es un pequeño poblado de la provincia de Lucanas, departamento de Ayacucho. Alrededor de él quedan ruinas de lo que, según la tradición, fue una fortaleza en la que los indios lucanas opusieron fiera resistencia a la expansión incaica (cfr. Tauro, 1987: tomo 1, 202). Resulta quizá buscada esta mención, luego de que Ernesto ha sentido que la música infunde ánimos para luchar.

³² *anku*, *ankukichka*: «espino muy duro. Viene de *anku* o *ancu*, nervio y de *kichka* o *quichcca*, espino» (Arguedas, I, 163). «*Anku*, nombre quechua de tendón. Se llama *ankukichka* a un árbol cactáceo que tiene espinas del color del tendón seco con el que se suele ajustar fuertemente junturas o cañas huecas a fin de evitar que se separen o rajen» (Arguedas, *Casa de las Américas*, núm. 99, citado en la ed. de Sybilla, I, 248).

³³ *asisito*: el hombre andino gusta de formar diminutivos con vocablos que no lo admiten en español. Aquí *así* se torna *asisito*, pleno de tono afectuoso.

Me senté junto a él. La moza nos trajo chicha. Se rió francamente viéndome en el suelo junto al cantor. La chichería estaba llena ya de parroquianos y forasteros.

—¿Ese canto es de Paraisancos?

—No. De Lucanamarca³⁴ es. Un mozo, volviendo de la costa, lo ha cantado. Él lo ha hecho, con música del pueblo. Lo oí, aquí, desde la calle, y he entrado. Yo, pues, soy cantor.

—¿Y el mozo?

—Se regresó a la costa; don Luis Gilberto.

—¿Don?

—Don. Ya está caballero. Mi primo es, tiene negocio de sastrería.

—¿Y tú?

—Andando, andando, con la Virgen de Cocharcas. ¡Cuánto tiempo! Nunca canto en chichería. Pero de mi hermano su canto es, fuerte. Cuando regresó a su pueblo, todas las muchachas de él ya tenían dueño. Sufrían. La mujer sufre.

—¿Y la bufanda?

—De Paraisancos. ¡Seguro!

—¿De tu mujer?

—¿Mujer? Ando, ando, por el mundo entero, con la Virgen. Una tuerita me lo ha tejido.

—¿Una tuerita?

—Rápido lo hizo. ¿Acaso destiñe? Siempre firme su color.

—¿Pero la Virgen es de Cocharcas? Paraisancos es lejos.

—Yo peregrino; andando vivo. A Lucanamarca no voy desde jovencito.

—¿Y la tuerita?

—De Paraisancos, pues, de la Virgen. ¡Seguro!

—¿Y la urna?

—Antigua, de la Virgen.

Le repetí los nombres de veinte pueblos distintos. Todos los conocía.

³⁴ Lucanamarca es una comunidad de la provincia de Víctor Fajardo, departamento de Ayacucho.

—Y tú, niño, ¿por qué andas?

—Mi padre también, peregrino³⁵.

En los ojos del cantor se había disipado mucho el misterio. Me miraban familiarmente, con una ternura que me fortalecía. Tomé un extremo de su bufanda en mis manos.

El cantor olía a sudor, a suciedad de telas de lana; pero yo estaba acostumbrado a ese tipo de emanaciones humanas; no sólo no me molestaban, sino que despertaban en mí recuerdos amados de mi niñez. Era un indio como los de mi pueblo. No de hacienda. Había entrado a la chichería y había cantado; el Cabo le rindió homenaje; y la chichería también; ahora estábamos sentados juntos. No vi al marido de doña Felipa.

—Comeremos picantes. Te convido —le dije al cantor—. ¿Cómo te llamas?

—Jesús Warank'a Gabriel³⁶.

—¿Gabriel?

—Jesús Warank'a Gabriel.

—Jesús, ¿tenías un *chullu*³⁷ rojo oscuro, de color entero, cuando estuviste en Aucará?

—¡Claro, niño! Grosella era.

—Te distinguías también por eso en la pampa, cuando rodeábamos el lago. Tú sólo tenías *chullu* de ese color. Cientos de palomas volaban de un extremo a otro del lago, a los montes de espinos. Los patitos nadaban serpenteando, marcando su camino en el agua.

—¡Eso sí, niño! ¡Tanto espinoso había en la pampa! En el agua aparecía también el monte de espinos.

—¿Vamos a comer picante? Mi padre me ha mandado plata, de Coracora.

—¡Caray, Coracora! Lindo tocan charanguito.

No había ya mesas desocupadas. El maestro Oblitas toca-

³⁵ Trigo enfatiza la connotación religiosa de ser peregrino, en una novela que (conforme examinan Cornejo Polar y Forgues) asocia los viajes, los caminos y los ríos.

³⁶ Al llamarse Gabriel, según Dorfman, se sugiere la atribución de rasgos paternos, dado que Gabriel es el nombre del padre de Ernesto.

³⁷ *chullu* o *chullo*. Cfr. la nota de Arguedas en este mismo capítulo.

ba dulces *huaynos* de Abancay. El Cabo y los soldados bailaban entre sí. Se les había escapado una de las mozas de la chichería, la misma que me obsequió el vaso de chicha; sirvió a algunas mesas y volvió en seguida donde los soldados. Bailó con la cabeza inclinada; sus brazos rollizos llevaban el aire de la danza, moviéndose tiernamente; zapateaba menudito, levantando el pie derecho, o avanzaba de un lado a otro entre los soldados, impulsada por el ritmo alegre. Me sentía feliz. Nos quedamos de pie contemplando a la moza, esperando pasar hacia la cocina.

No bailaban los otros parroquianos mestizos, miraban a los soldados. Me intrigaba la ausencia del marido de doña Felipa.

—*Huayno* abanquino, hermoso; el corazón entibia viendo bailar, oyendo —dijo don Jesús, siempre en quechua. El maestro Oblitas cantaba:

*Jilguero, jilguero,
mañoso;
abaschallaytas suwanki*

*jilguero;
sarachallaytas suwanki*

*jilguero.
Abaschallayta suwaspas*

*jilguero,
sarachallayta suwaspas*

*jilguero,
sonk'ochallayta suwanki,*

jilguero.

*¡Oh! mi jilguero, jilguero,
mañoso.
Tú robas en mis campos de
[habas,*

*jilguero.
Tú robas en mis campos de
[maíz,*

*jilguero.
Simulando robar en mi
[campo de habas,*

*jilguero,
simulando robar en mi
[campo de maíz,*

*jilguero,
mi pequeño corazón robas-
[te,*

jilguero.

Concluyó la danza con una «fuga» de ritmo vivo. Los soldados zapatearon con energía. Sudaban ya. Hubo una pausa. Me acerqué a la cocina y pedí picantes. Dirigía la cocina una mestiza gorda, joven, con varios ani-

llos en los dedos. Aretes de oro pendían de sus orejas.
—¿Usted es amistad de doña Felipa? —le pregunté en quechua. Ella asintió moviendo la cabeza.

—Yo en Patibamba repartí sal a las mujeres —le dije. Sonrió.

—Mi comadre, pues, doña Felipa. Hemos botado a don Paredes.

—¿Don Paredes?

—Ocioso, pues. A otra picantería se habrá ido —Y volvió a sonreír.

—Para el cantor más, sírvanos³⁸.

En platos grandes nos sirvió, junto a la cocina. De pie, empezamos a saborear los picantes. Quemaban como el propio diablo, pero el cantor se regodeaba con ellos. «¡Rico, pues!», decía.

La chichera no nos prestó mucha atención, ni aun cuando le hablé de doña Felipa. Miraba al arpista.

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

—Ya —dijo el maestro Oblitas.

Tocó una danza, como un *jaylli*³⁹ de Navidad. El ritmo era muy semejante al contrapunto final de un *jaylli*. Los parroquianos se sorprendieron. Don Jesús y yo esperamos, mirando al músico. La mestiza empezó a cantar:

«Huayruros», «huayruros», Dicen que el «huayruro»,
[«huayruro»,

mana atinchu
mana atinchu,
maytak'atinchu
Imanallautas atinman
iway! atinman

no puede,
no puede,
¿cómo ha de poder!
Por qué ha de poder,
¡huay! qué ha de poder

³⁸ Más adecuado es el tratamiento cortés de «sírvanos» (eds. de 1958 y 1967), que el que supondría demasiada familiaridad: «sírvenos» (eds. de 1972 y de Sybila).

³⁹ *jaylli*, *haylli*, *haylle*: «Canción de triunfo y alabanza», «danza de competencia», «canto agrario para infundir vigor en el trabajo» (Arguedas, III, 211). Es de origen prehispánico.

manchak' «huayruro»
Doña Felipa makimwan
Doña Felipa kallpanwan.

«Huayruroy» «huayruro»,
maytas atiwak'
maytas chinkanki
Doña Felipa mulallan
chunnchul mulallan
chinkachiyta chinkachin
«huayruroy» «huayruroy».

el espantado «huayruro»
con la mano de doña Felipa,
con la fuerza de doña Feli-
[pa.

«Huayruro», «huayruro»,
qué has de poder
adónde has de huir.
De doña Felipa la mula,
las tripas de la mula,
de perder, te perdieron
«huayruro», «huayruro».

Los soldados dudaban. El rostro del Cabo pareció enfriarse; a pesar de su embotamiento, vi que en sus ojos bullía un sentimiento confuso.

Uno de los soldados pretendió levantarse. No era la indignación lo que se reflejaba en sus ojos, sino el destello que el golpe súbito del ritmo enciende en los bailarines. Quizá fue en su pueblo danzante de *jaylli* o de tijeras, que ría desafiar a algún otro, porque la fuga del *jaylli* o la danza de tijeras, son bailes de competencia. Pero yo creí percibir lo más característico de la danza.

—¡Piruchan!⁴⁰ —le dije al cantor—. Creo que es la dan-

⁴⁰ *Piruchan*: «Denomina la danza popular nocturna de la fiesta de la "Sequia" [...] *Pirucha* se llama al sitio en que se baila. Sin embargo, los naturales [de Puquio] no dicen, refiriéndose a la danza, que ha de haber *ayla*, nombre propio de la danza, sino "Pirucham kanqa", "Ha de haber Pirucha" [...]. En las plazas de los barrios, los Sequia mayordomos emplazan, cada uno, una orquesta formada por un arpa y un violín. Puede bailarse con el arpa sola. Lo que no puede faltar es el cajoneador. El cajoneador golpea con los dedos el madero del arpa; inclinado sobre ella, cerca de las cuerdas graves, el cajoneador marca el ritmo de la danza con extraordinaria destreza. [...] Los futuros matrimonios se conciertan la noche del *ayla*; las vírgenes que han llegado a la edad necesaria se ofrendan. Es la recepción que la comunidad da a la llegada del agua fecundante de los manantiales, en esta zona en que cada gota de agua constituye, como ellos dicen, "yawar", es decir, sangre» (Arguedas, «Puquio: una cultura en proceso de cambio», 1956; reprod. en *Formación de una cultura nacional indoamericana*, 69-70).

La danza ritual del *ayla* ha dado origen al cuento titulado, precisamente,

za con que celebran en mi pueblo la llegada del agua; en Chaupi, en el *ayllu* de Chaupi⁴¹. ¡Piruchan!

El cantor negó con un ademán.

—*Imachá*⁴² —dijo—. *Piruchan* es más rápido.

Volvió a cantar la moza. Y le siguieron de la cocina tres mujeres. Yo continué examinando a los soldados y al Cabo, mientras oía esa especie de himno que parecía llegado de las aguas del Pachachaca. ¿Qué iba a pasar allí después? Descubrí en ese instante que la moza era también picada de viruelas, tenía las marcas en el rostro⁴³.

El soldado que pretendió levantarse escapó al pequeño claro que había frente al arpista. El Cabo volvió a dudar. Sudaba.

El soldado no hizo callar a la mestiza; levantó los brazos y empezó a danzar diestramente.

—¡Guapo! ¡Caray, guapo! —exclamó el cantor, don Jesús. Sus ojos tenían, otra vez, esa luz clara y profunda, insondable. Comprendí que yo no existía ya para él en ese momento. Miraba al soldado como si fuera no el soldado quien danzaba, sino su propia alma desprendida, la del cantor de la Virgen de Cocharcas.

—¡K'atiy! —le gritó el soldado— ¡K'atiy!*

* Intraducible en este caso, literalmente significa «sigue, empuja o arrea». (Nota de Arguedas.)

te, «El ayla», considerado por diversos críticos (por ejemplo, Forgues) como la plasmación de la visión andina del amor y el sexo (en comunión con el orden natural), en contraposición al erotismo y la sexualidad no andinos, basados en la violencia y la impureza. Resulta sintomático que, dentro del clima de sana sexualidad de la chichería, Ernesto crea escuchar la danza del Pirucha, es decir, el ayla.

⁴¹ Chaupi es una comunidad (*ayllu*) que queda en el distrito de Puquio, provincia de Lucanas, departamento de Ayacucho.

⁴² *imachá? imam?*: «se derivan de la palabra *ima*, que significa o corresponde a los términos castellanos «¿qué?» y «¿cuán?», más o menos exactamente. *imachá?* significa «¿qué será?», pero de modo que exige respuesta, por ruego o por mandato. Si el sujeto dijera *imam?* no contendría tal exigencia» (Arguedas, *Casa de las Américas*, núm. 99, citado en la ed. de Sybila). Dentro del contexto de la novela, *imachá* es el nombre de una danza.

⁴³ La moza resulta, como Doña Felipa, con marcas de viruelas. Cfr. la nota 5 del cap. VII.

El soldado giraba en el aire, caía con las piernas abiertas, y volvía a saltar; zapateaba luego, con pasos complicados, cambiando las piernas; se apoyaba en un pie y zapateaba con el otro, levantándolo hasta la altura de las rodillas. El maestro Oblitas agitaba, al parecer, el ritmo de la danza; no miraba al bailarín; pero yo sabía que así, con la cabeza agachada, no sólo lo seguía sino que se prendía de él, que sus manos eran guiadas por los saltos del soldado, por el movimiento de su cuerpo; que ambos estaban impulsados por la misma fuerza. La muchacha improvisaba ya la letra de la danza; ella, como el bailarín y el músico, estaba igualmente lanzada a lo desconocido⁴⁴.

«Huayruruy» «huayruruy»
imallamantas kaswanki

¡Way!, titillamantas

kask'anki.

¡Way!, karkallamantas

kask'anki.

«Huayruro», «huayruro»
y de qué, de qué habías sido

[hecho;
¡Huay! de plomo, sólo de
[plomo

habías sido hecho;
¡Huay!, de excremento de
[vaca
habías sido hecho.

Fue la última estrofa. Luego quedaron solos el arpista y el soldado. El maestro Oblitas empezó a variar la melodía y los ritmos. No podíamos saber de quién nacía, en quién comenzaba el cambio de los ritmos, si del soldado o del arpista. Pero no era de Abancay, ¡seguro! De ese valle angosto que empezaba en el fuego e iba hasta la nieve, y que en su región más densa, era caluroso, con olor a bagazo; lleno de avispa, y de colonos mudos y lloriqueantes.

⁴⁴ Rama arguye: «es un tradicional *jaylli* de Navidad el que le sirve a una mestiza provocativa para insultar a los soldados reunidos en la chichería, y ellos vacilan desconcertados ante esta alteración de los elementos tradicionales. [...] [Ella canta] lanzada a lo desconocido, inventando la historia presente, incorporándose ella como actor de la historia en su circunstancia, pero dentro de una estructura musical que conserva el pasado, recupera el mito incluso» (Rama, 1983: 39).

Cuando todos, de pie, contemplábamos al soldado, un *huayruro*, un guardia civil, hizo callar la música y cesar la danza.

—¡Fuera! —gritó desde la puerta.

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

—Yo sé quechua, soy de Pausa⁴⁵. Llevo presos al arpista y al soldado —dijo.

Detrás de él apareció otro guardia. Ambos llevaban sombreros de grandes alas tiesas, de copa en punta y cinta de cuero. Los trozos de tela roja de las polacas se distinguían bien en la penumbra. Estaban muy bien afeitados. Eran altos. Sus polainas y zapatos, a pesar del polvo de las calles de Abancay, mostraban el lustre.

El cantor de la Virgen los miró tranquilo, alcanzándolos con sus ojos profundos, como si los *huayruros* estuvieran aún muy lejos.

Los dos guardias llevaban pistolas al cinto. Uno de ellos sacó el arma y encañonó a la gente desde la puerta, el otro avanzó hacia el músico. La mestiza gorda salió de la cocina. No parecía sentir miedo. Algunos hombres pretendieron escapar de la chichería, arrastrándose a cuatro patas. El guardia los hizo volver.

Cuando el otro *huayruro* llegó donde estaba el soldado, el Cabo se puso de pie junto a su mesa.

—Yo, Cabo; mando —dijo.

El guardia pestañeó.

—Usted está de franco; yo estoy de guardia —contestó.

—Yo mando; Cabo —repitió, en su castellano bárbaro, el Cabo—. Ven, Condemayta —ordenó al soldado.

El Cabo era de pequeña estatura. Se mantenía bien de pie, pero sus ojos estaban embotados por la borrachera. Miró atentamente al guardia, con las piernas algo abiertas. El soldado se encaminó a la mesa del Cabo. El guardia lo dejó ir.

—Pero usted va preso —le dijo al maestro Oblitas, y le

⁴⁵ Pausa es un pueblo de la provincia de Paucar del Sara-Sara, departamento de Ayacucho.

obligó a ponerse de pie, levantándolo violentamente del saco.

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

Hablaba un castellano muy correcto.

—¡Tráelo! —le gritó el otro guardia desde la puerta.

La patrona de la chichería se abalanzó sobre el guardia, chillando.

—A mí, pues, llévame. ¡Abalea, si quieres! ¡Abalea no más! Es inocente —le dijo en quechua. Las tres mozas rodearon al guardia.

El cantor, a mi lado, lanzó en su voz más alta, las primeras notas de un himno religioso.

El guardia ya estaba maniatado por las cholas que se le prendieron de los pies y los brazos. A poco lo iban a derribar. El otro disparó.

—¡Jajayllas balitas! —gritó la chichera grande, y se abrazó más firmemente a las piernas del guardia. Don Jesús siguió cantando el himno, como si estuviera en el interior de una iglesia o entre los escombros de una aldea que fuera arrasada por alguna creciente.

El Cabo hizo callar al cantor; «*Upallay*⁴⁶, hermano», le dijo. Y fue con paso lento hacia el guardia maniatado; todos los soldados le siguieron.

—¡Deja, deja! ¡*Mamitay*, deja! —le dijo a la chichera grande.

Ella soltó al guardia y las otras también; se retiraron unos pasos atrás.

—¡Vamos, guardia! —le dijo el Cabo al *huayruro*.

—¡Con el arpista!

—Ya, con el arpista. ¡Marchando! —ordenó el Cabo. Los soldados arrastraron al arpista. El soldado bailarín iba detrás.

Las mujeres se quedaron absortas.

—No hay nadie para mí —dijo en voz alta el Cabo—. ¡Yo, ejército!

⁴⁶ *Upallay*: «¡Cállate!» (Arguedas, *Casa de las Américas*, núm. 99, citado en la ed. de Sybila).

Caminaba erguido a la cabeza del grupo.

La chichera grande no podía decidirse. Su mente trabajaba. Como a una manada de cerdos, miró a los parroquianos que estaban inquietos, de pie. Miró al cantor. Miró el arpa recostada en la pared. Me miró a mí. Mientras tanto, los soldados salieron a la calle.

El cantor de la Virgen saltó hacia el arpa.

—¡Yo! ¡Papacha! —dijo.

Recorrió las cuerdas, templándolas. Sus dedos se prendían de las cuerdas y las hacían estallar. Luego tocó la misma danza que bailó el soldado. No «bajeaba» bien; su mano derecha no acertaba a componer acordes variados en las notas graves, pero la melodía brotaba de las cuerdas de alambre como un surtidor de fuego. El rostro del peregrino, la frente, estaban rojos; sus barbas parecían tener luz; sus ojos eran como los de un gavián, por la hondura. Pero ninguna bestia inocente es capaz de dar a su mirada ese arrebato contagioso, más intrincado y penetrante que todas las luces y sombras del mundo. Debí bailar yo al compás de esa música. Lo iba a hacer ya⁴⁷. Había visto a los bailarines de tijeras⁴⁸ saltar como demonios en los atrios de las iglesias; manejar sus piernas como si fueran felinos; levantarse en el aire; atravesar a paso menudo, a paso de ciempiés, los corredores de las aldeas; en la madrugada, a la luz del amanecer, los había visto bailar sobre los muros del cementerio, tocando sus tijeras de acero, de cuyas puntas parecía nacer la aurora. Había deseado, mil veces, imitarlos; lo había hecho en la escuela, entre niños. Lo podía hacer allí, ahora, con la música de mi amigo y ante un público espantado que necesitaba algo sorprendente, que lo sacudiera, que le devolviera su alma, para salir y rescatar al *Papacha Oblitas*⁴⁹. Pero huye-

⁴⁷ Muestra clara de la voluntad de Ernesto de desempeñar una participación destacada, por más riesgosa que sea; no se contenta con ser un testigo. La danza al servicio de la rebelión, expresión de la energía indómita de los ríos profundos.

⁴⁸ Bailarines o danzantes de tijeras: cfr. la nota 3 del cap. VI.

⁴⁹ La danza puede ayudar a encender la rebelión. Lienhard ha estudiado este aspecto en *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*; cfr. también Groisman.

ron todos los parroquianos, derrumbando mesas y bancos. La chichera los insultaba en quechua:

—*K'anras, wiswis*⁵⁰, gente sin madre, nacida del viento.

Nos tuvimos que ir con el cantor, despacio, cuando la picantería quedó en silencio. Acompañé a don Jesús largo rato, por algunas callejuelas y el campo.

Él estaba alojado en una choza con techo de malahoja, cerca del acueducto que pasa por la montaña, arriba de Abancay. En un corredor dormitaba el *kimichu*. El lorito se espulgaba, parado sobre la urna de la Virgen. Era tarde. La luz del sol caldeaba el corredor, le daba de lleno el sol que iba cayendo sobre las montañas filudas de enfrente, por el camino a Andahuaylas. Llegamos cansados.

—*¡Taytallay tayta!** —dijo el cantor.

Me acordé entonces de Palacitos, el ingrato. Debí pasar la tarde con el clarinettero, en alguna otra chichería o en el campo, conversando.

—¿Pedirán limosna, a la noche? —le pregunté a don Jesús.

—No —me dijo—. Nos iremos mañana. Abancay no sirve.

¡Claro! La Virgen de Cocharcas camina cargada por su *kimichu* en las aldeas de indios y mestizos, de señoras y señores creyentes. Los servidores de la Virgen no hablan sino quechua. En las ciudades, ella recorre los barrios; entra a la catedral o a la iglesia mayor, o se detiene en el atrio, un instante, en homenaje al templo, y se va. Centenares de leguas camina. El *kimichu* toca chirimía; el lorito otea los campos, de lo alto de la urna o desde el hombro del peregrino. Su ingreso a las aldeas se convierte pronto en una fiesta. El *kimichu* y su acompañante, si lo tiene, son homenajeados. Pero allí, en Abancay, lleno de soldados, y de esos guardias de espuelas y de polainas lustrosas, señores recién llegados

* «¡Oh padre, padre mío!», expresión muy usual en trances difíciles o amargos (nota de Arguedas).

⁵⁰ *k'anras*: sucios, asquerosos. *wiswi*: «asquerosidad cebosa, mugre, suciedad grasienta». (Nota de la ed. de Sybila).

que miraban a la gente de los barrios con un semblante tan espetado como el de un mayordomo de terrateniente, ¿qué, qué podía hacer la Virgen de Cocharcas, su lorito, su *kimi-chu* y su cantor? ¡Adiós! Me despedí de don Jesús en el corredor.

—*Papay*, don Jesús, vas a cantar en el puente del Pachachaca, al pie de la Cruz —le dije—. Por mí; para que me vaya pronto.

—¡Seguro! —me contestó— ¡Seguro! Haremos estación con la Virgen.

—Al río también le rogarás, don Jesús.

—Seguro. Al *Apu* Pachachaca, le rogaré.

—Le dirás a nuestro Padre que iré a despedirme.

—¡Seguro!

Lo abracé. El sol caía sobre la gran cordillera de enfrente, toda rocosa y llena de abismos.

Regresé a Abancay entre confundido, temeroso y feliz.

—¿Qué, qué es, pues, la gente? —iba preguntándome.

* * *

Encontré a la banda militar marchando hacia la plaza, seguida por una parvada de chicos, «señoritos»⁵¹ y mestizos. Algunos pequeños corrían, retozando, sacudiendo sus harapos; tropezaban en las piedras, y se levantaban luego sin quejarse. Rodeaban, rodeaban a los músicos; los miraban de cerca, contemplaban los instrumentos. Un grupo se había organizado detrás de la banda; y marchaban, moviendo exageradamente los brazos, por el esfuerzo que hacían para dar largos pasos; se veían obligados a correr cuando se retrasaban, ante el riesgo de que el espacio vacío fuera ocupado por otros. Los niños sueltos miraban los instrumentos, especialmente los bajos de metal, tan espectaculares y gigantes. Reían, porque los instrumentos disminuían a los soldados hasta presentarlos como enanos, como pintorescos insectos. Reían a gritos. Escuchaban la marcha; se miraban

⁵¹ «señoritos»: hijos de personas de clase alta o que tienen criados; jóvenes acomodados, ociosos y presuntuosos.

unos a otros; se perseguían. Una pequeña multitud casi solemne de mestizos y algunos comuneros acompañaban a la banda por las aceras o los bordes de la calzada. Los niños, al perseguirse, se escondían detrás de los mestizos y de las mujeres, se prendían de sus piernas, miraban a los mayores, sin reparar en su condición, con los ojos brillantes, en que el júbilo reinaba como en un mar o en un bosque en que la lluvia hubiera dejado miríadas de escarcha que el sol hiciera resplandecer.

Yo no podía, no pude contagiarme de esa felicidad pura de los inocentes; marché a un costado de la banda, cerca de los grandes. Reconocí a Palacitos; iba casi junto al Prudencio. No formaba parte de ninguno de los grupos de chicos que retozaban en la calle; iba solo; se podía notar la importancia que se daba a sí mismo; resaltaba la seriedad de su expresión; en cierto modo parecía ser integrante de la banda, aunque no se pudiera precisar qué función desempeñaba. ¿Manejaba algún hilo invisible que tenía relación secreta e indispensable con la marcha de la banda y la sincronización de los instrumentos? Examinándolo bien comprendí que él era el único espectador o acompañante verdaderamente solemne de la banda.

Llegamos al parque y el júbilo de los niños estalló, lanzaron gritos. Los chicos invadieron el jardín, pisotearon las rosas y las otras flores para llegar primero a la glorieta. ¡Una plaza! El hombre al entrar a ella alguna transformación sufre, por el brusco cambio de espacio o por los recuerdos. Pretendí buscar a Palacitos, pero él también había corrido y estaría ya en la primera fila de la glorieta, prendido de las rejas de hierro. Me detuve en una de las aceras interiores del parque.

Verbas crecían en la calzada ancha que separaba el parque de las casas del contorno y de sus aceras. En las noches cantaban allí grillos alados, típicos de los valles de la costa y de las profundas quebradas cálidas de la sierra próxima a la selva. A pesar de la alta música de la banda, los grillos planeaban en el aire y algunos cantaban aparentemente en sitios lejanos. Me cautivaban estos insectos. ¿Grillos alados? Habría considerado extravagante a quien, en las aldeas donde