

ANTONIO CORNEJO POLAR

LOS UNIVERSOS
NARRATIVOS
DE
JOSE MARIA ARGUEDAS



EDITORIAL LOSADA, S. A.
BUENOS AIRES

BIBLIOTECA DE ESTUDIOS LITERARIOS

ANTONIO CORNEJO POLAR

LOS UNIVERSOS
NARRATIVOS DE
JOSÉ MARÍA ARGUEDAS



EDITORIAL LOSADA, S.A.
BUENOS AIRES

0000717

2078

...Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora, del azote, del arrieraje, del odio impotente, de los fúnebres "alzamientos", del temor a Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes; se abre el de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego, el del dios liberador, Aquel que se reintegra. Vallejo era el principio y el fin.

...Y ese país en que están todas las clases de hombres y naturalezas yo lo dejo mientras hierve con las fuerzas de tantas sustancias diferentes que se revuelven para transformarse al cabo de una lucha sangrienta de siglos que ha empezado a romper, de veras, los hierros y tinieblas con que los tenían separados, sofrenándose. Despidan en mí a un tiempo del Perú cuyas raíces estarán siempre chupando jugo de la tierra para alimentar a los que viven en nuestra patria, en la que cualquier hombre no engrilletado y embrutecido por el egoísmo puede vivir, feliz, todas las patrias.

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, pp. 286-287.

INTRODUCCIÓN

Pese a la inocultable displicencia con que algunos creadores y críticos (Cortázar, Rodríguez Monegal, Harss)¹ tratan la obra de José María Arguedas, la importancia de sus relatos breves y sobre todo de sus novelas se manifiesta; importancia doble, intrínseca y extrínseca, porque deviene tanto de los valores que realizan sus obras, aisladamente o como *corpus*, cuanto de la significación que el conjunto de su narrativa tiene para el proceso y destino de la literatura hispanoamericana.

Se explica parcialmente esta displicencia, que a veces llega al desplante, porque suele incorporarse la obra de Arguedas, haciendo las salvedades de más bulto, a la novela regional o a la corriente indigenista, ahora mal afamadas. Tal adscripción requiere un profundo replanteo, como lo urge, también, el enjuiciamiento globalmente negativo que viene siendo habitual en lo que toca a las instancias que preceden al período que Vargas Llosa denomina de la "novela de creación", que comenzaría con la obra de Onetti².

¹ CORTÁZAR, JULIO: Declaraciones a *Life*, 7 de abril de 1969.

RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR: *Narradores de esta América*, Montevideo, Alfa, 1969, tomo I. Entre la treintena de narradores que estudia o anuncia que estudiará en el tomo II no aparece Arguedas. En buena parte de las pocas menciones a su obra se le llama José Miguel (sic) Arguedas.

HARSS, LUIS: *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966. En el prólogo que ofrece una visión general de la narrativa hispanoamericana contemporánea se prescinde de Arguedas; en el capítulo dedicado a Rulfo se incluye a Arguedas en una de las variantes de la "vieja ola regionalista" que, en general, sólo pudo "llegar a ser pintoresca e informativa", pp. 301-302.

² VARGAS LLOSA, MARIO: "Novela primitiva y novela de creación", en: *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXIII, Nº 10, junio 1969.

Pero lo que sí resulta inexplicable es que quienes coinciden con Alejo Carpentier (para quien una de las misiones básicas del escritor latinoamericano es encontrar un lenguaje adánico, un lenguaje capaz de decir lo nunca dicho)³ o con Carlos Fuentes (para quien el problema mayor de nuestras literaturas es la carencia de un lenguaje auténtico y su primera obligación, por tanto, la de crearlo)⁴ no comprendan que la narrativa de Arguedas es, según propia confesión, una "pelea verdaderamente infernal con la lengua"⁵, en verdad un sostenido y ejemplar esfuerzo por inventar un lenguaje que no disfrace la insólita realidad que pretende representar y realice, con la misma autenticidad, el milagro de la comunicación intercultural.

Julio Cortázar, luchador también contra el "lenguaje empujado" de la literatura acartonada⁶, no vio que Arguedas alcanzaba realizaciones extraordinarias dentro de una situación esencialmente compleja, confusa y quebradiza: el bilingüismo pluricultural de la zona andina, situación que representa el clímax de un estado común a todo Hispanoamérica y que, de alguna manera, define su realidad y su historia. "Esta experiencia es ejemplar —decía Ángel Rama—, sobre todo porque es la más difícil que ha intentado un novelista en América"⁷.

¿Cómo enfrentar críticamente el proceso, los resultados y el sentido profundo de esta "experiencia ejemplar"? El presente estudio intenta ofrecer una imagen global de la obra narrativa de José María Arguedas. Sin duda reconocemos los riesgos de tentativas de esta índole, especialmente cuando se carece de aportes mono-

³ CARPENTIER, ALEJO: *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1967, pp. 20, 73.

⁴ FUENTES, CARLOS: *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969, pp. 30-32.

⁵ ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA: en *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*, Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1969, p. 41.

⁶ CORTÁZAR, JULIO: *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1967 (5ta. ed.), p. 504.

⁷ RAMA, ÁNGEL: "Diez problemas para el novelista latinoamericano", en *La novela hispanoamericana*, Selección, introducción y notas de Juan Loveluck, Santiago de Chile, Universitaria, 1969 (3er. ed.), p. 306.

gráficos suficientes, pero al mismo tiempo, y con la misma intensidad, estamos seguros de su verdadera urgencia. A través de todo su curso, que no es lineal y que no está libre de desgarrantes contradicciones, la narrativa de Arguedas revela una auténtica y honda coherencia interior. A la larga es esta coherencia el más eficaz recaudo hermenéutico, el más seguro y esclarecedor, para comprender el significado de cada texto de Arguedas. Frente al problema siempre presente de "definir la significación de un escrito o de un fragmento", Goldmann encontró una primera respuesta: "refiriéndolo al conjunto coherente de la obra". En el caso que nos ocupa, de verdad excepcional en este orden, asumimos como hipótesis que el concepto de la obra y el principio de la coherencia aluden, según acepta Goldmann en algunas circunstancias, "al conjunto de los escritos y de los textos de un autor"⁸.

Son dos, pues, los objetivos de las páginas que siguen: determinar el sentido, la estructura y la dinámica del proceso general de la narrativa de Arguedas, y analizar específicamente, dentro de este proceso, los más importantes relatos que lo conforman; de hecho, todas las novelas y algunos de los cuentos de mayor relieve. Ambos objetivos han sido realizados obedeciendo el imperativo primero de la crítica literaria: su sumisión a la peculiaridad del objeto que trata de aprehender. En oposición de la hipertrofia del valor de la metodología, que preside las tareas de un sector de la crítica contemporánea, hasta el punto de ver en el texto no más que un campo experimental para el despliegue de nuevos métodos, este estudio insiste en un principio que debería ser obvio: la creación literaria no admite sojuzgamiento alguno a esquemas preestablecidos; por el contrario, impone la necesidad de imaginar formas singulares, explícitamente intransferibles, para revelar con fluidez el sentido que el lenguaje de la obra propone al hombre.

Nuestro asedio parte de la intuición, que luego esperamos confirmar, del carácter coherente de la narrativa de José María Argue-

⁸ GOLDMANN, LUCIEN: *El hombre y lo absoluto*, Barcelona, Península, 1968, pp. 23-24.

das: una compacta coherencia, auténtica y de verdad dinámica, que repudia por igual al pervertido solaz de la repetición y las erráticas veleidades del experimentalismo que, a la postre, nada comprueba. Fiel a su esencia y a sus valores, la obra de Arguedas se desplaza siguiendo una suerte de ritmo y norma interiores que permanecen como constantes en un panorama complejo y vivazmente variado. El proceso que dibujan las novelas y cuentos de Arguedas se constituye, así, mediante un sutil juego de constantes y variantes: es un decurso cambiante, pertinazmente abierto a sollicitaciones múltiples, estéticas o sociales para señalar sólo dos casos, que sin embargo nunca se niega a sí mismo. La dialéctica entre unidad y variedad se repite con nitidez en la obra de Arguedas. La coherencia dinámica es, en este caso, su más exacta síntesis.

José María Arguedas gustaba enfatizar su autoimagen de creador espontáneo, libre de excesivas preocupaciones técnicas y al margen de una sostenida reflexión teórico-crítica acerca de la literatura. En su obra hay pruebas suficientes de esta espontaneidad, que en pocos momentos puede llegar a ser ingenua; pero también hay indicios de una permanente meditación sobre su propia tarea creadora y temas inmediatamente conexos. En todo caso, y de manera harto evidente, el proceso de su narrativa demuestra la presencia de una estrategia, que es muy difícil no considerarla consciente, cuyo principio es el de la paulatina intensificación y crecimiento. Con cautelosa mesura, casi tímidamente, Arguedas va cubriendo en su creación ámbitos cada vez más vastos y complicados; va comprometiéndose, sin forzar el ritmo, en tareas constantemente más difíciles y riesgosas. La distancia que separa a *Agua* de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* lo demuestra palmariamente.

En este proceso el lado menos problemático, por ser sobre todo cuantitativo, es el que se refiere a la magnitud del mundo representado. A él aludió Arguedas en más de una oportunidad. Así, al hablar de la creación de *Todas las sangres*, dijo:

Concebir esta novela me costó algunos años de meditación. No habría alcanzado a trazar su curso si no hubiera interpre-

tado primero en *Agua* la vida de una aldea; la de una capital de provincia en *Yawar Fiesta*; la de un territorio humano y geográfico más vasto y complejo en *Los ríos profundos*⁹.

Se trata, pues, de una secuencia de ampliaciones sucesivas que se inaugura con el tratamiento de los sectores más pequeños de la vida andina y termina, más de treinta años después, con la aprehensión de "todo el Perú [...] y no solamente el Perú sino un poco los grandes poderes que manejan al Perú y a todos los países pequeños en todas partes del mundo", según decía Arguedas en referencia a *Todas las sangres*, referencia que es válida, y aún queda corta, para *El zorro*... En este proceso ampliatorio hay un punto que Arguedas quería dejar siempre en claro: que sus obras, inclusive las primeras, revelan "no sólo cómo es el indio, sino el hombre andino en todos sus estratos"¹⁰, puesto que "no se puede conocer al indio si no se conoce [...] el mundo total humano, todo el contexto social"¹¹.

Contrariamente a lo que podría sospecharse, el crecimiento del mundo presentado no implica la dilución de lo concreto en panoramas más o menos genéricos ni la cancelación de la aptitud de análisis. A la inversa: la ampliación resulta correlativa a una manifiesta agudización de la capacidad de percibir matices y distingos. Sectores vistos en las primeras instancias del proceso como totalidades homogéneas, son posteriormente captados en función de gamas internas, delimitadas tajante o sutilmente, como se aprecia en la representación de los *principales*: de la monolítica plasmación de este estrato en los cuentos de *Agua* se pasa a la dicotomía "más principales" y "menos principales" de *Yawar Fiesta* y a la considerablemente más rica matización de *Todas las sangres*, don-

⁹ Sobre "*Todas las sangres*", reportaje de Raúl Vargas a J. M. Arguedas, en *Expreso*, Lima 25 y 26 de marzo de 1965.

¹⁰ DORFMAN, ARIEL: "Conversación con José María Arguedas", rep. en *Coral*, Valparaíso, Nº 13, octubre 1970.

¹¹ *Encuentro de Narradores*..., op. cit., p.172.

de hasta los señores de una sola familia (Aragón de Peralta) se separan y oponen en sus significaciones sociales y humanas.

Cabe plantear, pues, como pauta del proceso de la narrativa de José María Arguedas, una doble y complementaria dinámica: por una parte, un movimiento expansivo, globalizante; por otra, un movimiento hacia adentro, intensamente analítico, que permite encontrar resquicios, desfases y gamas hasta en el interior de las unidades más pequeñas.

Ambas direcciones no son independientes de una tercera, menos clara, que también impregna íntegramente la obra de Arguedas: la ampliación de los niveles pasibles de representación. De una perspectiva que predominantemente capta la faz social del mundo (caso de los dos primeros cuentos de *Agua*) se pasa a otra, infinitamente más rica y compleja, que abarca los estratos más diversos del universo: la materia y el alma del paisaje, por un lado, el acontecer personal e histórico, acontecer que recorre el tiempo en todas direcciones, por otro, y también, sin duda, las tensiones múltiples del hombre individual, su peculiar ánimo profundo, y la representatividad social que connota. Y todo esto (en realidad mucho más) a través de entrecruzados enfoques que saltan de lo psicológico a lo social; de lo reflexivo, a veces casi científico, a lo delirante, a lo mágico, a lo demencial; de lo estético a lo ético y político; de la evocación íntima, de filiación lírica indudable, al mesianismo visionario y al tono mayor de la épica, etc. La efervescente multiplicidad del universo aprehendida, en suma, desde la más vasta, compleja y completa pluralidad de perspectivas.

Pero el proceso de la narrativa de Arguedas no queda diseñado completamente si se prescinde de las modificaciones estructurales que conlleva la triple dirección hasta aquí mencionada. En efecto, la ampliación del mundo representado, el acrecentamiento de la capacidad de interiorización y análisis, el enriquecimiento de los niveles de representación y de las perspectivas desde las que se les encaran, son fenómenos que no sólo guardan entre sí relaciones significativas de importancia, sino que, de manera independiente y en su conjunto, se vinculan esencialmente con la índole de la es-

tructura que las obras muestran como propia del mundo representado. La fluidez de tal estructura es notable.

En la instancia procesal cuyo símbolo es *Agua* (1935), el universo se percibe como una dicotomía irreductible. Delimitada dentro de las fronteras de los elementos más pequeños de la realidad andina (la hacienda o la aldea), el mundo de los primeros cuentos de Arguedas contempla la dura y encarnizada contienda entre indios y blancos, entre oprimidos y opresores. En este universo insular —cuyo referente obvio es la sierra peruana— los conflictos internos se revelan con hiriente nitidez.

En una etapa siguiente, representada básicamente por *Yawar Fiesta* (1941) y también, aunque con menos claridad, por *Los ríos profundos* (1958)¹², el esquema estructural varía, pese a mantener sin cambio la naturaleza bimembre. La oposición es ahora entre el mundo andino y el mundo costeño, entendidos uno y otro como complejos socioeconómicos y culturales sustantivamente diferenciados. Se trata de una de las obsesiones que impregnan dolorosamente la actitud de Arguedas: la conciencia de vivir en un país dividido “en dos universos, en dos mundos totalmente diferentes”¹³. Cada uno de estos mundos tiene su inconfundible identidad y son, entre sí, incompatibles. José María Arguedas repudia el orden costeño, donde incipiente o agresivamente se desarrolla un sistema capitalista, marcado a fuego por los imperdonables vicios del individualismo, la ambición personal y el afán de lucro, y donde el hombre se aniquila y aniquila a sus semejantes en una infame contienda de poder y riqueza. Frente a este orden, el universo serrano afirma los ideales de la fraternidad humana y del apego del hombre a la naturaleza, ideales que se realizan ejemplarmente en el modelo secular de la comunidad indígena.

Es claro que esta imagen globalmente positiva de la sierra no condice bien con la primera, en la que un lado de la realidad

¹² Parcialmente *El Sexto* (1961) corresponde también a esta instancia.

¹³ ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA: “La literatura peruana”, en *Coral*, Valparaíso, N° 13, octubre 1970 (rep. de *Bohemia*, La Habana, mayo 1970).

andina, el de los *blancos*, se percibía por completo ajeno a toda virtud. Como se verá en su oportunidad, dos razones explican este cambio: de una parte, la creciente captación de determinados niveles de homogeneidad dentro del mundo andino, que ciertamente no aparecían en la primera etapa; de otra parte, el impacto efectivo de la costa que, como fuerza contextual, modifica el sentido de la percepción de la vida andina. Vista como totalidad cerrada sobre sí misma, la sierra tenía que aprehenderse en función de la bárbara lucha entre indios y *blancos*; en cambio, vista como parte integrante de una realidad más vasta, que es el país, deja aparecer una relativa pero actuante homogeneidad interior.

Parece innecesario advertir que ni la parcial homogeneidad del mundo andino, ni la incorporación de la dialéctica indios/*blancos* dentro de la oposición mayor sierra-costa, implican la superación del conflicto que internamente corroe al universo de los Andes: en el fondo, los contrarios se enlazan para resistir el impacto de un enemigo mayor, la costa, sin limar las aristas que dolorosamente los separan; éstas, al contrario, parecen aguzarse y hacerse más hirientes al mismo ritmo con que crece la contienda mayor.

En una tercera instancia, cuyas manifestaciones son *Todas las sangres* (1964) y *El zorro...* (1971), el andamiaje estructural vuelve a variar, pese a persistir, como en el caso anterior, la percepción dicotómica. A veces con gozo y casi siempre con terror, Arguedas contempla el incierto, doloroso y contradictorio acercamiento de dos mundos, el de la sierra y el de la costa, separados durante siglos. En las dos novelas mencionadas se deja testimonio de cómo, por qué oscuros caminos, culturas y hombres diversos se interpenetran y forman la desconcertante urdimbre de una nueva e insólita realidad. Pero la tercera etapa se define, además, por la incorporación de un nuevo elemento, de una magnitud mayor que, siguiendo el modelo opositivo que preside las instancias anteriores, entra en conflicto con la precaria, incierta y todavía insegura unidad nacional. Este nuevo elemento es el imperialismo, entendido como fuerza extranacional que domina el destino de los "peque-

ños países en todas partes del mundo"¹⁴. El sistema y la dinámica de la nueva adición son en todo similares a los advertidos en la etapa anterior, cuando el desmembrado mundo andino resultaba impactado y de alguna manera cohesionado por el poder de la costa. En otras palabras: la inclusión de un nuevo elemento facilita la revelación de los lazos unitivos de la estructura menor, pero no implica, en modo alguno, la supresión del conflicto que hierve en el interior de la nación.

Dentro del proceso de la narrativa de José María Arguedas, esta tercera y última instancia representa el máximo de apertura imaginable, especialmente si se advierte, como se hará en el capítulo respectivo, la asociación nacionalidad-universalidad que postula la última novela de Arguedas; y representa también, dentro de otro orden conceptual, elaboración de un recurso explicativo que, a partir de la instancia superior y a través de la cadena dominación-dependencia, da razón de todas las estructuras puestas en juego. A la larga, desde el mirador que ofrece el final del proceso, la secuencia íntegra se puede ver como un continuo eslabonamiento de opresiones y rebeldías. No se trata, pues, de estructuras que se yuxtaponen en distribución sucesiva; se trata, más bien, de una secuencia que respeta funciones centrales y que adopta, en cada caso, formas distintas, distintas variantes estructurales. Resumida en lo que vendría a ser su núcleo esencial, esa función constante corresponde al tenaz empeño de los hombres, los pueblos y las culturas por descubrir y realizar, frente a la opresión que en diversos grados sufren, el camino de su liberación. La urgencia de la liberación cruza de parte a parte la obra de Arguedas, impregna todos sus momentos y le confiere un sentido trascendente.

Las líneas anteriores son apenas un incompleto esbozo. Su inclusión al frente de este libro parecía, sin embargo, indispensable. Pretenden facilitar el curso de la corriente que enlaza los capítulos subsiguientes y pretenden también, desde otro punto de vista, explicar la modalidad crítica con que hemos intentado revelar el sen-

¹⁴ *Encuentro de Narradores...*, op. cit., p. 240.

tido de los relatos de Arguedas y del *corpus* que forman. El lector habrá comprendido, en efecto, que percibimos la obra de Arguedas como un constante esfuerzo por religar el lenguaje narrativo al mundo que lo suscita. No aludimos sólo a esa dura "pelea" con un idioma en principio extraño, cuyo objetivo final es adecuarlo a la expresión de contenidos ajenos a su propia tradición y al mundo cultural que originalmente le corresponde; aludimos también, y con mayor énfasis si se quiere, a la pertinaz vocación realista con que Arguedas enfrenta su tarea creadora.

Nadie puede dudar de la peligrosa equivocidad que encierra el empleo del término "realismo" (verdadera "palabra comodín" al decir de Jakobson)¹⁵ en literatura; sin embargo, y casi como una necesidad ineludible, su uso se impone en el tratamiento crítico de la obra de Arguedas. Desde sus primeros relatos, confundiendo con el surgimiento de su vocación creadora, Arguedas interpreta su propio quehacer en términos de una representación verbal que se ciñe, bajo el confuso pero vigente imperativo de la verdad, a la realidad de un mundo que se le impone como morada y se la propone, las más de las veces, como enigma: "yo lo tengo que escribir *tal cual es*, porque yo lo he gozado, yo lo he sufrido"¹⁶. Esta concepción de la escritura literaria, que sería artificial no llamar realista, rige absolutamente toda la obra de José María Arguedas, aunque dentro de una extensa variabilidad de perspectivas y estrategias, y explica satisfactoriamente su proceso. Tal se advierte, por ejemplo, cuando una transformación de la realidad (la efectiva ruptura del aislamiento de la sierra) genera un cambio correlativo en la estructura básica de los relatos. Sería ingenuo olvidar, pues, el sistema de referentes que explícitamente subyace en la creación de Arguedas, como también lo sería, y mucho más peligrosamente, no determinar en cada caso la índole específica de la representa-

¹⁵ JAKOBSON, R.: "Sobre el realismo artístico", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov, Buenos Aires, Signos, 1970, p. 78.

¹⁶ *Encuentro de Narradores...*, op. cit., p. 41.

ción realista y pasar por alto el principio que, con claridad, sintetiza Nelson Osorio: la realidad "está circunscrita al horizonte de la conciencia social en un momento histórico determinado. Si hablamos de la expresión de la realidad de una obra literaria, no podemos apelar a otra realidad que aquella que es contenido de la conciencia humana: el conjunto de imágenes y relaciones de todo tipo con el mundo objetivo está reflejado en la conciencia del hombre"¹⁷.

En las páginas que siguen el término realismo no será nunca sinónimo de objetivismo naturalista ni de neutralidad. Arguedas no es un narrador neutral; por el contrario, ante los encontrados mundos que enfrenta, adopta una actitud de inequívoco signo: el compromiso con la "gran nación cercada"¹⁸, compromiso que progresivamente, dentro de las transformaciones estructurales mencionadas, corresponde al lado indio, andino o nacional (en referencia al Perú y a todos los países que comparten su historia de dependencia) y que, de manera permanente, porque la oposición inicial nunca se diluye, corresponde al universo quechua. Sólo por esta terca, fervorosa y apasionada adhesión al mundo indio, que le permite reafirmar hasta en sus últimos escritos "los valores humanos excelsos de la población nativa"¹⁹, Arguedas puede seguir siendo considerado un narrador "indigenista", aunque sus relatos se alejen considerablemente de los postulados y realizaciones del indigenismo tradicional, al que niega en algunos aspectos y supera, con largueza, casi en todos.

De la adhesión a la cultura quechua, adhesión que en ciertas dimensiones equivale a una asimilación del universo como totalidad viviente e integrada. Descubre así las oscuras o luminosas

¹⁷ "La expresión de los niveles de realidad en la narrativa de Vargas Llosa", en *Visión del Perú*, Lima, Nº 3, abril 1968, p. 48.

¹⁸ La frase entre comillas pertenece al discurso pronunciado por Arguedas al recibir el Premio Inca Garcilaso de la Vega (1968), rep. como epílogo en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada, 1971, p. 297.

¹⁹ "Razón de ser del indigenismo en el Perú", en *Visión del Perú*, Lima, Nº 5, junio 1970, p. 45.

correspondencias que enhebran todo lo existente ("no hay mucha diferencia entre una montaña, un insecto, una piedra inmensa y el ser humano") y experimenta en carne propia que "nada hay, para quien aprendió a hablar en quechua, que no sea parte de uno mismo"²⁰. Hombre y mundo se confunden, pues, en mágica fusión. El realismo de Arguedas —peculiar, complejo, insólito— se explica en esta creencia. No extraña entonces la frecuencia de relatos de alguna manera autobiográficos (donde se "fundan el subjetivismo del personaje con la realidad objetiva, sin deformarla ni suprimir su sello profundamente humano")²¹, ni extraña tampoco que el aval del sentido que cree encontrarse en la realidad sea, explícita o implícitamente, la experiencia efectiva del propio narrador. Testigo, actor y víctima de la aventura nacional, inmerso como ninguno en las conflictivas y múltiples pluralidades del país, habitante de hirvientes universos encontrados, José María Arguedas sólo quiere (sólo: nada más y nada menos) que su palabra no sustituya a la realidad del mundo; al contrario, que regrese a su fuente originaria y la ilumine por dentro, "desde el germen mismo"²². Arguedas habría aceptado, gozoso, el siguiente juicio de Dufrenne: "la obra viene al mundo para hablarnos del mundo"²³.

Sin dejar nunca de ser testimonio, sin ocultar u oscurecer su deuda con referentes muy específicos, la narrativa de José María Arguedas se constituye, al mismo tiempo, como obra de lenguaje. Según señala Yurkievich, puede "trasmitir sus visiones a lectores que nunca han tomado contacto directo con la realidad que nos representa"²⁴, realizándose como un significado propuesto por un

²⁰ Cf. nota 10.

²¹ ESCOBAR, ALBERTO: *La narración en el Perú*, Lima, Mejía Baca, 1960 (2da. ed.), p. XXXIII.

²² *El zorro...* op. cit., p. 17 ("Primer diario").

²³ DUFRENNE, MIKEL: "Estructura y sentido. La crítica literaria", en: *Varios: Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, p. 217.

²⁴ YURKIEVICH, SAÚL: "José María Arguedas: encuentro con una narrativa americana", en *Cuadernos Americanos*, México, setiembre-octubre 1963.

sistema verbal. Esto es así, sin duda, como por lo demás sucede en toda gran literatura, pero para Arguedas el lenguaje o es revelador de la realidad, de su sentido, o no es nada. Al margen de esta actitud, siempre y tenazmente reafirmada, es imposible entender los relatos de Arguedas. No se trata de afirmar la verdad o falsedad de la imagen que José María Arguedas ofrece del mundo; se trata, en concreto, de entender su creación en los términos y dentro de los órdenes que ella misma establece: la "realidad verbal es realidad-realidad", dijo Arguedas en el curso de una polémica²⁵.

Con este lenguaje, dos veces real si se quiere, José María Arguedas relata una sobrecogedora y bellísima historia, la historia de nuestra América. Como en el primer día de la creación, el caos y el orden, el nuevo orden, contienden en el justo filo decisivo de los tiempos; allí, donde hombres, pueblos, culturas y paisajes participan en el rito de la única legitimación posible: la de su definitiva y plena liberación.

Lima, verano de 1972

²⁵ *Encuentro de Narradores...*, op. cit., p. 140.

CAPÍTULO I

AGUA. LA OPCIÓN PRIMERA Y DEFINITIVA

1935 es un año privilegiado en la historia de la narración peruana: los dos novelistas que con el correr del tiempo ocuparán las cimas de la literatura nacional, Ciro Alegria (n. Sartibamba, Huamachuco, 1909) y José María Arguedas (n. Andahuaylas, 1911), publican en ese año sus primeras obras: *La serpiente de oro*¹ y *Agua*², respectivamente. Dos años antes, en 1933, Luis Alberto Sánchez había reflexionado, con la evidente audiencia de ambos novelistas, sobre un tema por entonces apasionante: ¿por qué la fabulosa realidad e historia de América no encuentra su cabal plasmación novelística?³ Acudiendo a planteamientos de muy diversa índole, en una alucinante mezcla de historia, socioeconomía, literatura, metafísica, Sánchez razona sobre el pasado y diagnostica el presente: se vive la "aurora" de la novela americana, pero su realización plena dependerá del cumplimiento del "viejo precepto

¹ Santiago, Nascimento, 1935.

² Lima, Cía. de Impresiones y Publicidad, 1935. En *Signo*, Lima, 1933, Nº 1, había aparecido una primera versión de "Warmá kuyay", cuento que cierra el volumen. En otras publicaciones periódicas Arguedas había publicado relatos breves, anteriores a *Agua*, que luego no incluyó en la recopilación *Amor mundo y todos los cuentos* (Lima, Mondcloa, 1967). Casi por completo desconocidos, estos textos son los siguientes: "Los comuneros de A'kola", *La calle*, Lima, 13 de abril de 1934, Año 1, Nº 5; "Los comuneros de Utej-pampa", *La calle*, Lima, 26 de mayo de 1934, Año 1, Nº 11; "Kollk'atay-pampa", *La Prensa* (Sup. Dominical), Lima, 30 de setiembre 1934; "El vengativo", *La Prensa* (Sup. Dominical), Lima, 9 de diciembre de 1934; "El cargador", *La Prensa* (Sup. Dominical), Lima, 17 de marzo de 1935; "Doña Caytana", *La Prensa* (Sup. Dominical), Lima, 29 de setiembre de 1935.

³ *América: novela sin novelistas*, Lima, Librería Peruana, 1933.

de escribir con sangre propia"; en otras palabras, de "ver el mundo propio con ojos propios"⁴.

A primera vista la posición de Luis Alberto Sánchez parece reeditar la de José Gálvez, de 1915, cuando preconizaba "volver el alma a las rumorosas palpitations de lo que nos rodea"⁵. No es así, sin embargo. Mientras Gálvez se proyecta siempre hacia el pasado (la "tradición" y la "historia" resultan ser los cauces principales de una literatura "genuinamente nacional")⁶, Sánchez insiste en la "actualidad" como carácter definitorio de la novela y observa que uno de los déficit de la peruana es, precisamente, su alusividad; esto es, el ser sólo "actual para una persona o para un grupo reducido"⁷. La distancia que separa a Gálvez de Sánchez es, sin embargo, mucho más profunda. Tiene, en realidad, otro signo: el pensamiento de José Carlos Mariátegui, cuyos célebres *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* datan de 1928⁸.

Después de Mariátegui, cuyo magisterio marca incisivamente la década de los treinta y se proyecta sin interrupción hasta nuestros días, el concepto de "actualidad" tenía que funcionar dentro de un contexto ideológico modelado por la hermenéutica del marxismo. Para los escritores que en 1933 leen el ensayo de Sánchez, y aunque él no lo diga expresamente, la "actualidad" connota signi-

⁴ Op. cit., pp. 209-210.

⁵ *Posibilidades de una genuina literatura nacional*, Lima, M. Moral, 1915, p. 34.

⁶ Cf. la severa crítica de JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI al "pasadismo" de Gálvez en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Amauta, 1963 (9 ed.), pp. 242-243. La primera ed. es de 1928.

⁷ Op. cit., p. 87.

⁸ Arguedas reconocía la influencia de Mariátegui sobre su obra: cf. intervención en el *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*, Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1969, pp. 235-236; también en "No soy un aculturado" (discurso al recibir el premio Inca Garcilaso de la Vega, 1968) editado como epílogo de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada, 1971, pp. 297-298. En el primer libro escrito sobre Arguedas (Arroyo Posada, Moisés: *La multitud y el paisaje en los relatos de José María Arguedas*, Lima, Cía. de Impresiones y Publicidad, 1939) se advierte que Arguedas "es producto de la tarea histórica cumplida tan eficientemente por la revista limeña *Amauta*" (p. 12).

ficados sociales muy precisos. Se trata de una coordenada temporal llena de inquietudes y tensiones. Derrocado Leguía en 1930, después de once años de gobierno, la agitación política y la efervescencia popular se intensifican notablemente. Los hombres de izquierda que ingresan a la vida pública por esos años alientan una himnica fe en el triunfo inmediato de sus ideales. La revolución rusa, invocada insistentemente por Mariátegui y Vallejo (recuérdese su libro *Rusia en 1931*)⁹, y las estimulantes noticias de la revolución mexicana parecen marcar el derrotero de la historia. Esos hombres, como lo confesará muchos años más tarde José María Arguedas, creyeron que "la justicia social estaba a la vuelta de la esquina"¹⁰. No es casual que César Vallejo cierre *El tungsteno* (1931) con un símbolo que, dentro de este contexto, es obvio: "El viento soplabá afuera, anunciando tempestad"¹¹.

Es, en parte al menos, la "tempestad en los Andes" que profetizaba Luis E. Valcárcel desde 1927. En el prólogo al libro de este título, José Carlos Mariátegui sostenía "la consanguinidad del movimiento indigenista con las corrientes revolucionarias mundiales"¹². Se inaugura así una narrativa indigenista de tono y sentido explícitamente sociales, ajena a la lírica evocación del incanato y al exotismo de los modernistas y sus sucesores, que pretende sobrepasar los límites de la denuncia movida por la caridad (que sería el caso de la precursora Clorinda Matto de Turner)¹³ para postular

⁹ *Rusia en 1931, Reflexiones al pie del Kremlin*, Madrid, Ulises, 1931.

¹⁰ "La literatura peruana", en: *Bohemia*, La Habana, mayo 1970. Rep. en *Coral*, Valparaíso, octubre 1970, N° 13.

¹¹ Madrid, Cenit, 1931. Cit. por Vallejo, César: *Novelas y cuentos completos*, Lima, Moncloa, 1964, p. 281.

¹² VALCÁRCCEL, LUIS E.: *Tempestad en los Andes*, Lima, Minerva 1927. Cit. por la 2da. ed.: Lima, Populibros Peruanos, s/f, pp. 10-11.

¹³ *Aves sin nido*, Cuzco, Universidad Nacional del Cuzco, 1948 (la 1era. ed. es de 1889). En el Proemio la autora afirma amar "con amor de ternura a la raza indígena" y sentirse satisfecha aunque su novela no logre "otra cosa que la simple conmiseración" del lector frente a los "hermanos que sufren en la noche de la ignorancia" (p. 36).

un mensaje inequívocamente revolucionario¹⁴. Se publican por entonces *El pueblo sin Dios* (1928) de César Falcón, *El amauta Atusparia* (1929) de Ernesto Reyna y *El Tungsteno* (1931) de César Vallejo¹⁵. Esta es la tradición inmediata en la que se inscribe *Agua*. Como toda obra de verdad importante, la de Arguedas no repite el pasado: lo asume y lo supera.

Un niño y dos universos

Los tres cuentos de *Agua* ("Agua", "Los escolares" y "Warmá kuyay")¹⁶ son sin duda homogéneos. En todos ellos la narración muestra el tránsito de un niño desde un universo que le pertenece (el blanco) a otro distinto, ajeno, que pretende hacer propio (el indio). En los dos primeros el desarrollo narrativo termina con la realización, aunque parcial, de la empresa; en el tercero se añade, cumplida la instancia anterior, un nuevo desplazamiento, ahora en sentido inverso. La homogeneidad afirmada no se destruye por esto, aunque debe reconocerse que "Agua" y "Los escolares" guardan entre sí relaciones más estrechas que las que entablan con "Warmá kuyay". Conviene enfrentarse primero, entonces, con los dos relatos iniciales.

"Agua" y "Los escolares" están narrados en primera persona por un personaje infantil. El que tenga nombres distintos en uno y otro texto (Ernesto en el primero, Juan en el segundo) no prueba que existan dos personajes distintos; en realidad son variantes,

¹⁴ Este mensaje parte de la tesis de Mariátegui según la cual "la cuestión indígena arranca de nuestra economía" y tiene su emblema en la siguiente frase del mismo autor: "No nos contentamos con reivindicar el derecho del indio a la educación, a la cultura, al progreso, al amor y al cielo. Comenzamos por reivindicar, categóricamente, su derecho a la tierra". *Siete ensayos ...* op. cit. pp. 31 y 41.

¹⁵ *El pueblo sin Dios*, Madrid, Historia Nueva, 1928; *El amauta Atusparia*, Lima, Amauta 1929; *El tungsteno*, cf. nota 11.

¹⁶ Todas las citas corresponden a las versiones definitivas de los tres cuentos en *Amor mundo y todos los cuentos*, Lima, Moncloa, 1967.

muy parejas, de un personaje único, el mismo que aparece en muchas otras obras de José María Arguedas. Este personaje es un niño (por edad) y un niño (por ubicación social). Hijo de *mistis*, el muchacho pertenece "por sangre" al universo de los blancos, de los poderosos. Sin embargo, dentro de la estratificación de este mundo, Ernesto-Juan se sitúa en los niveles menos encumbrados: es hijo de un abogado itinerante y durante el tiempo de la acción narrada se encuentra solo, desamparado, en la aldea. Este es el personaje que relata su propio paso de un mundo a otro. El esquema básico de ambos cuentos es, por consiguiente, el que se desprende de las relaciones del niño con los dos universos.

Aunque englobados en un solo presente narrativo, dos tiempos se entrecruzan en el relato: el de la acción misma y el de la representación de ese suceso por obra del recuerdo. La línea que une *Agua*, *Los ríos profundos* y *Amor mundo* se caracteriza, precisamente, por un inalterable apego a la memoria. El lirismo de estos textos se explica, en buena parte, en la actitud evocativa que los genera¹⁷.

Entre los dos mundos que confronta el personaje-narrador, el de los indios y el de los blancos, hay un abismo. No se trata, empero, de una separación neutralizadora; por el contrario, engendra choques y oposición permanentes, contradicciones agudas, insalvables. Como ambos mundos comparten un ámbito común y se afirman ante un mismo contexto genérico, el diseño de su relación es el de la tensión entre la unidad, impuesta en una primera instancia por el espacio común, y la diversidad, que emana de la peculiaridad de cada cual. La filiación dialéctica de este trazo opositivo se deja ver sin esfuerzo. Casi no merece mencionarse, por obvio, que este universo doble y conflictivo tiene un referente muy concreto, el mundo real de la sierra peruana, visto ahora en su más pequeña célula: la aldea.

La decisión del personaje-narrador de incorporarse profunda-

¹⁷ El tema del lirismo en Arguedas será tratado en el capítulo III que versa sobre *Los ríos profundos*.

mente al mundo indio, y la correlativa voluntad de abandonar el de los *principales*, sería inexplicable si no se fundara en una valoración de ambos universos. "Agua" y "Los escoleros" tienen, entre otros, este sentido.

El mundo de los *mistis* se instaura en los dos cuentos a través de un mecanismo doble. Su rostro y naturaleza profunda se imponen al lector indirectamente, como connotación constante de todos los episodios relatados, y explícita, directamente, como audición de la conciencia hablante de algunos personajes; en especial, por cierto, la de Ernesto-Juan. El primer recurso favorece la plasticidad de la representación; el segundo, de manera complementaria, la expresión ideológica. A través de ambos procedimientos, y de otros menores, el mundo de los *señores* se define por la activa violencia de la que es sujeto. Es una violencia constante y englobadora. Afecta a la tierra y a las plantas (los *mistis* hacen secar los campos de los comuneros mientras "hasta barro hay en su suelo", p. 19); afecta a los animales ("el patrón rabiaba, se ponía como loco; correteaba a caballo por todas partes reventando tiros, matando chanchitos mostrencos, perros y hasta vacas", p. 64); afecta, sobre todo, a los hombres ("don Braulio soltó una bala y el mak'ta cornetero cayó de barriga sobre las piedras", p. 36). A veces es una violencia fría, embotada en su propio hábito de siglos, heredera de la de los encomenderos españoles; a veces se configura como *rabia* y su irracionalidad es, en este caso, absoluta. De cualquier manera, con mayor o menor intensidad, es destructiva, básicamente injusta. La violencia, la injusticia, la capacidad de destrucción hacen inhabitable el mundo de los *blancos* para todos quienes no se amparan o medran en tales condiciones. Ernesto-Juan lo rechaza.

"Agua" relata el proceso de este repudio. Pantaleón es un indio joven que ha conocido la costa y que tiene muy clara conciencia de la índole del sistema social que imponen los *señores* ("este Pantacha ha regresado molesto de la costa. Dice todos los principales son ladrones", p. 20). Ernesto quiere y admira a Pantaleón. Primero se opone débilmente a la interpretación que él le ofrece de la realidad, luego la considera válida y la hace suya:

—Agua, niño Ernesto. No hay pues agua. San Juan se va a morir porque don Braulio hace dar agua a unos y a otros los odia.

—Pero don Braulio, dice, ha hecho común el agua quitándole a don Sergio, a doña Elisa, a don Pedro...

—Mentira niño, ahora todo el mes es de Don Braulio, los repartidores son asustadizos le tiemblan a don Braulio. Don Braulio es como zorro y como perro (pp. 13-14).

Por esto, cuando el *principal* mata a Pantaleón, Ernesto ocupa su lugar: insulta y hiere a don Braulio. Hasta cierto punto se convierte en el rebelde asesinado, hace suyo su mensaje y continúa su acción. El tema de la superación de la muerte, a través de la asimilación por otro del legado de quien desaparece, es frecuente en la narrativa de Arguedas. En "La agonía de Rasu-Niti" llega a su culminación¹⁸.

También la violencia define al universo opuesto, al de los indios, aunque en sentido inverso: como objeto que la sufre. Los indios son los vejados, los atrozmente expoliados. En "Agua" y "Los escoleros" su capacidad de rebelión es, sin embargo, nula. Su terror es inmenso. En el primer cuento, cuando Pantacha incita a la rebelión ("¡Principales para robar no más son, para reunir plata, haciendo llorar a gente grande como a criaturitas! ¡Vamos a matar a principales, como a puma ladrón!", p. 25), los comuneros de San Juan huyen ("por todas partes escapaban, como chanchos cecillos", p. 28) y los de Tinki, que en un momento se han atrevido a protestar ("¡Comunkuna es primero!", p. 35), a la postre también fugan:

Como baldeados con sangre, don Pascual, don Wallpa y los tinkis, cerraron los ojos. Se acobardaron; ya no valían, ya no servían, se malograron de repente; se ahumildaron como gallo forastero, como novillo chusco (p. 36).

En "Agua" y "Los escoleros" la rebelión es un acto individual

¹⁸ Cf. Cap. IV.

y fracasado¹⁹. Son personajes aislados, siempre niños o jóvenes, los que reaccionan con violencia frente a los vejámenes que sufren o ven sufrir a sus semejantes.

La humillación que agobia a los indios hace que su mundo sea paradójicamente preferido por el personaje-narrador. Él también, aunque *blanco*, es vejado. Don Ciprián, por ejemplo, le dice:

—¡Juanchal Otra vez te voy hacer tirar látigo. Ya no hay doctor ahora, si eres ocioso te haré trabajar a golpes. ¿Sabes? Tu padre me ha hecho perder un pleito con la comunidad de K'ocha; yo le di treinta libras, tienes que pagar eso con tu trabajo (pp. 51-52).

Funciona así una suerte de comunidad de los ofendidos que, para Ernesto-Juan, impone la necesidad de la justicia. En "Agua" y "Los escoleros", al rechazar la explotación de los *mistis*, al rebelarse contra la opresión, el *niño* se asocia a los indios y participa de su dolor. En el primer cuento hiere al *principal*, grita su rebeldía y va en busca de los ahora suyos: "corrí cuesta abajo a entroparme con los comuneros propietarios de Utek'pampa" (p. 40); en el segundo, insulta a don Ciprián y es encarcelado: con Teofacha, otro escolar, quedan "tumbados sobre la paja fría que ponen en la cárcel para cama de los indios presos" (p. 85).

Pese a la humillación que los aplasta, o tal vez precisamente por esta causa, los indios se aferran a una dimensión que les falta a los *señores*, la dimensión mágica que los comunica con la naturaleza y con los poderes que ella guarda para los suyos. Tal vez por la misma razón, aunque desde otra perspectiva, los indios se defienden con sus bailes y cantos colectivos. A través de ellos forman comunidades fraternales, hasta gozosas, cuya frecuente aparición caracteriza los tres cuentos de *Agua*:

... y empezaron a bailar sobre la pampita de romazales. Me sentí ágil, retozón, diestro en el baile indio. Silbábamos la danza del "Untu", padre de todos los danzantes de Lucanas;

¹⁹ Cf. parágrafo penúltimo ("Abatimiento y rebeldía") de este capítulo.

levantábamos en alto la mano derecha, como si lleváramos las tijeras de acero. Y zapateamos, olvidándonos de todo, como tres pichiuchas alegres (p. 48).

El personaje-narrador, que como se sabe es un niño desamparado ("mi vida de huérfano, de forastero sin padre ni madre", p. 54), encuentra en la comunicación con la naturaleza y en la fraternidad musicalmente expresada, como también en la participación en el dolor de los explotados, que hace suyo, los caminos de ingreso al universo indio. Los cerros, los ríos, el viento lo acompañan y puede dialogar con ellos; las rondas, los cantos colectivos le ofrecen la opción de la alegría, aunque fugaz, y del calor humano.

La compenetración del personaje-narrador con la naturaleza explica el caudal de formas prosopopéyicas que se encuentra en *Agua*. Tales formas, que no representan mayor novedad en la literatura paisajística, salvo por su insistencia, están acompañadas de insólitas correspondencias entre la naturaleza y la índole del suceso narrado o el estado anímico de los personajes. La desolada apariencia de la aldea se transforma cuando el protagonista, Pantaleón, hace sonar su corneta:

A medida que Pantacha tocaba, San Juan me parecía cada vez más un verdadero pueblo (...) Alegremente el sol llegó al tejado de las casitas del pueblo. Las copas altas de los sauces y de los eucaliptos se animaron (p. 14).

También en "Agua", cuando Pantaleón ha arengado ya a los comuneros y se espera ansiosamente la llegada del *principal*, cuando el odio parece desvanecerse vencido por el terror secular, se expande sobre el pueblo un calor intensísimo:

Parecía que el sol estaba quemando el corazón de los cerros; que estaba secando para siempre los ojos de la tierra. A ratos se morían los k'erk'ales y las retamas de los montes, se agachaban humildes los grandes molles y los sauces cabezones de las acequias (pp. 31-32).

Dentro de este mismo orden de cosas hay que interpretar la foca-

lización del suceso narrado en "Agua" y "Los escoleros" sobre elementos de la naturaleza. La posesión del agua de regadío y de una vaca son, en cada caso, los goznes de la acción relatada. El segundo cuento gira sobre el escándalo que significa que una viuda india tenga la mejor vaca del pueblo. El *principal* lo entiende así y trata de que el animal pase a su poder; al no conseguirlo (la voluntad de la viuda, de su hijo y de los escoleros que hacen propia su causa es indoblegable), opta por matar al animal. Se restaura de esta manera el orden establecido: los bienes más valiosos son del *señor* (o no son de nadie) y su voluntad debe acatarse de todos modos. El trato fraternal que la viuda y los escolares entablan con el animal equivale a una síntesis del tipo de relación que el hombre indio tiene con la naturaleza. Algo similar podría decirse del primer cuento. Aquí el uso del agua de regadío implica una dimensión sin duda económica, que en las circunstancias específicas de la sierra corresponde a la mera supervivencia, pero simboliza también, a otro nivel más abstracto, la afirmación o negación de la dignidad de la vida humana ²⁰.

"Agua" y "Los escoleros" cumplen, como se ha visto, una doble función: relatan la fuga de Ernesto-Juan del mundo de los *blancos* y su inserción en el de los indios. Ciertamente no es un camino lineal. Los dos cuentos narran episodios que señalan el grado de conflicto que implica este tránsito, el desgarrón que supone. La violencia expele al personaje-narrador de su universo, pero el impulso de este movimiento no basta para que alcance la situación pendular contraria. Es imborrable, por ejemplo, la conciencia de ser distinto, marginal, de ser un "mak'tillo falsificado". En "Los escoleros" hay una escena singularmente expresiva. Juan quiere probarse a sí mismo que es "igual a los escoleros mayores y más valientes" (p. 55). Para ello debe realizar la proeza que caracteriza a los muchachos indios más intrépidos: subir a Jatunrumi, la enorme piedra que está en las afueras del pueblo. Sobre la piedra,

²⁰ Cf. Westphalen, Yolanda: "Interpretación de «Agua» de José María Arguedas", en: *Letras*, Lima 1967, Año XXXIX, N° 78-79.

como sobre algunos ríos y lagos, los indios cuentan leyendas que los *blancos* no creen:

De tiempo en tiempo sienten hambre y se llevan a un mak'tillo; se lo comen enterito y lo guardan en su adentro (p. 57).

Cuando Juan llega a la cima de la enorme piedra; esto es, cuando ha realizado la empresa que lo confirma igual a los mejores *escoleros* indios, siente que el terror lo invade. Este sentimiento, que nace del recuerdo de las leyendas macabras, es indio y comprueba que el *niño* ha asumido las creencias quechuas, las mismas creencias que los *señores* escarnecen. No extraña, entonces, que pida socorro a los comuneros, no a los *principales*; tampoco que el mismo Juan describa su actitud en términos de indudable tono indio ("y rogué con voz de becerrito tierno"). Sin embargo, cuando el pánico crece, el muchacho exclama:

—¡Jatunrumi Tayta: yo no soy para ti, hijo de blanco abogau; soy mak'tillo falsificado. Mírame bien Jatunrumi, mi cabello es como el pelo de las mazorcas, mi ojo es azul; no soy para ti, Jatunrumi Tayta! (p. 57).

El texto ofrece connotaciones riquísimas. Es signo de una evidente actitud india (a la piedra se le llama *tayta* y se le reconoce su poder); sus materiales metafóricos son campesinos ("como el pelo de las mazorcas"); su lenguaje muestra el impacto del quechua ("abogau"), etc. Al mismo tiempo, sin embargo, el sentido del parlamento es el de la exclusión del *niño* del mundo indio, con el que marca sus diferencias: hijo de abogado, cabello rubio, ojos azules. La frase "soy mak'tillo falsificado" expresa la intensidad del conflicto que importa el desplazamiento de un mundo a otro, el grado de confusión y ambigüedad que genera, y no logra ser una síntesis satisfactoria de la contradicción indio/blanco que la suscita.

Esta ambigüedad no se diluye en el curso de los relatos, pese a la afirmación con que ambos terminan: Ernesto-Juan realiza efectivamente su voluntad de incorporarse al mundo indio, pero esa

realización no es —no puede ser— absoluta. En un mundo dividido, cuyos componentes se oponen con fiereza, la voluntad del hombre no basta para borrar el signo originario de cada quien.

La doble marginalidad

"Warmá kuyay", el último de los tres relatos que forman el libro inaugural de Arguedas, propone de primera intención el mismo sentido que "Agua" y "Los escolares"; sin embargo, apoyándose en esta base, que matiza considerablemente, el cuento se proyecta hacia otras y más complejas dimensiones.

"Warmá kuyay" relata una historia de amor: el que siente Ernesto (Ernesto nuevamente) por Justina, indiecita adolescente. Excediendo este nivel individual, aunque conservándolo como sustrato cimentador, el cuento apunta hacia otros ámbitos; concretamente, hacia el tema de los mundos escindidos y contrarios. Como el plano sentimental juega con personajes que pertenecen a mundos opuestos, la obra se teje mediante entrecruzamientos constantes de lo individual y lo social. Es claro que el primero impone la necesidad de la comunicación, mientras que el segundo la niega y escarnece. Amor y violencia (Ernesto-Justina; blancos/indios) constituyen los soportes del relato. Casi al comenzar éste se lee el siguiente diálogo:

—¡Justinay, te pareces a las torcazas de Sausikoy!
—¡Déjame, niño, anda donde tus señoritas! (p. 87).

La respuesta de Justina expresa la situación social de Ernesto. El parlamento del muchacho pone en duda, sin embargo, su pertenencia al mundo blanco: "Justinay" reemplaza a "Justinita" y la imagen que usa ("te pareces a las torcazas") es de ableno indiscutiblemente quechua. Se trata, una vez más, de la ambigüedad que define la situación de Ernesto. Poco después, en efecto, el muchacho actualiza comportamientos indios (habla con un cerro: "si te cayeras de pecho, tayta Chawala [...] nos moriríamos

todos"), al mismo tiempo que, contradictoriamente, busca diferenciarse: "miré la cabeza del Chawala [...] los indios nunca lo miraban a esas horas" (p. 88). Esta ambigüedad no destruye la decisión básica de Ernesto, la de incorporarse al universo indio, por cierto. Sin embargo, al ser rechazado por Justina y los suyos, esa voluntad se frustra dolorosamente:

Celedonia, Pedrucha, Manuela, Anitacha... soltaron la risa; gritaron a carcajadas.

—¡Sonso niño!

Se agarraron de las manos y empezaron a bailar en ronda, con la musiquita de Julio el charanguero. Se volteaban a ratos, para mirarme, y se reían. Yo me quedé fuera del círculo, avergonzado, vencido para siempre (p. 87).

Ernesto piensa haber sido excluido de la felicidad. Dentro del "círculo" la alegría es posible: "risa", "carcajadas", "bailar", "musiquita". Ernesto queda marginado, incapaz de romper el ordenamiento del mundo quebrado que habita. Pronto conocerá, además, el horror de su mundo originario, el de los señores. Don Froylán viola a Justina; al saberlo, el muchacho se desespera:

Mi corazón parecía rajarse, me golpeaba. Empecé a llorar como si hubiera estado solo, abandonado en esa gran quebrada oscura (p. 89).

El odio avasalla a Ernesto. Con el Kutu, laceador indio a quien amaba Justina, imagina su represalia contra don Froylán, pero la venganza que ambos toman es la de los débiles. Se ensañan con los animales del principal:

En las noches entrábamos, ocultándonos, al corral; escogíamos los becerros más finos, los más delicados; Kutu se escupía en las manos, empuñaba duro el zurriago, y les rajaba el lomo a los torillos. Uno, dos, tres... cien zurriagazos; las crías se retorcián en el suelo, se tumbaban de espaldas, lloraban; y el indio seguía, encorvado, feroz. ¿Y yo? Me sentaba en un rincón y gozaba. Yo gozaba (p. 92).

Curiosamente el odio contra el *señor* recupera a Ernesto para su mundo originario. Insulta a Kutu, a la propia Justina y opta, igual que don Froylán, por la violencia irracional y destructora. El odio y la violencia parecen señalar la condición de *misti* del muchacho: "¡Verdad! Así quieren los mistis", comenta Kutu (p. 91). De ese odio incontrolable nacerá sin embargo, dialécticamente cabría decir, una inmensa ternura:

Hasta que una noche mi corazón se hizo grande, se hinchó. El llorar no bastaba; me vencían la desesperación y el arrepentimiento. Salté de la cama, descalzo, corrí hasta la puerta [...] de dos saltos bajé al corredor y atravesé corriendo el callejón empedrado, salté la pared del corral y llegué junto a los becerritos. Ahí estaba "Zarinacha", la víctima de esa noche; echadita sobre la bosta seca, con el hocico en el suelo; parecía desmayada. Me abracé a su cuello, la besé mil veces en su boca con olor a leche fresca, en sus ojos negros y grandes.

—¡Niñacha, perdóname! ¡Perdóname, mamaya!
Junté mis manos y, de rodillas, me humillé ante ella (p. 92).

El texto, que corresponde al clímax del relato, destila afectividad. La rápida sucesión de verbos ("salté", "corrí", "bajé", "llegué"), la reiteración de uno de ellos, el más dinámico ("salté" aparece dos veces, además de la frase "de dos saltos"), expresan la vehemencia del actuar y la fuerza de su motivación; la hipérbole ("mil veces"), los diminutivos y afectivos ("echadita", "niñacha", "mamaya") explicitan el clima desbocadamente sentimental y refuerzan la connotación anterior. Por lo demás, la presentación descriptiva de ciertas actitudes propias ("junté mis manos", "de rodillas") impone un sentido de redención casi sacramental, de reencuentro con el bien. El tipo de tratamiento que el muchacho da al animal herido corresponde, sin duda, a un modelo cultural quechua.

Si el odio había podido recuperar a Ernesto para el mundo de los de su sangre, la ternura —ahora— lo inscribe en el de los indios. Aparentemente superadas las indecisiones y la ambigüedad, se produce un acto de conversión que será definitivo: "y una ternura

sin igual, pura, dulce, como la luz de esta quebrada madre, alumbró mi vida" (p. 93). Es la misma "quebrada oscura" (p. 89) que había sido testigo de la desesperación y odio del muchacho. Ahora su acogedora luminosidad lo envuelve. El tránsito se ha cumplido: Ernesto cree pertenecer ya al amado mundo de los indios. No importa que Justina sea finalmente de otro hombre ("un hombre grande que manejara el zurriago", p. 94); importa sólo el vivir en el universo de ella, de los ahora semejantes:

Y como amaba a los animales, las fiestas indias, las cosechas, las siembras con música y jarawi, viví alegre en esa quebrada verde y llena del calor amoroso del sol (p. 94).

Hasta aquí "Warma kuyay" reproduce, aunque con nuevos y más ricos matices, el movimiento expresado en "Agua" y "Los escolares". Pero "Warma kuyay" aporta una novedad: a la decidida incorporación en el seno del mundo indio, sucede el alejamiento del personaje-narrador de ese mundo recién conquistado. Aunque sin textura propiamente narrativa, los párrafos finales del cuento señalan un nuevo desplazamiento, ahora en sentido contrario: del mundo indio, amorosamente asumido, al repudiado mundo de los *principales*:

Hasta que un día me arrancaron de mi querencia, para traerme a este bullicio, donde gentes que no quiero, que no comprendo.

Y añade Ernesto:

—Yo, aquí, vivo amargado y pálido, como un animal de los llanos fríos, llevado a la orilla del mar, sobre los arenales candentes y extraños (p. 94).

La ronda de Pedrucha, Manuela, Anitacha, que Ernesto creía ya suya, se vuelve a cerrar. El ámbito de los *principales* está también clausurado. El personaje queda solo, doblemente marginal, ante dos círculos herméticos que se cierran frente a él. La dinámica que diseñan "Agua", "Los escolares" y "Warma kuyay" está señalada, entonces, por las siguientes instancias: rechazo de un uni-

verso propio, asimilación de otro y pérdida de ambos, dentro de la relatividad implícita en cada una de estas etapas. El sustrato de este esquema es, obviamente, la efectiva existencia de los dos mundos opuestos y en combate; su explicación, la terca opción de un niño que, ante el poder y la humillación, escoge para sí la segunda y se compromete, a veces lúcida y a veces oscuramente, con la tarea de cambiar ese orden violento, destructor e injusto que lo golpea cotidianamente. Esta opción inicial será definitiva: marcará íntegramente el proceso de la narrativa de José María Arguedas. *Agua* resulta ser, pues, en sentido rigurosamente estricto, una obra fundacional. Fija y esclarece la actitud básica del narrador, a la que será constantemente fiel en el desarrollo de toda su obra, y dibuja el sentido primario de lo que, a la larga, serán sus dos grandes trayectorias: la social, cuyos principios están en "Agua" y "Los escolares", y la individual, teñida de tenso lirismo, cuyo germen es, sin duda, "Warma kuyay".

Narración y autobiografía

Aunque los tres cuentos de *Agua* se solventan por sí mismos, en cuanto instauran un complejo semántico por medios exclusivamente verbales, como por lo demás es propio de toda gran literatura, no puede dejar de mencionarse su trasfondo inocultablemente autobiográfico. El caso de "Warma kuyay" es el más evidente. José María Arguedas dijo de él:

"Warma kuyay" lo escribí, aunque no quieran creerme, en estado de completa inocencia, inocencia en este sentido: yo no escribí ese cuento para que se publicara, era un recuerdo biográfico sumamente intenso [...] "Warma kuyay" salió como sale un manantial de un cerro, en forma absolutamente espontánea y natural ²¹

O también:

²¹ En *Primer Encuentro...*, op. cit., p. 192, subrayado nuestro.

La primera narración que escribí fue relativa a una peripecia muy triste de mi primer amor frustrado, se llama "Warma kuyay" que quiere decir "amor de niño" ²²

De hecho algunos aspectos del relato coinciden con afirmaciones biográficas proporcionadas por Arguedas en más de una ocasión y fácilmente confirmables. El paisaje y las costumbres sociales de Vicos, así como la situación en este ambiente de Arguedas niño, aparecen tanto en el relato cuanto, por ejemplo, en el "Ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo" con que Arguedas prologó su *Canto Kechwa* ²³, compartiendo incluso detalles muy concretos. Allí también, como en muchos otros textos, aparece el fondo real de la última parte del cuento: "a los doce años me sacaron de la quebrada" ²⁴.

Pero no se trata de emprender una pesquisa biográfica; se trata, al, de establecer que la opción de Ernesto-Juan coincide con la de Arguedas y que, por consiguiente, su narrativa encuentra en ella su razón última de ser, su motivación más profunda. En realidad Arguedas fue el niño, hijo de un abogado, que abandonó su mundo y trató de hacer suyo el de los indios. José María Arguedas se refería insistentemente a su infancia. Dentro de las decenas de textos que tocan este punto, tal vez el más sugestivo sea el siguiente:

... mi madrastra [...] me tenía tanto desprecio y tanto rencor como a los indios [y] decidió que yo había de vivir con ellos en la cocina, comer y dormir allá. Así viví muchos años [...] Los indios y especialmente las indias vieron en mí exactamente como si fuera uno de ellos, con la diferencia de que por ser blanco acaso necesitaba más consuelo que ellos... y me lo dieron a manos llenas. Pero algo de triste y de poderoso debe tener el consuelo que los que sufren dan a los que sufren

²² En *Primer Encuentro...*, op. cit., p. 171. Arguedas había dado antes una versión contradictoria ("todo no es más que obra de la imaginación del autor") en "Una novela sobre las barriadas?", *La Prensa*, Lima, 23 de diciembre de 1958.

²³ Lima, Cía. de Impresiones y Publicidad, 1938.

²⁴ Op. cit., p. 6

más, y quedaron en mi naturaleza dos cosas muy sólidamente desde que aprendí a hablar: la ternura y el amor sin límites de los indios, el amor que se tienen entre ellos y que le tienen a la naturaleza, a las montañas, a los ríos, a las aves; y el odio que tienen a quienes, casi inconscientemente, y como [por] una especie de mandato Supremo, les hacían padecer. Mi niñez pasó quemada entre el fuego y el amor²⁵.

Arguedas fue, pues, un niño que quiso convertirse en *mak'tillo*; que lo fue, en realidad, en más de un aspecto. Su primera lengua fue el quechua ("yo aprendí a hablar el castellano con cierta eficiencia después de los ocho años, hasta entonces sólo hablaba quechua")²⁶; sus juegos y cantos fueron los de los indios ("los muchachos seguíamos a los wifaleros; a veces nosotros también nos agarrábamos de la cintura y hacíamos otra wifala, tras de los comuneros")²⁷; sus creencias básicas se formaron al igual que las de cualquier niño indio y se mantuvieron vigentes hasta el final ("yo hasta ahora, les confieso con toda honradez, con toda honestidad, no puedo creer que un río no sea un hombre tan vivo como yo")²⁸, etc. De aquí se desprende que la opción de Arguedas a favor del indio (que se manifiesta en el signo positivo que marca su infancia en cuanto fue entonces que compartió la vida de los indios) determine en la plasmación de su obra un claro compromiso con ese sector. La dedicatoria de *Agua* es suficientemente explícita:

A los comuneros y "lacayos" de la hacienda Viseca, con quienes temblé de frío en los regadíos nocturnos y bailé en carnavales, borracho de alegría, al compás de la tinya y de la flauta (p. 13).

De todo lo anterior no se desprende que la base autobiográfica de los primeros textos de Arguedas sea entendida sólo como inter-

²⁵ En *Primer Encuentro...*, op. cit., 36-37.

²⁶ Op. cit., p. 41.

²⁷ *Canto Kechwa*, op. cit., p. 6.

²⁸ En *Primer Encuentro...*, op. cit., p. 108.

relación de episodios "realmente vividos" por el autor (que sería parcialmente el caso de "Warma kuyay", en esta instancia, y de los cuentos de *Amor Mundo* más adelante), ni tampoco, exclusivamente, como concordancia entre la actitud vital de la infancia de Arguedas (su adhesión a los indios, su odio a los señores) y el sentido que emana de sus textos (que sería el caso de "Agua" y "Los moleros"). Debe entenderse esto, sí, con las limitaciones, matices y cautela obviamente aconsejables, pero sobre todo es necesario referirlo a la postura estética que afirma la validez de la obra literaria en tanto encierra valores de verdad y de autenticidad.

Este tema, complejo y apasionante como pocos, será desarrollado más adelante; ahora, sin embargo, será menester referirlo, en una primera aproximación, a la condición autobiográfica de los primeros cuentos de Arguedas. En 1965, durante el Encuentro de Narradores Peruanos, Arguedas explicó así la motivación de sus obras iniciales:

En estos relatos [alude a las narraciones indigenistas peruanas, en especial a las de Enrique López Albújar y Ventura García Calderón] estaba tan desfigurado el indio y tan meloso o tonto el paisaje, o tan extraño, que dije: "No, yo lo tengo que escribir tal cual es, porque yo lo he gozado, yo lo he sufrido"²⁹.

Non dos los asuntos implicados aquí: por una parte, la autenticidad de la representación literaria; por otra, la condición generante de esa autenticidad, en este caso, la propia experiencia. Es claro que el autor concibe la validez de su propia obra en función de un criterio de verdad y ésta, a su vez, por cierto, como correlación efectiva entre el universo representacional y el universo real, que vendría a ser, usando una terminología lingüística, su referente. La garantía de esta verdad es la experiencia del narrador, la intimidad de su trato con el mundo y la vida que sus relatos representan. En general la crítica ha aceptado esta imagen. Baste

²⁹ En *Primer Encuentro...*, op. cit., p. 41, subrayado nuestro.

recordar el título de un conocido ensayo de Mario Vargas Llosa: "José María Arguedas descubre al *indio auténtico*"³⁰.

Podría frasearse lo dicho hasta aquí acudiendo al concepto de realismo. La motivación e intencionalidad de las primeras obras de Arguedas son explícitamente realistas y su condición de tal deviene, según el autor, de la autenticidad de su experiencia. Ambas conclusiones podrían carecer de relieve si se inscribieran dentro de un contexto que no fuera el que ofrece la plural y conflictiva sociedad peruana; esto es, el referente de la obra de Arguedas. Dentro de este contexto adquieren, en cambio, singular importancia. En efecto: la realidad que se pretende representar y la vida a través de la cual se le ha conocido son dimensiones en principio extrañas al ámbito habitual del lector, para quien la sierra y en especial las pequeñas aldeas o las haciendas del interior son no más que referencias lejanas, tan exóticas como un país oriental. El autor tiene plena conciencia de este desfase, como se verá con nitidez al estudiar *Yawar Fiesta*, y parte de él en la elaboración de sus relatos. En el fondo *Agua* es un libro rectificatorio: a quienes sólo conocen la sierra profunda a través de las tergiversadas imágenes de la literatura indigenista anterior, Arguedas les ofrece una visión fidedigna, certera. Esta perspectiva condiciona buena parte del trabajo creador de Arguedas. Habrá en él siempre dos caras: una que mira hacia el mundo que origina la creación y que se norma por los conceptos de autenticidad, verdad, realismo; y otra que mira hacia el destino de la obra y que tiene como problema básico el de la inteligibilidad. Ambas solicitudes obseden con igual fuerza a Arguedas. Comprender tal situación, y la contradicción íntima que importa la presencia simultánea de una y otra, es indispensable para interpretar con acierto el sentido y la naturaleza de la obra que nos ocupa.

En contextos distintos, homogéneos, la postura realista puede favorecer y facilitar las tareas de la representación: el autor cuenta con la complicidad del lector, que conoce y comprende el mismo

³⁰ En: *Visión del Perú*, Lima, agosto 1964, N° 1.

mundo que el autor presenta. Arguedas, en cambio, tiene que decir todo o casi todo; en este sentido, para él, las elipsis están prohibidas. Por esto en su narrativa no es difícil encontrar fragmentos de intención marcadamente explicativa; por esto, también, sobre todo en instancias posteriores, acude al poder del discurso lírico, intencionalmente sugeridor, cuya naturaleza le permite fundar un sistema de comunicación sobre niveles muy altos de connotación. Los dos recursos, que vienen a ser los polos de una gama variadísima, están proyectados hacia una misma meta: ofrecer al lector el máximo de información posible sobre un mundo para él indescifrable, en realidad casi "otro mundo". En este sentido, no en el que tendría dentro de la preceptiva literaria, es que Arguedas debe rehuir las elipsis y formular su escritura como un vínculo que ponga en comunicación a dos universos distintos. Arguedas repite, aunque dentro de otra circunstancia, la función de "traducción"³¹ que siglos antes cumpliera el Inca Garcilaso de la Vega.

Tomar razón de la índole autobiográfica de los primeros relatos de Arguedas es, por consiguiente, mucho más que fijar la posibilidad de descubrir referentes concretos. Es determinar los rasgos de una actitud humana que precede y condiciona a la creación literaria; es, asimismo, esclarecer una postura estética y descubrir, por último, las tensiones que recorren una y otra. Pero tal vez lo más importante sea, en esta instancia, admitir que cada obra de Arguedas, aun en sus detalles más concretos, representa un sostenido esfuerzo por plasmar con autenticidad un mundo para entregarlo a la comprensión de los habitantes de otro distinto. Y no deja de ser sintomático que el esquema básico de los tres cuentos de *Agua* (el niño que se convierte en *mak'tillo*) sea en el fondo homólogo a la estructura general que se acaba de referir. En uno y otro plano se presenta el mismo movimiento de desplazamiento entre dos mundos distintos.

Dentro de este orden de cosas es evidente la importancia del

³¹ Cf. Escobar, Alberto: "Lenguaje e historia en los *Comentarios Reales*", en *Patio de Letras*, Lima, Caballo de Troya, 1965, p. 11 y ss.

nivel lingüístico. Jean Pouillon afirma que "el novelista no busca el estilo sino la expresión" porque en la novela "si es difícil decir, es precisamente porque se quiere decir todo, y no siempre se sabe cómo adoptar la forma a lo que se quiere expresar"³². Aunque cuestionable la dicotomía explícita en la frase anterior, lo cierto es que ella describe con exactitud sorprendente la problemática de la obra de Arguedas. Es así porque, como se ha visto, la intención primaria de los cuentos es la de adecuar la representación verbal a sus referentes de realidad. Sería ésta la constante de toda creación realista sino existiera en Arguedas la tensión, también ya referida, de los dos mundos encontrados. En efecto, el lenguaje es parte de ese universo que se pretende representar y, al igual que todos los aspectos de ese mundo, impone la urgencia de la fidelidad. Arguedas debería ceñirse, pues, a la lengua propia de la cultura india, al quechua, pero esta opción le está vedada por la función unitiva que otorga a sus obras. Con respecto a su primer libro, que es el que ahora nos interesa, Arguedas dijo:

Quando yo leí ese relato, en ese castellano tradicional, me pareció horrible, me pareció que había *disfrazado* el mundo tanto casi como las personas contra quienes intentaba escribir y a quienes pretendía rectificar [...] Unos seis o siete meses después [lo] escribí en una forma completamente distinta, mezclando un poco la sintaxis quechua dentro del castellano, en una *pelea verdaderamente infernal con la lengua*³³.

El intento primero y felizmente fallido, a favor del "castellano tradicional", es signo nítido de la complejidad y ambivalencia de la situación del propio escritor y de la multiplicidad combatiente de su circunstancia —la sociedad y cultura peruanas—. Es también una muestra, una lección casi, que señala hasta qué punto la doble sollicitación que recibe el autor (ser fiel al mundo indio e inteligible para el otro) constituye una dialéctica imposible de asumir fragmentariamente. De manera expresivamente paradójica,

³² *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós, 1970, p. 16.

³³ En *Primer Encuentro...*, op. cit., p. 41, subrayado nuestro.

el realismo de Arguedas deriva, en el plano lingüístico, no en la copia más o menos fiel de una norma efectivamente hablada, sino en la creación de un nuevo lenguaje; es decir, estrictamente, en la creación de una especie de lengua ficticia, artificial. Esta lengua imaginaria será lo suficientemente poderosa para dar la impresión de realidad (los personajes indios *parece* que hablaran en quechua, por ejemplo) y para revelar con hondura la índole del mundo real. Esta empresa, "la más difícil que ha intentado un novelista en América" según decir de Ángel Rama³⁴, se desarrollará con variantes a lo largo de toda la producción narrativa de Arguedas. Los tres relatos de *Agua* son, en esto también, el comienzo de un largo camino³⁵.

Abatimiento y rebeldía

Es obvio que el mundo que *Agua* representa, captado como una totalidad cerrada, insular, se percibe en términos de una dicotomía insalvable. Enfrentado a las células más pequeñas del universo andino, a la diminuta aldea o a la hacienda, y definida la actitud creadora por su polaridad sentimental ("*Agua* sí fue escrita con odio, con el arrebato de un odio puro; aquél que brota de los amores universales")³⁶, el narrador se entrega al diseño de un sistema de contradicciones. Arguedas cree que en estos micromun-

³⁴ "Diez problemas para el novelista latinoamericano", en: *La novela hispanoamericana*. Selección, introducción y notas de Juan Loveluck, Santiago de Chile, Universitaria, 1969 (3ra. ed.), p. 306.

³⁵ Las principales reflexiones de Arguedas sobre este punto y una especie de historia de su evolución estilística se pueden encontrar en: "La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú", en: *Mar del Sur*, Lima, enero- febrero 1950, Año III, Nº 9, cuya segunda versión, "revisada y corregida por el autor" aparece como prólogo a la ed. chilena (Santiago, Universitaria, 1968) de *Lavour Fiesta*. También se encuentra material importante en "Algunos datos acerca de estas novelas", prólogo a *Diamantes y pedernales. Agua*, Lima, Mejía Baca Villanueva, 1954; y en *Primer Encuentro...* op. cit.

³⁶ "Algunos datos...", op. cit., p. 5.

dos, en San Juan o en Viseca, "no viven sino dos clases de gentes que representan dos mundos implacables y esencialmente distintos: el terrateniente convencido hasta la médula, por la acción de los siglos, de su superioridad humana sobre los indios; y los indios, que han conservado con más ahínco la unidad de su cultura, por el mismo hecho de estar sometidos y enfrentados a una tan fanática y bárbara fuerza". Allí, en el oculto corazón de la sierra, "sólo existen dos bandos enfrentados con primitiva crueldad"³⁷: "uno que esquilma y otro que sangra"³⁸. Pero en el Perú andino, añade Arguedas, "las clases sociales tienen un fundamento cultural especialmente grave [...]; cuando ellas luchan, y lo hacen bárbaramente, la lucha no es sólo impulsada por el interés económico; otras fuerzas espirituales profundas y violentas enardecen a los bandos; los agitan con implacable fuerza, con incesante e ineludible exigencia"³⁹.

En *Agua* la atención se fija en el aspecto social de la contradicción andina; queda en segundo plano, más como supuesto que como presencia activa, la alusión al conflicto de culturas. Aquella contradicción se entiende en términos que se inscriben básicamente, aunque con variantes que indican la presencia de una dinámica de perfeccionamiento interno, dentro del horizonte del indigenismo tradicional. El gamonal es todavía un ser todopoderoso, invencible, monolíticamente pervertido, que domina sin trabas en un universo que secularmente le pertenece. La masa india, en cambio, destila un abatimiento infinito. Miserables y sucios, animalizados casi, los indios no reaccionan más que con temor. Impasibles frente a la injusticia y los vejámenes e impassibles también frente

³⁷ Ibidem.

³⁸ "La novela y el problema...", op. cit. En la 2da. versión p. 13. Es importante destacar las coincidencias entre los planteamientos de Arguedas y Mariátegui. Decía éste: "El Perú tiene que optar por el gamonal o por el indio. Este es su dilema. *No existe un tercer camino* (...). Lo que les importa primordialmente a los hombres nuevos es que el Perú se pronuncie contra el gamonal, por el indio", *Siete ensayos...*, op. cit., p. 186.

³⁹ "La novela y el problema...", op. cit., p. 12.

a la incitación a la rebeldía, los indios parecen haber perdido toda capacidad de acción. La negatividad de esta imagen, no aminorada por los gestos y las voces de rebeldes solitarios, excepcionales en todo sentido, se explica en la vigencia de una correlación cara a los indigenistas: la intensidad del abatimiento de los indios es absolutamente relativa a la prepotencia y maldad de los señores; es, en el fondo, su mejor expresión. La sola presencia del indio miserable condena irremisiblemente al *patrón*. Esta imagen, que implica una suerte de estrategia a nivel del mensaje de la obra, estará vigente todavía en el cuento "Yawar (Fiesta)", de 1937, pero sufrirá un cambio sustantivo a partir de la novela *Yawar Fiesta* (1941).

Curiosamente esta visión del indio resulta enlazada, dentro de la estructura de los textos, especialmente de los dos primeros, con la idea de la rebelión. En ningún otro relato de Arguedas se encontrará tan explícitamente la incitación a la rebeldía y a la violencia como en "Agua", pero también en ningún otro caso parecerá tan marcada la distancia que separa la hora de la rebelión con el presente que se narra. El grito final del cuento ("Tayta: ¡que se mueran los principales de todas partes!", p. 40) es una invocación a las fuerzas sobrenaturales, no al poder de los oprimidos. De alguna manera lo social y lo ético se confunden y el fin de la opresión se traduce en un recurso a la fe moral (los culpables serán castigados) que garantiza un orden justo, de raíz divina, en el mundo. Este recurso a lo sobrenatural, que compete al personaje infantil, se opone radicalmente al tipo de conciencia social que expresa Pantaleón: él no sólo es capaz de percibir y reaccionar frente a la injusticia de situaciones concretas, sino de advertir, con lucidez, la índole injusta de todo el sistema (afirma que la explotación no es propia sólo de San Juan, que también se produce en la costa y que allí "como en todas partes [...] los principales abusan de los jornaleros", p. 24). Más aún: Pantacha afirma —afirmación que luego será desmentida por el suceso narrado— la capacidad y fuerza que está oculta en los oprimidos, la posibilidad de que éstos se rebelen triunfalmente.

Cuando Arguedas escribe *Agua* tiene una definida y apasionada creencia en el triunfo inmediato de los explotados. Mucho después, en una conferencia pronunciada en La Habana, recordaba que "nosotros empezamos a escribir hacia 1934, cuando creíamos que la justicia social estaba a la vuelta de la esquina, [cuando] teníamos una fe formidable en que la justicia social la iba a conquistar el hombre en muy poco tiempo"⁴⁰. ¿Cómo coordinar esta "fe formidable" con la imagen de abatimiento sumo que emana de la presentación de los indios en *Agua*? Se trata, sin duda, de una fe juvenil más respaldada en la propia pasión que en la reflexión objetiva, pero se trata también, sobre todo, del funcionamiento en niveles sociales de convicciones de otro orden. Por una parte, es bastante claro que José María Arguedas nunca dejó de creer —como Ernesto, pero sin el supuesto religioso que obra en éste— en el orden del mundo; vale decir, en que el triunfo del mal sobre el bien es definitivamente imposible, según se podrá advertir al estudiar otros relatos donde esta fe tiene expresiones inequívocas. Por otra parte, con mayor o menor explicitéz, los cuentos de *Agua* modelan un estrato de riqueza humana en los indios, que se aprecia en las relaciones que guardan entre ellos y con la naturaleza, en su vocación por la música, en su sentido de competencia fraternal, y que desaparece sólo cuando tienen que enfrentarse al poder del señor. En "Warma kuyay" puede encontrarse una escena que expresa, con toda nitidez, esta situación ambivalente: los indios están bailando la ronda jubilosa y basta el grito del patrón para que cese el canto y la alegría, para que hombres y mujeres regresen a su postración (p. 88). Arguedas respalda su fe en esas dimensiones no tocadas por el terror frente al principal y cree que allí, en el oculto ánimo de estos hombres que pueden ser felices, está la fuerza que debe desbordarse hacia la realidad social. La humillante inactividad viene a ser así, en la concepción de Arguedas, un accidente en la vida del pueblo quechua; su esen-

⁴⁰ "La literatura peruana", en: *Bohemia*, La Habana, mayo 1970. Resp. en *Coral*, Valparaíso, octubre 1970, Nº 13.

ta en cambio— permanece vigorosa, oculta pero real, hasta el momento que pueda encontrar un camino de liberación social.

Agua inicia así el tratamiento de un tema que se prolongará, por lo menos, hasta *Los ríos profundos*: la contradicción entre la existencia y la debilidad absoluta con que responde al reto de la injusticia. En "Agua" se insinúa una primera posibilidad para trasladar al plano social ese vigor que sólo el terror al *werak'ocha* hace desaparecer: es la toma de conciencia que experimentan individuos aislados que han podido contemplar desde fuera su propio mundo. Pantaleón ha descubierto la injusticia del sistema y la posibilidad de su destrucción en la costa. Allí ha templado su ánimo y desde allí regresa a su mundo, rompiendo el aislamiento que lo define, como portador de un mensaje nuevo y poseedor de una nueva actitud. Su muerte no implica la desaparición de esa conciencia rebelde. Otros hombres (en el relato Ernesto, tal vez los niños y jóvenes que rodean a Pantacha) la hacen suya y se preparan para continuar la tarea de quien, por vez primera, había roto el silencio humilde y la temerosa pasividad.

Es interesante advertir que esta opción no volverá a repetirse hasta *Toda las sangres*, donde aparece notablemente matizada⁴¹. En *Yawar Fiesta* el indio que regresa a su tierra es visto casi como un extranjero. Aunque intenta impulsar la liberación de los suyos, alejado por la experiencia y las ideas obtenidas en la costa, ese hombre se pierde en la más dolorosa incomunicación y descubre, trágicamente, que quienes no compartieron su experiencia actúan dentro de órdenes que ya no entiende. Marginal e impotente, el indio que retorna a su pueblo en *Yawar Fiesta* es casi la antítesis de Pantaleón.

Agua no está libre, pues, de contradicciones. El peso de la tradición (especialmente fuerte en la repetición de la imagen de los indios truchemente abatidos) no coordina bien con la nueva visión

⁴¹ Nos referimos al caso de Demetrio Rendón Willka. Cf. capítulo V de este libro.

que ofrece Arguedas de la fuerza interior de esos mismos hombres y tampoco con la intencionalidad del mensaje (la inminencia de la rebelión) que se yuxtapone al sentido que porta el suceso narrado. En todo caso, *Agua* funda un proceso y genera, con la fuerza de su realización y con la fuerza de sus contradicciones, un sistema de opciones que se desarrollarán en textos sucesivos.

El infierno y el paraíso

En *Agua*, especialmente a través de "Warma kuyay", comienza a construirse el mito personal de la infancia feliz y terrible. Se establece para siempre el paisaje de este paradójico paraíso y se insinúa la constelación axiológica y humana que lo solventa: básicamente, el conocimiento íntimo, vivencial, de una realidad —la del universo indio— que no podrá olvidarse. Más de treinta años después de haber escrito los cuentos de *Agua*, José María Arguedas publica una colección de cuatro relatos breves bajo el título de *Amor mundo*⁴². Los cuatro textos ("El horno viejo", "La huerta", "El ayla", "Don Antonio") se asocian estrechamente a los primeros: reinician la tarea de evocar la infancia, insisten en la visión del mundo quebrado, dicotómico, concentran el espacio en una aldea, etc. El recurso a la propia experiencia sigue siendo definitorio⁴³, aunque en esta ocasión se diluya parcialmente por el uso de la narración en tercera persona. El protagonista, ahora el niño Santiago, se mueve dentro de las mismas coordenadas que Ernesto o Juan.

La homogeneidad de *Agua* y *Amor mundo* no borra, por cier-

⁴² Todas las citas corresponden a *Amor mundo y todos los cuentos*, Lima Moncloa, 1967. En una entrevista realizada por Sara Castro Klarén, cuya grabación ha tenido la gentileza de proporcionarme, Arguedas se refiere a *Amor mundo* como a una "novela corta".

⁴³ ESCAJADILLO, TOMÁS G.: "Meditación preliminar acerca de José María Arguedas y el indigenismo", en: *Revista Peruana de Cultura*, Lima, diciembre 1970, Nº 13-14. Allí se prueba la persistencia del "mismo núcleo de materiales vivenciales" en *Agua*, *Diamantes* y *Pedernales* y *Amor mundo*, p. 96.

to, sus desemejanzas. Tal vez la de más bulto sea la notable dilución en *Amor mundo* de la protesta social que caracterizaba al primer libro. No cabe interpretar este hecho como si la representación del mundo fuera ahora neutral; menos aún, como si tal universo apareciera unitario, sin resquebrajaduras. Sucede que en *Amor mundo* la problemática social adquiere una sutil función de sustrato y que, por tanto, no llama la atención sobre sí; sucede también, por otra parte, que la oposición indios/blancos se expresa en otros términos —términos más ético-antropológicos que sociales—. Estas variantes no modifican el sentido último de los cuentos (la adhesión al mundo indio) y tampoco, por consiguiente, la valoración de los dos universos en conflicto.

Amor mundo tiene como tema el descubrimiento del sexo. Santiago es el azorado niño-adolescente que, en circunstancias crueles y especialmente traumáticas, se acerca al misterio de las relaciones eróticas. Como el personaje está a caballo entre dos mundos, el descubrimiento de lo sexual adopta también dos modalidades. En "El horno viejo" el protagonista es obligado a presenciar las aventuras sexuales de un *principal*: "temprano hay que ser hombre", le dice el señor (p. 169). La inusitada presencia del muchacho conmueve a las mujeres, suscita su indignación y rechazo. La relación sexual culmina, entonces, en la violencia:

El hombre empezó a babear, a gloglotear palabras sucias, mientras ella lloraba mucho y rezaba. Entonces el chico sintió que se le empapaba el rostro. Casi al mismo tiempo su mano derecha resbaló hasta su propio vientre helado. No pudo seguir de pie; empezó a rezar desde el suelo, el cuerpo helado sobre la tierra: "Perdón Macacita, Virgen del cielo, Virgencita linda, perdón..." (172).

Santiago queda contaminado. Desde ese momento asociará inevitablemente sexo, pecado y castigo. Oscura y viscosamente será atraído por la misma situación que condena. En "La huerta" se relatan las primeras experiencias sexuales del muchacho, con una

sucia y gorda mujer enferma⁴⁴, el pavor y el arrepentimiento que luego lo asaltan, la vehemencia por reencontrarse con su inocencia. Sólo el trato con la naturaleza, las peregrinaciones penitenciales al cerro Arayá le confieren la fuerza suficiente para sobreponerse, siquiera por algunos momentos, a sus incontables caídas:

¿Cuántas semanas, cuántos meses, cuántos años estuvo yendo de la huerta al Arayá? No se acordaba. En el camino maldecía, lloraba, prometía y juraba firmemente no revolcarse más sobre el cuerpo grasiento de la Marcelina. Pero la huerta se hacía, en ciertos instantes, más grande que todos los cielos, que los rayos y la lluvia juntos, que el padre Arayá; esa huerta con su sauce llorón con su hedor, con los orines de la borra-cha, más poderosa (p. 188).

"El horno viejo", "La huerta" y "Don Antonio" reiteran el signo negativo que en *Agua* se había dibujado sobre el mundo blanco. En "El ayla" se modifica el escenario: ahora es el mundo indio. Y dentro de él la sexualidad se libera, se rompe la cadena sexo-pecado-castigo. La sucia viscosidad de la lujuria de los *principales* es reemplazada por la eufórica espontaneidad de los indios:

Las muchachas del ayla empezaron a chillar en ese instante y se dispersaron moviendo los brazos. Dos venían hacia el espino; parecía que volaban bajo. Luego, los hombres gritaron con voz gruesa, como la de un gavilán que toma altura precipitadamente. Y se echaron a correr en línea ondulante. Dos mozos persiguieron, cerca del espino, a las muchachas. Ellas reían y chillaban, ellos bufaban, silbaban. Finalmente los hombres lanzaron una especie de zumbido por la boca y las muchachas se quedaron quietas, una a poca distancia de la otra. Cuando los hombres cayeron sobre ellas, se echaron a reír fuertemente y a insultar: "Gavilán torcido, gavilán vencido, gavilán tuerto, gavilán ciego, gavilán sin pecho..." Los hombres también gritaban: "Paloma tuerta, paloma sin ojos, paloma sin nada, yo... yo te voy a hacer empollar, en

⁴⁴ Este personaje reaparecerá (la *opa* Marcelina) en *Los ríos profundos*.

nombre del Padre, de la Madre..." Y Santiago vio que el mozo que estaba cerca de él, le alzaba el traje a la muchacha, mientras ella hacía como que se defendía, luego se quedó quieta, completamente inmóvil, mientras el joven se revolvió sobre ella. Hasta el sitio ese, donde estaba oculto Santiago, llegaban silbidos, gritos, vocerío, no como de gente sino como de aves que pretendieran hablar como gente [...] De repente la pareja se puso de pie; empezaron a bailar gritando. Dieron vueltas un instante, solos, luego se juntaron con la otra pareja. Y los cuatro avanzaron danzando el ayla al centro del andén. De todas las direcciones aparecieron otros grupos y formaron nuevamente la gran cadena (pp. 196-197).

La oposición de la sexualidad *blanca* e india es manifiesta. El *niño* Santiago quisiera asumir la erótica india. No le es posible: cuando el *ayla* pasa a su lado un joven indio lo insulta ("pendejo, carajo") y todos siguen la danza dejando "solo al muchacho, como una piedra caída del cielo" (p. 197). Debe hundirse en la desgarrante, traumática y repudiable sexualidad de los *señores*. El muchacho se dice a sí mismo: "será que me sucede esto porque no soy un indio verdadero" (p. 188). Para Santiago la adolescencia se convierte en un aterrador descenso a los infiernos. Como el Ernesto de "Warma kuyay", pero sin su optimismo, Santiago vive la doble marginalidad: no es "indio verdadero" pero tampoco es un *misti* auténtico.

CAPÍTULO II

YAWAR FIESTA. LO ÚNICO Y LO MÚLTIPLE

*Yawar Fiesta*¹, la primera novela de José María Arguedas, amplía considerablemente el mundo que *Agua* había pretendido representar. De la aldea y la hacienda se pasa a una pequeña ciudad serrana, cabeza de provincia, y la perspectiva de la primera obra, que colocaba la realidad andina en términos de clausura, de insularidad, cede su lugar a un punto de vista mucho más abierto: ahora la sierra aparece dentro del marco del país, en oposición combatiente con la costa.

La secuencia de la narrativa de Arguedas no se rompe, empero, por esta transformación. Al contrario, hay un evidente vínculo entre *Agua* y *Yawar Fiesta*. Uno de sus hilos interesa remarcar desde el comienzo. En *Agua* se había tratado de distinguir entre la lozanía de algunas dimensiones de la existencia de los indios y la aturada pasividad con que esos mismos hombres aceptan el dominio de los señores. En la primera obra este distingo quedaba desdibujado, incorporado apenas, con inseguridad, al sentido de los sucesos relatados. *Yawar Fiesta* se propone revelar mejor esta escondida capacidad del pueblo quechua: en esta novela —decía Arguedas— “describí el poder del pueblo indígena”². Tomando como punto de referencia *Todas las sangres*, Ariel Dorfman señala que Arguedas “ha ido preparando el heroísmo de sus indígenas en todos

¹ Lima. Cía. de Impresiones y Publicidad, 1941. Todas las citas corresponden a la segunda edición (Lima, Mejía Baca, 1958) que Arguedas consideraba definitiva.

² *Primer Encuentro...*, op. cit., p. 237.

sus libros anteriores"³. Y es así, en efecto. En *Yawar Fiesta* la opción de la rebeldía social no aparece en ningún momento como posibilidad inmediata, pero la fuerza del pueblo quechua, el verdadero poder que poseen los comuneros, se ilumina y enfatiza. Los indios de los *ayllus* de Puquio no son los temerosos *tinkis* de *Agua*. Aunque ferozmente explotados, como sus hermanos de San Juan y Viseca, los *puquios* mantienen tercamente su dignidad y saben mostrar, a través de símbolos o de hechos reales, su verdadero poder.

Cabe hacer, pues, una aclaración. Si bien es cierto que externamente *Agua* es una obra de mayor y más agresivo contenido revolucionario que *Yawar Fiesta*, internamente sucede lo contrario: es la novela el texto que comienza a forjar la imagen de un indio verdaderamente capaz de rebelarse. Este hombre parece no necesitar el impulso exterior de un líder concientizado fuera de la realidad andina (caso de Pantaleón) y orgullosamente rechaza toda injerencia foránea, toda intromisión que venga de lo que denomina el "extranjero"; esto es, lo no andino.

La afirmación del "poder del pueblo indígena" que contiene *Yawar Fiesta* debe entenderse no sólo en función del proceso de la narrativa de Arguedas, sino, al mismo tiempo, de contextos más amplios. En este orden de cosas es sugestivo recordar que en 1937 Enrique López Albújar publica sus *Nuevos cuentos andinos*⁴, repitiendo en lo esencial la imagen del indio que Arguedas había objetado desde sus comienzos, y que Alejandro Deustua, en ese mismo año, puntualiza su tesis aristocratizante sobre la situación y destino del Perú. Deustua considera que "la salvación no surgirá de la voluntad colectiva, que es la más deprimida, ni de la resurrección de las energías primitivas del pueblo, que no las ha tenido, sino de [...] la inteligencia omnipotente de un grupo de hombres que tenga conciencia absoluta, profunda y clara del estado del país y

³ *Imaginación y violencia en América*, Santiago de Chile, Universitaria, 1970, p. 203.

⁴ Santiago de Chile, Ercilla, 1937.

de los remedios que éste exige"⁵. Dentro de este planteamiento el pueblo indio lleva la peor parte:

Hay razas que superan ciertas debilidades inherentes [...] otras razas sucumben prontamente y pasan de un estado de riguroso dinamismo a otro desesperadamente estático. El Perú se encuentra desafortunadamente en esta segunda situación. *Las desgracias del país se deben a la raza indígena*, que ha llegado al punto de su descomposición psíquica y que, por causa de la rigidez biológica de sus integrantes, que han terminado definitivamente su ciclo evolutivo, han sido incapaces de transmitir a los mestizos las virtudes que exhibieron en su fase de progreso [...] *El indio no es, ni puede ser otra cosa que una máquina*⁶.

Yawar Fiesta, como *Agua*, pero dentro de otro contexto tal vez más agresivo, resulta ser una obra rectificatoria y polémica. Aunque sin duda no de una manera directa, Arguedas responde con *Yawar Fiesta* la tesis de Deustua, cuyo predicamento en los medios intelectuales de entonces, pese a las objeciones que había recibido de Mariátegui en 1928⁷, era incuestionable.

Por otra parte, entre 1935 y 1941 varían considerablemente algunos aspectos del entorno de Arguedas. Aquella "fe formidable" que alentaba en 1935, cuando según cita ya hecha creía que la "justicia social estaba a la vuelta de la esquina", comienza a tropezar con la resistencia de la realidad. La derrota de la República

⁵ Cit. por SALAZAR BONDY, AUGUSTO: *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo*, Lima, Mondino, 1965, p. 189, tomo I.

⁶ Cit. por FUENZALIDA, FERNANDO: "Poder, raza y etnia en el Perú contemporáneo", en: VARIOS: *El indio y el poder en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, Serie Perú Problema, N° 4, 1970, p. 17, subrayado nuestro. Esta y la cita anterior están tomadas de la obra de Deustua *La cultura nacional*, Lima, 1937.

⁷ A propósito de las ideas pedagógicas de Deustua, y antes de que se publicara *La cultura nacional*, Mariátegui había afirmado que Deustua representaba "la vieja mentalidad aristocrática de la casta latifundista", en: *Siete ensayos...* op. cit. p. 132.

Española y los espectaculares éxitos de los ejércitos fascistas en los primeros años de la Segunda Guerra Mundial demuestran, en el plano internacional, que el enemigo es mucho más poderoso de lo que podía suponerse algunos años antes. En el Perú, a partir de 1939, al amparo de una democracia farsesca, se instaura un régimen inequívocamente conservador que internamente resulta fortalecido por su apoyo a los Países Aliados y por el conflicto armado entre Perú y Ecuador.

Entre noviembre de 1937 y octubre de 1938 Arguedas sufre prisión por razones políticas. Él y otros estudiantes arrojan de la Universidad de San Marcos al general italiano Camarotta, representante del gobierno de Mussolini, y este acto genera el encarcelamiento de estudiantes, entre ellos Arguedas⁸. Por esta misma época, si nos atenemos al testimonio que de ella ofrece *El Sexto* (que se publica mucho después, en 1961), Arguedas opta por una actitud no comprometida con ningún partido político. En *El Sexto*, como se verá en su oportunidad⁹, Arguedas cuestiona tanto al Apra, del cual nunca estuvo cerca, cuanto al Partido Comunista Peruano, sin abdicar por ello de los ideales socialistas que bebiera en *Amauta*. Algunos años después, en 1947, Arguedas publica una carta en la que afirma:

Yo no milito en las filas de ningún partido político ni me he inscrito en los registros de ninguna agrupación partidaria; mi conducta ha estado normada siempre por la inspiración de mi propia conciencia, en la más absoluta libertad¹⁰.

⁸ Cf. LÉVANO, CÉSAR: *Arguedas. Un sentimiento trágico de la vida*, Lima, Labor, 1969, p. 33 y ss.

⁹ Cf. Capítulo IV.

¹⁰ Cit. por Merino de Zela, Mildred: "Vida y obra de José María Arguedas", en: *Revista Peruana de Cultura*, Lima, diciembre 1970, N° 13-14, p. 171 (ficha 265). Coincide este testimonio, pese al obvio cambio de tono, con el texto del discurso "No soy un aculturado" (*El zorro...*, op. cit., p. 298), donde se lee: "No pretendí jamás ser un político ni me creí con aptitudes para practicar la disciplina de un partido, pero fue la ideología socialista y el estar cerca de los movimientos socialistas lo que dio dirección y permanencia, un claro destino a la energía que sentí desencadenarse durante la juventud".

La desconfianza de Arguedas frente a los partidos políticos, en la práctica agrupaciones básicamente costeñas por entonces, tiene relación, no por tangencial menos efectiva, con el mensaje cerradamente andino de *Yawar Fiesta*; en especial, con el rechazo que sufren quienes, desde la costa, alentados por las tensiones políticas de Lima, intentan fijar un rumbo al destino de la vida serrana.

Los supuestos narrativos

Como se sabe, *Yawar Fiesta* plasma la representación de la vida pública de una pequeña ciudad andina: Puquio. La estrategia narrativa es elemental pero eficaz¹¹: a partir de una ambientación genérica, que se emplea como punto de referencia con funciones muy explícitas, se escoge un episodio que sirve para iluminar en profundidad la naturaleza y dinámica de la realidad andina o de un sector representativo de ella.

Al llegar al capítulo III el lector de *Yawar Fiesta* descubre que sólo en ese momento comienza la narración propiamente dicha. La construcción de la fábula se inicia recién entonces. Los dos primeros capítulos¹² ofrecen una imagen general de un "pueblo indio",

¹¹ Cf. ESCOBAR, ALBERTO: "La guerra silenciosa de *Todas las sangres*", en *Revista Peruana de Cultura*, Lima, abril 1965, N° 5, p. 40.

¹² En la primera versión habría que referirse a los tres capítulos iniciales, el primero de los cuales fue suprimido en la segunda edición (versión definitiva). Este capítulo, bajo el título "La quebrada", ofrecía una visión cósmica de las serranías que rodean Puquio. El pueblo mismo no aparece y la descripción se centra en las grandes cumbres cordilleranas, en las enormes quebradas, en el infinito cielo. Tal descripción se desarrolla con andadura muy racionalizada y bajo la organización de los ciclos temporales ("en los meses de lluvia", p. 4; "en los meses de invierno", p. 5; "al amanecer"; "al medio día"; "cuando el sol declina", p. 5; "al anochecer", p. 6). La acertada supresión de este capítulo se explica tanto como resultado de la autocrítica (sin duda se trata de un fragmento débil) cuanto en la decisión de no retener con exceso al lector en el pórtico de la fábula, especialmente cuando, como en este caso, la información proporcionada no tenía función específica. Hay un evidente deseo de aligerar la novela y en ese deseo la presencia del lector es indudable.

Puquio. El primero toma a su cargo el aspecto espacial y se conforma como una descripción sostenida; el segundo, por su parte, se refiere a lo temporal y adopta una andadura narrativa. Puquio queda presentado en términos diacrónicos y sincrónicos: cómo es ahora y de qué manera llegó a ser como es. Descripción y narración acceden rápidamente a un nivel sin duda explicativo. No es gratuita la incorporación de estos dos capítulos. En la mayoría de los casos la crítica los ha visto como resultado de una suerte de "deformación profesional" del antropólogo Arguedas, quien años más tarde, como para amparar esta tesis, publica un estudio científico sobre Puquio¹³. Puede haber algo de razón en este planteamiento, pero lo verdaderamente importante es advertir que la presencia de ambos capítulos es indicio del tipo de correlación que entablan autor, obra y lector en la estructura de *Yawar Fiesta*.

En efecto, la fábula de la novela parece ser considerada por el autor como incomprensible para el lector si se la presenta desnuda, sin un marco de referencias más o menos explícitas. Se supone que el mundo novelesco es ajeno y misterioso para el lector: la explicación se hace, pues, indispensable. En el fondo se trata de una situación similar a la que explica la presencia de notas a pie de página con función de glosario. El lector no sabe que *chukllas*, *chaschas* y *mak'tillos* significa chozas, perros pequeños y muchachos (p. 22). Este segundo caso, que es un claro producto de la separación lingüística quechua-español y del contexto cultural puesto en juego, sirve para explicar el primero. Se da por seguro que el lector (hispanohablante, partícipe de la "cultura occidental") no puede comprender con facilidad el universo de Puquio (quechua, cultura andina). De aquí que el relato propiamente tal aparezca luego de esa suerte de prólogo explicativo que constituyen los dos primeros capítulos¹⁴. En general puede decirse, por consiguiente,

¹³ "Puquio: una cultura en proceso de cambio", en: *Revista del Museo Nacional*, Lima, 1956, tm. XXV. En muchas otras ocasiones Arguedas analizó la realidad de Puquio (ver la bibliografía de Mildred Merino que citamos en la nota 10 de este Cap.).

¹⁴ Obviamente se trata del fenómeno de la doble solicitud (ser fiel a la

que la índole y dinámica interna de *Yawar Fiesta* son el resultado directo de su diseño explicativo. Tal su limitación y su alcance.

El capítulo I es una descripción de Puquio. Su organización y cómo se desprende del paso de una perspectiva lejana ("desde el alto de Sillanayok", p. 9) a otra más bien cercana ("entrando por el camino", p. 10; "llegando a la cima", p. 11) que equivale al progresivo descubrimiento del pueblo por el viajero que llega a él. Este cambio de perspectiva (cerca, lejos y gama intermedia) impone transformaciones a la percepción misma que va, entonces, de lo totalizador y sintético (lejos) a lo más o menos agudamente analítico (cerca). Desde la perspectiva de la máxima distancia, Puquio se percibe como una unidad, como un "pueblo indio". Conforme el punto de mira se acerca al objeto, o lo que es lo mismo, conforme el análisis va desplazando a la síntesis, la totalidad del "pueblo indio" se desmembra: "tres ayllus [...] tres torres, tres plazas, tres barrios indios", por ejemplo (p. 10).

El resultado de este proceso de separación de las partes que forman el todo, proceso de primerísima importancia como se verá luego, es una notable desintegración. Se descubre, así, una muy marcada estratificación cuya naturaleza socioeconómica y cultural no deja de tener su correlación topográfica. Tal estratificación desdoblada, dentro de la totalidad de Puquio, el nivel de los *mistis* o *principales* y el nivel de los indios. Esta dicotomía, que es la de *Agua*, se muestra rápidamente insuficiente: aparecen los mestizos o *chalos* como estrato marginal ("ni comuneros ni principales", p. 11) y, además, los dos grandes bloques originales se quiebran y subdividen: los *mistis* aparecen escindidos en *principales* (que viven en el jirón Bolívar) y los *más principales* (que viven en la plaza de armas); los comuneros, por su parte, en indios de los *ayllus* de Pichk'anchuri, K'ayau, Chaupi y K'ollana y en dos estratos inferiores, el de los *punarunas* y el de los *concertados*. Los mes-

realidad que representa e inteligible frente a lectores extraños) que se mencionó al estudiar *Agua*. Esto es aplicable al capítulo suprimido en la versión definitiva (cf. nota 12).

tizos también se separan y hasta se oponen, aunque con criterio más ético que socioeconómico, entre los que "hacen amistad con los ayllus" y los *k'anras*, que son los servidores obsecuentes de los *principales* (p. 18).

Es claro, entonces, que el "pueblo indio" inicial esconde complejas pluralidades; más aún, que su naturaleza misma es tal condición plural y que su dinámica está establecida por el choque y la contienda permanentes de los dispares elementos que lo forman. Desde este punto de vista, el mundo de *Yawar Fiesta*, múltiple, complejo, desmembrado, conflictivo, aparece incomparablemente más rico que el de *Agua*, de tajante constitución dicotómica.

El capítulo II es, estrictamente hablando, un relato histórico, una crónica. Lo es por la visión temporal que lo informa y por su radical apego a la verdad: "así fue el despojo de los indios de la puna de K'ayau, Chaupi y K'ollana" (p. 31). El desarrollo de la narración está marcado por frases como "en otros tiempos" (p. 21), "años después" (p. 22), "año tras año" (p. 23) que determinan un cierto clima de imprecisión, pese a la condición histórica del relato. La materia de la narración es el "despojo"; esto es, la secuencia de actos arbitrarios que conducen a la usurpación de las tierras de los comuneros y su paso a "propiedad" de los *mistis*. El resultado último es la instauración de un sistema fuertemente feudal, por un lado, y la creciente ebullición del odio en el alma de los indios ("desde entonces el odio a los principales crecía en sus corazones, como aumenta la sangre, como crecen los huesos", p. 31), por otro. La historia del despojo explica la plural y opositiva estratificación descrita en el capítulo anterior.

Sucede, y es importantísimo advertirlo, que los capítulos I y II, especialmente el último, engloban mediante términos generales el esquema típico que las novelas indigenistas tradicionales plasman con detalle. Ariel Dorfman ha dicho que Arguedas comienza su obra donde quedó la tarea de los representantes de la novela indigenista tradicional¹⁵. Los capítulos iniciales de *Yawar Fiesta*

¹⁵ *Imaginación y violencia...*, op. cit., p. 204.

respalda indirectamente este juicio. Es como si en ellos José María Arguedas hubiera querido concentrar lo que fue largamente espurio por sus predecesores y hacerlo así para partir de esa base en la aventura de construir su propio testimonio. En efecto, la novela indigenista tradicional reitera un esquema basado en la adición de despojos, usurpaciones y vejámenes hasta un punto tal que producen el aniquilamiento de la capacidad de respuesta del pueblo o, por reacción instintiva, una respuesta violenta, heroica, pero siempre fracasada. Es, en parte al menos, la historia del capítulo II. En algunos casos, además, aparecen tópicos muy comunes, propios de la tradición indigenista, cuyo mejor ejemplo pudiera ser la vigencia de la "trinidad embrutecedora del indio"¹⁶. Arguedas la menciona y hace actuar: juez, cura y "gobiernos" aparecen avalando y hasta propiciando la explotación de los comuneros (p. 25).

Un mundo estratificado y conflictivo

Según lo ya afirmado, la fábula de *Yawar Fiesta* se arma sobre la imagen espacio-temporal que diseñan los capítulos iniciales. Ctra el argumento alrededor de la celebración del *turupukllay* (o *yawar fiesta*, fiesta sangrienta); sus preparativos, especialmente entusiastas porque en esa ocasión se lidiará al "Misitu", un toro imbudo de prestigio mágico; su prohibición por orden del gobierno central, representado por el Subprefecto de Puquió; las reacciones de los diversos estratos ante tal ordenanza, incluyendo las de los puquianos residentes en Lima; y, por último, la celebración de la fiesta ("¡El yawar punchay verdadero!" —p. 190) pese a la prohibición. Las vicisitudes de la corrida india juegan el papel

¹⁶ Cf. GONZÁLEZ PRADA, MANUEL: "Discurso en el Politeama", en: *Páginas Libres*, Madrid, Lib. Pueyo, s/f. El discurso fue pronunciado en 1888. Allí se enunció el tópico de la "trinidad embrutecedora", de larga existencia en la literatura peruana.

de reactivo que permite visualizar mejor, y con mayor hondura, el mundo de Puquio.

En Puquio el estrato más homogéneo es el indio. Aunque divididos en cuatro *ayllus*, separación que impone una cierta "distribución del trabajo" y un claro sentimiento competitivo en más de un aspecto, los comuneros guardan entre sí lazos de fraternal solidaridad. Es ésta la que les permite, en determinadas circunstancias, oponerse con éxito a las pretensiones de los *blancos* (caso del agua: "pero el agua no soltaron los ayllus" —p. 16; cf. pp. 15-17) y la que les permite, asimismo, realizar tareas sorprendentes (caso de la construcción de la carretera: "¡Jajayllas! ¡Puquios abriendo calle en cerro grande, como manteca nomás!" —p. 82; cf. pp. 82-91). De ambas vertientes, y en contraste con la efectiva y dolorosa opresión a la que están sometidos, los comuneros extraen su orgullo grupal y la conciencia del poder que realmente poseen:

—Nu'hay empusible para ayllu, taytay. Capaz cerro grande también cargando hasta la mar k'ocha (p. 40).

O también:

—Ayllu cumple palabra. ¡Comunero es mando, sempre! (p. 88).

En la composición de la novela, con incuestionable acierto, la homogeneidad del estrato comunero y la fraternidad que lo define internamente se plasman mediante el procedimiento de no representar con nitidez individualizadora a los personajes indios. El primer plano queda ocupado por el grupo y es éste el auténtico protagonista. Por esto, con frecuencia sintomática, los parlamentos indios no tienen hablante específico: la voz es de la masa. También por esto algunos caracteres personales (referidos en el relato a algún nombre propio) resultan ser sustantivamente intercambiables: la solemnidad es propia no de tal o cual *varayok'* sino de todos ellos, la valentía es común a todos los capeadores, etc. Algunos críticos han visto en este procedimiento un defecto, en tanto los personajes indios estarían vistos plana y acartonadamente. No

hay tal, sin embargo. El personaje indio colectivo es uno de los aspectos más importantes de *Yawar Fiesta*.

El orgullo, la capacidad de realizar tareas sorprendentes, la conciencia del propio poder, a la par que la presencia del personaje colectivo y todo lo que ella implica, son aspectos de relieve indudable dentro del aporte global de José María Arguedas al proceso de la novela indigenista¹⁷. Gracias a ellos se tiene una nueva imagen del indio, imagen que difiere en esencia del lacrimoso testimonio que emanaba de buena parte de las novelas anteriores. La visión del indio absolutamente abatido, incapaz de toda acción consistente, vencido y humillado para siempre, queda cuestionada y rebatida, sin paliar por eso la radical inhumanidad de su situación social efectiva.

Para a la afirmación anterior, atraviesan fugazmente la novela algunos personajes indios no comuneros (*punarunas* pauperizados, *concertados*) en los que sí es notoria la imagen del aniquilamiento total. Esta duplicidad de la visión no sólo enriquece el mundo representado y evita simplificaciones tergiversadoras, sino —y sobre todo— plantea un orden de significación a nivel del mensaje: la fraternidad comunal, la fuerza del grupo, su cohesión, el mantenimiento de las viejas tradiciones del *ayllu*, sobre todo su raíz de humana solidaridad, son la opción única de la supervivencia con dignidad, pese a la opresión y a la miseria, para los indios. El indio comunero es el héroe de *Yawar Fiesta*.

Aunque divididos en *principales* y *más principales*, el grupo de los *mistas* es relativamente homogéneo y, por cierto, ocupa un lugar importante en la estrategia representacional del texto. Es el estrato propietario y, en ese sentido, su situación corresponde claramente a una realidad económica. Sin embargo, y de manera casi automática, su capacidad económica se convierte en poder, entendido en su sentido más amplio: desde prestigio social hasta decisión

¹⁷ Para justipreciar este aporte bastaría ver la diferencia que, dentro del proceso mismo de la narrativa de Arguedas, se establece entre *Agua* y *Yawar Fiesta*. Con otros autores la diferencia es mucho más notable, por cierto.

política. De otro lado, el estrato de los *principales* representa un patrón cultural que se autodefine como superior al propio de los indios y que busca la razón de su jerarquía en un concepto vago pero actuante: el de "civilización" como opósito de "barbarie" —atribuida ésta a los indios—. El origen del *status* de los *principales* es la violencia. La violencia es también la fuerza que lo mantiene y le confiere vigencia, una violencia efectiva o latente, igualmente poderosa como acción o como amenaza.

En las novelas indigenistas anteriores, los *principales* ocupaban la cúspide de la pirámide del poder. A su servicio estaban las autoridades. En *Yawar Fiesta* el esquema, una vez más, varía. Es cierto que la novela presenta la colusión de los *principales* y las autoridades en la tarea común de explotar al indio; sin embargo, al mismo tiempo, advierte insistentemente el parcial sojuzgamiento de los *principales* puquianos ante el mando de las autoridades, en especial del Subprefecto, cuyo campo de representación es sin duda la costa. Se percibe así la relación de dependencia de la sierra, inclusive de sus estratos más encumbrados, con respecto a la costa. Es precisamente esta relación la que será esclarecida en los episodios medulares de la novela.

El estrato de los mestizos radicados en Puquio no juega papel importante ni en la estructura ni en la dinámica argumental de la novela. Presentado más como grupo marginal ("ni comuneros ni principales" —p. 11) que intermedio, el grupo *chalo* se desdibuja y termina por perderse en la gran contienda entre *blancos* e indios. No es el caso, sin embargo, de los mestizos puquianos residentes en Lima; ellos sí, como se verá más adelante, poseen una funcionalidad de singular relieve en *Yawar Fiesta*.

*El turupukllay como revelador
de la realidad*

Como ya se ha visto, la estrategia del narrador de *Yawar Fiesta* consiste en seleccionar un episodio que sirva para revelar la reali-

dad más honda del mundo representado en la novela. Ese episodio es la celebración del *turupukllay*. Es menester analizar este punto.

Es claro, por lo pronto, que la fiesta funciona como fuerza aglutinante de la colectividad puquiana. Toda ella se siente participar en la celebración y la considera parte de su manera de ser. Es su orgullo. En este sentido el *turupukllay* nos remite a la visión unitaria original, la del "pueblo indio", y parece inhibir las características de su estratificación.

Todos los indios están profundamente comprometidos con la fiesta: es su fiesta ("¡Nada, nada extranjero! ¡Misitu es para misito" —p. 169) y en ella encuentra una ocasión de afianzamiento grupal. Los mestizos gozan de la celebración. Los *principales* también se reconocen en el festejo:

Los vecinos también, en todas sus reuniones hablaban de la corrida. Cuando se encontraban en los caminos de paso a sus chacras o de vuelta al pueblo; cuando tomaban cerveza o pisco en las tiendas; cuando se reunían para charlar bajo los faroles de las esquinas, hacían apuestas por K'ayau o por Pichk'achuri; a favor o en contra del Misitu (p. 48).

La cita expresa bien el grado de interés que despierta en los *mestizos* el *turupukllay*; interés que se explicita, también, en la manera como relatan la fiesta ante el Subprefecto ("es algo fenomenal"; "es pistonudo" —p. 49) y en el juicio que les merece en relación a las celebraciones patrias ("La corrida es lo fuerte. Lo demás es fogueza, ripio no más. Sin el *turupukllay*, el 28 sería como cualquier día" —p. 50).

Esta suerte de compenetración de todos los estratos tiene una naturaleza ambigua, como no podía ser de otro modo. Así, por ejemplo, el sentido simbólico de la fiesta es el de la oposición y contienda entre los bandos opuestos: los indios y los *principales*. En efecto, la corrida representa el enfrentamiento de lo hispano (el toro) con lo indio (los capeadores) y la destrucción y muerte de aquéllo. Naturalmente la significación simbólica no es tan obvia y tajante. Ha sufrido quebras y transformaciones agudas y se

realiza dentro de un contexto de sustantiva ambigüedad. Las indias despiden al toro que va a morir con hermosísimas canciones que expresan el "franciscanismo" propio de su cultura. Se sobreponen así dos sentidos: el de "toro-símbolo del poder blanco" y el de "toro-animal-parte de la naturaleza". Hasta el odio y el amor se mezclan en un mundo conflictivo y múltiple.

De aquí también que, aunque la fiesta agrupe en un solo bando a los indios, *chalos*, *señores* de segunda fila y hasta alguno (don Julián Arangüena) de los *más principales*, cuando se trata de defenderla de la intromisión "extranjera", esa asociación sea profundamente contradictoria. Los indios asumen su fiesta como un desafío ante los *principales* y como una ocasión de demostrar su valor, su entereza, su capacidad de heroísmo. De ello tienen plena conciencia: "¡Ja caraya! Mistachas verán. Principales asustarán con Misitu" (p. 44). El *turupukllay* importa, por consiguiente, un no tan solapado reto de los indios frente a sus opresores. La participación de los *principales* no es menos contradictoria. Por una parte reconocen el valor de los indios ("nuestros indios son resueltos" —p. 50); por otra, encuentran en la muerte de los capeadores sólo un espectáculo fuerte y alguno hasta propicia macabramente la matanza. Dice don Julián Arangüena, dueño del toro que será lidiado: "lo he regalado a K'ayau para que el Misitu se banquetee con los indios" (p. 48).

Es claro, entonces, que la fiesta del *turupukllay* tiene una doble función: por una parte afirma la unidad de Puquío ("en las casas de los vecinos y en los barrios, en las calles y en las chacras hablaban de la corrida" y durante su realización "ayllus y vecinos temblaban en la plaza [...] temblaban cholas y niñas" —p. 46); por otra parte, demuestra su desmembrada constitución, su agónica índole. La capacidad de revelación de este paradójico esquema es notable; su raíz dialéctica, evidente.

Las autoridades y los "vecinos alimeñados"

Cuando se imparte la orden que prohíbe la celebración del fes-

tejo y el Subprefecto prepara su cumplimiento, la unidad de Puquío se deshace. Los indios mantienen firmemente, casi agresivamente, su adhesión a la fiesta; los mestizos y algunos *principales*, los de segundo orden, también. En cambio los *más principales* modifican su actitud primaria, favorable al *turupukllay*, y acatan las disposiciones de Lima. Es este un momento esencial en la trama de la novela.

El Subprefecto plantea el cumplimiento de la orden como una empresa civilizadora: "yo creo que esta prohibición es en bien del país, porque da fin a una costumbre que era un salvajismo", dice a los vecinos de Puquío (p. 53). En el debate que motiva la orden, delante de la autoridad, los vecinos más importantes aceptan y hacen suyo ese planteamiento: "los vecinos conscientes estamos con la autoridad" (p. 54); "todos estos vecinos que me rodean son los que van a Lima, son los más instruidos, y apoyamos al Gobierno" (p. 55), dicen. De esta suerte, y como quiera que los *menos principales*, encabezados por don Pancho Jiménez, mantienen su actitud contraria a la ordenanza, los vecinos quedan divididos en "dos bandos" (p. 56): el primero, favorable al *turupukllay*, es visto por el otro como salvaje, renuente a la civilización y a sus bienes, retardatario, enemigo del progreso; el segundo, contrario al festejo, es considerado por el primero como insincero, inauténtico y su actitud se interpreta como producto de la adulación a las autoridades. Dice don Pancho:

—Y don Demetrio se hace el extranjero. Seguro que su alma está llorando por la corrida. "¡Ay, cómo va ser sin el Honrao", está diciendo en su adentro. Pero en el despacho del Subprefecto parece limeño prisionero en Puquío (p. 58).

Aunque la división de los bandos a favor y en contra del *turupukllay* coincide con la estratificación económica de los más ricos y los menos ricos (es sintomático que, en el episodio inmediatamente posterior al conocimiento de la prohibición, unos beban champagne y otros cerveza —p. 56), hay un personaje que rompe tal correlación. En efecto, don Julián Arangüena es de los *más*

principales, probablemente el más rico, y sin embargo, participa de la actitud de quienes se oponen al cumplimiento de la voluntad del Subprefecto. En realidad la figura de don Julián queda contradictoriamente planteada en *Yawar Fiesta*. Su sentido será comprendido en una instancia posterior de la narrativa de Arguedas, en *Todas las sangres*, cuando se explicita la idiosincrasia del gamonal que, sin dejar de ser un terrible opresor, incluso con más crueldad que ningún otro, tiene una actitud contradictoriamente paternalista con los indios, una enérgica adhesión a las costumbres y valores serranos y una repulsión igualmente enérgica frente a la intromisión —que condena— de los modelos costeños. Ciertos aspectos de don Bruno están prefigurados en don Julián¹⁸. Este es uno de los indicios de la ligazón profunda entre *Yawar Fiesta* y *Todas las sangres*.

Si se analiza la actitud de los poderosos que respaldan a la autoridad, cuyo ejemplo pudiera ser don Demetrio, se descubre rápidamente su raíz dependiente. En efecto, para oponerse a la celebración del *turupukllay* necesitan el impulso y el aval de la autoridad; más aún, su argumentación es abiertamente mimética y se limita a reproducir las ideas del Subprefecto. Sus modelos son sintomáticos: de corrida, a la usanza de Lima, es decir, española; de torero, Belmonte; de plaza, Acho, etc. Sus paradigmas implican la renuncia a su modo de ser, considerado defectivo, y la adopción de otro que se juzga superior y se le reconoce ajeno:

—Necesitamos autoridades que vengan a enseñarnos y que estén resueltos a imponer la cultura del extranjero. En estos pueblos, señor Subprefecto, vivimos todavía en la oscuridad (p. 57).

La sociología encontraría aquí un caso evidente de alienación. Y efectivamente se produce una dinámica de dominación y dependencia, dos lados de una misma realidad, cuya dimensión última es el sojuzgamiento de la sierra por la costa y la interpretación

¹⁸ En una línea similar estaría don Aparicio de *Diamantes y pedernales*.

positiva de ésta en la medida en que representa lo extranjero. Es claro que tal situación se constituye mediante una suerte de cadena que, en *Yawar Fiesta*, es vista en algunos de sus eslabones: *costa-principales*, *principales-indios*. En la secuencia primera hay participación de los dominados; esto es, se produce la conciencia de inferioridad con respecto a los dominadores y se acepta esa situación; en la segunda, en cambio, los dominados no acatan su circunstancia y, aunque social y económicamente deprimidos, mantienen su identidad. El modelo urbano de los *blancos* les causa a los indios desprecio: "¡Atatuya Bolívar, calle!", dicen (p. 18). Es sólo un ejemplo.

Dentro de la segunda opción habría que situar no sólo a los indios sino, también, a don Julián y a los *principales* de segunda fila. En este sentido es singularmente esclarecedor comparar el lenguaje de don Demetrio y el de don Pancho. El primero es español de norma urbana, por así decirlo, y no se diferencia del que emplea el Subprefecto; el segundo es español, también, pero fuertemente diferenciado por obvias interferencias del quechua¹⁹.

La presencia de la costa en Puquio aparece, según se desprende de lo anterior, tanto a través del grupo de los "vecinos alimeñados" (p. 73), cuanto por la incorporación de personas provenientes de la costa en la estructura del pueblo: el subprefecto, el jefe del puesto policial, por ejemplo. Estos últimos tienen una visión radicalmente negativa de la sierra ("cochinada" —p. 70; "porquería" —p. 72, son los calificativos que usan). El paisaje, que embelesa a los puquianos, es despreciable para los costeños ("mira que cielo más feo" —p. 70). En el capítulo I se hace ya mención a ello:

Desde las cumbres bajan cuatro ríos y pasan cerca del pueblo; en las cascadas, el agua blanca grita, pero los mistis no oyen. En las lomadas, en las pampas, en las cumbres, con el viento

¹⁹ Don Pancho: "¿Quién torerito va entrar a la plaza?" (p. 58); "Cada uno hacemos según su conciencia"; "Pega nomás, señor autoridad" (p. 60), etc. Don Demetrio: "Nuestro gobierno, señores, cumpliendo su llamamiento de protección al indígena desvalido y de retrasado cerebro, ha dictado esa inteligente medida" (p. 63), etc.

bajito, flores amarillas bailan, pero los mistis no ven. En el amanecer, sobre el cielo frío, tras el filo de las montañas aparece el sol; entonces, las tuyas y las torcazas cantan, sacudiendo sus alitas, las ovejas y los potros corretean en el pasto, mientras los mistis duermen, o miran, calculando, la carne de los novillos. Al atardecer el tayta Inti dora el cielo, dora la tierra, pero ellos estornudan, espuelean a los caballos en los caminos, o toman café, toman pisco caliente. Pero en el corazón de los puquios está llorando y riendo la quebrada, en sus ojos el cielo y el sol están viviendo; en su adentro está cantando la quebrada, con su voz de la mañana, del mediodía, de la tarde, del oscurecer (pp. 18-19).

La oposición costa-sierra y *principales*-indios, puesta de mani-fiesto en la anécdota novelesca del *turupukllay*, sobrepasa sin duda el nivel del acontecimiento relatado. Éste no es más que un revelador de una situación mucho más profunda y compleja. Ni genera la oposición ni la agota. Es su signo. Descúbrase así un aspecto característico de la narrativa de Arguedas: su manera de entender el realismo en términos de revelación del sentido de la realidad, como se verá más adelante.

Desarraigo y compromiso

Las oposiciones que acaban de referirse adquieren mayor dimensión y complejo entramado cuando ingresan al relato los puquianos residentes en Lima. En varios fragmentos de la novela se alude a la construcción por los *ayllus* de la carretera que une Puquio a la costa. El capítulo VII retoma este hecho, lo narra unitariamente y le confiere un tiempo (en la década anterior a la que es materia del argumento). Luego de esta introducción, que cumple función análoga a la de los capítulos I y II, el narrador explica la emigración de los *puquios* a la capital del Perú. En lo que toca a los *mistis* se advierte que el traslado a Lima implica, por una parte, su total sumisión a los modelos y hábitos capitalinos; por otra, su adscripción a una nueva sociedad sin mayores problemas:

Recogieron los terrenos de las avenidas, y frente a los palacios de los ricos, junto a las embajadas y a las residencias de los hacendados de la costa, levantaron sus casas. Así como ellos, con jardín, con garaje, con baños de lujo; y hasta compraron perros extranjeros para exhibirlos en el jardín (p. 93).

Los *principales* empobrecidos, los mestizos y los indios sufren, en cambio, la agresión de la sociedad a la que quieren incorporar. Entre ellos, agrupados bajo el peyorativo de *serranos*, deben soportar el desprecio de los hombres de la costa, de los limeños. En una instancia posterior, cuando la avalancha migratoria es total, la hostilidad decae ("la invasión que bajó de todas las provincias andinas fue imponiendo el respeto a la gente de la costa" p. 94), aunque a los *serranos* se les mantiene, en general, en una situación de dependencia. Cualquiera que sea el éxito efectivo en Lima, cuando el emigrante regresa a Puquio se siente distinto e importante.

De vuelta parecían distintos, andaban ligero y en las calles, quebrantando atrás el cuerpo; y hablaban puro castellano, sin "elle", diciendo "gayo" en vez de "gallina" (p. 80).

Lo que interesa fundamentalmente para el curso de la novela es el trágico desajuste que se produce entre los indios y mestizos que viven en Lima y sus semejantes que quedan en Puquio. No se trata del viejo tópico del serrano que olvida a los suyos, se avergüenza de ellos y hasta, si puede, los explota; se trata de algo más profundo y mucho más doloroso. Los puquianos residentes en Lima sufren y/o gozan un rápido proceso de aculturación. Este proceso, en la imagen que de él ofrece *Yawar Fiesta*, no rompe su adhesión a la tierra materna, sino más bien la ahonda, pero tiene como resultado la construcción de una nueva interpretación de la realidad, como se ve sobre todo en quienes entran en contacto con la Universidad y se incorporan al movimiento socialista (caso del personaje Escobar, cf. p. 98). Esta interpretación no coincide con la visión del mundo de quienes quedan en la sierra. Para los

primeros se trata, pues, de una tarea de iluminación de la verdad ante sus semejantes:

Los gamonales siguen explotando a los comuneros, como hace, doscientos años, a cepo y fute. *Nosotros que ya tenemos los ojos abiertos y la conciencia libre*, no debemos permitir que desuellen impunemente a nuestros hermanos (p. 95, subrayado nuestro).

En la construcción de la novela se pone de manifiesto, sin embargo, la profunda y real escisión entre ambos grupos de puquiños. Mientras los residentes en Lima se preparan para impedir el festejo del *turupukllay*, y cantan felices pensando en el éxito que les espera, en ese mismo momento (coincidencia que el narrador se encarga de destacar), "en el ayllu de K'ayau los varayok's animaban a los indios para subir a la puna a traer al Misitu" (p. 99). La realización del *turupukllay*; es decir, el episodio medular de la novela, es el instrumento que permite percibir mejor el desajuste—desarraigo y compromiso al mismo tiempo— a que nos referimos.

El Centro Unión Lucanas de Lima (formado por indios y mestizos emigrados) recibe el pedido de colaboración de las autoridades y *principales* de Puquio para que contraten a un torero profesional y se evite así, proponiendo el modelo de corrida "a la usanza española", la celebración del *turupukllay*. Aunque proviniendo de quien proviene, el pedido llena de gozo a los socios del Círculo: les da la ocasión de intervenir en la vida de su pueblo bajo el eventual amparo de sus enemigos naturales, los *místis* y las autoridades. Un socio del Círculo dice:

--¡Esta vez nos haremos respetar! Ellos mismos han puesto el cuchillo en nuestras manos. ¡Es un milagro, compañeros! (p. 98).

Se explica tal actitud porque los emigrados interpretan el sentido del *turupukllay* en términos opuestos a los aceptados en Puquio. Escobar, el presidente del Centro, exclama:

--¡El Centro garantizará la circular del Director de Gobierno!

¡El Centro irá a Puquio! ¡Nunca más morirán indios en la plaza de Pichk-achuri para el placer de esos chanchos! (p. 97).

No desprende de lo anterior que la oposición del Centro a las autoridades y *principales* (los "chanchos") se mantiene vigente; sin embargo, se produce una opción que bien pudiera calificarse de estratégica²⁰. Se trata, en efecto, de utilizar la ocasión para acabar con una costumbre que se considera contraria a los intereses de los comuneros —y tal vez iniciar desde allí una tarea de mayor proyección—. En todo caso se plantea el problema de revelar ante los mismos interesados la verdadera índole de la fiesta. Para esto envía a Puquio una delegación del Centro.

En el relato, a partir de aquí, se suceden acontecimientos que tienen como objetivo determinar el grado de incertidumbre que agobia a los emigrados. En un primer momento aparecen triunfadores: insultan al *más principal* del pueblo, don Julián Aranguena, el único que defiende la costumbre del *turupukllay*, y logran que el Subprefecto lo encarcele. Pero cuando se trata de realizar su verdadero cometido, descubren que tienen en contra, precisamente, a quienes pretenden ayudar. Cambian varias veces de actitud: tratan de engañar a los comuneros, primero, de disuadirlos, después, y hasta aceptan que intervengan los guardias civiles y se haga uso de la violencia (p. 172). Ante su inminente fracaso, aturcidos frente a la resistencia que encuentran, resistencia al parecer imprevisible para ellos, se desconsuelan. Uno de los *chalos* pregunta: los indios "quieren morir, hermanos. Qué hacemos?" (p. 170). Han fracasado. La fiesta se realizará de todas maneras.

Hay una evidente ambigüedad en la significación de estos últimos acontecimientos. Los miembros del Centro aman de verdad a su pueblo y a su gente, participan de sus preocupaciones, no son "descastados", pero no pueden comunicarse ya con los suyos. Tienen algo así como un espíritu misional y desconocen la manera como pueden hacer que su mensaje sea escuchado. El mensaje es

²⁰ Cf. Lévano, César: op. cit., pp. 51-60.

de cambio: se trata de transformar a los comuneros, de convertirlos "en lo que nosotros somos ahora" (p. 157). Dentro de este marco se vislumbran objetivos relativamente concretos: los indios deben tener conciencia de su poder real, deben rebelarse frente a la injusticia de los *principales*, por ejemplo. Sin embargo, para los *chalos* del Centro, la meta primaria es la de romper "eso que en las universidades llamamos 'temor mítico'" (p. 156), temor que los explotadores se esmeran en cultivar en el alma de los comuneros y que, para los indios y mestizos emigrados, resulta ser la causa del "primitivismo y servidumbre" en que viven los indios de Puquio.

La evidente actitud mágica de los *puquios* es vista, entonces, como una fuerza negativa: debido a ella el comunero se siente impotente ante el mundo y sometido al terror del *patrón*. Se trata, sin duda, de una visión parcial. La misma novela ofrece manifestaciones de esa actitud mágica que nada tienen que ver con el terror y que, por el contrario, implican un vigoroso impulso grupal y una cierta confianza en su efectiva capacidad de acción. Por lo demás, los *ayllus*, sin intervención exterior, pueden acabar con el paralizante "temor mítico": el Misitu es un toro mágico, un *auki* (como lo reconocen los miembros del Centro —p. 157) y se atreven a capturarlo, primero, a lidiarlo y darle muerte, después.

Aunque los *chalos* comprenden la importancia de este hecho, insisten en su cerrada oposición al *turupukllay* y se aferran al cumplimiento de su misión original. Para ellos el festejo es el símbolo de los grandes males que pretenden combatir y es, también, la negación de su actual modo de ser. Este modo de ser resulta claramente dependiente de su experiencia costeña:

Yo encontré la forma de iluminar mi espíritu para servir la causa de ellos, de los *ayllus*, llegando a Lima, por el camino que ellos abrieron (p. 157).

Frente a la masa de los comuneros, los indios y mestizos del Centro son literalmente excepcionales, distintos, en el fondo incomprendibles para los suyos. Dos fuerzas contradictorias los despeda-

ran su siempre activo y tenaz compromiso con sus *ayllus* y su definitivo desarraigo de esa realidad y del grupo humano que cotidianamente la vive. Un tenue paternalismo, que no disminuye la tensión sino que la aumenta, complica y hace trágica, nace de esa situación y la define, al menos parcialmente. A la larga los *chalos* alienados fracasan y el mundo andino se recompone bajo su modelo tradicional²¹.

Puquio: unidad y asociaciones insólitas

De acuerdo a lo ya dicho, *Yawar Fiesta* ofrece primero una imagen unitaria de Puquio ("pueblo indio") que inmediatamente se diversifica y contrasta: la unidad se deshace frente a la estratificación interna. El núcleo de la novela intenta no tanto mostrar la índole de la estratificación cuando la dinámica, ciertamente insólita, que ella implica; dinámica que asocia y disloca los diversos elementos constitutivos del mundo puquiano en una suerte de continuo movimiento transformador que, en cada instancia, posula una nueva estructura.

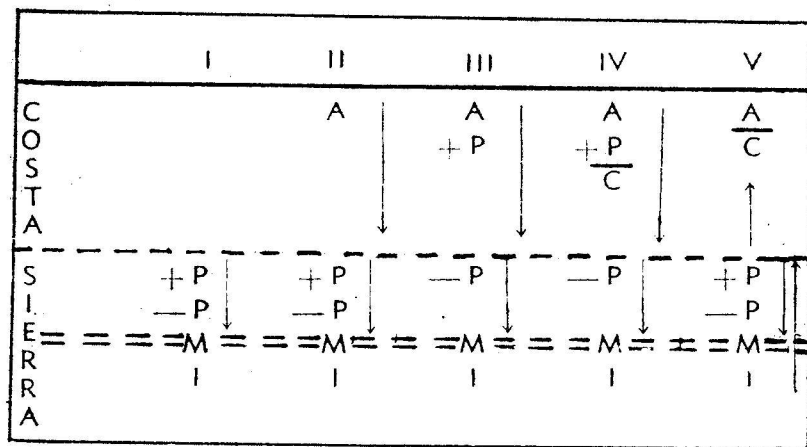
A todos los esquemas estudiados se añade otro, muy importante, que cierra la novela. El episodio final nos presenta, en efecto, el *toro* del torero español (y por consiguiente de las autoridades y del Centro Unión Lucanas) y la reafirmación de la unidad andina: es uno de los *más principales*, que hasta entonces había secundado al Subprefecto, quien da la orden para que entren al coso los capcadores indios y se proceda, así, según la tradición. Las palabras finales son un grito victorioso:

—Estas son nuestras corridas. ¡El yawar punchay verdadero! (p. 190).

²¹ El comportamiento de los *chalos* del Centro ha sido estudiado por Lévano, loc. cit., y por Bourricaud, François: "Sociología de una novela peruana", *El Comercio*, Lima, 1 de enero de 1958. El mismo autor en su libro *Poder y unidad en el Perú contemporáneo* (Buenos Aires, Sur, 1967), se refiere insistentemente a *Yawar Fiesta*.

Puquio es nuevamente el "pueblo indio" que los viajeros contemplan de lejos, en el capítulo I, y fuera de él sólo quedan, frustrados y vencidos, el Subprefecto, los policías y los miembros del Centro; esto es, quienes representan, aunque desde disímiles y hasta contradictorias perspectivas, el mundo de la costa.

El universo representado en *Yawar Fiesta* es, pues, esencialmente movedido, cambiante. Sus estratos se asocian y separan con inusitada rapidez, que a veces desorienta, formando estructuras precarias que tan pronto se construyen como desaparecen. Una visión lineal de este proceso, y en tanto lineal incompleta, puede apreciarse en el esquema siguiente —donde A significa autoridades; +P, estrato de los *más principales*; -P, estrato de los *menos principales*; C, miembros del Centro Unión Lucanas; M, mestizos; I, indios:



El esquema anterior diseña la movilidad estructural que domina la composición de *Yawar Fiesta*, representada en cinco instancias diversas, y su naturaleza plural. En efecto, a la oposición mayor costa-sierra se añaden dos no menos importantes: *principales-indios*, por una parte, y la que contrapone al Centro con los otros dos elementos costeños o asimilados a la costa, por otra. Las flechas

intencionan graficar la preeminencia de unos elementos sobre sus opuestos en el transcurso de las cinco instancias.

De todo lo anterior se desprende que es lícito interpretar el sentido final de *Yawar Fiesta* como la representación del triunfo de los segundos términos de dos de las oposiciones fundamentales: el triunfo doble, entonces, del universo serrano —que rechaza la intrusión del costeño— y del estrato indio —que impone su tradición y demuestra, aunque inútil y sangrientamente, su poder y su coraje, su capacidad de enfrentarse a un *auki* y darle muerte, con lo que se hace respetar, equívoca y ambiguamente es cierto, por sus opresores²²—. Circundando este núcleo significativo, *Yawar Fiesta* promueve un campo semántico difuso que se plasma más como pregunta suscitada en la mente del lector que como respuesta ofrecida en el texto.

La revelación de una realidad cambiante

En el capítulo destinado a estudiar *Los ríos profundos* se verá que el realismo evocativo propio de esa novela (preanunciado por el de "Warmá kuyay") se caracteriza por ser integral, por asumir, en un solo movimiento, como partes de un todo coherente, la realidad exterior y la interior, la visión y la introspección. *Yawar Fiesta* nos sitúa ante otra dimensión del realismo de Arguedas: aquí el narrador adopta una actitud mucho más objetiva, no tanto por carecer de filiación, que la explicita desde el primer capítulo al englobarse en un "nosotros" que designa a todos los puquianos ("ver a nuestro pueblo desde arriba" —p. 10), cuanto por la intención de referir explicativamente la vida de un pueblo andino. Esta función implica un mínimo indispensable de distanciamiento del narrador y una composición en la que la representación de la realidad sea suficientemente inteligible (si se quiere, verosímil) ante los ojos del lector. En *Agua* el lector tenía que aceptar la índole del perso-

²² La doble flecha en la última instancia del esquema trata de representar esta también doble situación.

naje-narrador y, por su intermedio, acceder al universo representado; en *Yawar Fiesta*, en cambio, al lector se le enfrenta con el universo, directamente, o al menos sin una intermediación personal expresa.

Ciertamente el objetivismo de *Yawar Fiesta* tiene muy poco que ver, o nada, con la descripción neutral e inmanente de un mundo determinado. A la inversa, la novela se explica por ser una interpretación de la realidad del mundo; vale decir, un esfuerzo por revelar su sentido. Realismo no significa aquí, entonces, representación de la realidad; significa, en lo esencial, revelación del sentido de la realidad. Por ser así, y de manera hartamente desembozada según se advierte desde los primeros capítulos, un sector de la crítica considera a *Yawar Fiesta* como una novela convencional y anticuada. Para quienes la novela no tiene otra realidad que el lenguaje que crea²³, un texto como el que nos ocupa, claramente dependiente de un sistema de referentes explícitos, de una realidad que le precede y excede, realidad a la que —además— pretende explicar, tiene que ser necesariamente deficitario. Pero sucede que "la trascendencia de la novelística latinoamericana (como señala Oscar Collazos) es un hecho de identificación, de expresión, de estrecha correspondencia con la realidad latinoamericana"²⁴, una de cuyas formas, tal vez la menos elaborada pero no por ello equivocada, es la que emplea Arguedas en *Yawar Fiesta*.

Como se ha visto al estudiar *Agua*, la motivación que lleva a Arguedas hacia la creación literaria es, según propia confesión, la de invalidar las tergiversadoras imágenes del mundo andino que se desprendían de los relatos indigenistas anteriores; en otros térmi-

²³ Para Emir Rodríguez Monegal este planteamiento sería propio de los más recientes novelistas hispanoamericanos. Dice: "Es el tema subterráneo de la novela latinoamericana más nueva: el tema del lenguaje como lugar (espacio y tiempo) en que 'realmente' ocurre la novela. El lenguaje como la 'realidad' única y final de la novela. El medio es el mensaje", en: *Narradores de esta América*, Montevideo, Alfa, 1959, t. I, p. 36.

²⁴ "La encrucijada del lenguaje", en: Varios: *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México, Siglo XXI, 1970, p. 12.

nos, la de ofrecer una visión fidedigna ("tal cual es") de ese mismo mundo. Esta opción inicial a favor del realismo (un realismo que pulsa varias notas) será una constante definitoria de toda la producción narrativa de José María Arguedas. En 1965, polemizando con Sebastián Salazar Bondy, Arguedas decía:

Yo no acepto que a eso [la ficción literaria] se le llame mentira, aunque pase por testarudo y por ignorante y por bruto. Tampoco acepto el término "realidad verbal"; puede que sea una gran verdad dentro de la temática del estudio de la literatura, pero ¿"realidad verbal"? ¡No existe! *La palabra es nombre de cosas o de pensamientos o de reflexiones que provienen de las cosas; lo que es "realidad verbal" es "realidad-realidad"*²⁵.

Al aceptar la realidad como único parámetro válido, Arguedas entiende la problemática del lenguaje en términos también realistas. Su realismo lingüístico diseña una disyuntiva tajante: el lenguaje será revelador de la realidad o no será nada. En este orden de cosas el esfuerzo de Arguedas tiene, pues, una dirección muy clara: ceñir la palabra al referente, hacerla instrumental —en el mejor de los sentidos—. Tal no importa, por cierto, que se postule un lenguaje directo como única opción estilística, un lenguaje descarnado, denotativo. Se postula una función de revelación, no una retórica, cualquiera que ésta fuere. Y la función del lenguaje es, en el fondo, la de la obra literaria. Ésta también será reveladora de la realidad, o no será nada.

Poco antes de su muerte, en agosto de 1969, Arguedas insiste en que el mérito de su obra es haber contribuido "a revelar no sólo cómo es el indio, sino el hombre andino en todos sus estratos"²⁶. La vocación realista de Arguedas es, pues, inequívoca y constante. Un realismo de capacidad reveladora; o lo que es lo mismo, un acto de conocimiento.

²⁵ *Primer Encuentro...*, op. cit., p. 140, subrayado nuestro.

²⁶ Dorfman, Ariel: "Conversación con José María Arguedas", en: *Coral*, Valparaíso, octubre 1970, N° 13 (rep. de *Trilce*, Valdivia, agosto 1969).

No es constante, en cambio, la estrategia encaminada a obtener ese resultado. En *Agua y Yawar Fiesta*, decía Arguedas, se realiza una primera posibilidad. En la novela "culmina el proceso de búsqueda de un estilo en que el milenarismo idioma quechua lograra transir el castellano y convertirse en un instrumento de expresión suficiente y libre"²⁷, cuya realización, a nivel del diálogo de los personajes indios, consiste en "crearles un lenguaje sobre el fundamento de las palabras castellanas incorporadas al quechua y el elemental castellano que alcanzan a saber algunos indios en sus *propias aldeas*"²⁸. Con *Los ríos profundos* se inicia otra etapa, según se verá en su oportunidad, sin que por ello Arguedas reniegue de la primera:

Mientras la fuente de la obra sea el mismo mundo, él debe brillar con aquel fuego que logramos encender y contagiar a través del otro estilo [el de *Agua y Yawar Fiesta*], del cual no estamos arrepentidos a pesar de sus raros, de sus nativos elementos²⁹.

La realidad del mundo siempre, pues, como fuente y como modelo. Pero en realidad es, casi, sinónimo de tiempo, y tiempo implica transformación. El realismo conduce a Arguedas hacia el enfrentamiento con la problemática del tiempo y de sus efectos sobre la realidad. El mundo que se quiere representar es, entonces, un mundo cambiante y la condición primaria de la realización del proyecto realista será, por tanto, la de asumir con plenitud, dentro de la estructura del texto mismo, ese movimiento continuo y transformador. Así lo hace Arguedas en *Yawar Fiesta*, tal como quedó dicho en el párrafo anterior, cuando se advertía que la novela enlazaba hasta cinco secuencias de diversa índole estructural cada

²⁷ "Nota preliminar" a la ed. chilena de *Yawar Fiesta*, Santiago, Universitaria, 1968, p. 9.

²⁸ "La novela y la expresión literaria en el Perú", cuya versión corregida aparece como prólogo a la ed. cit. en la nota anterior, p. 16. Subrayado del autor.

²⁹ *Ibid.*, p. 17.

una. La problemática incluida en esta comprobación es, sin embargo, mucho más compleja.

En efecto: la fluencia de la realidad no exige solamente la incorporación del tiempo en el universo representado; ordena, también, una reinterpretación constante de esa realidad en movimiento. Puesto que no se trata de una mera representación descriptivista, sino de una empresa hermenéutica, de revelación, no basta señalar el cambio, diseñar su ruta o marcar su rumbo: es necesario, sobre todo, descubrir su sentido. Se trata de una sola tarea de doble rostro: interpretar la realidad e interpretar su transformación. En el caso de Arguedas este doble movimiento tiene una importancia de primer orden. La realidad cambiante sólo admite, en efecto, interpretaciones cambiantes.

Pero tal interpretación no varía exclusivamente porque su objeto se transforma; cambia, además, de acuerdo a la perspectiva que adopta el intérprete, evidencia que lo obliga a comprometerse radicalmente con la imagen que él ofrece de la realidad. Y se modifica también, complicándose enormemente la figura hermenéutica, de acuerdo al ámbito de realidad que se escoge para su representación-interpretación. Un elemento tiene un sentido cuando se le aísla y otro, diverso, cuando se le relaciona con un contexto que, al englobarlo, lo modifica. José María Arguedas cree en la unidad del universo, en su coherencia profunda³⁰, y es especialmente sagaz para la captación de esta dimensión del cambio; de allí su preferencia por contextualizar significativamente la realidad que enfrenta en sus obras. *Yawar Fiesta* lo prueba fehacientemente.

Arguedas conoce íntima, vivencialmente si se quiere, la realidad de Puquio, puesto que allí transcurrió parte de su infancia y adolescencia, pero la conoce también científicamente, en su calidad de antropólogo, porque la estudió por lo menos en dos momentos: 1952 y 1956. De ambas vertientes extrae pronto una conclusión definitiva: en Puquio "las antiguas normas están siendo rotas con rapidez progresiva", y esa transformación, por su velocidad y rotun-

³⁰ Como se comprobará al estudiar *Los ríos profundos* en el cap. siguiente.

didad, equivale a una "verdadera revolución" ³¹. José María Arguedas considera que ese proceso de cambio acelerado tiene su origen en la construcción de la carretera que une Puquio con la costa (1926), pero que hace crisis sólo en los años 40. Hasta entonces las comunidades indígenas habían "formado un universo original que [marchaba] lentísimamente, movido por agentes endógenos" ³². *Yawar Fiesta* se escribe en los mismos años en que su referente está sometido a una transformación sustantiva, pero la acción novelesca se retrotrae y queda claramente inscrita en la década de los años 30: "en los primeros días de julio de 193... al día siguiente de haberse celebrado en Puquio el cabildo", leemos en la novela (p. 96). *Yawar Fiesta* se enfrenta a una realidad que está dejando de ser, que pronto será definitivamente pretérita, pero, al incorporar como referente la realidad del tiempo inmediatamente anterior al cambio total, incluyendo el origen de éste (la construcción de la carretera), aparece como testimonio comprometido con dos tiempos y con dos órdenes de cosas: el de la tradición, todavía vigente, y el de la transformación sustantiva, que ya se vislumbra. De allí el margen de ambigüedad que rodea su núcleo significativo.

Pero el cambio, queda dicho, no es sólo resultado del transcurso del tiempo, sino, también, de las modificaciones que surgen del uso de diversas perspectivas y contextos. Tal el caso de Puquio, precisamente. Puquio se transforma en la medida en que se relaciona con la costa y que recibe el turbador impacto de otros modos de ser, de otras culturas, dentro de una dinámica en la que, con toda claridad, el rol dependiente le corresponde a Puquio. La interpretación de Puquio como microcosmos aislado debe tener un signo; otro, distinto, tal vez hasta contradictorio, debe surgir cuando la visión incluya al microcosmos en un campo de mayor magnitud. En contacto con un contexto, el universo de Puquio

cambia y se recompone —como de hecho se ve en el proceso de variantes estructurales que caracteriza a *Yawar Fiesta*.

Yawar Fiesta presenta el mundo de Puquio ya contextualizado. La vigencia de la costa es un hecho incontrastable. Pero Arguedas había escrito antes un cuento, hoy olvidado, que tiene similar referente y anécdota que la novela, y título casi idéntico: "Yawar (Fiesta)" ³³. En este cuento Puquio es una realidad aislada y la presencia de la costa casi no se percibe. Las notables diferencias que existen entre el sentido de un texto y de otro, sobre todo en el plano de la axiología inmersa en la representación, pero también en la formalización del relato, derivan inequívocamente del contexto. Puquio genera, entonces, una doble interpretación. La naturaleza reveladora del realismo de Arguedas tiene, así, una de sus más evidentes manifestaciones.

En el cuento la corrida india es vista desde una perspectiva que sólo muy parcialmente concuerda con la que aparece en la novela. En ésta el *turupukllay*, sin dejar de mostrar su faz sangrienta, se constituye como símbolo de la resistencia andina, del apego a las tradiciones autóctonas, frente a la alienante presión de la costa. Hay grandeza en la figura de los capeadores indios que ingresan al coso para demostrar su arrojo ante los *mistis* y para autoafirmar a su grupo, en ese momento, y aunque de manera eventual y ambigua, preeminente y hasta nuclear en la vida de Puquio. En el cuento la corrida india tiene definitivamente otro sentido: la valentía de los capeadores aparece casi sólo como ingenuo atolondramiento que se explica en su embriaguez y en su deseo de alcanzar las monedas prendidas en las enjalmas:

La mayor parte de los enjalmeros tomaban valor *porque* ya estaban ebrios. Miraban brillar las libras de oro en las puntas de las enjalmas y los soles de plata sobre la seda (p. 131, subrayado nuestro).

³³ El cuento fue publicado en *Revista Americana*, Buenos Aires, abril 1937, Año 14, N° 156. No aparece en la muy completa bibliografía de Mildred Merino (cf. nota 10). Las págs. de las citas corresponden a esta única edición.

³¹ "Puquio: una cultura en proceso de cambio", op. cit., pp. 186-189.
³² *Las comunidades de España y del Perú*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968, p. 18. Este libro reproduce la tesis doctoral de Arguedas.

De otra parte, los *mistis* adoptan actitudes punto menos que satánicas: "cuando salía por encima del lomo de la fiera, patas arriba, muchos *mistis* reían a carcajadas" (p. 132). O más claramente aún:

Y entonces [el toro] barría el polvo de la plaza con el indio; zapateaba de gusto, de alegría, sobre los huesos de su víctima. Y por las venas de los *mistis* recorría una sensación de tibieza, sus corazones saltaban al calor de un recóndito y oscuro goce (p. 134).

Pero no sólo los principales son vistos negativamente, como por lo demás era de esperarse. Hasta los *varayok'*, que en la novela son hombres dignísimos, se contagiaban de la fiera de los *mistis*:

Los *varayok'* de los barrios miraban nomás; estaban borrachos, con el alma ciega y torpe, con el corazón encallecido por el alcohol, con los ojos turbios; no comprendían nada; cuando veían a algún comunero barrido por el toro, levantaban su vara, hacían un gesto cualquiera:

—¡Judido, judido!
Hablaban, y se echaban unos a otros el tufo del cañazo a la cara (p. 132).

La actitud de los *varayok'* es común a todos los indios, inclusive a los familiares de los capeadores, que son descritos en la siguiente forma:

Sus mujeres, sus madres, hermanas e hijas, enmudecían y los miraban con ojos idiotizados. Eso era todos los años, desde sabe qué tiempos. Estaban los enjalmeros allí, como están los bueyes en el arado y los burros con su carga sobre la matadura (p. 132).

Dentro de este clima, sustantivamente diverso al de la novela, el episodio final del cuento, cuando el capeador "ebrio y heroico" (p. 144) decide "hacerles ver a todos de lo que es capaz un comunero puquio cuando enrabia, cuando se decide" (p. 145) y se enfrenta al toro que instantes después habrá de herirlo mortalmente, no

tiene ni puede tener el significado que, aunque externamente igual, posee en la novela.

Curiosamente la valoración de los hechos que implica el cuento corresponde, con bastante exactitud, a la que es propia de los *chalos* del Centro Unión Lucanas en la novela. El relato breve, publicado en Buenos Aires en abril de 1937, debió ser escrito inmediatamente después que los cuentos de *Agua*. Y recuérdese que en estos cuentos la actitud de los personajes indios es siempre pasiva, dominada por el terror ante el *señor*, de suerte que los gestos de rebeldía sólo comprometen o al *niño* protagonista o al *mak'ta* recién llegado de la costa (Pantaleón). Esta actitud concuerda bastante bien, y hasta resulta enfatizada, con la que "Yawar (Fiesta)" postula. Hay que suponer, pues, que entre la escritura del cuento y la de la novela se produce un cambio importante en la concepción de Arguedas. Es importante averiguar las razones de este cambio.

Aunque ambos textos se enfrentan a una misma realidad (Puquio) y relatan centralmente un mismo acontecimiento (el *turu-pukllay*), es evidente que el mundo representado en la novela es mucho más amplio que el del cuento, pero no sólo por su magnitud, sino, sobre todo, porque el primero incluye el tratamiento de una dimensión nueva: la costa, cuyo impacto es definitorio en *Yawar Fiesta*. En un caso Puquio aparece como un universo cerrado; en el otro, se muestra dentro de un contexto poderoso y actuante. Básicamente derivan de esta doble perspectiva las contradicciones entre *Yawar Fiesta* y "Yawar (Fiesta)"³⁴. En efecto: Puquio como universo insular se percibe en términos definitivamente dicotómicos y su realidad se interpreta como una lucha sin cuartel entre indios y blancos. Pero sucede que la realidad andina no es autárquica y que, por el contrario, forma parte de una realidad más amplia, la del Perú íntegro. Por consiguiente, el sentido de la vida en los Andes sólo puede interpretarse si se le remite a ese contexto mayor, si se rompe el cerco que hace aparecer clausurado

³⁴ Obviamente no es ésta la única explicación, como se verá más adelante.

algo que es parte de un universo mayor. Arguedas tuvo conciencia de esto:

No se puede conocer al indio si no se conoce a las demás personas que hacen del indio lo que es; sólo pueden conocer bien al indio las personas que conocen también, con la misma profundidad, a las gentes o sectores sociales que han determinado que el indio sea tal como ahora es, tal como va cambiando y evolucionando; es decir, era necesario y es necesario conocer el mundo total humano, todo el contexto social³⁵.

Desde esta perspectiva, que es ya la propia de la novela, el mundo de Puquio adquiere un nuevo sentido. Sus tensiones se rediseñan y adoptan nueva dinámica: los nuevos elementos puestos en juego, en concreto la costa, hacen posible el surgimiento de asociaciones insólitas, impensables desde la primera perspectiva y, en suma, obligan a una reinterpretación de la realidad. El paso del cuento a la novela, y todo lo que él supone, dice claramente hasta qué punto José María Arguedas concebía la creación en orden al apego a la realidad, acerca de cuyo cambio era consciente, y en términos de interpretación de su sentido. Arguedas abandona pronto la visión atomista, que no le permite aprehender el sentido del mundo que representa, y abarca ámbitos cada vez más vastos. Se trata, pues, de un cambio en la concepción del autor: de la creencia en el aislamiento de la sierra a la certidumbre de su inserción en la problemática nacional. Pero este cambio no corresponde a un proceso solamente intelectual. Tiene, en su base, una comprobación objetiva: de hecho, en la realidad que Arguedas enfrenta todos los días, la sierra deja de ser un espacio aislado, sin vínculos exteriores, y comienza a generarse la interacción con la costa y con todo lo que la costa, dentro de la pluralidad nacional, significa.

En el caso de *Yawar Fiesta* toda esta problemática, de por sí compleja, adquiere una intensidad sorprendente. Se cruzan e interpenetran dos direcciones diversas: de un lado, la realidad efectiva-

³⁵ *Primer Encuentro...*, op. cit., p. 172.

mente cambiante, cambiante en sí misma si se quiere; de otro, la interpretación de la realidad que se transforma de acuerdo al contexto puesto en juego. Arguedas asume este encabalgamiento y lo traduce en el texto de la novela. El disponer del cuento que la precede permite percibir internamente este proceso —similar, como se comprobará, al que une *Yawar Fiesta* con *Todas las sangres*.

Al enfrentarse Arguedas a la tarea de representar un mundo en movimiento transformador y la de interpretarlo desde la perspectiva más válida, la que genera el cambio precisamente, opta por la estrategia más directa, más elemental si se desea: la de construir una composición de lugar y tiempo, suficientemente explícita, y la de extraer selectivamente un solo acontecimiento, luego, para expresar a través de él la naturaleza del universo representado. El primer aspecto funciona como base explicativa y como punto de referencia para comprender el movimiento de la realidad, movimiento contenido en el segundo, allí donde se suceden cinco esquemas estructurales distintos.

Esta técnica tiene los alcances y las limitaciones propios de la representación de un "caso". Sobre él (la celebración del *turu-pukllay*) se carga todo el peso significativo y no siempre puede asimilarse integralmente. Es una base demasiado estrecha para solventar el desarrollo de una cadena connotativa tan compleja como la que intenta elaborar *Yawar Fiesta*. La varias veces anotada ambigüedad del texto es el resultado de este tipo de composición. Por consiguiente, si *Yawar Fiesta* resulta ser una obra sólo parcialmente lograda, sin que sus defectos anulen los auténticos valores que logra, no es porque se ajuste a un sistema de referentes extrínsecos, sino porque la potencialidad significativa del único episodio escogido no es suficiente para comprender una problemática siempre desbordante.

En suma, *Yawar Fiesta* es la primera tentativa de Arguedas encaminada a otorgar a su obra una dimensión de conocimiento del mundo peruano en su peculiar, difícil y aterradora heterogeneidad.

La tesis dualista. El magisterio de Mariátegui

Aunque entre *Agua* y *Yawar Fiesta* se advierte una escisión conceptual, anotada en el párrafo anterior, ambas obras devienen, por distintos caminos y de distinta manera, del pensamiento de José Carlos Mariátegui, cuyo magisterio sobre Arguedas ha sido ya mencionado. Dos aspectos tienen relieve especial: la tesis dualista, de un lado, y la función del indio en la solución del "problema indígena", de otro.

La oposición sierra-costa, de valor nuclear en *Yawar Fiesta* y de vigencia implícita en *Agua*, supone una determinada concepción de la realidad peruana. Se trata, sin duda, de la tesis dualista que emerge a fines de la década de los años veinte y tiene una vitalidad considerablemente extensa. Según este postulado, y de acuerdo a la síntesis que hace de él Aníbal Quijano, la sociedad peruana "se habría escindido en un sector de tendencia capitalista, radicado en la costa, y otro de carácter feudal, radicado principalmente en la sierra"³⁶. En palabras de Fernando Fuenzalida:

Aplicada al Perú, la conceptualización "dualista" nos conduce a la imagen de un país conformado por dos segmentos desarticulados. El uno dinámico, moderno o por lo menos modernista, abierto al cambio y a la innovación y propenso a la industrialización. El otro, estático, tradicional y conservatista, agrícola y preindustrial³⁷.

La tesis dualista fue elaborada por Mariátegui, sobre bases económicas relativas a su época, y aparece insistentemente en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Mariátegui afirma que "la costa y la sierra [...] son efectivamente las dos grandes regiones en que se distingue y separa, como el terri-

³⁶ "Naturaleza, situación y tendencia de la sociedad peruana contemporánea", en: *Pensamiento Crítico*, La Habana, mayo 1968, Nº 16, p. 56.

³⁷ "Poder, raza y etnia...", op. cit., p. 21.

torio, la población"³⁸, y recordando un artículo suyo de 1925, añado que "la dualidad de la historia y del alma peruanas, en nuestra época, se precisa como un conflicto entre la forma histórica que se elabora en la costa y el sentimiento indígena que sobrevive en la sierra hondamente enraizado en la naturaleza"³⁹. En otros términos:

En el Perú el problema de la unidad es mucho más hondo, porque no hay aquí que resolver una pluralidad de tradiciones locales o regionales sino una dualidad de raza, de lengua y de sentimiento, nacida de la invasión y conquista del Perú autóctono por una raza extranjera que no ha conseguido fusionarse con la raza indígena ni eliminarla ni absorberla⁴⁰.

Es esta concepción dualista del Perú la que domina ampliamente en el momento en que Arguedas inicia su producción narrativa. El novelista la comparte y vive con apasionada hondura. En *Agua* se sirve de ella indirectamente, a través de un raciocinio derivado: si dos universos tan distintos conforman el Perú, es posible aprehender el sentido de uno de ellos —en su caso la sierra— con independencia del otro. Surge así lo que hemos denominado la visión insular de la vida andina. En *Yawar Fiesta*, en cambio, la tesis dualista se adopta de manera directa, explícita: se insiste en comprender el Perú como un universo quebrado, pero se advierte —reacción— que es imposible entender aisladamente cualquiera de los dos lados. Si *Agua* postula implícitamente la existencia de dos mundos distintos, *Yawar Fiesta* afirma la existencia de dos mundos distintos y opuestos, en aguda contienda. Esta segunda visión es mucho más fiel que la primera al pensamiento de Mariátegui.

La concepción dualista informa buena parte de la obra narrativa de José María Arguedas. *Los ríos profundos* y *El Sexto*, la presuponen, aunque en ninguna de estas dos novelas tenga el peso

³⁸ *Siete ensayos...*, op. cit., p. 177.

³⁹ El artículo se publicó en *Mundial* en setiembre de 1925. Se repite en *Siete ensayos...*, op. cit., p. 177.

⁴⁰ *Siete ensayos...*, op. cit., p. 178.

que evidencia en *Yawar Fiesta*. En algún momento de su evolución personal Arguedas dudará de la exactitud de esta tesis, según se observará luego, pero lo cierto es que nunca pudo abandonarla por completo: para Arguedas el planteamiento dualista se convirtió, en una especie de subconciencia que frecuentemente, como una obsesión, reaparecía en su actitud y en sus textos. Todavía en 1968 Arguedas sostenía que el "hecho capital" que decide el destino del Perú es "la división del país en dos universos, en dos mundos totalmente distintos"⁴¹.

Según lo advertido en el párrafo anterior, *Yawar Fiesta* implica el rediseño de los supuestos vigentes en *Agua*. Dentro de este orden de cosas es importante observar que ya en 1938 Arguedas comienza a ver los vínculos aglutinantes (negados en *Agua*) de la dispar realidad andina. Afirma entonces, por ejemplo, que es tan poderosa la capacidad creadora del pueblo quechua que "está influyendo profundamente en la modelación del espíritu de los mestizos y de los mismos terratenientes"⁴². Por consiguiente, el altísimo valor que Arguedas otorga al mundo andino, cuya "idealización" le fuera criticada con frecuencia, viene a ser el resultado directo de su indigenización. El mundo serrano es valioso en la medida en que está impregnado por la cultura quechua. Es comprensible, entonces, que en la axiología que subyace en las obras de Arguedas, los *principales* sean tanto más despreciables cuanto más reniegan de su condición andina e imitan modelos "extranjeros" (como don Demetrio o don Antenor en *Yawar Fiesta*) o los asumen integralmente (como don Fermín en *Todas las sangres*), a la par que resultan mucho más positivos aquellos *señores* que (como don Pancho en *Yawar Fiesta* y don Bruno en *Todas las sangres*) no ocultan su permeabilidad a la cultura quechua.

Este descubrimiento de zonas homogéneas en el dislocado mundo

⁴¹ "La literatura peruana", en: *Bohemia*, La Habana, mayo 1970. Es el texto de una conferencia dictada en La Casa de las Américas en 1968.

⁴² "Ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo", ed. como prólogo a *Canto Kechwa*, Lima, Cía. de Impresiones y Publicidad, 1938, p. 9.

está en relación directa, por cierto, con el ya tratado problema del contexto. Parece innecesario insistir en que ni la parcial homogeneidad del mundo serrano, ni la incorporación de la oposición indios-blancos dentro de la oposición mayor sierra-costa, implican la superación del conflicto que internamente corroe el universo de los Andes: en el fondo, los contrarios se enlazan por ciertos conductos que brinda la cultura quechua, en parte asimilada por los *señores*, pero la contradicción económica y social pervive con toda su fuerza; se enlazan también para contender con un enemigo mayor, la costa, pero sin limar las aristas que dolorosamente los separan. Entre indios y *werak'ochas* la batalla continúa. Arguedas lo entendía así: "entonces hay —decía— la división de la sierra con respecto de la costa y una división dentro de la misma zona de la sierra"⁴³.

Un segundo punto, pese a ser menos general, debe ser también mencionado: es el que alude a la función que compete a los indios en la solución del "problema indígena". En 1924, 1926 y 1928 José Carlos Mariátegui repitió una frase, casi emblemática, que Arguedas no podía menos que hacer suya:

La solución del problema del indio tiene que ser una solución social. Sus realizadores deben ser los propios indios⁴⁴.

En 1929, en un documento presentado a la I Conferencia Comunista Latinoamericana, Mariátegui⁴⁵ postula lo que pudiera llamarse una estrategia para que la doctrina socialista, y todo lo que ella significa, arraigue en las masas indias. Dentro de este contexto afirma lo siguiente:

Para la progresiva educación ideológica de las masas indí-

⁴³ "La literatura peruana", op. cit.

⁴⁴ En: "El problema primario del Perú", *Mundial*, Lima, 9 de diciembre de 1924; "Aspectos del problema indígena", *Mundial*, Lima, 17 diciembre de 1926 (ambos arts. se incluyen en la recopilación *Peruanicemos al Perú*, Lima, Amauta, 1970, pp. 33 y 105) y en *Siete ensayos...*, op. cit., p. 32 (nota).

⁴⁵ El documento fue preparado por Mariátegui y Hugo Pesce. Las citas que siguen corresponden a la parte que fue redactada por Mariátegui.

genas, la vanguardia obrera dispone de aquellos elementos militantes de raza india que, en las minas o los centros urbanos, particularmente en los últimos, entran en contacto con el movimiento sindical y político. Se asimilan sus principios y se capacitan para jugar un rol en la emancipación de su raza. Es frecuente que obreros procedentes del medio indígena regresen temporal o definitivamente a éste. El idioma les permite cumplir eficazmente una misión de instructores de sus hermanos de raza y de clase. Los indios campesinos no entenderán de veras sino a individuos de su seno que les hablen su propio idioma. Del blanco, del mestizo, desconfiarán siempre ⁴⁶.

Este planteamiento coincide clarísimamente con la caracterización de Pantacha, en *Agua*, pero el sentido final de *Yawar Fiesta* parece negarlo. En el mejor de los casos *Yawar Fiesta* llevaría hasta su extremo la formulación teórica de Mariátegui, entendiendo por indio sólo al no contaminado por la experiencia costeña, pero refuta, sin duda alguna, el postulado estratégico. Los indios que regresan a la sierra, después de haber tomado contacto con el movimiento sindical y político de los centros urbanos, no son los eficaces "propagandistas" ⁴⁷ que señalaba Mariátegui. El fracaso del Centro Unión Lucanas así lo prueba. César Lévano, admirador confeso de *Yawar Fiesta* ("libro que por sus cualidades narrativas no tiene par, quizá, en la novela peruana") ⁴⁸, afirma lo que sigue:

Es posible que la desafortunada intervención de los mestizos que viajan de Lima lleve en sí toda una imagen de la vanguardia intelectual peruana, deseosa de servir a los suyos, pero incapaz de encontrar la vía justa para su acción. Por lo demás, en los años en que el libro apareció se habían producido en el Perú diversas manifestaciones negativas de las fuerzas políticas más avanzadas. En algunos casos, un sectarismo impo-

⁴⁶ "El problema de las razas en la América Latina", en: *Ideología y política*, Lima, Amauta, 1969, p. 44.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁸ *Arguedas. Un sentimiento...*, op. cit., p. 55.

rente para llegar a las masas; en otros, un deslizamiento hacia la alianza con todo lo viejo y caduco. Algunas gentes honradas habían perdido el norte. El futuro parecía mudarse hacia una zona más lejana. Eran tiempos de crisis, de desorientación. ¿No habría que ver signos de todo esto en la obra de un escritor que ha vivido siempre tomándole el pulso, físicamente, al se quiere, a las fuerzas progresivas de la sociedad peruana? ¿No habría que buscar allí el secreto del retiro de Arguedas de la actividad social que había distinguido sus primeros años en Lima? ⁴⁹

Las suposiciones de Lévano parecen correctas. En todo caso, después de *Yawar Fiesta*, José María Arguedas ingresa a un período estéril de su vida. No es casual que entre 1941 y 1954 cese totalmente su producción narrativa.

Presencia del lector. Nota sobre las dos versiones de Yawar Fiesta

Negún se sabe, José María Arguedas no sólo pretende ser fiel a la realidad que interpreta; pretende, al mismo tiempo, ser inteligible para sus lectores, en principio ajenos al mundo que *Yawar Fiesta* representa. Si en el esclarecimiento del primer aspecto fue útil la comparación entre el cuento original y su posterior desarrollo novelesco, en el segundo ofrece el mismo servicio la comparación entre las dos versiones de la novela. La primera versión de *Yawar Fiesta* (1941) fue corregida en la segunda edición (1958), que es la que hemos utilizado hasta aquí y la que Arguedas considera versión definitiva ⁵⁰.

El cotejo de los textos de 1941 y 1958 puede dar pie a un jugoso ejercicio filológico; aquí, sin embargo, interesa sólo en la medida en que permite comprender hasta qué punto Arguedas tiene con-

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 54-55.

⁵⁰ Esta es la versión que se ha difundido y la que Arguedas autorizó que reprodujera la editorial Universitaria de Chile.

ciencia del destinatario de su obra y cómo, a partir de esta conciencia, va modelando el texto definitivo en orden a facilitar el acceso del lector. Como se ha insinuado ya ⁵¹, la supresión del capítulo I de la primera versión debe interpretarse dentro de este orden de cosas.

Pero, en realidad, mucho más sugestivas son otras variantes de menos bulto ⁵². En la edición corregida se suprimen algunas palabras quechuas ("canta su ayarachi en la cárcel" —p. 20; "canta en la cárcel" —p. 26); se cambian vocablos quechuas por castellanos ("tayta" —p. 23; "papacito" —p. 30); se corrigen provincianismos ("indios del alto" —p. 23; "indios de las alturas" —p. 29), etc., etc. Recordando esta tarea correctora, Arguedas diría más tarde: "cinco años luché por desgarrar los quechuismos" de *Yawar Fiesta* ⁵³. En la edición de 1958 cambia también el sistema de información lexicográfica. En la primera versión se había adoptado el recurso tradicional del glosario como apéndice de la novela; en la segunda aparecen, en cambio, notas a pie de página y, en menor número, paréntesis aclaratorios del sentido de algunas voces. Ciertamente el segundo sistema facilita la lectura. Este objetivo explica el excesivo celo que obliga a anotar varias veces una misma palabra quechua, por ejemplo. Es indudable, pues, que el pulimento del texto se orienta a conseguir una mayor apertura hacia el lector, por encima de las preocupaciones estéticas o estilísticas. *Yawar Fiesta* permite vislumbrar, así, uno de los aspectos claves de la narrativa de Arguedas: el problema de la comunicación, problema planteado en términos de vinculación entre dos mundos distintos y opuestos.

⁵¹ Cf. nota 12.

⁵² En las citas que siguen las págs. corresponden a la ed. de 1941 y a la de 1958, en este orden.

⁵³ "La novela y el problema de la expresión...", op. cit., p. 16.

LOS RÍOS PROFUNDOS. UN UNIVERSO COMPACTO Y QUEBRADO

Entre 1941 y 1954 José María Arguedas no publica un solo relato. En este último año aparece un volumen bajo el título de *Diamantes y pedernales. Agua* ¹, que repite los tres cuentos del primer libro, añade uno nuevo ("Orovilca") e incluye una novela corta de importancia discutible (*Diamantes y pedernales*) ². Sólo cuatro años más tarde, en 1958, Arguedas reinicia realmente su creación narrativa con una obra a todas luces valiosísima: *Los ríos profundos* ³. Este prolongado silencio es signo de una honda crisis en Arguedas. A ella se refiere al comenzar el "Primer diario" de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*:

En mayo de 1944 hizo crisis una dolencia psíquica contraída en la infancia y estuve casi cinco años neutralizado para escribir [...] Desde ese momento he vivido con interrupciones, algo mutilado ⁴.

No tiene sentido averiguar la índole precisa de esa enfermedad ni sus causas concretas. Es importante advertir, en cambio, que durante ese tiempo José María Arguedas debió bucear en su atormentado ser interior en busca de una respuesta para su proble-

¹ Lima, Mejía Baca, 1954.

² Será tratada incidentalmente en el Capítulo V.

³ Buenos Aires, Losada, 1958. Todas las citas corresponden a esta edición.

⁴ Buenos Aires, Losada, 1971, p. 11. MILDRED MERINO ("Vida y obra de José María Arguedas", en: *Revista Peruana de Cultura*, Lima, diciembre 1970, N° 13-14, p. 138) ha hecho ver que en la carta de despedida a su esposa Nybila, Arguedas cambia la fecha, de 1944 a 1943 (la carta fue reproducida en *Visión del Perú*, Lima, junio 1970, N° 5).

mática personal y la problemática del país, cuyo diseño había dejado incompleto, lleno de interrogantes, en *Yawar Fiesta*. Una respuesta correcta puede desprenderse del siguiente juicio de Ariel Dorfman:

La lucha que en la primera etapa de Arguedas, anterior a *Todas las sangres*, era individual e interior, es aquí la batalla del ser humano por superar la maldad que él encuentra en el mundo, mediante el procedimiento de derrotar las tentaciones, las bajezas, la peste, que intuye en su propia conciencia. Es una idea cristiana, dostoiéwskiana, en parte existencialista: en mi salvación personal está cifrada la del universo entero ⁵.

Aunque tal vez demasiado genérica, y al margen de las discutibles filiaciones que apunta, la cita anterior capta extraordinariamente bien el sentido de *Los ríos profundos*. En *Los ríos profundos*, en efecto, un muchacho relata su ingreso a "un mundo cargado de monstruos y de fuego" (p. 43) y su lucha, encarnizada, por no ser abatido por esos "monstruos" ni consumido por ese "fuego asqueroso" (p. 223). Pero este combate sólo en apariencia es individual; en realidad compromete la suerte de todo el universo. Y es que *Los ríos profundos* tiene como supuesto una concepción del universo entendido como totalidad coherente, compacta, absolutamente integrada. El contraste entre esta concepción y la realidad de un mundo desintegrado y conflictivo es el núcleo de la novela. Su perspectiva, una vez más, es la evocación, el recuerdo de la infancia. Las reflexiones de Arguedas durante estos años críticos lo devuelven al instante en que, trágica y gozosamente, descubrió que su mundo debía ser el de los indios.

Por otra parte, conforme se va alejando la fecha en que Ciro Alegría y José María Arguedas publicaron *El mundo es ancho y ajeno* y *Yawar Fiesta*, ambas en 1941, comienza a fortalecerse una corriente crítica que afirma que la novela indigenista peruana, con esas dos obras, ha llegado a la cima de su evolución y que,

⁵ *Imaginación y violencia en América*, Santiago, Universitaria, 1970, pp. 199-200.

por consiguiente, deben tentarse nuevos proyectos. De hecho, a partir de 1953, aparecen en el panorama narrativo del Perú las obras que generalmente se consideran "neoindigenistas" ⁶. *Nahuín*, de Eleodoro Vargas Vicuña, en 1953; *La batalla*, *Los Ingar* y *El Cristo Villena*, en 1954, 1955 y 1956, respectivamente, de Carlos Eduardo Zavaleta ⁷. El éxito de estos relatos, su consanguinidad con los de Juan Rulfo ⁸ y el creciente prestigio de éste, a quien Arguedas admiraba sin reservas ⁹, son factores que influyen, con intensidad imprecisable, en la creación de *Los ríos profundos*.

Todos los relatos nacionales, pese a las diferencias que los separan, tienen en común una inocultable decisión de afinar los instrumentos técnicos de la narración y, con ellos, representar el mundo andino desde una perspectiva interior. Lo específicamente social queda como soporte, más o menos tácito, y ocupa el primer plano una preocupación más bien antropológica que inquiere por las instancias profundas del hombre y de la cultura que produce y lo modela, a cuyo efecto, pues se trata del universo quechua o andino, se acude a la magia con que ese hombre se relaciona con el mundo y lo comprende. Este es el contexto inmediato de *Los*

⁶ Cf. ESCAJADILLO, TOMÁS: *La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones*, tesis doctoral, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1971 (mimeo).

⁷ *Nahuín*, Lima, Ausonia, 1953; *La batalla*, Lima, Letras Peruanas, 1954; *Los Ingar*, Lima, Mejía Baca-Villanueva, 1955; *El Cristo Villenas*, México, Los Presentes, 1956.

⁸ *El llano en llamas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953; *Pedro Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

⁹ En *El zorro*... hay numerosas referencias, siempre elogiosas, a Rulfo. Tal vez la más significativa sea la siguiente: "¿Quién ha cargado a la palabra como tú, Juan, de todo el peso de padeceres, de conciencias, de santa lujuria, de hombría, de todo lo que en la criatura humana hay de ceniza, de piedra, de agua, de pudrición violenta por parir y cantar, como tú?" (p. 15). Arguedas había publicado antes un artículo, también elogioso, sobre la obra de Rulfo: "Reflexiones peruanas sobre un narrador mexicano", en: *El Comercio* (Sup. Dominical), Lima, 8 de mayo de 1960.

*ríos profundos*¹⁰ e implica que, a nivel de historia de la literatura, esta novela marca la transición de Arguedas hacia el "neoinidgenismo"¹¹.

La índole de *Los ríos profundos* resta importancia al entorno social. La breve experiencia democrática del gobierno de Bustamante y Rivero (1945-1948) y la dictadura del general Odría (1948-1956), representante desembozado de la oligarquía nacional, no dejan huella visible en la elaboración de *Los ríos profundos*, aunque no puede dejar de haber alguna relación entre la opacidad y resistencia del devenir social, que tercamente se opone a las ilusiones de los hombres de izquierda, y esa inmersión en la vida individual y en el pasado que define la naturaleza de esta novela de Arguedas.

"Warma kuyay" como supuesto

La situación que expresan los párrafos finales de "Warma kuyay", el exilio costeño de Ernesto, funciona como clave para comprender la composición básica de *Los ríos profundos*. El exilio, que es soledad y frustración, no altera la adhesión del protagonista al mundo indio, pero modifica considerablemente el diseño y la dinámica de la situación misma. Ahora no se trata sólo de incorporarse a un mundo, se trata, más bien, de reasumir un mundo ya conocido y vivido por dentro, un mundo alguna vez propio. Es un proceso de recuperación, de reconocimiento, e implica la salvación de la propia imagen del personaje. La recuperación del mundo es, ahora, la recuperación de sí mismo.

¹⁰ Este contexto está muy bien precisado por ESTUARDO NÚÑEZ. Cf.: *La literatura peruana en el siglo XX*, México, Pormaca, 1965, pp. 94-148.

¹¹ ESCAJADILLO, TOMÁS: "Meditación preliminar acerca de José María Arguedas y el indigenismo", en: *Revista Peruana de Cultura*, Lima, diciembre 1970, Nº 13-14. Escajadillo postula una evolución en la narrativa de Arguedas que se iniciaría dentro del "indigenismo ortodoxo", pasaría por el "neoinidgenismo" y terminaría fuera del movimiento indigenista con sus dos últimas novelas: *Todas las sangres* y *El zorro*...

La ubicación de Ernesto, perdido en los "arenales candentes y extraños" de la costa ("Warma kuyay", p. 94), importa que la polaridad indios-blancos deja de ser el más importante elemento estructurador del mundo representado y de la significación de las obras de Arguedas. Tal como sucede a partir de *Yawar Fiesta*, comparte su lugar con una nueva oposición —sierra-costa— que no inhibe las contradicciones y conflictos de la primera. La dualidad indios-blancos se convierte en el primer término del conflicto sierra-costa.

La presencia del término segundo, costa, marca de manera notable, aunque indirecta, la composición de *Los ríos profundos*. El narrador se distancia del protagonista, pese al uso de la primera persona, y tiene que testimoniar no sólo sobre un tiempo pasado, que es lo propio de toda evocación, sino también sobre un espacio lejano; no un espacio neutro, simplemente "otro" espacio, sino un ámbito comprometido en la dialéctica de las oposiciones arriba mencionadas. El narrador, situado en la costa, toma para sí la voz del protagonista, situado en la sierra. Solamente la intensidad del desarraigo del narrador con respecto a su medio y la firmísima adhesión a su espacio y tiempo del pasado (que corresponde al presente del protagonista) permiten que uno y otro se confundan y que en el acto de la lectura la distancia que separa al protagonista del narrador se cubra, con verosimilitud suficiente, a través del empleo de la primera persona. Toda esta problemática carecería de relieve si las distancias se produjeran dentro de un mismo universo. Al suponer desplazamientos entre dos mundos contradictorios adquiere importancia de primer orden.

Implica lo anterior que la recuperación del mundo y de sí mismo se concibe en términos de un desplazamiento hacia el pasado. Es una suerte de retorno a las fuentes de la vida auténtica, de reconquista del paraíso perdido. Pero sucede que el texto se fija cronológicamente en una coordenada que, aunque propia del pasado, es posterior al tiempo paradisiaco. Para el protagonista esta época es ya un recuerdo:

En esos días de confusión y desasosiego, recordaba el canto

de despedida que me dedicaron las mujeres, en el último ayllu donde residí, como refugiado, mientras mi padre vagaba perseguido. Huyendo de parientes crueles pedí misericordia a un ayllu que sembraba maíz en la más pequeña y alegre quebrada que he conocido. Espinos de flores ardientes y el canto de las torcazas iluminaban los maizales. Los jefes de familia y las señoras, *mamakunas* de la comunidad, me protegieron y me infundieron la impagable ternura en que vivo (p. 47).

La situación planteada en *Los ríos profundos* resulta ser intermedia entre el exilio costeño y la experiencia original, aquella que motivó la opción definitiva a favor del mundo indio. En este sentido, narrador y protagonista se unimisman en la decisión básica de movilizarse hacia el pasado en busca de la autenticidad existencial. Esta es una razón más para que la lectura de *Los ríos profundos* no produzca la disonancia que, dentro de otro orden estructural, cabría esperar del alejamiento entre la situación del narrador y la del protagonista.

La memoria de Ernesto

Como en *Agua*, en *Los ríos profundos* el relato proviene de un narrador-protagonista: nuevamente el niño Ernesto, ahora de catorce años (p.19). Tipifica al muchacho su capacidad para el recuerdo, su permanente, casi obsesiva actitud evocadora: "esperé contemplándolo todo, fijándolo en mi memoria"; "estaba más atento a los recuerdos que a las cosas externas" —dice el protagonista en dos momentos de la novela (pp. 46, 236). Mario Vargas Llosa ha sostenido que "en *Los ríos profundos* la materia que da origen al libro es la memoria del autor", lo que implica una "constante operación de rescate del pasado"¹². Es claro que el juicio de

¹² "Ensoñación y magia en José María Arguedas", en: *Expreso*, Lima, 24, 25 y 26 de abril de 1966. (Se reprodujo con otros dos textos de Mario Vargas Llosa sobre el autor de *Los ríos profundos* en "Tres notas sobre Arguedas", en: Lafforgue, Jorge [comp.]: *Nueva novela latinoamericana I*, Buenos Aires, Paidós., 1969, pp. 30-54.)

Vargas Llosa alude a la condición autobiográfica de la novela, que es evidente y discurre dentro de los cauces ya vistos en *Agua*, pero se refiere también al mecanismo interno de la obra, a sus modalidades de plasmación del espacio descrito, del suceso narrado y, sobre todo, de los personajes que lo viven. Es el segundo aspecto el que tiene mayor interés.

Aunque estrechamente ligadas entre sí, como se ha insinuado, cabría discernir una memoria de Ernesto como narrador y otra de Ernesto como protagonista. La estructura general de *Los ríos profundos* deviene de la primera memoria: el narrador conforma la totalidad del universo novelesco sobre la base del recuerdo que le permite volver a situar en el presente sucesos, objetos y personas del pasado. Es lo propio de toda tarea evocadora. De aquí se desprende el sistema de selección de materiales representables novelescamente, sistema que enfatiza ciertos aspectos de la realidad y olvida o diluye otros. La memoria funciona, así, como un filtro selectivo.

De la misma situación se desprende la índole inequívocamente lírica de *Los ríos profundos*. Emil Staiger ha estudiado el valor delimitatorio del recuerdo en referencia a lo lírico y el carácter unitario, fusional si se quiere, de la memoria. En el recuerdo sujeto y objeto se unimisman: lo recordado sólo existe en la medida en que está presente en quien lo recuerda¹³. Es el caso, precisamente, de *Los ríos profundos* y una de las dimensiones de su realismo. Un realismo peculiar que, una vez vez más, se impone como urgencia primaria, pero no un realismo meramente objetivo, que percibe la realidad desde un mirador externo, ajeno, sino un realismo total que incluye al observador dentro del objeto observado, que al describir la realidad externa, al revelarla, se describe y revela a sí mismo, que —en otros términos— mezcla y confunde visión e introspección. Un realismo global, de otro lado, abarcador de todas las instancias y de todos los estratos del mundo, que no se inhibe ante la majestad de una montaña ni ante la sutileza del temblor anímico de quien, mágicamente, dialoga con ella. Realismo pleno

¹³ *Conceptos fundamentales de poética*, Madrid, Rialp, 1966, p. 27 y ss.

que asume lo interno y lo externo, lo subjetivo y lo objetivo, la energía psíquica y la materia física, la razón y la magia, el individuo y la sociedad, el hombre y el mundo.

Al lado de la memoria del narrador está la del personaje. Se refiere no a la integridad del universo novelesco, como la primera, sino a fragmentos que explícitamente funcionan como actos de memoria. Son los numerosos episodios en los que Ernesto recuerda acontecimientos anteriores de su propia vida. La memoria del narrador es la que confiere unidad a la novela, mientras que la memoria del personaje es la que garantiza la identidad de Ernesto. Esta última función es sustantiva. Ernesto, que es un personaje nómada, itinerante, debe enfrentarse fugazmente a realidades siempre distintas:

Mi padre decidía irse de un pueblo a otro, cuando las montañas, los caminos, los campos de juego, el lugar donde duermen los pájaros, cuando los detalles del pueblo empezaban a formar parte de la memoria (p. 29).

La fragmentaria sucesividad de experiencias podría vulnerar la coherencia interior del personaje, hacer estallar su personalidad como prisma cuyos lados se dislocan y separan. Y el peligro de atomización es mayor y más grave porque las experiencias aluden a un mundo profundamente contradictorio, lleno de agudos y permanentes conflictos. La memoria evita esa desintegración. Se convierte en una especie de núcleo focal, poderoso y constante, que recoge y da sentido a la caótica pluralidad de experiencias:

La voz de los internos, la voz del Padre; la voz de Antero y de Salvinia, la canción de las mujeres, de las aves en la alameda de Condebamba, repercutían, se mezclaban en mi memoria (p. 119).

De aquí la obsesión del protagonista por asociar realidades inmediatamente presentes a otras sólo evocadas, aun cuando entre ambas no se distinguen parentescos objetivos:

El canto del *zumbayllu* se internaba en el oído, avivaba en la

memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan en las paredes de los abismos (p. 79).

Aunque insólitas, estas asociaciones tienen un sentido y una explicación. Responden a una visión mágica del mundo, visión que descubre relaciones subterráneas entre seres, cosas, valores del universo. Es éste un conglomerado ebullente en el que cada aspecto se relaciona con los demás y con el todo, en el que la propia existencia es el resultado de una sutil pero copiosa correlación entre elementos aparentemente dispares, en el que, por último, nada existe por sí mismo, autárquicamente, sino como factor de síntesis cambiantes, inusuales e imprevisibles. De esta manera los pecados de Lleras y del "Peluca" aniquilarían a ambos, pero refluirían también sobre el colegio que los acoge y sobre la ciudad en que viven; o todavía más claramente: los árboles no podrán crecer en la plaza del Cuzco porque la temible majestad de la Catedral lo impide. Dentro de esta concepción mágica del universo integrado, la memoria personal no tiene inconveniente en asociar aspectos formalmente heterogéneos y hasta contrarios.

Habría que advertir, además, que las asociaciones libérrimas constituyen otro de los poderes líricos de la novela, no sólo porque lucen y hasta imponen todo tipo de construcciones metafóricas¹⁴, sino, sobre todo, porque remiten a una instancia interior, subjetiva, su razón última de ser, su validez. Si Rimbaud podía encontrar un color para cada sonido vocálico, José María Arguedas, poeta aun en sus novelas, puede descubrir que en el sonido del *zumbayllu* está inmersa la imagen de los "árboles negros" que costean el curso de los ríos, por ejemplo.

A más de otorgarle coherencia interior y de ser signo de su actitud mágica frente al universo, la memoria tiene para Ernesto

¹⁴ Cf.: WESTPHALEN, YOLANDA DE: *El fenómeno de lo real-maravilloso en el libro "Los ríos profundos" de José María Arguedas*, tesis de bachillerato, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1972 (mimeo). Es un estudio de las diversas modalidades de metáforas y símbolos en la novela que menciona su título.

otros valores; le permite a él, que es un personaje solitario y despoído, hacer de alguna manera propio el mundo, comprenderlo; en cierto sentido, dominarlo y habilitarlo como morada. El muchacho a los catorce años tiene en su paso personal una inagotable fuente de estímulo. Corresponde a su estada en el *ayllu* donde le infundieron "la impagable ternura en que vivo", según cita anterior. Por esto, para Ernesto, la felicidad se conjuga en pasado. La rudeza, el rigor de su vida actual, se dulcifica cuando, a través del recuerdo, regresa a esa instancia casi paradisiaca, cuando se hace acompañar por las imágenes y los sentimientos entonces vividos. La memoria se constituye como un arma contra la soledad y el dolor del protagonista:

La voz de la campana refulgía. Y me pareció ver, frente a mí la imagen de mis protectores, los alcaldes indios: don Maywa y don Víctor Pusa (p. 17).

O también:

Entonces, mientras temblaba de vergüenza, vino a mi memoria, como un relámpago, la imagen del *Apu K'arwarasu*. Y le hablé a él, como se encomendaban los escolares de mi aldea nativa (p. 88).

El recuerdo rompe, pues, la soledad del muchacho, la hace menos trágica. También le ofrece la seguridad de que él y el mundo se pueden fusionar, dentro de la línea mágica ya comentada, o le permite descubrir que el mundo está dentro de sí, que es en cierta medida propio, que la marginalidad que lo obsede ("yo quedé fuera del círculo", p. 111)¹⁵ puede, tal vez, ser superada. Recuerdo y olvido se asocian, respectivamente, a vida y muerte:

Ningún recuerdo podía llegar hasta el aislamiento mortal en que durante ese tiempo me separaba del mundo (p. 67).

Esta fusión del muchacho con el mundo, con otros hombres, a través del recuerdo, se advierte claramente en la relación que entabla Ernesto con el *kimichu* (peregrino):

¹⁵ Es exactamente la misma frase que se lee en "Warma kuyay".

Su rostro, la expresión de sus ojos me atenaceaban, su voz tan aguda, esa barba rubia, quizá la bufanda, *no eran sólo de él, parecían surgir de mí, de mi memoria* (p. 179; subrayado nuestro).

La memoria es la fuerza que le permite a Ernesto vivir intensamente, en unos casos, o apenas sobrellevar la vida, no morir, en otros. Pero es también, paradójicamente, su limitación más grave. El proyecto existencial de Ernesto mira hacia el pasado: la "querencia" plasmada en "Warma kuyay", aquella de la que fue dolorosamente expatriado. Esta dinámica hacia atrás entra en conflicto, como se verá luego, con el sentido del movimiento del mundo que *Los ríos profundos* pretende representar. Mientras el mundo se moviliza hacia el futuro, históricamente, y se transforma, el protagonista regresa a las inamovibles fuentes de su experiencia india. Y adviértase que recordar es tener presente lo que ya, definitivamente, no es. Una significativa tensión se gesta en el choque de ambas direcciones.

Pero Ernesto es también sujeto de una especie de memoria suprapersonal, memoria que se proyecta ya no sobre el pasado individual, sino, de alguna manera, sobre instancias pretéritas del pueblo quechua. Se trata de un uso metafórico de la palabra "memoria", sin duda, pero suficientemente apropiado para designar el tipo de relación que el protagonista entabla con los signos materiales de ese pasado histórico, con las ruinas incaicas de la ciudad del Cuzco. Ernesto se presenta a sí mismo como poseedor de una aptitud insólita: la de revelar el sentido oculto de esos signos, y la de comunicarse con ellos intensamente, dentro de un contexto social que los ignora o los escarnece. El muro incaico que cautiva al niño se alza en una calle que "olía a orines" (p. 10) y el Viejo lo considera como una "muestra [del] caos de los gentiles, de las mentes primitivas" (p. 22). Para Ernesto el muro es, en cambio, un ser vivo, hermosísimo, que puede llamear como una hoguera (p. 10) o moverse "como una bestia que se agitaba a la luz" y comunicar "el deseo de celebrar, de correr por alguna pampa, lanzando gritos de júbilo" (p. 22). Cuando el muchacho dice que

"cada piedra habla", su padre le responde que no es así, que está confundido, que sólo "se trasladan a tu mente y desde allí te inquietan" (p. 12). Ese movimiento de interiorización es homólogo al propio del recuerdo y es el que, una vez iniciado, permite el libre curso de las asociaciones. La más importante es, por cierto, la que junta al muro incaico con los ríos andinos (pp. 10, 11, 14, etc.) y sumerge a ambos en la corriente del mundo integrado. "Lo que has visto anoche no lo olvidarás", le dice a Ernesto su padre (p. 19).

Cuando el niño descubre que detrás de la pared inca viven "nobles avaros", parecidos al ignominioso Viejo, se pregunta cómo el Inca puede permitir ese sacrilegio. A la respuesta de su padre ("los incas están muertos") responde:

—Pero no este muro. ¿Por qué no lo devora, si el dueño es avaro? Este muro puede caminar; podría elevarse a los cielos o avanzar hacia el fin del mundo y volver (pp. 12-13).

Ernesto postula la vigencia y el poder del pasado incaico. Su fuerza está intacta; toda hazaña es posible. La miserable situación presente aparece como un simple accidente, como una triste eventualidad. Y el mismo muchacho explicita su condición de depositario de ese pasado: "donde quiera que vaya, las piedras que mandó formar Inca Roca me acompañarán", dice (p. 13). Inmersas dentro de él, las piedras sobrevivirán, como los ríos, como don Maywa, como la canción de despedida que le entonaron las *mamakunas* del *ayllu* amado, en el torrente de la memoria. Sólo que esta nueva dimensión del recuerdo compromete a todo un pueblo y se inserta en una categoría histórica. A los catorce años Ernesto puede recordar su cercana infancia; pero un sector de su memoria excede los límites de su propia vida: puede recordar también, de alguna manera, el remoto pasado del mundo que pretende asumir.

Espacios y movimiento

A primera vista el suceso de *Los ríos profundos* se desarrolla preferentemente dentro de un sistema de espacios cerrados. El in-

movimiento de Abancay tiene naturaleza claustral, especialmente para Ernesto, cuya aventura escolar termina simbólicamente en una habitación cerrada por fuera, al mismo tiempo que toda la ciudad queda sometida a un poderoso e irrompible círculo: Abancay es "un pueblo cautivo, levantado en la tierra ajena de una hacienda" (p. 17). A esta composición cerrada se opone otra, sustantivamente abierta, que está representada por los caminos y los ríos, en su doble condición factual y simbólica, y por las relaciones que guardan Ernesto, personaje itinerante, con ambos elementos. Es necesario determinar el sentido de tal oposición y de los factores que la componen.

Ernesto se presenta como un personaje errático:

—Mi padre no pudo encontrar nunca dónde fijar su residencia; fue abogado de provincias, inestable y errante. Con él conocí más de doscientos pueblos (p. 28).

Durante algunos años los caminos, más que los fugaces hospedajes en los pueblos, han sido su morada. Los conoce bien, los comprende. Aunque niño, puede transitarlos solo, sin temor. Cuando la presión del internado se hace insoportable, Ernesto se libera recorriendo extensos caminos; dos especialmente: el que lleva a Patibamba, donde viven los colonos de la hacienda, y el que conduce al río Pachachaca. El sentido de esta doble preferencia es claro: así se pone en contacto con los indios y con el mundo que considera suyo, por una parte, y con la naturaleza, por otra. En cualquier caso los caminos rompen el agobiante cerco de los espacios cerrados y rompen también, de alguna manera, la soledad del protagonista. Los caminos alientan la vocación de Ernesto de compartir con otros y con la naturaleza su existencia individual.

El sentido liberador que Ernesto encuentra en los ríos es evidente:

¡Sí! Había que ser como ese río imperturbable y cristalino, como sus aguas vencedoras. ¡Como tú, río Pachachaca! ¡Hermoso caballo de crin brillante, indetenible y permanente, que marcha por el más profundo camino terrestre! (p. 70).

A más de implicar liberación y fuerza, los ríos simbolizan el sentido de la naturaleza, pero de la naturaleza tal como la entiende Ernesto: al mismo tiempo un ser viviente, humano, y un poder divino¹⁶. Esta condición plural supone que el río tiene una carga semántica extraordinaria y una copiosa funcionalidad dentro de la novela. Como seres naturales-humanos-divinos, los ríos pueden cambiar de rostro y de sentido, y efectivamente cambian con acelerado ritmo. De hecho los ríos son seres proteicos que se modifican en cada instante de la novela: tan pronto tienen una función purificadora del mundo (el río arrastra a la peste hacia "el país de los muertos", p. 274) o punitiva para los pecadores (también Lleras puede ser arrastrado) como admiten servir de consuelo para el hombre, borrando con su imagen y sonido las desazones humanas (caso de las relaciones del Pachachaca con Ernesto —cf. p. 69) o para suscitar, al contrario, "meditaciones y temores desconocidos" (p. 111).

Esta cambiante significación de los ríos determina que las relaciones del hombre con ellos sean también cambiantes y que, en definitiva, el hombre se esfuerce por hacer propicios a los ríos. El "Markask'a", un compañero de Ernesto, sabe que un mismo río puede ser bondadoso (entonces lo llama "el Señor") o malvado (entonces "parece demonio") según descubra "con qué alma se le acercan las criaturas". Le aconseja a Ernesto que no intente vencer su corriente ("querrá arrastrarte, romperte los huesos en las piedras" porque en el río están "todos los espíritus que miran de

¹⁶ Cf.: ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA: *Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta*, Lima, Consejo Nacional de Menores, 1966. Describiendo la actitud del niño indio frente a la naturaleza, Arguedas afirma: "Así como las montañas y los ríos tienen poder sobre los seres vivos y ellos mismos son seres vivos, todo lo que hay en el mundo está animado a la manera del ser humano. Nada es inerte. Las piedras tienen encanto, lloran si no pueden desplazarse por las noches, están vinculadas por odios y amores con los insectos que habitan sobre ellas o debajo de ellas o que, simplemente, se posan sobre su superficie. Los árboles y arbustos ríen o se quejan, sufren cuando se les rompe una rama o se les arranca una flor, pero gozan si un picaflor baila sobre su corola" (pp. 7-8).

lo alto de los precipicios, de las cuevas, de los socavones, de la salvajina que cuelga de los árboles") y que en cambio —dice el "Markus'ka" a Ernesto— "le hables con humildad desde la orilla" (p. 159).

Esta presencia constante de los ríos en la novela se explica porque entre el personaje-narrador y ellos hay, aunque tal vez oscuramente, una relación identificatoria. El permanente discurrir del río se homologa al continuo caminar del personaje. Y el río, que "marcha por el más profundo camino terrestre", viene a ser el paradigma vital de Ernesto. El también quisiera frecuentar ese camino, hundirse como el río en la tierra, acogerse a la naturaleza, ser naturaleza. Y es que el río, además, enlaza al mundo, vincula hondamente aspectos múltiples de la realidad, los acoge y asimila: es el signo mayor de la unidad del universo, premisa que convalida la visión mágica que Ernesto tiene del mundo¹⁷. La imagen de los "ríos profundos" que nacen en los cielos, de la nube y de la lluvia, que conocen las altas cumbres, la solidez de la nieve y el vértigo de la torrentada, que transitan las llanuras y los valles, que se hunden en la tierra y la fecundan, tiene la misma fuerza y el mismo sentido que el arcoiris (vínculo entre el mundo de arriba y el mundo de abajo) para los antiguos peruanos. Como el arcoiris, el río apuesta a favor de la eternidad, la eternidad dinámica del pensamiento quechua, la única real en el fondo, que entiende la muerte como impulso para la resurrección y que encuentra en la metamorfosis de la semilla, enterrada como los hombres muertos, el modelo de la ininterrumpida, de la eterna vitalidad universal.

Con menor peso semántico y funcional que el que poseen los ríos y los caminos, las aves también actúan dentro de la novela como instrumentos para romper el cerco de los espacios cerrados. El vuelo de los pájaros es también homólogo al transitar de Ernesto. De aquí las frecuentísimas menciones a las aves y, sobre todo, a sus desplazamientos:

¹⁷ Eventualmente los árboles cumplen en la novela igual función vinculadora: "quien busca sombra se acerca a ellos y reposa bajo un árbol que canta solo, con una voz profunda, en que los cielos, el agua y la tierra se confunden" (p. 28).

En los pueblos, a cierta hora, las aves se dirigen visiblemente a lugares ya conocidos. A los pedregales, a las huertas, a los arbustos que crecen en la orilla de las aguadas. Y según el tiempo, su vuelo es distinto. La gente del lugar no observa estos detalles, pero los viajeros, la gente que ha de irse, no los olvida (p. 29).

Ríos, caminos y aves son, pues, los elementos que permiten burlar la clausura de los espacios herméticos que agobian a Ernesto. El colegio es el más cruel, sin duda, y el que alcanza mayor relieve dentro de la estructura de la obra. La vida del muchacho en el internado de Abancay ocupa, en efecto, nueve de los once capítulos de la novela.

"Un mundo cargado de monstruos y de fuego"

El comienzo de la vida de Ernesto en el internado es paralelo al inicio de su absoluta soledad. Queda el muchacho en Abancay y su padre continúa su incierto peregrinaje. Cuando esto sucede, Ernesto imagina así la existencia que lo espera:

Yo exploraría palmo a palmo el gran valle y el pueblo; recibiría la corriente poderosa y triste que golpea a los niños, cuando deben enfrentarse solos a un mundo cargado de monstruos y de fuego, y de grandes ríos que cantan con la música más hermosa al chocar contra las piedras y las islas (p. 43).

Es claro que lo anterior implica la voluntad de Ernesto de no dejarse absorber por el colegio y de incorporarse a la naturaleza (valle) y al ambiente social (pueblo) circundante. Pero es también notorio que la vida se le presenta con un doble rostro: por una parte está el "mundo cargado de monstruos y de fuego"; por otra, los "grandes ríos que cantan con la música más hermosa". La antítesis formada por fuego y agua (ríos) no es nueva en Arguedas: en el primer cuento también funciona sobre los términos agua y calor (fuego). Se ha visto ya el sentido del término positivo de esta

relación, la significación de los ríos. Al hacerlo se comprendió que ellos importan la quiebra de los espacios cerrados y, sobre todo, el paradigma vital de Ernesto, el signo de la validez de su concepción integradora del universo. Es obvio que en los espacios clausurados es donde con más nitidez se descubre el sentido del "fuego" y de los "monstruos". El colegio es su máxima representación.

¿Cómo definir la vida que se lleva en el internado y cómo explicar la incorporación de la existencia de Ernesto en este micro-mundo? Como en muchas otras novelas que tratan la vida escolar, *Los ríos profundos* destaca en primer lugar una nota distintiva: la violencia. En el capítulo V, por ejemplo, se describe con detalle el juego de "peruanos contra chilenos" que es una suerte de institucionalización de la violencia y una especie de escape para la agresividad individual:

Bandas de alumnos "peruanos" y "chilenos" luchábamos allí; nos arrojábamos frutos de la higuera con hondas de jebe, y después nos lanzábamos al asalto, a pelear a golpes de puño y a empujones [...] Muchos alumnos volvían al internado con la nariz hinchada, con los ojos amoratados o con los labios partidos (p. 53).

La naturaleza agresiva de este juego, la frecuente ruptura de sus normas por quienes sobrepasan el límite de violencia permitida (el "Añuco" hondeaba con piedras y no con frutos de higuera", p. 55) y el consiguiente clima beligerante del internado, determina estas palabras del narrador-protagonista: en el colegio "los odios no cesaban, se complicaban y extendían" (p. 56). Sobre este primer nivel de violencia generalizada, cuyo modelo es la agresión física de los más fuertes contra los más débiles, se construye otro, mucho más denso, viscoso y cruel: es el que se mezcla con la idea (a veces la obsesión) del mal. Palacios, el escolar más humilde e indefenso, el único que proviene de un *ayllu* (p. 58), es vejado:

¡No! ¡No puedo! ¡No puedo, hermanito!
Lleras había desnudado a la demente, levantándole el traje hasta el cuello, y exigía que el humilde Palacitos se echara

sobre ella. La demente quería, y mugía, llamando con ambas manos al muchacho (p. 59).

La agresión física se mantiene vigente, pero en un segundo plano. El primero es ocupado por una violencia moral. La demente¹⁸ que alude la cita anterior representa, hasta cierto punto al menos, la irrupción del mal en el colegio. Los alumnos mayores mantienen relaciones sexuales con ella:

No era india; tenía los cabellos claros y su rostro era blanco, aunque estaba cubierta de inmundicia. Era baja y gorda [. . .] Causaba desconcierto y terror. Los alumnos grandes se golpeaban para llegar primero junto a ella, o hacían guardia cerca de los excusados, formando una corta fila. Los menores y los pequeños nos quedábamos detenidos, temblando de ansiedad, sin decirnos una palabra, mirando el tumulto o la rígida espera de los que estaban en fila (p. 57).

Dentro de una concepción de raíz claramente hispano-católica, el sexo se convierte en el mal por antonomasia. Es, con mayúsculas, el Pecado. La obsesión sexual que se expande por el colegio ante la presencia de la loca Marcelina¹⁸, incrementa la violencia física ("jamás peleaban con mayor encarnizamiento", p. 58) y genera un cenagoso clima de culpabilidad. Quienes poseen a la demente, quienes contemplan esas relaciones, quienes las conocen o imaginan, todos en fin, se sienten contaminados, impuros, culpables:

Y volvían avergonzados, como bañados en agua contaminada; nos miraban con temor; un arrepentimiento incontenible los agobiaba. Y rezaban casi en voz alta en sus camas cuando creían que todos dormíamos (p. 66).

La presión del arrepentimiento es terrible. Algunos alumnos se flagelan (otra variante de la violencia) y todos, con mayor o menor intensidad, sufren la presencia de "esa ave atroz [el sexo, el mal,

¹⁸ Obviamente es el mismo personaje de *Amor mundo* (cf. parágrafo final del Cap. I).

el pecado] que agitaba sus alas en el patio" (p. 66). Como todos los escolares, aunque tal vez con más rigor, Ernesto siente su culpa ("fui al patio interior tras los grandes, y me contaminé, mirándolos") y se desespera. Para él la culpa tiene un sentido especialmente trágico. Lo ensucia y degrada frente a sí mismo, pero sobre todo lo aísla del mundo, de la naturaleza. Explícitamente lo siente así:

Ningún pensamiento, ningún recuerdo podía llegar hasta el aislamiento mortal en que durante ese tiempo me separaba del mundo. Yo que sentía tan mío hasta lo ajeno. ¡Yo no podía pensar, cuando veía por primera vez una hilera de sauces hermosos, vibrando a la orilla de una acequia, que esos árboles eran ajenos! Los ríos fueron siempre míos; los arbustos que crecen en las faldas de las montañas, aun las casas de los pequeños pueblos, con su tejado rojo cruzado de rayas de cal; los campos azules de alfalfa, las adorables pampas de maíz. Pero a la hora que volvía de aquel patio, al anochecer, se desprendía de mis ojos la maternal imagen del mundo. Y llegada la noche, la soledad, mi aislamiento seguía creciendo (p. 67).

Para Ernesto culpa y muerte son, de hecho, una misma realidad. Su fuerza ha sido siempre la que nace de la naturaleza, de las cosas que el mundo le ofrecía y que él, con amor, mágicamente, las convertía en propias. El perder esta relación con el mundo equivale a la muerte. Ya se sabe hasta qué punto Ernesto comparte su ser con los ríos. Ahora, por ser culpable, los ríos no le pertenecen. La reacción de Ernesto frente al pecado es singularmente esclarecedora de su modo de ser y del contexto cultural que le es propio. Para el hombre católico, el pecado lo aleja de Dios; para Ernesto, como se acaba de ver, lo aleja, lo separa del mundo. El pecado ofende a la naturaleza y la naturaleza lo condena a la soledad absoluta. Todo esto implica una concepción india del hombre y del mundo, obviamente alejada de las ideas ortodoxamente católicas; sin embargo, en el sustrato mismo de toda esta construcción moral, juegan algunos elementos de filiación cristiana: la idea de pecado y su asociación preferente con lo sexual, por lo menos. Arguedas ha mostrado

en otro texto, "El ayla", que tal asociación no se produce en contextos indios menos atravesados por la influencia católica¹⁹. Queda en claro, de todas maneras, el grado de tragedia que implica para el muchacho solitario el hecho de perder la acogida maternal que le ofrecía el mundo. El "aislamiento mortal" de que habla Ernesto no es, pues, una hipérbole.

Dentro del internado el mal es combatido de distintas maneras: los religiosos que dirigen el plantel obedecen a la ortodoxia católica (actos de contrición, confesiones, penitencias); los alumnos optan, en cambio, por recursos mágicos no institucionalizados. Para ellos la estrategia católica no sólo no detiene el mal sino que, al contrario, por lo menos en el caso de Ernesto, de alguna manera lo suscita. El Padre Linares cree que el muchacho ha tenido relaciones sexuales con la demente y Ernesto, que no las ha tenido, descubre que el mal, como un "fuego asqueroso", desciende de los ojos del sacerdote: "¡Tiene usted el infierno en los ojos!", le grita (p. 223).

Los recursos mágicos de los escolares son, ciertamente, más eficaces. Ajenos a todo canon exterior, imponen una constante necesidad de creación: su cambiante movilidad se manifiesta. Oscura pero certeramente los muchachos descubren que algunos actos tienen valor de exorcismo. La música tiene esta virtud. Cuando la culpa golpea a los escolares y el ambiente del internado es irrespirable, la música se convierte en una poderosa arma contra el mal. Un colegial toca el rondín porque "quizá presintió que la inocencia de la música era necesaria en el patio" y en ese momento todos los alumnos "sentíamos que a través de la música el mundo se nos acercaba de nuevo, otra vez feliz" (p. 153). La música vuelve a ligar al hombre con el mundo y reconstruye la unidad primera. Hace posible la vida verdadera, a veces la felicidad. *Los ríos profundos* es, en toda su extensión, un himno al poder de la música —singularmente de la música andina:

¿Quién puede ser capaz de señalar los límites que median

¹⁹ Cf. parágrafo final del Cap. I.

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 sombra de las montañas. Yo me sentía mejor dispuesto a luchar contra el demonio cuando escuchaba ese canto. Que apareciera con una máscara de cuero de puma, o de cóndor, agitando las plumas inmensas o mostrando colmillos, yo iría contra él, seguro de vencerlo (pp. 183-184).

Casi no merece mencionarse, por obvio, que el trato con la naturaleza es también, con la misma intensidad que la música, un arma contra el pecado. Al escapar del "espacio endemoniado" del colegio, Ernesto busca insumirse en el paisaje: "a veces podía llegar al río, tras varias horas de andar. Llegaba a él cuando más abrumado y doliente me sentía", dice el protagonista (p. 69). Es indispensable poner énfasis, en cambio, en las relaciones imprevisibles que guardan naturaleza y música:

El ritmo era aún más lento, más triste; mucho más triste el tono y las palabras. La voz caía en mi corazón, ya de sí anhelante, como un río helado [...] El arpa dulcificaba la canción, no tenía en ella la acerada tristeza que en la voz del hombre. ¿Por qué, en los ríos profundos, en estos abismos de rocas, de arbustos y de 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 (p. 183).

Así como Ernesto busca incluirse en la naturaleza, ser como los "ríos profundos", así también se identifica con la música. Música y naturaleza tienen idéntico sentido. Al hablar del canto de la tuya (calandria) dice:

Su canto trasmite los secretos de los valles profundos. Los

hombres del Perú, desde su origen, han compuesto música, oyéndola, viéndola cruzar el espacio, bajo las montañas y las nubes, que en ninguna otra región del mundo son tan extremadas. ¡Tuya, tuya! Mientras oía su canto, que es, seguramente, la materia de que estoy hecho, la difusa región de donde me arrancaron para lanzarme entre los hombres, vimos aparecer en la alameda a las dos niñas (pp. 159-160)²⁰.

Esta identificación con la música también se quiebra bajo el imperio del mal. El acceso a la música, como a la naturaleza, le está vedado al pecador. Por esto, cuando los niños quedan embelados y felices oyendo a la banda del regimiento, Ernesto, que se siente contaminado y culpable, confiesa que "no pude contagiarme de esa felicidad pura de los inocentes". Aunque muchacho, apto por consiguiente para vivir el júbilo desbordante de sus compañeros, Ernesto debe limitarse a marchar "a un costado de la banda, cerca de los grandes" (p. 193). Una precoz y trágica madurez comienza a insinuarse. La adhesión del protagonista al poder y misterio de la música es, sin embargo, incommovible. Y la música, como la naturaleza, es generosa. La inocencia puede recuperarse: la música religa entonces al hombre con la naturaleza, según ya se ha visto, y lo revierte a la condición primera, a la música misma, a "la materia de la que estoy hecho". En la batalla interior que Ernesto sufre, naturaleza, música e inocencia chocan contra el pecado, la soledad, el mal.

A la larga, en el plano de los hechos, el mal y la violencia triunfan: son las coordenadas que rigen la vida escolar. Su presencia es la que hace percibir el mundo como un infierno y la que termina por recubrir todos los actos de los hombres. La inocencia y la felici-

²⁰ Es interesante comparar el texto citado (especialmente: "la difusa región de donde me arrancaron para lanzarme entre los hombres") con este otro de "Warmá kuyay": "Hasta que un día me arrancaron de mi querencia, para traerme a este bullicio, donde gentes que no quiero, que no comprendo" (p. 94). Ambos vendrían a ser los extremos, real uno y metafísico otro, del tema que Arguedas denominará en *El zorro...* con la palabra "forasterismo" (p. 32).

dad son imposibles dentro de los muros del internado. Escapar de él se convierte en la obsesión de los muchachos, especialmente de Ernesto. El colegio es una cárcel infinitamente cruel para él: lo separa de su padre, lo aleja de la naturaleza, lo aísla de los suyos, de los indios que lo acogieron en su infancia. Pero es cruel, también, porque el sistema íntegro de la escuela hace violencia sobre la intimidad de su ser; porque de una manera u otra, pero siempre corrosivamente, pretende transformar o aniquilar lo que Ernesto considera más propio: su pertenencia al mundo indio. Se trata, por una parte, de la "paidea retrógrada" de la que habla Ariel Dorfman²¹, que vendría a ser un fenómeno casi universal, pero también, y con especificidad considerable, de un sistema educativo que, en el orden de la realidad andina, está construido con espíritu y estrategia misionales, dirigido a la conversión de los gentiles y a su incorporación a la "cultura occidental", a la religión católica y a sistemas muy concretos de organización social y económica. Esta triple dimensión es diametralmente opuesta a las más hondas apetencias de Ernesto. Es su negación como persona. Y nada más doloroso y traumático que la contienda de un educando con el sistema educacional que se le impone. Es el caso de Ernesto y de la alienante pedagogía del internado.

Contra el espacio y contra el tiempo: el "zumbayllu"

Para defenderse de los demonios que lo acosan en el colegio, Ernesto cuenta con el recuerdo y con la magia. Gracias a ésta descubre que la naturaleza vive, que lo acompaña y puede proteger, que la música es sutil y poderosa fuerza. En su cielo personal se confunden la memoria, la naturaleza, la música. El hilo que vincula a todos estos elementos y los organiza coherentemente es —casi siempre— la actitud mágica de Ernesto:

²¹ *Op. cit.*, p. 193.

Acompañando en voz baja la melodía de las canciones [música], me acordaba [memoria] de los campos y las piedras, de las plazas, los templos, de los pequeños ríos [naturaleza] adonde fui feliz (p. 52).

Un elemento, el *zumbayllu*, representa como ningún otro la asociación, la identidad profunda de tales fuerzas positivas. Hasta cierto punto este juguete indio se convierte en la antítesis de la *opa* Marcelina. Concentra en sí todos los recursos contra el mal y se convierte en símbolo de la ruptura del enclaustramiento escolar. Tiene sentido similar al de los ríos, los caminos, las aves. Es la respuesta al reto de los espacios cerrados. Es también, en ciertos contextos, la negación de la violencia.

El narrador presenta al *zumbayllu* en el capítulo VI. Es una presentación solemnísima, sólo comparable, tal vez, con la del muro incaico en el capítulo inicial. Ningún otro objeto, ni siquiera un personaje, es presentado con este esmero. Se inicia el capítulo con una disertación sobre el significado del sufijo quechua *yllu* ("onomatopeya [...] música que surge del movimiento de los objetos leves", p. 71) y su relación con la voz *illa* (" nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna"). Leemos:

Todos los *illas* causan el bien o el mal, pero siempre en grado sumo. Tocar un *illa*, y morir o alcanzar la resurrección, es posible. Esta voz *illa* tiene parentesco fonético y una cierta comunidad de sentido con la terminación *yllu* (p. 71).

Luego se describe minuciosamente el *tankayllu* (tábano de especialísimo zumbido) y el *pinkuyllu* (una quena gigante), añadiendo sus relaciones con otros instrumentos indígenas (*mámak'*, *wak' rapuku*) y el sentido profundo que los une. El poder de la melodía que nace de estos instrumentos es incomparable: "ninguna música, ningún elemento llega más hondo en el corazón humano" (p. 74). dice el narrador, y añade:

La terminación *yllu* significa la propagación de esta clase de música, e *illa* la propagación de la luz sola. *Killa* es la

luna, e *illapa* el rayo. *Illary* nombra el amanecer, la luz que brota por el filo del mundo, sin la presencia del sol. *Illa* no nombra la luz fija, la esplendente y sobrehumana luz solar. Denomina la luz menor: el claror, el relámpago, el rayo, toda luz vibrante. Estas especies de luz no totalmente divinas con las que el hombre peruano antiguo cree tener aún relaciones profundas, entre su sangre y la materia fulgurante (p. 74).

Una disertación lingüística tan extensa puede producir desconcierto en el lector. Se trata de un tratamiento excepcional. Y una excepción curiosa, además, porque la tesis última (el parentesco semántico entre *yllu* e *illa*) no es cierta, como sin duda tenía que saberlo Arguedas. En realidad la explicación del fragmento tiene que buscarse en el universo de la novela y en las motivaciones que lo fecundan. Se trata, concretamente, de solemnizar un objeto que pudiera parecer intrascendente, apenas un trompo, un juguete, y de insertar ese objeto en un cosmos mágico. Es indudable que en este ámbito la palabra adquiere importancia sustantiva. Para la mente mágica la palabra "contiene en sí la revelación de la cosa misma en su más íntima naturaleza"²². Conocer la palabra es, pues, conocer el objeto que se menciona; es, también, dominarlo: "saber el nombre es tener poder sobre la cosa", dice Gusdorf en relación a la concepción mágica del lenguaje²³. La exposición lingüística crea un ambiente propicio para el ingreso del *zumbayllu*, objeto definitivamente mágico, en la novela.

La relación de Ernesto con el pequeño trompo obedece al mismo clima mágico. El muchacho no sabe qué es un *zumbayllu* y la revelación de su naturaleza es, en estricto sentido, religiosa. En un primer momento no puede verlo, pero descubre el efecto del trompo sobre sus compañeros: el muchacho que lo tiene en las manos "parecía un ángel nuevo, recién convertido" (p. 74). Luego escucha el canto que entona el trompo al girar:

²² GUSDORF, GEORGES: *La palabra*, Buenos Aires, Galatea. Nueva Visión, 1966, p. 15.

²³ Loc. cit.

Bajo el sol denso, el canto del *zumbayllu* se propagó con una claridad extraña; parecía tener agudo filo. Todo el aire debía estar henchido de esa voz delgada; y toda la tierra, ese piso arenoso del que parecía brotar (p. 75).

Sobrecogido por la música del trompo, Ernesto sólo atina a repetir "muchas veces el nombre" del *zumbayllu*. Es una elocución sacramental, propiciatoria. Finalmente Ernesto puede ver el trompo al mismo tiempo que descubre que "el canto del *zumbayllu* se internaba en el oído, avivaba en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan en las paredes de los abismos" (p. 76). La descripción es de una deleitosa morosidad:

El trompo se detuvo, un instante, en el aire y cayó después en un extremo del círculo formado por los alumnos, donde había sol. Sobre la tierra suelta, su larga púa trazó líneas redondas, se revolvió lanzando ráfagas de aire por sus cuatro ojos; vibró como un gran insecto cantador, luego se inclinó, volcándose sobre su eje. Una sombra gris aureolaba su cabeza giratoria, un círculo negro lo partía por el centro de la esfera. Y su agudo canto brotaba de esa faja oscura. Eran los ojos del trompo, los cuatro ojos grandes que se hundían, como en un líquido, en la dura esfera. El polvo más fino se levantaba en círculo envolviendo al pequeño trompo (pp. 75-76).

La visión del *zumbayllu* (en verdad una revelación) impele a Ernesto a lanzarse al suelo y tomarlo en sus manos. Es tal la vehemencia del muchacho que el dueño del trompo (Antero) se lo regala. En un clima de violencia como el del internado, el *zumbayllu* genera un insólito movimiento de fraternidad. Ernesto lo hace girar, luego, e ingresa así a una suerte de secta de escogidos. Antero le dice: "¡Zumbayllero de nacimiento! ¡Como yo, zumbayllero!" (p. 78).

En un primer momento el *zumbayllu* es para Ernesto "un ser nuevo, una aparición en el mundo hostil, un lazo que me unía a ese patio odiado, a ese valle doliente, al colegio" (pp. 76-77). Se sabe ya cuál es la valoración que Ernesto otorga al internado y

como dentro de él se siente prisionero y sujeto al imperio del mal. La presencia del trompo no modifica básicamente la situación (el patio sigue siendo odiado, por ejemplo), pero ofrece un elemento que hasta cierto punto hace habitable ese espacio terrible. Allí canta el *zumbayllu* y de alguna manera, al menos mientras gira y sueña, el espacio se contagia del espíritu que brota del juguete —que es, como se sabe, el mismo que nace de la "imagen de los ríos" (p. 76). En el nivel menos complejo, el *zumbayllu* es para Ernesto un consuelo, una compañía, una fuente de energía, una ocasión excepcional de alegría. Cuando más abatido se siente puede acudir al trompo:

Una gran felicidad, fresca y pura, iluminó mi vida. Estaba solo, contemplando y oyendo a mi *zumbayllu* que hablaba con voz dulce, que parecía traer al patio el canto de todos los insectos alados que zumban musicalmente entre arbustos floridos (p. 95).

Otras funciones del *zumbayllu* son hartamente más complejas. Para entenderlas es necesario tomar conciencia de que el trompo concentra sobre sí todo aquello que es positivo para Ernesto. El *zumbayllu* es música, su canto general recuerdos, la memoria que suscita es la de los ríos y la del *tankayllu* (tábano misterioso que, por lo demás, se asocia al sentido que tienen las aves en el texto). Este oscuro pero actuante y vigoroso complejo semántico se eleva a su máxima potencia cuando Ernesto consigue un nuevo trompo, un *zumbayllu* a la vez *winku* ("deformidad de los objetos que debían ser redondos", lo que les confiere un carácter especial: "tienen alma", p. 80) y *layk'a* (brujo): "¡El *winku*, hermano! ¡*Winku* y *layk'a*, nunca visto!", exclama Antero (p. 125). Este segundo *zumbayllu* tiene poderes casi absolutos. A él se le pueden pedir cosas imposibles. Ernesto y algunos de sus compañeros lo saben: el muchacho le encomienda la suerte de doña Felipa (la cabecilla de la revuelta, que será materia de estudio posterior), por ejemplo. Pero sobre todo este *zumbayllu* tiene la capacidad de romper distancias. Su canto puede llegar "hasta el sol" o puede llegar "al oído

de quien te espera" (p. 127). Ernesto le encarga mensajes para su padre:

Puse mis labios sobre uno de sus ojos. "Dile a mi padre que estoy resistiendo bien —dije—; aunque mi corazón se asusta, estoy resistiendo. Y le darás tu aire en la frente. Le cantarás para su alma" (p. 127).

El *winku* salva de su enclaustramiento al protagonista y vence el agobio de la soledad. Ernesto lo tiene, por esto, como su bien más valioso, en el fondo el único auténtico que posee. El *zumbayllu* brujo acaba, además, con el odio y la violencia: Antero, aunque no especialmente amigo de Ernesto, le regala el primer trompo; a su vez Ernesto regala el segundo, el *winku*, al "Añuco" —precisamente a él que, con Lleras, es su peor enemigo en el internado.

El trompo mágico es, pues, signo de paz, de fraternidad. Pero en el conflictivo mundo de Abancay la fraternidad está condenada siempre a ser parcial: no puede abrazar, en definitiva, a todos los hombres. Dividida en los bandos opuestos que ya se conocen, la sociedad de Abancay, que en el fondo sólo repite la estructura de la sociedad nacional en su conjunto, obliga a que la fraternidad con unos imponga el odio a los otros. A partir de la escena del regalo del *zumbayllu*, la relación entre Ernesto y Antero se caracteriza por ser cordial. Juntos conocen las desazones sentimentales de la adolescencia. Pero Ernesto descubre que para Antero los colonos de su hacienda son casi peor que bestias ("si los indios se levantarán, los iría matando, fácil", dice Antero, p. 157) y que, por tanto, pertenece al odiado mundo de los gamonales, que puede ser tan cruel con los indios como su poderoso y rico padre. La hermosa hermandad de Ernesto y Antero se quiebra. En presencia de su amigo, dirigiéndose a él, Ernesto le habla al *zumbayllu*:

Le diré que tú puedes disparar contra los colonos; que como tu padre, vas a azotarlos, colgándolos de los pisonayes de tu hacienda (p. 158),

y le pide que su canto vaya hasta los oídos de los siervos de la

hacienda de Antero, hasta donde se esconde la rebelde doña Felipa, para que regrese "incendiando los cañaverales, de quebrada en quebrada, de banda a banda del río" (p. 158). Más adelante, cuando el muchacho confirma que Antero es amigo del hijo del jefe del batallón enviado a Abancay para escarmentar a las rebeldes y que ambos han perdido el platónico enamoramiento juvenil para actuar "peor que el Lleras, sucios, acechando a las niñas, como perros" (p. 208), esa relación fraternal desaparece completamente. Ernesto devuelve el *zumbayllu* a Antero; lo recibe una vez más, sin embargo, pero sólo para enterrarlo:

En un extremo del patio oscuro cavé con mis dedos un hueco. Con un vidrio fino me ayudé para ahondarlo. Y allí enterré el *zumbayllu*. Lo estiré al fondo, palpándolo con mis dedos, y lo sepulté. Apisoné bien la tierra. Me sentí aliviado (p. 214).

La escena no tiene todo el tonó trágico que hubiera sido esperable. Sucede que el *zumbayllu* ha quedado contaminado por la maldad del blanco. Su desaparición es ahora deseable. Al enterrarlo Ernesto preserva la fidelidad que debe a los suyos. Un *zumbayllu* contaminado no es un *zumbayllu* verdadero. Y se confirma, entonces, que el poder del trompo le viene de su relación con la naturaleza viviente y divina, con la naturaleza tal como la sienten los indios, de su parentesco con los ríos y los insectos voladores, con la música, y que, por tanto, el *zumbayllu* sólo tiene sentido y fuerza cuando está adherido al mundo indio. De aquí que, en una escena anterior, el *winku* pierda su poder cuando "el Hermano, al bendecirnos, bendijo al *zumbayllu* y le quemó su brujería" (p. 155).

La fuerza del *zumbayllu* se diluye frente a una cruda realidad: la escisión y contienda entre los opuestos mundos de la sociedad peruana. Su canto puede ir de pueblo en pueblo, llegar hasta el sol, pero no puede romper la distancia que separa a indios y blancos. Como signo del mundo indio, el *zumbayllu* revela la índole de una realidad dolorosa: en un universo quebrado, la fraternidad y el odio son simultáneos. En la sierra del Perú, en el Perú todo, la fraternidad universal es imposible: si se ama a unos es nece-

sario odiar a otros. Es la trágica lección final del *zumbayllu*. Ella prueba además, prueba importantísima para entender el sentido profundo de la obra total de José María Arguedas, que la actitud mágica no rechaza la realidad, o la tergiversa, sino que, por el contrario, asume un rol revelador. Magia y lucidez no son términos opuestos.

Es importante subrayar, por esto, que si bien es indudable que "la trascendencia de la novelística hispanoamericana es un hecho de identificación, de expresión y de estrecha correspondencia con la realidad latinoamericana"²⁴, esa múltiple adhesión a la realidad, cuyas modalidades de revelación y juicio deben remarcarse, no margina ni debilita la opción del acercamiento mágico, acercamiento que los relatos populares, desde siempre, y la novelística, desde hace relativamente poco tiempo, han demostrado eficaz y certero. Cuando el "realismo mágico" corresponde a una actitud existencial, cuando tiene el poder de imponer el acto de fe que lo hace posible, cuando no es un recurso más o menos sofisticado, tiene el rango y la aptitud suficientes para enfrentar con eficiencia la tarea de decir, con pasión y verdad, cómo es nuestra América²⁵.

Abancay, Patibamba, Huanupata

Cuando Ernesto aplica el calificativo de "infierno" a Abancay (p. 48) el lector cree que se está expresando la situación psicológica del personaje-narrador, para quien quedarse en Abancay su-

²⁴ COLLAZOS, OSCAR: "Encrucijada del lenguaje", en: Varios: *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México, Siglo XXI, 1970, p. 12.

²⁵ En *Los ríos profundos* hay una constante aseveración apodíctica de contenidos mágicos. En algunos casos, sin embargo, se producen matices y distinguos sutiles. Un caso ejemplar sería el siguiente: "El *danzak'* de tijeras venía del infierno, según las beatas y los propios indios; llegaba a deshumbrarnos, con sus saltos y su disfraz lleno de espejos. Tocando sus tijeras de acero caminaba sobre una sogá tendida entre la torre y los árboles de las plazas. Venía como mensajero de otro infierno, distinto de aquel que describían los Padres enardecidos y coléricos" (p. 205, subrayado nuestro).

no alejarse de su padre, más que la realidad misma de la ciudad. Abancay se ve como "infierno" desde esta perspectiva íntima; sin embargo, muy rápidamente, el lector descubre que también es "infierno" (por sí misma, en especial por la estructura social que en ella se configura. Al lado de la peripecia personal del protagonista, que se ha visto en los párrafos anteriores, hay una suerte de aventura colectiva, de la ciudad, que debe también ser comentada. En el primer caso Ernesto es activo protagonista; en el segundo es, más bien, ofuscado testigo.

Abancay es "un pueblo cautivo, levantado en la tierra ajena de una hacienda" (p. 37); por consiguiente, "está cercado por las tierras de la hacienda Patibamba. Y todo el valle, de sur a norte, de una cima a la otra, pertenece a las haciendas" (p. 45). Es claro, entonces, que la cúspide de la pirámide social está ocupada por los dueños de las haciendas. El poder de éstos es total y se ejercita especialmente, de manera despiadada, sobre los indios:

Vigilan a los indios cara a cara, y cuando quieren más de lo que comúnmente se cree que es justo, les rajan el rostro o los llevan a puntapiés hasta la cárcel, ellos mismos (p. 44).

El esquema es muy similar al plasmado en *Yawar Fiesta*, aunque entonces se trataba de comuneros y ahora de colonos. Por lo demás, en *Los ríos profundos* se complica considerablemente la situación por la magnitud de Abancay, una ciudad al fin y al cabo, mucho mayor que Puquio. La conocida oposición indios/blancos se repite en todo caso y se insiste también, como es obvio, en la adhesión del personaje a los primeros. De aquí que uno de los episodios iniciales de la novela nos presente a Ernesto tratando de comunicarse con quienes considera suyos, con los colonos de la hacienda Patibamba. Ernesto descubre pronto que esa comunicación es imposible. Los humildísimos colonos ("apenas levantados sobre el suelo polvoriento del caserío", p. 46) ni siquiera le permiten que les hable: "¡Manan!; Ama rinawaychul! (¡No quiero! ¡No me hables!)", le gritan al muchacho (p. 46). Esta frustrada tentativa de comunicación con los colonos genera la siguiente reflexión de Ernesto:

Ya no escuchaban ni el lenguaje de los *ayllus*; les habían hecho perder la memoria; porque yo les hablé con las palabras y el tono de los comuneros, y me desconocieron (p. 46).

Ernesto advierte que estos hombres, punto menos que aniquilados (adviértase que han perdido la memoria, uno de los bienes supremos en la constelación axiológica de la novela), son, sin embargo, similares a los que, años atrás, le enseñaron a amar el mundo indio. Los de Patibamba son menos valientes (cf. p. 242), pero es que "aquí parece que no los dejan llegar a ser hombres; tienen miedo, siempre, como criaturas" (p. 156). Por esto, aunque no logra romper el mutismo de los colonos, visita frecuentemente el caserío de Patibamba. Cada uno de estos viajes confirma la atroz miseria de los indios de la hacienda (cf. escena de la p. 241). Dentro de la estructura de la obra, esta reiterada visión de la miseria y de la humillación sirve para poner de relieve luego, como se explicará más adelante, la fuerza que pese a todo, casi milagrosamente, persiste en ellos.

Al ser rechazado por los indios de Patibamba, Ernesto encuentra un sustituto parcial en el barrio de Huanupata, el único "barrio alegre (que) había en la ciudad". En Huanupata están las chicherías donde "indios y mestizos" se divierten:

Los sábados y domingos tocaban arpa y violín en las de mayor clientela, y bailaban huaynos y marineras. Decían que en esas jaranas podían encontrarse mujeres fáciles y aun mestizas que vivían de la prostitución (p. 50).

En un primer momento Ernesto concurre a las chicherías porque "no perdía la esperanza" de encontrar allí a los colonos y conversar con ellos. Luego, cuando se da cuenta que los siervos de la hacienda nunca "llegaban al pueblo" y que los clientes de las chicherías los desprecian casi tanto como los blancos, el muchacho acude sólo "por oír música y recordar" (p. 52). Memoria y música aparecen, una vez más, en la vida del protagonista.

Huanupata es el barrio de los indios que han escapado del colono y de los mestizos que ocupan los niveles más bajos de la orga-

nización urbana. Para ellos, como para Ernesto, la música es una poderosa incitación vital. Los transfigura y puede borrar el miserable ambiente que los rodea. Aunque en las chicherías "todo era negro de suciedad y de humo" (p. 50), ellas son escenario del milagro de la alegría en medio del oprobio. Y son lugar también donde los forasteros evocan el paisaje y el espíritu de sus lejanos pueblos. Cuando cantan los *collavinos* "parecía que el viento de las alturas, el aire que mueve a la paja y agita las pequeñas yerbas de la estepa llegaba a la chichería"; mientras que cuando cantan los mestizos de Apurímac "otro paisaje presentíamos; el ruido de las hojas grandes, el brillo de las cascadas que saltan entre arbustos y flores blancas de cactus, la lluvia pesada y tranquila que gotea sobre los campos de caña" (p. 51). Ernesto puede "permanecer muchas horas junto al arpista o en la puerta de calle de las chicherías, escuchando" (p. 52); sin embargo, una vez más, no puede romper su aislamiento. La imagen del "círculo cerrado", que aparece en "Warma kuyay", se repite:

El canto se extendió a todos los grupos de la calle y a las otras chicherías [...] Yo quedé fuera del círculo, mirándolos, como quien contempla pasar la creciente de esos ríos andinos de régimen imprevisible (p. 111).

El mundo *blanco* de Abancay es poco más que un supuesto, una fuerza superior que domina sin que su presencia sea necesaria. Con este mundo casi no tiene Ernesto relaciones. Los hacendados llegan de vez en cuando al internado y se les recibe como a seres extraterrestres, inalcanzables, poderosísimos:

Los dueños de las haciendas venían al Colegio a visitar al Padre Director. Cruzaban el patio sin mirar a nadie.

—¡El dueño de Auquibamba! —decían los internos.

—¡El dueño de Pati!

—¡El dueño de Yaca!

Y parecía que nombraban a grandes estrellas (p. 48).

Mucho más compleja es la relación de Ernesto con "las seño-

ritas del pueblo". No las conoce y las considera "seres lejanos" ("no eran de mi mundo. Centellaban en otro cielo", p. 81); le inquietan, sin embargo, especialmente cuando se hace amigo de Antero, que también pertenece a ese otro mundo. Cuando escribe, a pedido de Antero y para la muchacha que éste ama, una carta de amor, Ernesto emprende la tarea como si de esta manera vicaria pudiera incluirse en el mundo de las señoritas:

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 (pp. 81-82).

Mientras escribe la carta siente "una especie de aguda vergüenza", corta la redacción y la reinicia en quechua. El episodio es importante. En un instante Ernesto suplanta a Antero, cambia la muchacha blanca por las niñas indias que recuerda ("y ellas eran Justina o Jacinta, Malicacha o Felisa", p. 82) y pasa del español al quechua. Al terminar la carta en quechua, Ernesto siente crecer en su interior "un seguro orgullo, como cuando cruzaba a nado los ríos de enero cargados de agua pesada y turbulenta" (p. 83). Es que Ernesto, al igual que en la escena en la que entierra al *zumbayllu*, ha reafirmado su pertenencia al mundo indio. Casi podría decirse que ha vencido la tentación de ser blanco.

Aunque en otros términos, el sentido de esta escena se repite más adelante: Ernesto conoce ya a las señoritas y difusamente se enamora de una de ellas, Salvinia. En una ocasión que conversa con las muchachas recuerda, de pronto, a los indios de la hacienda. Se despide entonces ("yo tengo que ir a Patibamba, dije") y describe así su actitud: "Corrí por la alameda, huyendo. Volvía" (p. 160). Pese a que mientras corre Ernesto va pronunciando el nombre de la muchacha, parece inequívoco que la palabra "volvía" debe entenderse como mención del regreso al mundo indio, abandonado por un momento. Es nuevamente la fidelidad a los suyos, la terca decisión de no abandonar el mundo escogido para sí en la niñez, en esa primera y definitiva instancia que se plasma

en *Agua*. A los catorce años, dentro de contextos hartos más complejos, con indecisiones y angustias antes desconocidas en gran parte, el Ernesto de *Los ríos profundos* repite la actitud del Ernesto-Juan de "Agua", "Los escoleros" y "Warma kuyay". Sólo que ahora, dentro de una realidad más vasta y complicada, esa actitud implica un grado mayor de marginalidad: ajeno al sistema del colegio, que no comprende, aislado de los blancos y de los costefios, pero también de los colonos, que ni siquiera le hablan, Ernesto deambula absolutamente solo por Abancay. Hasta en el estrato de los mestizos, marginales como él, se siente fuera de lugar:

Mis zapatos de hule, los puños largos de mi camisa, mi corbata, me cohibían, me trastornaban. No podía acomodarme. ¿Junto a quién, en dónde? (p. 180)²⁶.

La pregunta final es todo un símbolo, muy preciso, de la situación de Ernesto en Abancay. Esa situación, llevada a su extremo, en los momentos de mayor desolación y de más hondo desconcierto, genera en la mente del muchacho otra pregunta, mucho más incisiva aun que la primera: "¿Qué, qué es, pues, la gente?" (p. 193).

Doña Felipa: motín y escarmiento

El tono fundamentalmente íntimo que domina la novela parece quebrarse en el capítulo VII. Un suceso, el "motín de las chicheras", modifica el ritmo de la obra y cambia también, en otro nivel, el rostro de la realidad representada: la triste paz de Abancay

²⁶ Cf.: CASTRO KLAREN, SARA: "Las fuentes del narrador en *Los ríos profundos*", en: *Cuadernos Americanos*, México, marzo-abril 1971, Nº 2. Afirma la autora, con acierto, que "la marginalidad de Ernesto encierra la clave de su autoridad narrativa porque le permite, se diría casi que le obliga a la observación detallada, imparcial y constante" (p. 231). La misma autora, en su tesis Ph. D. *The fictional word of José María Argueda* (University of California, Los Angeles, 1968), ofrece un minucioso análisis de las técnicas narrativas de Argueda, análisis especialmente lúcido en lo que toca a *Los ríos profundos*.

recibe una descarga eléctrica. No es exactamente que, como quiere Vargas Llosa, resulte "curioso ver cómo un libro volcado hacia el mundo interior [...] pueda de pronto cargarse de una violencia insoportable"²⁷; es, más bien, que una violencia subyacente y universal, perceptible desde la primera página de la novela, se exterioriza en una dimensión y dentro de un ámbito que la aclara y actualiza: el universo de las relaciones sociales. Hasta el capítulo VII la violencia era la del sistema injusto pero no explícitamente cuestionado, la violencia del "orden establecido"; era también la violencia interior, psicológica, la que bulle en la sexualidad cuando se asocia al pecado y cuando se realiza aberradamente; era, por último, la violencia que sacude la vida de los grupos infantiles y adolescentes cuando son sometidos a códigos ajenos y dominados por el terror. Ahora la violencia es directamente social.

El motivo de la revuelta es muy concreto: en Abancay escasea la sal y, sin embargo, los hacendados disponen de ese producto hasta para darlo a sus animales. Las mujeres del pueblo, las mestizas de Huanupata, protestan. Encabezadas por doña Felipa, dueña de una de las chicherías, asaltan el local de la Salinera, encuentran los costales de sal, los distribuyen entre todas y una parte llevan a Patibamba para regalársela a los colonos. Para realizar estos actos tienen que desoir al Padre Linares, desarmar a los gendarmes y vencer la resistencia de los salineros. Sólo una de las mujeres es herida por éstos.

Dentro del sistema expresivo de la novela, el motín tiene una funcionalidad múltiple. En el nivel más obvio sirve para explicitar la injusticia de la organización social de Abancay. Pero sirve también, sobre todo, para plasmar con hondura y sutileza la índole de la escondida fuerza de los humildes, para definir mejor la opción del protagonista y para calar en sectores aun inéditos de la realidad abancaína. En "Agua" y "Los escoleros" la rebeldía se producía como un acto aislado, individual, y por tanto, condenado al fracaso. Ahora se presenta como un suceso colectivo: el

²⁷ "Ensoñación y magia...", op. cit.

motín, al menos parcial, está dentro del marco de posibilidades efectivas. El poder de doña Felipa nace de su propia valentía, por elerto, pero también de la masa que la sigue, y en más de un sentido, la impulsa. Los episodios de la novela relativos al motín enfatizan su carácter colectivo:

Así llegamos a la carretera, al ancho camino polvoriento de la hacienda. Era ya un pueblo el que iba tras de las mulas, avanzando a paso de danza. Las chicheras seguían cantando con el rostro sonriente (p. 105).

Pero en *Los ríos profundos* no se trata sólo de relevar el poder de la masa en cuanto tal; se trata de definir un cierto tipo de movimiento popular, dentro de una situación muy específica, y de resaltar —sobre todo— lo que pudiera llamarse su raíz cultural. Es sintomático, en efecto, que el primer triunfo de las chicheras sea sobre el Padre Linares, el "santo predicador de Abancay" (p. 38). En la novela este personaje se constituye casi como una divinidad local. Domina y preside el mundo íntegro de Abancay:

Era rosado, de nariz aguileña; sus cabellos blancos, altos, peinados hacia atrás, le daban una expresión gallarda e imponente, a pesar de su vejez. Las mujeres lo adoraban; los jóvenes y los hombres creían que era un santo; y ante los indios de las haciendas llegaba como una aparición (p. 49).

No extraña entonces que cuando Ernesto y su padre llegan por primera vez a Abancay encuentren un espectáculo inusitado: "todas las mujeres y la mayor parte de los hombres estaban de rodillas en las calles" (p. 38), rezando por la salud del Padre Linares, a quien en ese momento operaban. El lector se percata rápidamente del rol social que le corresponde a este personaje. Avala y sacraliza el orden establecido, puesto que encuentra en él la realización de la voluntad divina. Toda subversión del orden es, en el fondo, una rebeldía contra Dios: "No, hija. No ofendas a Dios. Las autoridades no tienen la culpa", le dice a doña Felipa. En esta ocasión, sin embargo, las mujeres desobedecen las órdenes del sacerdote y

enfrentan su maldición: "¡Malditas no, padrecito! ¡Malditos los ladrones!", exclama la cabecilla (p. 100). Trascendiendo su motivación concreta, el motín se convierte en símbolo de la ruptura de una de las más sutiles formas de dominación, la que se ampara en la religiosidad del pueblo. Si en *Yawar Fiesta* se relata la muerte de un *auki*, en *Los ríos profundos* se testimonia la superación del terror a la desobediencia de la palabra divina. En la base del acto rebelde están implicadas, pues, una conciencia y una fuerza; la conciencia que permite reconocer la validez ética de los actos propios, aun cuando contradigan y se opongan al canon establecido, y el poder que ofrece la posibilidad de realizar efectivamente esa conciencia, de actualizar su dictado en el orden externo y no sólo en el fuero íntimo de cada quien.

Concebir el disloque de los vínculos mágicos que sojuzgan al hombre como parte de la acción rebelde es, ciertamente, uno de los méritos mayores de la narrativa de Arguedas. Casi no merece aclararse que el juicio anterior no supone la condenación de la dimensión mágica del hombre; supone, solamente, el repudio de aquellos aspectos cuya presencia genera no más que terror e impotencia en el hombre, muy en especial cuando son manipulados para sacralizar un orden social injusto o cuando provienen de otro contexto cultural y se convierten, así, en instrumentos de alienación.

De otro lado, la rebelión de doña Felipa se sostiene en la certidumbre de la fuerza de que disponen y de la conciencia de su superioridad con respecto al enemigo. Tal significa, por ejemplo, el desprecio que sienten las chicheras por los salineros:

Una mujer que estaba a su lado [de Felipa] tenía una larga mancha de sangre en el costado, hacia el hombro izquierdo. También cargaba un rifle.

—¿Qué es esto, mujer! —dijo ella—. ¡Bala de salinero! ¡No sirve! (p. 102).

La superioridad de las rebeldes, y la correlativa inferioridad del enemigo, es uno de los motivos centrales de los cantos que el pueblo entona para festejar a las mujeres amotinadas:

El revólver del salinero
estaba cargado
con excremento de llama,
y en vez de pólvora
y en vez de pólvora
pedo de mula salinera (p. 111).

El júbilo que acompaña el desarrollo del motín es, también, algo de lo anterior. Su clímax corresponde al momento en que las chicheras se dirigen a Patibamba, para regalar sal a los colonos, y son insultadas por los señores ("¡Prostitutas, cholas asquerosas!", p. 104). Sucede entonces una escena increíble:

Una de las mestizas empezó a cantar una danza de carnaval; el grupo la coreó con la voz más alta.

Así, la tropa se convirtió en una comparsa que cruzaba a carrera las calles. La voz del coro apagó todos los insultos y dio un ritmo especial, casi de ataque, a los que marchábamos a Patibamba. Las mulas tomaron el ritmo de la danza y trotaron con más alegría. Enloquecidas de entusiasmo, las mujeres cantaban cada vez más alto y más vivo (pp. 104-105).

La euforia colectiva nace en realidad de muchas vertientes. Es la respuesta que las rebeldes dan a los insultos de los señores, la expresión del triunfo obtenido (tienen ya la sal), de la fraternidad que las guía (llevan la sal a los pobres de Patibamba) y de la sensación de poder invencible que las posee. Es claro que por debajo de cada una de estas razones, accidentales en parte, hay una certeza mucho más trascendente: la que señala que el mundo de las rebeldes es cualitativamente superior al de los explotadores.

Todas las situaciones de la rebelión son otras tantas vías que el protagonista frecuente para incorporarse al movimiento popular. Ernesto sólo conoce el júbilo sin límites, desbordante, cuando se siente dentro de la masa rebelde. El muchacho solitario y melancólico se transforma en contacto con las amotinadas. Como ellas siente primero un odio avasallador: grita "a todo pulmón" los lemas de las rebeldes y siente "deseos de pelear, de avanzar contra

alguien" (p. 99). Esta actitud le vale el reconocimiento de las mujeres rebeldes ("¡Ahora sí! ¡Valiente muchacho!", le dicen, p. 99); reconocimiento que lo exalta más y acrecienta su agresividad. Ernesto termina en "primera fila" (p. 102) al llegar al patio del almacén de la sal. Contempla el reparto de los sacos, oye la decisión de ir hasta Patibamba y se incorpora a la columna que marcha al caserío de la hacienda. En ese momento el narrador casi pierde su identidad, desaparece la primera persona del singular como base narrativa y se impone el plural:

Una inmensa alegría y el deseo de luchar, aunque fuera contra el mundo entero, nos hizo correr por las calles (p. 104).

En la escena siguiente hay una constante y sugestiva indecisión entre el singular y el plural, entre formas que aíslan al personaje o que lo incluyen en el movimiento colectivo: "hombres y mujeres se sumaron a la comisión"; "para vernos pasar"; "era ya un pueblo el que iba"; "iríamos al paso"; "los pies de la gente que marchaba"; "avanzábamos en marcha jubilosa"; "las mujeres llegaron"; "ellas pasaron"; "yo miré"; "llegamos a la ranchería", etc. (pp. 105-106). La ambigüedad que caracteriza a Ernesto, el doble movimiento que lo funde y margina de la masa, su condición de hombre de dos mundos, todo esto se grafica en las imprecisiones narrativas. Y es sintomático que la reaparición más explícita del "yo" se produzca exactamente cuando el protagonista pasa frente a la casa-hacienda, como también que, luego de la euforia, cuando termina el reparto de la sal a los colonos, la narración regrese definitivamente al módulo personal. Ha sido, pues, una experiencia extraordinaria, única. Su intensidad agota a Ernesto:

Mientras repartían la sal sentí que mi cuerpo se empapaba de sudor frío. Mi corazón palpitaba con gran fatiga [...] Ya no pude ver. Estaba sumergido en un sopor tenaz e inenunciable (p. 107).

Terminada esta experiencia, Ernesto pretende continuar compartiendo el entusiasmo del movimiento popular. Visita las chi-

cherías donde se festeja el triunfo de doña Felipa. Sin embargo, inexorablemente, vuelve a marcarse la marginalidad que lo define. No puede compartir el júbilo de los parroquianos y queda, según palabras ya citadas, "fuera del círculo" de las personas con las que quisiera confundirse. No cesa la voluntad del personaje de incorporarse a la dinámica de los sucesos que conmueven a la ciudad, ciertamente, pero su función termina siendo más la de un testigo, comprometido pero marginal, que la de un actor.

La participación de Ernesto en los acontecimientos de Patibamba, la inocultable simpatía que siente por las rebeldes, su tenaz empeño por presenciar el desarrollo de la acción, lo hacen culpable ante los ojos del Padre Linares. Considera éste que el muchacho ha sido contaminado por el contacto con "la indiada, confundida por el demonio", y que merece ser castigado. Lo flagela, en efecto, y Ernesto dice recibir "los golpes y el dolor casi jubilosamente" (p. 117). Para él la sanción es una prueba de que su decisión primaria se va cumpliendo.

El triunfo de doña Felipa es fugaz. Casi inmediatamente las autoridades, los salineros y los mayordomos de Patibamba recogen, amenazantes, la sal entregada a los pobres de la hacienda. Y también muy pronto se sabe que se dirige a Abancay un batallón para "escarmentar" (escarmentar: "una palabra antigua, oída desde mi niñez en los pueblos chicos. Enfriaba la sangre", p. 123). Aunque en el desarrollo del motín se han interpolado elementos de filiación mágica (significado implícito en la desobediencia al Padre Linares; inutilidad de las balas de los salineros), es en las secuencias finales, las de la derrota, donde se intensifican esos elementos hasta llegar a cubrir buena parte del ámbito representado: la figura de doña Felipa ingresa a un universo legendario. Ni indios ni mestizos consideran la fuga de la cabecilla como signo de fracaso; por el contrario, todos elaboran algo así como una saga premonitoria cuyo tema central es el regreso de doña Felipa. Ernesto expresa este consenso:

Tú eres como el río, señora [...] No te alcanzarán. ¡Jajay-

llas! Y volverás. Miraré tu rostro que es como el sol de mediodía. ¡Quemaremos, incendiaremos! (p. 164).

De aquí que nadie acepte los rumores que afirman que la rebelde ha sido muerta por los soldados ("¡Jajayllas! ¡Jajayllas! [...] Soldado borracho seguro sueña", p. 162); de aquí también que los cantos populares insistan, aún después de la derrota, en la invencible naturaleza de doña Felipa, ahora más fuerte que nunca, situada por la imaginación popular en la selva, desde donde se figura que regresará con un ejército de *chunchos* para destrozarse las propiedades de los *señores* y reimplantar la justicia que, al menos por un momento, pudo imponer en Abancay. Indirectamente la misma rebelde alienta el surgimiento de la leyenda. En su huida deja signos misteriosos (las entrañas de una mula cerrando el ingreso a un puente; su rebozo sobre una cruz, pp. 152-153) y genera insólitas situaciones (mientras los soldados cruzan el puente, sortean los disparos de las rebeldes, un oculto coro de mujeres entona canciones alusivas, p. 153). Un halo de misterio termina por rodear la figura de doña Felipa. Los gendarmes recorren decenas de pueblos y reciben versiones contradictorias sobre el paradero de la cabecilla. No la encuentran. La ubicuidad de la rebelde se convierte en símbolo de su poder y en una suerte de indicio de su regreso victorioso.

La revuelta de las chicheras enfrenta al estrato mestizo (y a algunos indios no colonos) con el de los *señores* de Abancay. El conflicto pierde esta naturaleza parroquial, que se agota dentro de los límites de la ciudad, cuando irrumpe el batallón escarmetador. La presencia en Abancay del regimiento implica la incorporación de un nuevo elemento: el costeño. Se produce así un profundo cambio en la situación narrada, en su dinámica, en su sentido.

Casi la sola presencia del Ejército basta para restaurar el orden subvertido por el motín. Su dominio sobre la ciudad es absoluto y el escarmiento se cumple más bien ritualmente, como un acto ejemplar que servirá para evitar sucesos similares en el futuro. Las chicheras son vejadas por los soldados:

Las fuetean en el trasero, delante de sus maridos. Como no tienen calzón les ven todo [...] Les han metido excremento en la boca. ¡Ha sido peor, dicen! (pp. 150-151).

Las rebeldes sólo tienen sus palabras para defenderse y a ellas se aferran ("¡Al Coronelcito no me lo hagan tragar, pues! ¡Es mierda!", p. 151). El escarmiento, aunque destruye totalmente la rebelión, no aniquila el sustrato de la rebeldía, su raíz en el coraje del pueblo, en el conocimiento del poder colectivo. Los insultos de las mujeres son el emblema de la rebeldía no domada.

Al espíritu insurrecto de este grupo se opone, nítidamente, el servilismo de otros sectores de Abancay. Deviene esta actitud, en parte al menos, de la imagen de poder que emana de los oficiales:

Los uniformes daban a los oficiales un aspecto irreal. Nunca había visto a tantos, juntos, dominando una ciudad, asentándose en ella como una parvada de aves ornamentales que caminaran dueñas del suelo y del espacio [...] Vestidos de polacas ceñidas, raras, y esos kepis altos, de colores; las botas especialísimas; los veía displicentes, como contemplando a los demás desde otro mundo [...] Se paraban con gran aplomo en todas partes, como si no fueran de tierra sino que la tierra naciera de ellos, en dondequiera que estuviesen (pp. 203-204).

La ciudad se rinde ante estas fuerzas. Cuando ingresa el regimiento se oyen aplausos, gritos de bienvenida; luego, por medio de indicios múltiples, este poder se expande sobre Abancay, cubre la ciudad completamente, se incorpora a la vida de todos como una nueva dimensión, como una densa película que envolviera las más variadas instancias de la vida pública y privada. Todos temen y admiran a los oficiales costeños: los niños, por sus brillantes uniformes; las señoritas, por su apostura, sus modales; los hombres, por la fiereza de que se sabe son capaces. El estrato *blanco* cede a los oficiales su lugar en la estructura del poder. No se trata sólo de que los *señores* se sientan respaldados ahora por la fuerza del Ejército. Es mucho más: hay una real abdicación del modo pro-

pio de ser, una enajenante sensación de inferioridad confesa²⁸. Un personaje dice:

No hay discusión [...] En la costa saben más que nosotros; tienen más adelanto en todo (p. 213).

En el internado se repite el mismo fenómeno. La presencia de los hijos del Coronel modifica toda la red de relaciones y valores del colegio. Los muchachos costeños son prontamente convertidos en líderes, envidiados por todos. Nadie duda de su superioridad. En un mundo lleno de rencores y remordimientos, dominado por la impregnante vigencia del mal y del pecado, la figura de Gerardo destaca claramente: "era un muchacho feliz y fuerte" (p. 213). Su presencia cuestiona los valores y costumbres de sus compañeros. Sólo en un instante se quiebra esa situación. Un muchacho que se avergonzaba de tocar *huaynos* en su rondín en presencia de Gerardo, el mismo que reconocía la superioridad de la costa, es alentado por Ernesto y decide volver a sus costumbres:

No sé si [Gerardo] me desprecia cuando me oye hablar quechua con los otros. Pero no entiende, y se queda mirando, creo que como si fuera una llama. ¡Al diablo! Vamos a tocar un *huayno* de *chuto*, bien de *chuto* —dijo entusiasmándose (p. 214).

Reacciones de este tipo son, sin embargo, excepcionales. De hecho la cadena de la dependencia aumenta en un eslabón: indios y mestizos están sojuzgados por el poder de los *blancos*; ahora, por encima de esta primera oposición, los *señores* son, a su vez, dominados por los emisarios de la costa, los oficiales del batallón. La problemática de este segundo eslabón es compleja. La primera oposición es entre hombres que, de alguna manera, se conocen; la segunda, en cambio, supone la total opacidad del estrato superior. El mundo costeño, el que se vislumbra a través de los oficiales, es

²⁸ Conviene comparar este aspecto de *Los ríos profundos* con el tema de los "vecinos alimeñados" en *Yawar Fiesta*.

misterioso, imprevisible, impenetrable. Todo lo que corresponde a los oficiales, hasta lo más externo, sus uniformes, su manera de andar, de cortejar a las mujeres, de conversar, desquicia y desequilibra las zonas más profundas del mundo andino. Son seres extraños, literalmente de "otro mundo", con quienes la comunicación verdadera es imposible. Ernesto los contempla, temeroso, inquieto, lleno de curiosidad, y se pregunta:

—¿Y estos disfrazados? ¿El Coronel, los *huayruros* de espuelas y polainas, tan distintos de los humildes gendarmes a los que reemplazaron, y los gordos comandantes que se emplumaban para escoltar al Coronel en el desfile? ¿Adónde nos querían llevar? ¿Qué densa veta del mundo representaban? ¿En qué momento iban a iniciar su danza, durante la cual quizá pudiéramos reconocerlos, comunicarnos con ellos? (p. 205).

Naturalmente el reconocimiento, la comunicación, no se produce. La "danza" no se baila: el puente que podía surgir de los ritmos corporales, de la música, es una ilusión de Ernesto. Los oficiales son de "otro mundo", "no [...] como los otros seres humanos que conocía" (p. 204). Aunque no hay nada en común con ellos, los oficiales dominan y se imponen sobre el mundo andino. El poder escapa de los límites de este mundo y se asocia definitivamente a la costa. En este universo se decide la suerte de los hombres de los Andes.

Ernesto reconoce esta situación de dependencia, la sufre, pero se rebela frente a ella. Para el muchacho la costa no sólo significa la violencia contra los suyos, contra doña Felipa y sus chicheras rebeldes, a las que admira incondicionalmente; significa, también, un tipo humano, una forma de cultura, una moral que desprecia y condena. Cuando dolorosamente se percata que las señoritas se han rendido ante la arrogancia de los oficiales, Ernesto se pregunta:

¿O era necesario llevar uniforme y un fute lustrado, o andar como Gerardo, gallardamente y con aire de displicencia, para

vivir cerca de ellas y tomarles las manos? No, *yo no alcanzaria a corromperme a ese extremo* (p. 196, subrayado nuestro).

Ernesto descubre, además, que entre los oficiales y sus soldados hay un abismo (cf. p. 206). En la novela se reiteran los episodios que expresan esta diferencia. Los humildes soldados, indios o mestizos, aprovechan sus días libres para frecuentar las chicherías de Huanupata. En estos locales se produce el reconocimiento entre el pueblo de Abancay y los soldados del batallón escarmentador, reconocimiento que se realiza, en especial, a través de la música:

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

—¡Guapo! ¡Caray, guapo! —exclamó el cantor don Jesús. Sus ojos tenían, otra vez, esa luz clara y profunda, insondable [...]
—¡K'atuy! —le gritó el soldado—. ¡K'atuy!

El soldado giraba en el aire, caía con las piernas abiertas, y volvía a saltar, zapateaba luego, con pasos complicados, cambiando las piernas [...]. 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, estaban igualmente lanzados a lo desconocido (pp. 188-189).

Esta fraternidad es auténtica, pero está sujeta a fortísimas presiones. La danza que baila el soldado tiene, por ejemplo, una letra subversiva (cf. p. 189) que implica el choque entre los soldados y los indios y mestizos de Huanupata. De hecho, poco después, los guardias llevan preso al arpista. Es que los soldados indios están sometidos a un trágico proceso alienador. Sin dejar de ser indios, asumen artificialmente valores y maneras de los oficiales. El poder que rebalsa de éstos cae sobre los soldados que, admirados y confusos, lo usan indiscriminadamente. Uno de ellos expresa:

No hay para ejército, ¡caray! Nosotros, yo, patrón, jefe. La mujer aquí, llorando, llorando; pero echa no más. Rico ¡caray! abanquina. Llorando bonito, caray (p. 161).

No se trata, pues, del viejo tópico indigenista de los "descastados". En *Los ríos profundos* se trata de un fenómeno visto con innegable sutileza, a través básicamente de la cruel alienación del soldado-indio, personaje que resulta mucho más digno de compasión —contra él se ha movilizadado todo el sistema social— que de repudio. El soldado-indio y el colono son los que soportan, dentro de la visión de la realidad que postula la novela, las más agudas aristas del conflicto múltiple y constante de la sociedad representada en la obra.

Este proceso alienante puede culminar en algunos casos con el olvido total de su auténtico ser, o en la tergiversación de los datos objetivos que constituyen la situación real del hombre enajenado —tema que Arguedas explorará, con horror, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. En *Los ríos profundos* hay un episodio sintomático: Palacios, el único interno proveniente de un ayllu, encuentra en el batallón a un hombre de su pueblo. Cuando lo ve en la banda, tocando el clarinete, no puede ocultar su asombro y alegría: "¡El Prudencio! ¡De mi pueblo! ¡Era indio, hermanitos!", exclama (p. 172). Para Palacios se contradicen las imágenes de Prudencio-indio y de Prudencio-músico del ejército. Para que esta última aparezca es necesario borrar la otra: "era indio". Un caso ejemplar en el que las tensiones socio-culturales suponen el aniquilamiento de la identidad personal. Los soldados desgajados de su mundo, obligados a ser enemigos de los suyos, forman una clara antítesis con la representación de las chicheras orgullosas y agresivas, tenazmente fieles a su tradición y capaces de optar por la rebeldía.

La resurrección de los humildes

El último capítulo de *Los ríos profundos* tiene un tono apoca-

líptico. La epidemia de tifus, que se inicia en la hacienda Ninabamba, se expande por toda la comarca como una incontenible avalancha ("llegará, de cañaverál en cañaverál, como un incendio, cuando el viento empuja al fuego", p. 217) que puede arrasar el universo íntegro ("veíamos con desconcierto que los grandes eucaliptos no cayeran también con la peste, que dentro del barro sobrevivieran retorciéndose las lombrices", p. 218). En el internado el fantasma de la peste desplaza a todas las otras inquietudes. Es una presencia flagelante de la que nadie puede librarse. La muerte se inscribe a fuego en la conciencia de los alumnos: la muerte de cada quien y la muerte masiva, de todos (parientes, compañeros, etc.). Algunos alumnos, como el "Peluca", no pueden resistir y enloquecen. Su quiebra es una mezcla de terror ante la muerte y de certidumbre del castigo eterno que lo espera: sus pecados se hacen enormes, invencibles. La imagen de la *opa* Marcelina (que es la primera víctima del tifus) lo desquicia:

El Peluca ha sido arrojado del internado, porque aullaba como un perro en el patio de tierra, junto a los excusados [...] Tres parientes lo han llevado amarrado con sogas de cuero (p. 299).

La desquiciada personalidad de este alumno es una requisitoria contra la "paidea retrógrada" a que alude Dorfman al referirse a esta novela y a *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, educación que en este caso mutila al hombre al situarlo bajo el poder del pecado y de la expiación eterna. Los alumnos más apegados al mundo indio son, sintomáticamente, los que mejor resisten el asalto del fantasma de la peste, aunque no por eso dejan de sentir pavor ante la muerte. Palacios logra vencer el miedo a su padre y encuentra en las tensiones que produce la peste un estímulo para encontrarse a sí mismo. El mismo alumno regala dos monedas de oro a Ernesto para que con ellas el forastero pueda salir de la ciudad u ordenar su entierro. Ernesto interpreta este regalo, al parecer fúnebre, dentro del contexto indio y sabe que su compañero se lo hace "para aliviarme de todo temor" (p. 203). El muchacho piensa

que Palacios "hizo rodar hasta mi encierro las monedas de oro que me harían llegar a cualquiera de los dos cielos: mi padre o el que dicen que espera en la otra vida a los que han sufrido" (p. 231).

Esta visión del cielo para los sufrientes no es constante en la mente de Ernesto. Antes se ha preguntado, en efecto, si de verdad "muere el cuerpo" y ha sospechado que si su cadáver es llevado por el Pachachaca "quizá el río me criaría en algún bosque, o debajo del agua, en los remansos", o que "quizá me llevaría lejos, adentro de la montaña, quizá me convertiría en un pato negro o en un pez que come arena" (pp. 216-217). Esta dudosa concepción transmigratoria tiene clara filiación quechua, mientras que la del cielo para los que sufren en vida, se origina en las predicaciones de los sacerdotes y es parte del uso de la religión para evitar la rebeldía de los humildes. Aunque no propia de la visión india originaria, esta segunda es ya, de hecho, asumida por muchos indios, especialmente por los colonos, los más humildes, los que hallan consuelo en la promesa de felicidad extraterrena.

A más de permitir la explicitación de modos individuales de ver, la peste, manejada narrativamente como situación límite, que tierra además la representación del mundo, sirve para modificar una imagen, la de la sumisión de los colonos, que se había afirmado a lo largo de todo el relato. Como ya se ha dicho, los colonos aparecen en *Los ríos profundos* en un nivel prácticamente subhumano ("apenas levantados del suelo", p. 46), incapaces no sólo de toda acción sino hasta de toda reacción. La peste sacude a estos hombres, los aterroriza, y permite que aflore su escondida voluntad, por una parte, y la capacidad de realizarla efectivamente, por otra. Piensan ellos que sólo se salvarán del tifus si el "santo padre de Abancay" reza para los colonos una misa en la iglesia mayor de Abancay. Naturalmente los vecinos se oponen (con sus piojos los colonos infestarán la ciudad) y movilizan la fuerza policial, la nueva, la venida de la costa, para que impida el paso de los indios. Es una tarea imposible. Un "cabo licenciado" le relata a Ernesto el fracaso de la policía:

Los colonos, pues, de quince haciendas. ¿No sabes niño?

Anoche un guardia ha muerto. Una oroya cortó con su sable, dice a golpes, cuando los colonos estaban pasando. Ya no faltaban muchos. Ocho, dicen, cayeron al Pachachaca; el guardia también. Han querido acorralar a los colonos a la orilla del río; no han podido. Han bajado los indios de esta banda, y como hormigas, han apretado a los guardias. ¡Pobrecitos! (p. 239).

Ernesto considera imposible que los colonos, siempre humillados, puedan transgredir una orden y menos enfrentarse a los guardias costenos. Pero es así. El sargento le dice a Ernesto: "ni el río ni las balas los han atajado" (p. 242). Los indios llegan a Abancay y el Padre Linares debe rezar la misa que ellos exigen. Cuando termina la ceremonia, los colonos se retiran de la ciudad cantando himnos y apostrofando a la peste. Ernesto imagina así la escena:

Llegarían a Huanupata, y juntos allí, cantarían o lanzarían un grito final de *harahui*, dirigido a los mundos y materias desconocidas que precipitan la reproducción de los piojos, el movimiento menudo y tan lento de la muerte (p. 245).

Y el muchacho piensa, entonces, que "quizá el grito alcanzaría a la madre de la fiebre y la penetraría, haciéndola estallar, convirtiéndola en polvo inofensivo que se esfumara entre los árboles" (pp. 245-246). Ernesto vuelve a creer en la fuerza de los colonos. Cuando escapa de la ciudad y se prepara a pasar el puente, el muchacho piensa:

Si los colonos, con sus imprecaciones y cantos habían aniquilado a la fiebre, quizá, desde lo alto del puente, la vería pasar, arrastrada por la corriente, a la sombra de los árboles. Iría prendida de una rama de chachacomo o de retama, o flotando sobre los mantos de flores de pisonay que estos ríos cargan siempre. El río la llevaría a la Gran Selva, país de los muertos (p. 247).

Las secuencias finales complementan, pues, por oposición, las de las primeras instancias del relato. La imagen del colono abatido

y vegetante deja su lugar a otra visión: la del colono decidido, fuerte en compañía de los suyos. No es una imagen paradisiaca, pero encierra fuerza suficiente para hacer renacer la esperanza. Los colonos son un pueblo en marcha, como las chicheras cuando iban hacia ellos llevándoles la sal. Los humildísimos colonos pueden imponerse a los poderosos señores de Abancay, superar la represión armada, obligar al "santo padre" a decir para ellos una misa; pueden —tal vez— acabar con la peste.

César Lévano, al comentar los episodios finales de *Los ríos profundos*, se preguntaba:

¿Acaso sería forzar demasiado la exégesis si se viera en este episodio de unos ex hombres vueltos a la vida por obra de la fe una como anticipación de lo que serán capaces los indios, en este caso los siervos de las haciendas, cuando adquieren ese grado mínimo de conciencia y esperanza que se requiere para desafiar las balas y apoderarse de una ciudad?²⁹

Y José María Arguedas, en más de una ocasión, convino en que este era el sentido último no sólo de tal episodio, sino de la novela en su conjunto. En 1965, en el Encuentro de Narradores Peruanos, Arguedas dijo:

La tesis era ésta: esta gente se subleva por una razón de orden enteramente mágico; ¿cómo no lo harán, entonces, cuando luchan por una cosa mucho más directa como sus propias vidas, que no sea ya una creencia de tipo mágico? [...] Esta fue la tesis de la novela y me desesperaba cuando los críticos comentaban el libro y no veían esto [...] Hasta que felizmente en dos comentarios apareció muy claramente la exposición de esta tesis³⁰.

La exactitud de este planteamiento; esto es, su verdad socioló-

²⁹ Arguedas. *Un sentimiento trágico de la vida*, Lima, Labor, 1969, p. 64.

³⁰ En: *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*, Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1969, p. 239.

gica, la probaba Arguedas con la historia reciente del Perú, especialmente con el levantamiento campesino de La Convención:

Cuatro años después [de publicada la novela] ocurrió la sublevación de La Convención. Yo estaba seguro de que estas gentes se rebelarían antes que las comunidades libres, porque estaban mucho más castigadas y mucho más al borde de la muerte que las comunidades libres que tienen algo de tierra. A los colonos se les puso ante esta alternativa: o invadir las tierras o morir de hambre y en ese caso el hombre, por instinto, defiende su vida ³¹.

Estas mismas ideas están contenidas en la primera parte de la estremecedora carta de despedida de Arguedas a Hugo Blanco, líder de la sublevación de La Convención, entonces encarcelado:

Quizás habrás leído mi novela *Los ríos profundos*. Recuerda, hermano, el más fuerte, recuerda. En ese libro no hablo únicamente de cómo lloré lágrimas ardientes; con más lágrimas y con más arrebato hablo de los pongos, de los colonos de hacienda, de su escondida e inmensa fuerza, de la rabia que en la semilla de su corazón arde, fuego que no se apaga. Esos piojosos, diariamente flagelados, obligados a lamer tierra con sus lenguas, hombres despreciados por las mismas comunidades, esos, en la novela, invaden la ciudad de Abancay sin temer a la metralla y a las balas, vencíendolas. Así obligan al gran predicador de la ciudad, al cura que los miraba como si fueran pulgas; venciendo a las balas, los siervos obligan al cura a que diga misa, a que cante en la iglesia; le imponen la fuerza.

En la novela imaginé esta invasión con un presentimiento: los hombres que estudian los tiempos que vendrán, los que entienden de luchas sociales y de la política, éstos, que comprendan lo que significa esta sublevación y la toma de la ciudad que he imaginado. ¡Cómo, con cuánto más hirviente sangre se alzarían estos hombres si no persiguieran únicamente la muerte de la madre de la peste, del tifus, sino la de los

³¹ Loc. cit.

gamonales, el día que alcancen a vencer el miedo, el horror que les tienen! "¿Quién ha de conseguir que venzan ese terror en siglos formado y alimentado quién? ¿En algún lugar del mundo está ese hombre que los ilumine y los salve? ¿Existe o no existe, carajo, mierda?", diciendo, como tú lloraba fuego, esperando, a solas.

Los críticos de literatura, los muy ilustrados, no pudieron descubrir al principio la intención final de la novela, la que puse en su meollo, en el medio mismo de su corriente. Felizmente uno, uno solo, lo descubrió y lo proclamó, muy claramente.

¿Y después, hermano? ¿No fuiste tú, tú mismo quien encabezó a esos "pulguientos" indios de hacienda, de los pisoteados el más pisoteado hombre de nuestro pueblo; de los asnos y de los perros el más azotado, el escupido con el más sucio escupitajo? Convirtiendo a éstos en el más valeroso de los valientes, ¿no los fortaleciste, no aceraste su alma? Alzándoles el alma, el alma de piedra y de paloma que tenían, que estaba aguardando en lo más puro de la semilla del corazón de esos hombres, ¿no tomaste el Cuzco como me dices en tu carta, y desde la misma puerta de la catedral, clamando y apostrofando en quechua, no espantaste a los gamonales, no hiciste que se escondieran en sus huecos como si fueran pericotes muy enfermos de las tripas? Hiciste correr a esos hijos y protegidos del antiguo Cristo, del Cristo de plomo. Hermano, querido hermano, como yo, de rostro algo blanco, del más intenso corazón indio, lágrima, canto, baile, odio ³².

La connotación social específica de los episodios finales es evidente, como lo es, también, la importancia del sentido que aportan al estrato del significado global del texto. De aquí a afirmar que en tales episodios se encuentra la tesis de la obra, como lo hace su propio autor, hay una diferencia notable. En *Los ríos profundos* juegan significados múltiples que difícilmente se dejan

³² "Correspondencia entre Hugo Blanco y José María Arguedas", en: *Amaru*. Lima, diciembre 1969, N° 11, pp. 13-14.

cubrir por un enunciado que sólo ve la expresión de la fuerza oculta de los colonos.

Integración y desintegración

A lo largo de toda la novela el narrador-protagonista, Ernesto, obedece a un impulso fundamental: unimismarse con los hombres que ha escogido como semejantes, con los indios, con su situación concreta y con su cultura, y confundirse raigalmente con la naturaleza. Es el impulso de todo solitario. Ernesto concede signo positivo a todo aquello que le permite ligarse con los suyos y con la naturaleza, sea en el nivel de los hechos efectivos, sea en el orden simbólico y mágico. Si aceptamos la conocida definición de novela que proviene de la cadena teórica formada por Lukács y Goldmann, en cuya primera parte se afirma que el héroe novelesco se caracteriza por buscar valores auténticos en el transcurso de su existencia³³, los valores esenciales de Ernesto serían, precisamente, aquellos que acaban de mencionarse: fraternidad con los suyos y comunión con la naturaleza (en realidad, dos lados de una misma actitud de apertura hacia el mundo).

Tal carácter se percibe desde los niveles formales del texto. La cuantiosa presencia de discursos descriptivos tiene, a este respecto subido valor indiciario. Alone, al comentar en *El Mercurio* de Santiago la aparición de *Los ríos profundos*, decía:

Se tiene como dogma que las descripciones de la naturaleza producen aburrimiento. Más de la mitad de la obra está compuesta de ellas y, sin embargo, ni un instante pesan o decaen. Es una verdadera brujería³⁴.

³³ Cf. LUKACS, GEORG: *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Siglo XX, 1966; Goldmann, Lucien: *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ciencia Nueva, 1967; Leenhardt, Jacques: "Fundamentos preliminares para una sociología de la novela", en: *Aportes*, París, Abril 1968, Nº 8.

³⁴ "Los ríos profundos", en: *Coral*, Valparaíso, octubre 1970, Nº 13 (Rep. de *El Mercurio*, Santiago, 21 de agosto de 1967).

Ciertamente las descripciones adquieren, en esta novela, importancia inusitada. No tienen como objeto único la naturaleza o el paisaje, como podría desprenderse de la cita anterior, sino, más bien, un complejo referencial en el que el paisaje es un elemento, aunque tal vez el de mayor relieve. En efecto, como en toda novela escrita en primera persona por un narrador-protagonista, las descripciones en *Los ríos profundos* están cargadas de subjetividad, debiendo entenderse ésta, por lo menos, en dos sentidos: en tanto las descripciones ofrecen una visión explícitamente comprometida con el modo de ser de quien la plasma, postulando así una cierta parcialidad de su testimonio, y en tanto, por eso mismo, sirven de indicio de la personalidad del descriptor. En este último sentido habría que interpretar el discurso descriptivo como un significante global de quien lo emite, lo que importaría la captación de las descripciones como un aspecto, entre otros, del aparato caracterizador del protagonista. En las novelas en primera persona, señala Todorov, el personaje-narrador es el más implícitamente presentado: "de ese personaje no tendremos precisamente ninguna visión; sólo podemos tener de él una audición"³⁵, lo que, aplicado a *Los ríos profundos*, significa que las descripciones toman sobre sí buena parte de la tarea de conformar esa "audición" caracterizadora.

Afirma también Todorov que un personaje-narrador "sólo existe en sus palabras" pero que, al mismo tiempo, funciona como conciencia que refleja a los otros personajes³⁶. Naturalmente es lícito añadir que todo objeto representado en novelas de este tipo, y no sólo los personajes, es el reflejo de un ser en la conciencia del personaje-narrador, una imagen segunda que llega al lector portando una doble información: sobre lo descrito y sobre quien lo describe. Esta dinámica aparece en *Los ríos profundos* con manifiesta singularidad, singularidad que viene dada por la intimidad entre

³⁵ TODOROV, TZVETAN: "Poética", en: VARIOS: *¿Qué es el estructuralismo?*, Buenos Aires, Losada, 1971, p. 124.

³⁶ Loc. cit.

sujeto y objeto de la descripción, de un lado, y, de otro, por el carácter interactivo que marca el movimiento entre ambos extremos. Cuando Ernesto describe un muro incaico no puede dejar de mencionar, por ejemplo, que "una corriente entre él y yo iba formándose" (p. 11). ¿En que consiste esa "corriente", cómo actúa en cada relación concreta de sujeto y objeto? El capítulo inicial ofrece suficiente materia para responder a esta pregunta. Tal vez el ejemplo más claro sea, precisamente, el de la descripción del muro inca:

Formaba esquina. Avanzaba a lo largo de una calle ancha y continuaba en otra angosta y más oscura que olía a orines. Esa angosta calle escalaba la ladera. Caminé frente al muro, piedra tras piedra. Me alejaba unos pasos, lo contemplaba y volvía a acercarme. Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible como la de los ríos, en que se juntan los bloques de roca. En la oscura calle, en el silencio, el muro parecía vivo; sobre la palma de mis manos llameaba la juntura de las piedras que había tocado (p. 10).

La interacción sujeto-objeto deja su marca más evidente en la infiltración de frases narrativas en el discurso descriptivo. La pura descripción se desliza hacia un campo en el que el observador adquiere tanta importancia como el objeto observado, o tal vez más. De hecho nos enfrentamos a una suerte de ritual: el personaje mira el muro de lejos, primero, luego se acerca a las piedras y la alterancia lejos/cerca se repite ceremonialmente. La intensidad del llamado del muro incaico excede las virtualidades de la contemplación y exige otro modo, más íntimo, de relación, casi de entrega. A la vista sucede el tacto. Es como si el objeto impusiera un tipo de aproximación y como si el personaje, arrebatado por la fuerza que emana de las piedras, aceptara las normas impuestas por el objeto. Este contacto inmediato ("toqué") abre en el protagonista la veta más rica de su psiquismo: el recuerdo. Las piedras incaicas se asocian en la mente del niño a los ríos —y ya se sabe la trascendencia que la imagen de los ríos tiene para Ernesto. Producida la asociación, o sea, una vez que el muro se interioriza en el perso-

naje (realidad interior sin dejar de ser objeto externo), las piedras adquieren vitalidad: "el muro parecía vivo", "llameaba". El movimiento implicado es, entonces, doble: el muro se proyecta hacia la intimidad del personaje, se asocia allí a una realidad sólo evocada (los ríos) y regresa al mundo poseyendo vida. Estos desplazamientos de índole fusional son los que permiten al descriptor presentarse como un hombre que puede conocer el universo por dentro. "Tú ves —le dice a Ernesto su padre— algunas cosas que los mayores no vemos" (p. 15). Entender *Los ríos profundos* depende en gran parte de la correcta captación de esta peculiarísima visión-introspección que define al protagonista.

La clave integradora (hombre-mundo) que se descubre en las descripciones de *Los ríos profundos* deja también su huella en el orden lingüístico que postula la novela. Después de las experiencias de *Agua y Yawar Fiesta*, y luego del silencio reflexivo que separa a estas obras de *Los ríos profundos*³⁷, Arguedas opta por "el castellano como medio de expresión legítimo del mundo peruano de los Andes; noble torbellino en que espíritus diferentes, como forjados en estrellas antípodas, luchan, se atraen, se rechazan y mezclan, entre las más altas montañas, los ríos más hondos, entre nieves y lagos silenciosos, la helada y el fuego". Pero no se trata, naturalmente, del "castellano heredado", en última instancia ajeno y extraño, sino de otro, recién creado, sutil y poderoso, que se ha convertido en "instrumento propio" después de haber pasado por la "vía crucis heroica y bella del artista bilingüe". Con este lenguaje se obtiene "la universalidad pretendida (...), sin mengua de la naturaleza humana y terrena que se pretendía mostrar"³⁸.

La obsesión integradora juega aquí como síntesis de lo específico y peculiar con lo universal; de la fidelidad a un mundo con la inteligibilidad abierta a todos los hombres; del valor expresivo, íntimo, con el valor comunicativo, si se quiere social. Pero además —como lo ha visto con singular agudeza Leonidas Morales— "este lenguaje

³⁷ Apenas cortado por *Diamantes y perdernales* (1954).

³⁸ "La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú", segunda versión como prólogo a *Yawar Fiesta*, Santiago, Universitaria, 1968, pp. 14-17.

no se conforma con reflejar antagonismos, sino que propone, a través de su misma estructura, un método o modelo de superación del antagonismo"³⁹. En otras palabras:

Pensaba [Arguedas] que la estructura de su estilo, que fundaba una perfección estética, era el *modelo lingüístico* de una estructura social que, superando las contradicciones entre los dos pueblos y las dos culturas, fundaría a su vez una perfección humana: el hombre y el pueblo nuevos con que soñaba⁴⁰.

Es claro que la fusión del hombre con el mundo y el significado del "modelo lingüístico" mencionado por Morales corresponden, honda y permanentemente, a las aspiraciones existenciales más intensas del protagonista-narrador. Son el resultado de su decisión de ser parte de un mundo que tenazmente se le niega: para quien tiene que superar la efectiva marginalidad de su ser, asociar *ver* con *verse*, lo individual con lo universal, es un modo, tal vez el más audaz, de obtener la ansiada participación. Pero sucede que el mundo representado en *Los ríos profundos* se caracteriza por su abisal agrietamiento, por su incurable desarmonía. Y sucede, además, que el protagonista es quien con mayor agudeza percibe y sufre esos contrastes. Situado en la intersección de los ámbitos indio y blanco, testigo apasionado de la guerra entre sierra y costa, Ernesto jamás cesa de comprobar el conflicto que agobia a su universo. Un doble, desarticulado y agónico ritmo gobierna la novela: la abolición de los límites entre sujeto y objeto no coincide con la naturaleza del objeto representado —que es un universo roto y conflictivo. De aquí que lo que parecía estar destinado a romper el aislamiento y marginalidad del protagonista se resuelva, más bien, en la agudización de su angustia. Se instaura así una dolorosa paradoja: mientras más penetra Ernesto en el mundo (o mientras más penetra el mundo en él), más clara y agobiadoramente siente

³⁹ "José María Arguedas: el lenguaje como perfección humana", en: *Estudios Filológicos*, Valdivia (Universidad Austral de Chile), 1971, N° 7, p. 136.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 141.

su inestable y trágica presencia desgajada, marginal y solitaria en ese mismo mundo.

La rajadura que parte el universo al que Ernesto pretende penetrar no se agota en las ya anunciadas oposiciones de indios-blancos y sierra-costa, naturalmente. Por encima de ellas, y hasta cierto punto englobándolas, se alza una nueva oposición, una oposición de otra índole: la que enfrenta a los poderes del bien y del mal en una disyuntiva ética y de alguna manera intemporal. A este respecto es interesante comparar, dentro del marco del primer capítulo de la novela, la descripción del muro incaico con la del cedrón:

Un árbol de cedrón perfumaba el patio, a pesar de que era bajo y de ramas escuálidas. El pequeño árbol mostraba trozos blancos en el tallo; los niños debían martirizarlo (p. 9).

Muro y cedrón se asocian estrechamente ("la imagen del muro incaico y el olor a cedrón seguían animándome" —p. 9) en tanto ambos se inscriben en el lado positivo de la visión del Cuzco. Los dos aparecen, sin embargo, dentro de contextos claramente vejatorios. El muro se levanta en una calle que "olía a orines", mientras que el cedrón crece prisionero en el segundo patio de la casa del "Viejo", personaje maléfico. La palabra "martirizado" enfatiza su situación. Otro texto insiste en el contraste entre el cedrón y su ambiente:

El patio olía mal, a orines, a aguas podridas. Pero el más desdichado de todos los que vivían allí debía ser el árbol de cedrón. "Si se muriera, si se secara, el patio parecería un infierno", dije en voz baja (p. 20).

La oposición entre los objetos valiosos y sus ambientes es nítida, inequívoca. Este diseño antitético es constante en *Los ríos profundos* (en otros campos los casos más saltantes serían: Ernesto-inter-nado; *zumbayllu*-espacio endemoniado; Prudencio-ejército; rebozo de doña Felipa-posesión del rebozo por la loca Marcelina; flores-lugar donde la demente es violada, etc., etc.) y define bien uno

de sus sentidos más específicos: la visión del mundo comprometido en una interminable lucha entre el bien y el mal, choque dialéctico que obliga la presencia simultánea de las categorías que se niegan. "La obra entera de Arguedas es la lucha entre las tinieblas y la luz", advierte Dorfman con acierto⁴¹. La vigencia constante de los dos polos éticos, así como las oposiciones sociales y culturales más concretas, determinan que el proyecto existencial de Ernesto quede frustrado en sus niveles más hondos. Es imposible confundirse con un universo en sí mismo quebrado, como es imposible, según se veía al analizar la escena del entierro del *zumbayllu*, fraternizar auténticamente con todos los hombres. La definición de novela que sirvió en páginas anteriores tiene, ahora en su segunda parte, nueva vigencia: en el mundo novelesco —señalan Lukács y Goldmann— los valores que busca el héroe, aunque auténticos, son irrealizables⁴². Es el caso de Ernesto, sin duda.

La interpretación del mundo como escenario de combates múltiples, morales, culturales, sociales, no es en sí misma original, pero tiene en *Los ríos profundos* peculiaridades sustantivas. Lo singular reside en que esta contienda plural, pese a su ferocidad, no rompe la unidad del universo que, agónicamente, se insiste en comprenderlo como un todo solidario y compacto: en este universo todo está entramado y la suerte de cualquier aspecto, hasta del más pequeño, condiciona el destino de los restantes y del todo. Algo de esto se había percibido al contemplar, en los primeros párrafos de este capítulo, las insólitas asociaciones que bullen en todo el relato, más entonces se trataba de describir aspectos parciales de la obra y ahora, en cambio, de formular una interpretación global. La alucinante contradicción de un mundo escindido, agónico, y sin embargo unitario, adquiere, para esta perspectiva hermenéutica, una trascendencia de primer orden. Un fragmento, el que se refiere al sonido de la célebre campana cuzqueña, puede dar luces sobre este punto:

⁴¹ *Imaginación y violencia*..., op. cit., p. 197.

⁴² Cf. nota 33.

Comenzó en ese instante, el primer golpe de la "María Angola". Nuestra habitación, cubierta de hollín hasta el techo, empezó a vibrar con las ondas lentas del canto. La vibración era triste, la mancha de hollín se mecía como un trapo negro. Nos arrodillamos para rezar. Las ondas se percibían todavía en el aire, apagándose, cuando llegó el segundo golpe, aún más triste [...] Después, cuando mi padre me rescató y vagué con él por los pueblos, encontré que en todas partes la gente sufría. La "María Angola" lloraba, quizá, por todos ellos, desde el Cuzco [...] A cada golpe, la campana entristecía más y se hundía en todas las cosas (p. 19).

El texto formula una inhabitual y heterogénea cadena de relaciones que tienen por origen el tañido de la "María Angola". El sonido afecta por igual a la realidad física (la habitación vibra, el hollín se mece) y al ánimo de los hombres (suscita tristeza, necesidad de orar) y termina por consubstanciarse con el universo íntegro: "se hundía en todas las cosas". Esta última frase expresa un movimiento vertical que permite la absoluta compenetración del sonido (y del sentido del sonido: la tristeza) con la totalidad del mundo. La idea de la unidad del universo y de la red relacional que lo cruza se plasma con evidencia en esta descripción. Y no debe pasar desapercibido que el movimiento compenetrativo implica la cancelación de las distancias que suelen establecerse entre la intimidad de los hombres y la objetividad del mundo. En efecto, no sólo el sonido impacta en el temple de los hombres (lo que no sería nada extraño) sino que, en el texto, la tristeza adquiere su formalización más aguda en el "trapo negro" que forma la vibración del hollín; esto es, en el orden de las cosas objetivas. Aún más: al sentido formulado en "todas las cosas" se añade el expresado en "lloraba [...] por todos ellos", que implica la acción dentro de la cadena asociativa del universo humano en su conjunto: el hombre, sí, pero también, y hasta más intensamente, todos los hombres. El sonido de una campana se relaciona con *todas* las cosas, con *todos* los hombres. La selección de los signos que expresan la idea de la totalidad unitaria del mundo (hollín, gente que

sufre) es suficiente, dentro del contexto de la novela, para insinuar la índole desarmónica, paradójicamente dislocada, de esa unidad, y la presencia en ella de las fuerzas negativas (sufrimiento) al lado de los poderes del bien (el hermoso sonido, por ejemplo).

Si el análisis de descripciones ha permitido entender mejor la caracterización del protagonista y delimitar aspectos sustantivos del mensaje de la obra, es porque en *Los ríos profundos* las descripciones no son paramentales; son, por el contrario, instrumentos eficacísimos para la construcción del sentido final del texto. Por esto, como lo percibía "Alone", ni pesan ni decaen. El descriptivismo de *Los ríos profundos* es efectivo, pues, pero sus descripciones trascienden amplia y constantemente el ámbito de sus funciones propias, las que le confería la preceptiva tradicional si se quiere ser más exactos, para actuar dentro de una estructura solidaria en la que cumplen buena parte de la tarea formalizadora del sentido⁴³. Al lado de las novelas indigenistas tradicionales, donde la naturaleza es un escenario independiente del hombre, hasta tal punto que termina por aplastarlo, o pegadizo emblema de conflictos sociales o psíquicos, las descripciones de *Los ríos profundos* tienen un carácter, estrictamente hablando, excepcional.

El sentido último de *Los ríos profundos* juega, pues, sobre dos goznes claves: por una parte, el afán integrador que obsiona al narrador-protagonista; por otra, la realidad incontrastable de un mundo desintegrado. Entre uno y otro extremo, como en una mutilada y ciega dialéctica que no puede resolverse en síntesis, sólo queda la tragedia absoluta del hombre incapaz de torcer su vocación primaria e incapaz, también, de modificar la naturaleza del mundo. De la aventura que se relata en *Los ríos profundos* sólo queda al final el fracaso de un muchacho cuyo porvenir, contradictoriamente, se encuentra en el pasado. Hacia él se dirige, para encontrarse con su niñez perdida, mientras el mundo, irremedia-

⁴³ Cf.: LAZO, RAIMUNDO: *La novela andina. Pasado y futuro*, México, Porrúa, 1971. Admira Lazo el "arte narrativo integral" de *Los ríos profundos* y su capacidad de liquidar todo ornamentalismo descriptivo (p. 90).

blemente conflictivo, avanza en la historia. Con *Los ríos profundos* se cierra para José María Arguedas, y se cierra definitivamente, el camino de la inmersión en el ser íntimo, en el recuerdo de la dura y dulce infancia, y acaba también la opción de la salvación personal que vicariamente representaría la salvación del mundo. Aunque hasta el final de su vida Arguedas se sentirá "muy amagado por la piedad y la infancia"⁴⁴, después de *Los ríos profundos* las alternativas abiertas serán de otra índole: en todas ellas la aventura del hombre es, al mismo tiempo, la aventura de un pueblo. El tiempo de la evocación ha terminado. Comienza el de la angustiosa, durísima e incierta adivinación del futuro.

⁴⁴ *El zorro...* op. cit., pp. 21-22.