

BIBLIOTECA DE ESTUDIOS LITERARIOS

ANTONIO CORNEJO POLAR

LOS UNIVERSOS
NARRATIVOS DE
JOSÉ MARÍA ARGUEDAS



EDITORIAL LOSADA, S.A.
BUENOS AIRES

Queda hecho el depósito
que previene la ley 11.723

© Editorial Losada S.A.,
Alsina 1181,
Buenos Aires, 1973

Ilustró la cubierta
SUYVO BALDESSARI

706 023

IMPRESO EN LA ARGENTINA
PRINTED IN ARGENTINA

Este libro se terminó de imprimir el día 20 de diciembre de 1973
en los talleres de Américalee s. r. l., Tucumán 353, Buenos Aires.
Esta primera edición consta de tres mil trescientos ejemplares.

A
URSULA,
ALVARO,
GONZALO,
RAFAEL.

...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.

Pese a la inoculable displidencia con que algunos creadores y críticos (Cortázar, Rodríguez Monégat, 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 displidencia, 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 Monégat, 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 Kulló 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: *Revisita 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 solicitaciones 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 tímida, 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 palmaria y 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:

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 *Xawar 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 minuciosa agudización de la capacidad de percibir matices y distinguos. 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 *Xawar 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 *Expresso*, Lima 25 y 26 de marzo de 1965.
¹⁰ DORFMAN, ARTEL: "Conversación con José María Arguedas", rep. en *Corral*, 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 bímembre. 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, Nº 13, octubre 1970 (rép. 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 barbara 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 corre al universo de los Andes: en el fondo, los contrarios se enlazan para resistir el impacto de un enemigo mayor, la costa, sin limitar las aristas que dolorosamente los separan; éstas, al contrario, parecen aguzarse y hacerse más hien-
tientes 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-

nos 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 imagnable, 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 rebelías. 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-

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.

- 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, SAVIL: "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, contienen en el justo filo decisorio 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.

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 Alegría (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 “Warma 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, Moncloa, 1967). Casi por completo desconocidos, estos textos son los siguientes: “Los comuneros de A’kola”, *La calle*, Lima, 13 de abril de 1934, Año I, Nº 5; “Los comuneros de Utcj-pampa”, *La calle*, Lima, 26 de mayo de 1934, Año I, 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 palpitaciones 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, 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" (discursus 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 *línea Amaputa*" (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 alienan 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 *Corral, Valparaíso*, octubre 1970, No 13.

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

¹² VALCÁRCEL, 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 (1a. lera. 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 "Warma 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 "Warma 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 inaplicable si no se fundara en una valoración de ambos universos. "Agua" y "Los escolares" tienen, entre otros, este sentido.

El mundo de los *místis* se insatura 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 *místis* 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; corrteaba 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 *bancos* para todos quienes no se amparan o miedran 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 indole 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 Kasu-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 escolares" 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 ladón!", p. 25), los comuneros de San Juan huyen ("por todas partes escapaban, como chanchos cerriles", 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 Walipa 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 escolares" la rebelión es un acto individual

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:

—¡Juancha! 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 escolares", 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. párrafo 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 (...). Alegrementemente 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 escoleros 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 expelen 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, Nº 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. Mirame 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

"Warma 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.

"Warma 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 abolengo 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.

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

El texto, que corresponde al climax del relato, destila afectividad. La rápida sucesión de verbos ("salte", "baje", "llegue"), la reiteración de uno de ellos, el más dinámico ("salte" 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", "ninacha", "mamaya") explicitan el clima desbocadamente sentimental y refuerzan la connotación anterior. Por lo demás, la presentación descriptiva de ciertas actitudes propias ("junte 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 escoleros". 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 añado 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 escoleros" 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 Viseca, 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 biografista; se trata, sí, 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] decidí 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 solidamente 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, 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 seguimos 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 "jacayos" de la hacienda Viseca, con quienes temblé de frío en los regados 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.

polación de episodios "realmente vividos" por el autor (que sería parcialmente el caso de "Warmakuy", 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 escoleros"). 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.

Son 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, Nº 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, intensamente 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:

Cuando yo leí ese relato, en ese castellano tradicional, me pareció horrible, me pareció que habla *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 *pelva verdaderamente infernal con la lengua*³³.

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 hablaban 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 Angel 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* si fue escrita con odio, con el arrebatado de un odio puro; aquel 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 1960, Año III, No 9, cuya segunda versión, "revisada y corregida por el autor" aparece como prólogo a la ed. chilena (Santiago, Universitaria, 1968) de *Yavar 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 impasibles 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 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 explicitéiz, 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 jubilosamente y basta el grito del *patrón* para que cese el canto y la alegría, para que hombres y mujeres regresen a su posturación (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.

cia —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 fortaleza que el indio demuestra en diversas circunstancias de su 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 *wernak'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, habla roto el silencio humilde y la temerosa pasividad.

Es interesante advertir que esta opción no volverá a repetirse hasta *Todas 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 mas dolorosa incomunicación y descubre, trágicamente, que quienes no comparieron su experiencia actúan dentro de órdenes que ya no entienden. 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 cruelmente 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 ayllu", "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 ESCAJABILLO, 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

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 desgarante, 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.

sucia y gorda mujer enferma⁴⁴, el pavor y el arrepentimiento que sólo el trato con la naturaleza, las peregrinaciones penitenciales al cerro Arayá le confieren la fuerza suficiente para sobreponerse, siguiera 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 grisiento 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 habla 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 Injuria 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 gavián 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: "Gavián torcido, gavián vencido, gavián tuerto, gavián ciego, gavián 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*.

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 enfocaba 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 aterrada 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.

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 rígido 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 indiqúina*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, Moncloa, 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, Nº 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. 182.

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 *tinis* de *Agua*. Aunque ferozmente explotados, como sus hermanos de San Juan y Visca, 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 inferencia 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. 208.

⁴ Santiago de Chile, Ercilla, 1937.

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, Nº 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, Nº 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 fabula 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*, *chascas* y *mak'lllos* 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 sollicitación (ser fiel a la

que la indole 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 ritmo se desprende del paso de una perspectiva lejana ("desde el abra 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 deslinda, dentro de la totalidad de Puquio, el nivel de los *mitists* o *principales* y el nivel de los indios. Esta dicotomía, que es la de *Agua*, se muestra rápidamente insuficiente: aparecen los mestizos o *cholos* como estrato marginal ("ni comuneros ni principales", p. 11) y, además, los dos grandes bloques originales se quebran y subdividen: los *mitists* aparecen escindidos en *principales* (que viven en el jirón Bolívar) y los *mds 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 *punaunas* 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.

respaldan indirectamente este juicio. Es como si en ellos José María Arguedas hubiera querido concentrar lo que fue largamente expuesto 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 indio 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 concretos, 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. Gira 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 nimbado de prestigio mágico; su prohibición por orden del gobierno central, representado por el Subprefecto de Puquio; 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 fraternidad. 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 *warayok* sino de todos ellos, la valentía es común a todos los capadores, 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 aciertos 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.

Pese a la afirmación anterior, atraviesan fuzazmente la novela algunos personajes indios no comuneros (*punaunas* pauperizados, *conceñados*) en los que sí es notoria la imagen del anquilamiento 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 *mas principales*, el grupo de los *misis* 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 extrangüero! ¡Misitu es para endio" —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 *mistis* 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 ñagaza, 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 quiebras y transformaciones agudas y se

realiza dentro de un contexto de sustantiva ambigüedad. Las indias expresan el "tranciscanismo" 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 *mas 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 carayal Mistachas verán. Principales asustarán con Mistitu" (p. 44). El *turnpukllay* 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 resuellos" —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 Mistitu se banquete con los indios" (p. 48).

Las autoridades y los "vecinos almenados"

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

tejo y el Subprefecto prepara su cumplimiento, la unidad de Puquio 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 *mas principales* modifican su actitud primaria, favorable al *turnpukllay*, 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 Puquio (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 *turnpukllay*, es visto por el otro como salvaje, renuente a la civilización y a sus bienes, retardario, 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 linneo prisionero en Puquio (p. 58).

Aunque la división de los bandos a favor y en contra del *turnpukllay* coincide con la estratificación económica de los más ricos y los menos ricos (es sintomático que, en el episodio inmediato siguiente 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 *mas*

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 correan en el pasto, mientras los mistis duermen, o miran, calculando, la carne de los novillos. Al atardecer el taya 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 manifiesto en la anécdota novelésca del *tunpukhlay*, sobrepasa sin duda el nivel del acontecimiento relatado. Este 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 Puno 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 analógica 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 sustracción a los modelos y hábitos capitalinos; por otra, su adscripción a una nueva sociedad sin mayores problemas:

Escogieron 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 incorporarse. Todos 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 notable, la hostilidad decae ("la invasión que bajó de todas las provincias andinas fue imponiendo el respeto a la gente de la sierra" —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 Puno se siente distinto e importante.

De vuelta parecían distintos, andaban ligeros 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 Puno. No se trata del viejo tópico del serrano que olvida a los suyos, se averguenza 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 *Kawar 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 fuate. *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 puquianos. 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 *mistis* 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).

Se 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 vieja 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, aturdidos 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 *puquinos* 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 Mistitu 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 aterrán 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 costera:

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 incomprensibles para los suyos. Dos fuerzas contradictorias los despeda-

zan: su siempre activo y tenaz compromiso con sus *ayllus* y su definitivo desarraigo de esa realidad y del grupo humano que continúa: su siempre activo y tenaz compromiso con sus *ayllus* y su situación y la define, al menos parcialmente. A la larga los *chalos* alineados fracasan y el mundo andino se recompone bajo su modo tradicional ²¹.

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, pos-tula una nueva estructura.

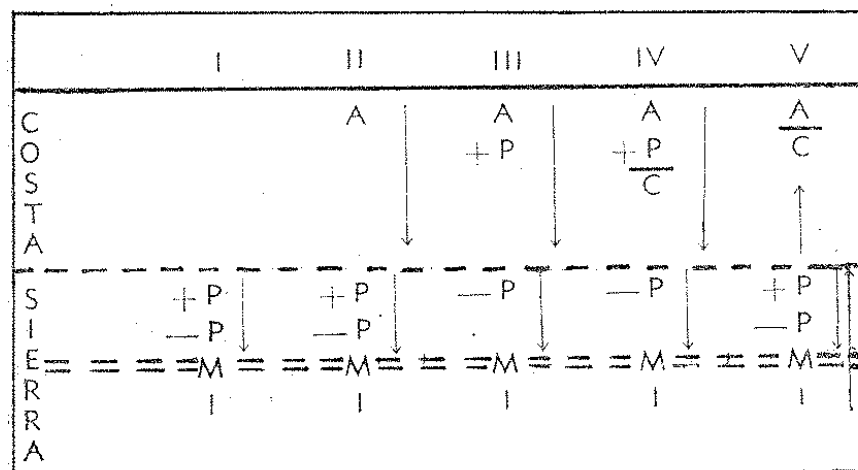
A todos los esquemas estudiados se añade otro, muy importante, que cierra la novela. El episodio final nos presenta, en efecto, el fracaso del torero español (y por consiguiente de las autoridades y del Centro Unión Lucanas) y la reafirmación de la unidad andina: es uno de los *mas principales*, que hasta entonces había secundado al Subprefecto, quien da la orden para que entren al coso los capeadores 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 Levano, 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 sociedad 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 movedizo, 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

intentan graficar la preeminencia de unos elementos sobre sus oponentes 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: triunfo doble, entonces, del universo serrano —que rechaza la intromisión 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 "Warma 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

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 harto desembogada 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 términos,

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 definitiva 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-verbal"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. Esta 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, Nº 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 aldea*"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.

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 similitud 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 *turnpukllay*, 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 enjalmes:

La mayor parte de los enjalmeros tomaban valor *porque* ya estaban ebrios. Miraban brillar las libras de oro en las puntas de las enjalmes 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, Nº 156. No aparece en la muy completa bibliografía de Mildred Merino (cf. nota 10). Las págs. de las citas corresponden a esta única edición.

idad, 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 preterita, 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 signifi-

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 micrococosmos aislado debe tener un signo; otro, distinto, tal vez hasta contradictorio, debe surgir cuando la visión incluya al micrococosmos en un campo de mayor magnitud. En contacto con un contexto, el universo de Puquio

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 contagian 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 *turupukllay*), 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.

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 *turn-pukllay*) se carga todo el peso significativo y no siempre puede asimilarlo 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 significante del único episodio escogido no es suficiente para comprender una problemática siempre desbordante.

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

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 Puno 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 el 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 creación 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-

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, añade 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 —recién— 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.

andino 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 *weraq'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 indi-

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 *Peruanismos al Perú*, Lima, 1926 (ambos arts. 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.

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 *Aguá*. Dentro de este orden de cosas es importante observar que ya en 1938 Arguedas comienza a ver los vínculos aglutinantes (negados en *Aguá*) 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.

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, Cia. de Impresiones y Publicidad, 1938, p. 9.

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 im-

tente 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, si 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 crítico 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

Según 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-

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.

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 ya⁵¹, 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 bulto⁵². 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 por castellanos ("taya"—p. 23; "papacito"—p. 30); se corrigen provincialismos ("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 contrada en la infancia y estuve casi cinco años neutralizado para escribir [...]. Desde ese momento he vivido con interrup-

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. MURDER MEXINO ("Vida y obra de José María Arguedas", en: *Revista Peruana de Cultura*, Lima, diciembre 1970, Nº 13-14, p. 138) ha hecho ver que en la carta de despedida a su esposa Sybilla, Arguedas cambia la fecha, de 1944 a 1943 (la carta fue reproducida en *Visión del Perú*, Lima, junio 1970, Nº 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.

*rios profundos*¹⁰ e implica que, a nivel de historia de la literatura, esta novela marca la transición de Arguedas hacia el "neoindigenismo"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 desmembrado 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.

"*Warmakuyay*" como supuesto

La situación que expresan los párrafos finales de "Warmakuyay", el exilio costoso de Ernesto, funciona como clave para comprender la composición básica de *Los ríos profundos*. El exilio, que es solidad 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 incorporar 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*, Pormaca, 1965, pp. 94-148.
¹¹ Escobar, Tomás: "Meditación preliminar acerca de José María Arguedas y el indigenismo", en: *Revista Peruana de Cultura*, Lima, diciembre 1970, Nº 13-14. Escobar postula una evolución en la narrativa de Arguedas que se inicia dentro del "indigenismo ortodoxo", pasaría por el "neoindigenismo" 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 candelantes y extraños" de la costa ("Warmakuyay", p. 94), importa que la polaridad indios-blancos deja de ser el más importante elemento estructural del mundo representado y de la significación de las obras de Arguedas. Tal como sucede a partir de *Kawar Fiesta*, como parte 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 definitorio 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 distingan 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 ebulliente 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 facilitan y hasta imponen todo tipo de construcciones metatextuales¹⁴, 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 vocalico, 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 desposeído, 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 paradisíaca, 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", aquélla 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 esta 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 *mamankunas* 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-

ternado de Abancay tiene naturaleza claustral, especialmente para Ernesto, cuya aventura escolar termina simbólicamente en una habilitación cerrada por fuera, al mismo tiempo que toda la ciudad está sometida a un poderoso e irrompible círculo: Abancay es "un pueblo cautivo, levantado en la tierra ajena de una hacienda" (p. 37). 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 guarda 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 lugares 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 insuperable, 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:

¡Sil! Había que ser como ese río imperturbable y cristalino, como sus aguas vencedoras. ¡Como tú, río Pachachaca! ¡Her-moso 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 "Markask'a" 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 vinculatoria: "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 agüadas. 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 hondos de jébe, 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" hundaba con piedras y no con frutos de higuera", p. 53) 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 indolente, el único que proviene de un *ayllu* (p. 58), es vejado:

¡No! ¡No puedo! ¡No puedo, hermano! Lleras había desnudado a la demente, levantándole el traje hasta el cuello, y exigía que el humilde Palacios 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 demente a 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 pecador 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

entre lo heroico y el hielito 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 cóncores y de leones o contra los monstruos que se dice habitan en el fondo de los lagos de altura y en las falidas 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 cónor, 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 insuñirse 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 invisibles 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 arbusos y de sol, el tono de las canciones era dulce, siendo bravo el torrente poderoso de las aguas, teniendo los precipicios ese sembrante 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 transmite los secretos de los valles profundos. Los

en otro texto, "El aylla", que tal asociación no se produce en 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 hipóbole.

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 ciertamente 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 irreplicable, la música se convierte en una poderosa arma contra el mal. Un colegio 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 primordial. 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

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 embelesados 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 feli-

²⁰ Es interesante comparar el texto citado (especialmente: "la difusa región de donde me arrancaron para lanzarme entre los hombres") con este otro de "Warma 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).

cidad 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 Dorfman ²¹, 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 [musical], 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* Marcehina. Concentra en sí todos los recursos contra el mal y se convierte en símbolo de la ruptura del enclausamiento 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 solemnisma, 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 suflido quechua *yllu* ("onomatopeya [...] música que surge del movimiento de los objetos leves", p. 71) y su relación con la voz *illa* ("nombrar 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 especialistas zumbido) y el *pinkuyllu* (una quena gigante), añadiendo sus relaciones con otros instrumentos indígenas (*mdmak*, *wak* *rapukun*) 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. *Illay* 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 solemnitizar un objeto que lo fecundan. Se trata, concretamente, de solemnitizar 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

cómo 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 levantan, 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 tono trágico que hubiera sido esperable. Sucede que el *zumbayllu* ha quedado contaminado por la enfermedad 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 indole 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 apodictica 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).

pone alejarse de su padre, más que la realidad misma de la ciudad. Efectivamente, Abancay se ve como "infierno" desde esta perspectiva íntima; sin embargo, muy rápidamente, el lector descubre que también es "infernol" 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 rimawaychu! (¡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 antiguos (advertíase 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 caserio de Patibamba. Cada uno de estos viajes confirma la atrocidad 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 Huamupata, el único "barrio alegre (que) había en la ciudad". En Huamupata 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. Huamupata 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 *collaunos* "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 presentámonos; 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 "Warmá 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 creyente 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 Anguibambal! —decían los internos.
—¡El dueño de Patí!
—¡El dueño de Yacal!
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 escolares" 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 *costeños*, 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, N° 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 insuperable"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 abertadamente; 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 indole de la escondida fuerza de los humildes, para definir mejor la opción del protagonista y para calar en sectores aun inéditos de la realidad abancayina. En "Agua" y "Los escolares" la rebeldía se produce como un acto aislado, individual, y por tanto, conde-

²⁷ "Ensoñación y magia...", op. cit.

éxito, al menos parcial, está dentro del marco de posibilidades efectivas. El poder de doña Felipa nace de su propia valentía, por cierto, pero también de la masa que la sigue, y en más de un sentido, la impulsa. Los episodios de la novela relativos al motín entizan 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 chicherías 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 chicherías 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 llegaran 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, signo 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 frecuenta 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 caserio 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 aísian 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 jubilosos"; "las mujeres llegaron"; "ellas pasaron"; "yo miré"; "llegamos a la rancharía", 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 invisible (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 inoculable 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 indada, 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 reconocen, 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. Entraba 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 prememorial cuyo tema central es el regreso de doña Felipa. Ernesto expresa este consenso:

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

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, nitidamente, 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 costños 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 entiendo, 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 costño, 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 almeñados" en *Kawar 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 distraídos? El Coronel, los *huayruros* de espuelas y polainas, tan distintos de los humildes gendarmes a los que 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 pudieran ramos reconocerlos, comunicarnos con ellos? (p. 205).

Naturalmente el reconocimiento, la comunicación, no se proveen 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 señoras 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 alcanzaría 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'atíy! —le gritó el soldado—. ¡K'atíy!

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 movilizizado 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 chicherías 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-

límpico. La epidemia de tifus, que se inicia en la hacienda Nina-bamba, se expande por toda la comarca como una incontenible avalancha ("llegará, de cañaveral en cañaveral, 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 "paideia retrograda" 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 dejen 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 aliviarne de todo temor" (p. 203). El muchacho piensa

que Palacios "hizo rodar hasta mi entierro 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 predicciones de los sacerdotes y es parte del uso de la religión para evistar la rebelión 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 ser, la peste, manejada narrativamente como situación límite, que cierra 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 alore 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 pifios 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 acorrallar 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 costeños. 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 éste 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 tesis ³⁰.

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 vida³¹.

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 arrebatos 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 piosos, diariamente flagelados, obligados a lamers 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, vencéndolas. 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, esos, 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 esos 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, odio³².

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, Nº 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 raígalmente 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. LUKÁCS, 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 oía 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 llamaba la junta 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 descriptivo 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 antipodadas, 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 integridad 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, Nº 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-internado; 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*, fraterizar 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 parágrafos 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 campaña 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 vengué 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 entrítecía más y se hundía en todas las cosas (p. 19).

El texto formula una inusual 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 penetración 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 templo 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 desarmonica, 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 obsesiona al narrador-protagonista; por otra, la realidad incontestable 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.

La aparición de *El Sexto*¹ causó sorpresa en la crítica nacional. Mucha distancia separaba a esta novela de las que José María Arguedas había publicado antes. Y parecían diferencias de bulto, sustantivas. Por primera vez Arguedas situaba la acción novelesca en la costa, más aún, en la capital; por primera vez renunciaba al tratamiento intensivo del paisaje, ahora apenas una evocación desde el encierro carcelario; por primera vez acumulaba escenas escatológicas e imprecaba el relato, en su integridad, con episodios centrados en la homosexualidad; por primera vez elaboraba un sistema de referencias políticas muy concretas y adoptaba, frente a ellas, una actitud definida, etc. La insularidad de *El Sexto* no es tan notable, empero, como a primera vista puede parecer. De hecho la posterior aparición de *Amor mundo* (1967) y de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971, póstuma), especialmente de esta última novela, ilumina el sutil entramado que vincula a *El Sexto* con el resto de la producción narrativa de José María Arguedas. Por lo demás, inclusive sin contar con este esclarecimiento a *posteriori*, *El Sexto* deja ver, ante una mirada atenta, algunas importantes coincidencias con obras aparentemente muy alejadas. De estas semejanzas interesan, ahora, el recurso al material autobiográfico y el consecuente uso del punto de vista del narrador-personaje. Uno y otro aspecto, y la específica indole de su unión, reaparecen tan insistentemente en la obra de Arguedas que bien pueden servir de notas tipificantes.

¹ Lima, Mejía Baca, 1961. Todas las citas corresponden a una edición posterior: Lima, Horizonte, 1969.

Arguedas sufrió encarcelamiento entre 1937 y 1938: "estuve en 'el Sexto' ocho meses, dos en la intendencia y uno y medio en el hospital", precisa el mismo Arguedas². Su prisión estuvo relacionada con un vasto movimiento represivo contra todos los movimientos de izquierda, durante el gobierno del general Benavides, pero en referencia directa a la persecución a los miembros del Comité de Defensa de la República Española, persecución agravadamente intensificada con motivo de un acontecimiento en el que Arguedas intervino personalmente: la vejatoria expulsión de los claustros de la Universidad de San Marcos del general Camarotta, representante del gobierno de Mussolini, a quien los estudiantes arrojaron a la célebre pileta del Patio de Letras, como protesta por la intervención de la aviación italiana en la Guerra Civil Española³.

Esta experiencia carcelaria es la que sirve de base a Arguedas para escribir *El Sexto*, cuyo relato emana de la voz de un narrador-protagonista (Gabriel) obviamente —una vez más— autobiográfico.

Dentro del proceso de la narrativa de Arguedas, *El Sexto* aparece como vínculo, es cierto que tenue, entre la segunda etapa (definida por la oposición sierra-costa) y la tercera (definida por la oposición país-imperialismo). Al iniciar el tratamiento de este tema, tratamiento que ahora ocupa sólo niveles referenciales, *El Sexto* se desplaza hacia el futuro de la secuencia narrativa de Arguedas y presagia la aparición de *Todas las sangres*. Sin embargo, mucho más marcadamente, define su composición mediante el juego de los elementos que emergen en *Yawar Fiesta* y se mantienen, menos explícitamente, en *Los ríos profundos*.

² Cf.: MERINO DE ZELA, MILDRED: "Vida y obra de José María Arguedas", en: *Revista Peruana de Cultura*, Lima, diciembre 1970, Nº 13-14, p. 136.

³ Más información en: Lévano, César: *Arguedas. Un sentimiento trágico de la vida*, Lima, Labor, 1969, p. 33. Durante el proceso Arguedas negó que el militar italiano hubiera sido arrojado a la pileta. Esta misma versión aparece en la entrevista concedida por Arguedas a Sara Castro Klaren, cuya grabación ha tenido la gentileza de proporcionarnos.

Un microcosmos hiperbólico

La estructura de *El Sexto* se construye mediante la incorporación del personaje-narrador en el sistema de espacios cerrados que forman la prisión y en el sistema axiológico que subyace, con consistencia casi física, en él. Es una suerte de viaje por los infiernos terrestres, los más terribles, cuya significación se revela de golpe, en una sola y definitiva intuición. La cárcel se percibe desde el primer momento como un monstruo devorador, de "tétrico cuerpo" (p. 7), que tritura y traga a los hombres. La realidad que más se le acerca es, simbólicamente, la del cementerio: "la prisión del Sexto es exactamente la réplica de algún cuartel del viejo cementerio de Lima" (p. 22). Toda la historia se realiza dentro de este espacio, en el vientre del monstruo, cuya imagen inicial, que conjuga oscuridad, silencio y fetidez, se impone como una realidad inmovible, infinitamente superior a la voluntad del hombre, empuñando frente a ella:

De lejos pudimos ver, a la luz de los focos eléctricos de la ciudad, la mole de la prisión cuyo fondo apenas iluminado mostraba puentes y muros negros. El patio era inmenso y no tenía luz. A medida que nos aproximábamos, el edificio crecía. Y a unos veinte pasos empezamos a sentir su fetidez (p. 7).

La cárcel es el gran espacio que contiene otros espacios menores, dentro de una composición de enclaustramientos múltiples y, de alguna manera, jerarquizados: en el primer piso están los criminales más peligrosos y los vagos; en el segundo, los delincuentes no avezados; en el tercero, los presos políticos. Entre un piso y otro no hay comunicación y cuando se produce, muy excepcionalmente, genera una cadena de repercusiones trágicas: "hemos enredado los tres pisos que tuvimos siempre separados" (p. 71).

Las celdas son las unidades menores del sistema. Pueden funcionar como refugio, frente a las explosiones de barbarie que acontecen en los patios y en los corredores, o como verdaderos lugares

de tortura: en las celdas del primer piso son violados los presos que recién ingresan al penal. Allí un indio adolescente, casi un niño, es entregado a los delincuentes más terribles; allí se produce, abiertamente, el tráfico de homosexuales, etc. La densa y agria maldad que domina la vida carcelaria parece concentrarse, hasta grados indecibles, en las celdas del primer piso.

Pero para algunos presos de origen campesino, especialmente para los serranos, la cárcel misma está inmersa dentro de una clausura más vasta: la de la ciudad. Lima es también, para ellos, una prisión. Gabriel, Alejandro Cármac (un líder comunista de la sierra central) y otros presos de procedencia andina perciben la honda asociación que une al Sexto con la capital. Dice Cármac:

La corrupción hierve en Lima [...] porque es caliente; es un pueblo grande. La suciedad aumenta cada día; nadie limpia; aquí y en los palacios. ¿Tú crees que junto al Mantaro viviera, habría ese Maraví y esos lame sangres, el "Rosita" y ese pobre "Clavel"? Los hubiéramos matado a su tiempo debido, si hubiera sido. Allí no nacen. El alma no le hace contra a su natural sino cuando la suciedad la amarga. Aquí, en el Sexto, la mugre está afuera; es por la pestilencia y por el hambre. En los palacios de los señores la mugre es de anti-guo, es más por adentro. Vendrá de la ociosidad, de la plata guardada, conseguida a costa de la quemazón de medio mundo, de esta pestilencia que estamos sufriendo (pp. 33-34).

Todo lo que sucede dentro de los espacios carcelarios sufre un agudísimo proceso de concentración: la intensidad desorbitada parece ser la ley que gobierna este mundo. Las situaciones límites adquieren carácter de normalidad y lo monstruoso se confunde con lo cotidiano. Esta es la explicación del tono hiperbólico que preside la novela, tono goyesco que se mantiene si se le percibe como forma lingüística o como recurso de representación. En *El Sexto* la hipérbole es, por así decirlo, de contenido; más aún, si se quiere, de referente. En Arguedas, como se ha dicho varias veces en los capítulos anteriores, hay una decidida vocación realista, una explícita concepción del quehacer literario como revelación de la

realidad. Y en *El Sexto* esa realidad (a la que se llega, una vez más, por el camino de la experiencia personal) es en todo sentido extrema, desorbitada. La hipérbole es la esencia del universo que aquí se representa.

Aunque es toda la vida en prisión la que obedece a esta ley de sobreenfatización, son dos aspectos los que reciben mayor y más constante acento: la miseria y la degradación moral. Una y otra se expanden corrosivamente por todo el penal, pero se concentran en el primer piso —que corresponde al último círculo del infierno—. En el primer piso la supervivencia es un milagro. La alimentación de los vagos es una dantesca escena que se repite circular, infinitamente:

No lograba conseguir que los vagos formaran cola. Había entre ellos muchos idiotizados y casi locos. Se acercaban en tumulto donde el rancho, con sus latas pequeñas en las manos. Algunos tenían platos de hierro desportillados, y otros sólo cartones y trozos de periódicos, o nada. El negro ahuyentaba con el palo a los demás, mientras algunos recibían la especie de mazamorra renegrida que les servían. Todos huían lejos con su lata o plato llenos; y devoraban la masa de arroz, fideos y frijoles agusanados, en un instante. Se llevaban la masa a la boca, con las manos. Y volvían enseguida, pretendiendo recibir más. Giraban alrededor de las ollas y el negro. Los débiles se quedaban frecuentemente sin recibir nada, y si alcanzaban a llegar hasta el negro y conseguían un cucharon en las manos, o sobre algún papel sucio, no podían correr lo suficiente como para huir de los más fuertes. Tragaban la ración en plena carrera. Se metían los frijoles con cartón o papel y todo; o se mordían sus propias manos. No tenían casi tiempo para mastigar. Los fuertes los seguían; les abrían las manos para capturar los restos; los lamían; y lamían entre los dos el piso, si en la huida el vago perseguido dejaba caer parte o toda la ración al suelo (pp. 102-103).

Animalizados por la vida en prisión, los vagos parecen incapaces de todo gesto verdaderamente humano. Con los fuertes son dóciles y con sus iguales —otros vagos igualmente miserables— sólo los

relaciona el feroz odio que crece en la lucha por los mendrugos. Para ellos la prisión es su propio cuerpo: están absolutamente solos y cercados por otros hombres también solitarios y hostiles. Los muros de la cárcel son menos fuertes que la soledad y el odio:

Vago que enfermaba, moría; nadie le llevaba alimentos a su celda. Iba consumiéndose por hambre; moría entre la fetidez de sus últimos excrementos y orines. Sus compañeros de celda lo arrojaban fuera al anochecer, si lo veían agonizante (p. 106).

En el primer piso las únicas relaciones humanas son, monstruosamente, las homosexuales. A las sórdidas pasiones de criminales afeminados, como "Rosita", que expanden su poder al amparo de su propia ferocidad y de la fuerza de quienes dominan, se unen las violaciones de los que ingresan por primera vez al Sexto, o de los más débiles, y el comercio homosexual. Los criminales que dominan el primer piso (Maraví, "Puñalada") organizan verdaderos prostíbulos. Disponen de una celda para ello y cuando es clausurada, y encerrado allí el muchacho enloquecido al que habían prostituido, las relaciones homosexuales se realizan a través de la reja. Desde los tres pisos del penal se puede contemplar ese inaudito extremo de degeneración, que las autoridades, sin embargo, aceptan: "Pacasmayo", un preso del segundo piso, encarcelado sin culpa, no puede soportar la visión del hombre atrozmente degradado: "¡Esto se lava con sangre, carajo! ¡Ahí está la mía, aunque podrida! ¡Es sangre!" —grita antes de arrojararse de la segunda planta (p. 184).

La reacción de "Pacasmayo" deja ver el rescoldo de dignidad humana que subsiste aun en las peores condiciones. Es la dignidad que el personaje-narrador encuentra, sobre todo, entre los presos políticos. Sometidos no sólo a la tortura de la pérdida de la libertad sino a la que se desprende, incisivamente, de la visión del sufrimiento y la degradación, los presos políticos deben soportar la imagen extremada de la deformidad de un mundo contra el que luchan. Un mayor de la policía, frente a las protestas de los presos políticos, dice:

—¿Qué "Puñalada" hace esto y el otro, que Maraví se emborracha; que los dos abusan de los vagos, que les hacen esto y lo otro? A ustedes ¿qué les importa? A ustedes no los joden directamente. Los vagos también han sido encerrados aquí para sufrir; son gentes sin ley y sin padre ni madre, ladrones, ociosos de porquería, come piojos. ¡Que los jodan! Y si lo que hacen con ellos les duele a ustedes, mejor que mejor. Yo les doy mi aprobación (p. 110).

Un macrocosmos revelado

Pero toda esta explosión de la fuerza del mal no es gratuita. No es, tampoco, resultado de la institución penitenciaria en sí, ni siquiera de la singular perversidad de la organización del Sexto. El microcosmos carcelario revela, en realidad, el macrocosmos nacional: en aquél se concentra, decía Arguedas, "lo mejor del Perú y lo peor del Perú"⁴. Ciertamente *El Sexto* es una feroz denuncia contra el sistema carcelario nacional, pero por encima de esta función, en parte diluida por el tiempo que separa la realidad base de su expresión literaria (1938-1961), la novela pretende calar en un punto de la vida peruana que, precisamente por organizarse bajo la ley de la concentración hiperbólica, resulta ser especialmente esclarecedor de la problemática del país en su conjunto. La cerrazón del universo representado le permite expandirse, a través de un mecanismo como de resorte comprimido, hacia un ámbito infinitamente mayor.

La vida del Sexto, su organización, su existencia misma, todo lo que significa, resulta explicable en función y sólo en función del sistema imperante: "es el Perú que da lugar a que suceda", dice uno de los personajes (p. 24). El mundo de la cárcel es, así, un mundo de reflejo solamente, un efecto que revela el sentido

⁴ En: *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*, Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1969, p. 41.

de su causa: "la podredumbre de arriba. Mientras no se limpie eso, el Sexto y todas las cárceles seguirán igual" (p. 164). Naturalmente los presos políticos tienen una explicación social más concreta: "esta porquería [...] el feudal capitalismo amontonada", señala Alejandro Cámac (p. 93). Es claro que el Sexto, al considerarse simple producto de la sociedad peruana, aleja toda posibilidad de legitimación de esa misma sociedad. La condena, por el contrario, irremisiblemente.

Pero la realidad carcelaria no sólo revela la índole de la vida nacional al ser resultado de ella. También la revela porque el Sexto resulta ser una imagen del Perú. Detrás de sus muros se construye un mundo equivalente al de la nación: allí chocan las razas, las clases sociales, las subculturas que integran (o desintegran) el país; allí se repite, con más ferocidad pero igual naturaleza, la violencia del orden establecido, su verticalidad tiránica sólo avalada por la fuerza; allí contendrán las ideologías políticas de los partidos; allí, en fin, el hombre explota al hombre, el dinero y el poder emanan de un único centro y regulan toda la vida, una vida que desconoce la libertad y la justicia. Los presos políticos insisten en la homología—global y específica—entre la cárcel y el Perú. El dirigente comunista Torralba, contemplando la bárbara explotación de los vagos, la brutalidad con que son tratados por los criminales y la policía, dice:

El Perú está pues en manos de unos millonarios, que amontonan su plata hundiendo en la miseria, en la perversidad, en un excusado, a más de la mitad de los peruanos. Gabriel, ¡recuerda el mundo de afuera! (p. 165).

Dentro del contexto de la novela, la asociación entre millonarios, policías y criminales se insinúa repetidamente. Refiriéndose al presidente del Perú de la época en que el relato está situado, que es en la que Arguedas estuvo en prisión, y al criminal que gobierna la vida del Sexto, un preso político dice: "¡Estamos, pues, en el Perú, chollito! Punñalada y el General, ¿de dónde crees que han

venido?" (p. 24). En suma, no hay "diferencia entre el negocio de esos, de afuera, y de éstos, aquí dentro" (p. 32).

En *El Sexto* la situación del país se concibe dentro de los términos del fenómeno general de la dependencia frente al imperialismo, y en este sentido presagia la creación de *Todas las sangres*. Los millonarios peruanos son, sí, los explotadores, pero representan, sobre todo, el dominio exterior. Cámac, protagonista de las luchas sindicales contra la Cerro de Pasco Copper Corporation, insiste en que el verdadero enemigo es el imperialismo: "¡Odio a los gringos malditos y moriré luchando contra ellos!", exclama (p. 54). Para Alejandro Cámac "los gringos y sus capataces" son seres mucho peores que los criminales del primer piso. Para él un "gringo" no tiene padres ni patria ("balas y billetes es la patria del gringo"—p. 17) y en su avidez descubre el origen de los males nacionales. Por eso los odia ("es un odio natural, como a una serpiente") y no se cansa de describir su catadura:

Gente de fuera que se lleva la tierra de uno; que se engorda con lo de uno; y todavía te escupe, te hace moler a patadas en las cárceles, pone letreros en sus clubes diciendo que a perros y peruanos es prohibido entrar (p. 55).

El triunfo del imperialismo, su poder incontrastable, le duele a Cámac más que la prisión. Sabe que "estamos jodidos porque ellos mandan todavía en el mundo" (p. 16) y que "nosotros [...] estamos bajo los zapatos de los condenados" (p. 17). Sin embargo Cámac intuye que la historia tiene un sentido y que el imperialismo y los explotadores serán derrotados. Vive de esa esperanza (que "es el sol que nos alumbra por dentro"—p. 71) y de esa fe:

El Perú es de fierro. Sobre este fierro hay arena ¿no es cierto? Llega el viento, se lleva la arena y las pajitas; el fierro después brilla fuerte. La arena sucia son los gringos, los gamonales, los capataces y los soplones; los traidores. El viento de la revolución los barrera. Entonces la mano del obrero y del cam-pesino hará que el Perú brille para siempre con el alumbra- de la justicia. ¡Caray, entonces sobre las cumbres de nuestros

cerros, en el nevado, temblando, la bandera peruana no tendrá igual! ¡La bandera peruana, con su llama y su arbolito! ¡Yo, pues, soy peruano! (p. 56).

Esta es la verdadera lucha, la "pelea grande" (p. 156) para la que se preparan y por la que sufren los presos políticos. Desde la oscuridad del Sexto, y tal vez precisamente a causa de ella, se ilumina la realidad de la nación.

*La contienda política
y un "estudiante sin partido"*

Cuando la reja del Sexto se cierra a espaldas de Gabriel y de otros presos políticos que ingresan con él al penal, sucede un episodio a primera vista insólito:

Inmediatamente se oyó una voz grave que entonó las primeras notas de la "Marsellesa aprista", y luego otra altísima que empezó la "Internacional". Unos segundos después se levantó un coro de hombres que cantaban, compitiendo, ambos himnos (p. 7).

Se define así, desde la primera página de la novela, una de sus constantes: la representación de la lucha entre el Partido Comunista y el Partido Aprista, representación que en este caso, como en general sucede en todo el relato, tiene una dimensión específica en el microcosmos carcelario, pero, al mismo tiempo, una condición de reflejo de algo mucho mayor: la lucha política a nivel nacional. Dentro de una técnica que se desarrollará notablemente en *Todas las sangres*, la contienda entre comunistas y apristas se percibe a través de los parlamentos y acciones de quienes representan a uno y otro partido. Frente a esta oposición, el narrador-personaje adopta una tercera posición, la del estudiante universitario no comprometido partidariamente, que no corresponde necesariamente a una actitud intermedia: en realidad está mucho más vinculado al comunismo que al aprismo, aunque los hombres de ambos partidos lo

rechacen por igual a excepción de Cámac, comunista, su compañero de celda.

Para los apristas, el Partido Comunista está "vendido al oro de Moscú" (p. 19) y sus afiliados "no tienen nación, patria ni destino [...] trabajan para un país extranjero, todos a sueldo" (p. 80). Por su parte, para los comunistas, el Partido Aprista sólo tiene una "línea": la del "oportunismo al menudo y en lo grande" (p. 37). Más aún:

Ellos [los apristas] representan a la pequeña burguesía. Muchos de sus líderes son gente de la llamada "aristocracia"; quieren un gobierno anticomunista que represente los intereses de la pequeña burguesía [...] Acabarán por aliarse, cuando y en el momento que convenga a la clase señorial esclavista y feudal que ahora gobierna; serán engullidos por esa casta, domesticados y convertidos en parachoques de la revolución (p. 53).

Naturalmente, fijada así la relación entre ambos partidos, un "odio denso y ciego" los separa y separa, tajantemente, a sus militantes. Los apristas "odian más a los comunistas" que "a los gamonales y a los yankis" (p. 40); los comunistas odian también a la dirigencia aprista ("odiarlos a muerte como a los jefes de la reacción tradicional" —p. 53) y a sus bases: "debemos quemar sin piedad todo lo que sirve de obstáculo en el camino" (p. 73). El odio se convierte, así, en una suerte de viscoso clima que cubre todo el universo político del país y, mejor que ningún otro carácter, lo define:

Ellos [los apristas] viven del calor de sus odios solamente; ese odio ciego que no debe apagarse. El nuestro [de los comunistas] es lúcido y abarca a todo el mundo; está perfectamente dirigido (p. 81).

Sólo Alejandro Cámac, el dirigente comunista de los sindicatos mineros, escapa a este vértigo del odio. Para él "odiar, odiar que se diga a un obrero [aprista], será pues necesario, pero mi corazón no aprende" (pp. 53-54); en cambio, como ya se ha visto, sabe

(p. 38) y modula su planteamiento social sobre la base de su condición de hombre andino, de ese "otro mundo" en el que "el Perú es [...] más antiguo" (p. 127). En un largo parlamento expresa su visión del país:

Cámac, el Perú es mucho más fuerte que el General y toda su banda de hacendados y banqueros, es más fuerte que el mister Gerente y todos los gringos. Te digo que es más fuerte porque no han podido destruir el alma del pueblo al que los dos pertenecemos. He sentido el odio, aunque a veces escondido, pero inmortal que sienten por quienes los matan; y he visto a ese pueblo bailar sus antiguas danzas; hablar en quechua que es todavía en algunas provincias tan rico como en el tiempo de los incas. ¿Tú no has bailado el toril en Sapallanga y en Morococha misma? No te has sentido superior al mundo entero al ver en la plaza de tu pueblo la "chonguinada", las "pallas" o el "sachadanza". ¿Qué son tan grande como el que hace lucir en los Andes los trajes que el indio ha creado desde la conquista? ¡Y eso que tú no has visto las plazas de los pueblos del Cuzco, Puno, Huan-cavelica y Apurímac! Sientes, hermano, que en esos cuerpos humanos que danzan o que tocan el arpa y el clarinete o el pinkullo y el sikú hay un universo; el hombre peruano antiguo triunfante que se ha servido de los elementos españoles para seguir su propio camino. Los ríos, las montañas, los pájaros hermosos de nuestra tierra, la inmensa cordillera pelada o cubierta de bosques misteriosos, se reflejan en esos cantos y danzas. Es el poder de nuestro espíritu. ¿Y qué hay en los señores y en los misteres que dominan nuestra patria? ¿Qué hay de espíritu en ellos? Sus mujeres tienden a la desnudez, casi todos los hombres a los placeres asquerosos y a amontonar dinero a cambio de más infierno para los que trabajan, especialmente para los indios [...]. ¿Cuál es la diferencia que hay entre estos señores y los cholos e indios para quienes toda la miseria es considerada legítima a su condición de indios y cholos? Son ellos los que mueren, como tú dijiste una vez. No se puede en este mundo mantener por siglos regímenes de unos pocos y de unos pocos que han perma-

que su odio "por los gringos malditos" es "odio natural, como a una serpiente" (p. 55). En el relato se pone insistentemente de manifiesto esta singularidad de Cámac y se le explica, más de una vez, por su condición de indio. Con respecto a los otros comunistas, Gabriel dice que "piensa igual, pero no siente igual [porque] Cámac es indio" (p. 39), mientras que Pedro, aunque admira al minero, lo califica de "indio emotivo" y "señala que "nunca así-miló bien la doctrina. Era un comunista intuitivo, por su clase y su casta" (p. 126). Cámac no hubiera protestado por este juicio. En una discusión anterior, con el mismo Pedro, Alejandro Cámac había dicho:

Tú te equivocas, camarada, esta vez. No hay que confiar tanto en el cerebro. Hay veces que la adivinación del ánimo también es segura. Ahí está la diferencia entre el serrano y el criollo (p. 75).

A más de la circunstancia de ser compañeros de celda, el mismo origen andino genera la fraternidad que une a Cámac y Gabriel. Gabriel se siente orgulloso de ser "de un pueblo chico" (p. 19) y cada vez que puede se define como serrano: "los serranos pensamos con corazón y todo", dice (p. 35). Por eso no puede comprender al líder que afirma que "el comunismo que no procede con la cabeza fría no merece el nombre del partido". Gabriel, por el contrario, confiesa: "yo no tengo mi cabeza fría nunca" (p. 52). De aquí deviene, en lo fundamental, que Gabriel no entienda y hasta condene el odio que impregna las relaciones entre el comunismo y el Aprismo ("¿quién siembra este odio que ciega tanto?" —p. 80) y que le repugne el dogmatismo excluyente de ambos partidos (p. 116).

La actitud de Gabriel es juzgada con dureza por los apristas (que lo consideran un comunista disfrazado, un "franco tirador" —p. 115) y por los comunistas. Para éstos Gabriel no pasa de ser un "pequeño burgués sentimental" (p. 73) o "idealista" (p. 169), un "menchevique" (p. 54), un "soñador" (p. 115). Por su parte Gabriel se define a sí mismo como un "estudiante sin partido"

necido extranjeros durante siglos en el propio país en que nacieron. ¿Qué ideal, hermano Cámac, inspira a nuestros dominadores y tiranos que consideran a cholos e indios de la costa y la sierra como a bestias, y miran y oyen, a veces, desde lejos y con asco, su música y sus danzas en las que nuestra patria se expresa tal cual es en su grandeza y su ternura? Si no han sido capaces de entender ese lenguaje del Perú como patria antigua y única, no merecen sin duda dirigir este país. Y creo que lo han sospechado y comprendido. Se empeñan ahora en corromper al indio, en infundirle el veneno del lucro y arrancarle su idioma, sus cantos y sus bailes, su modo de ser, y convertirlo en miserable imitador, en infeliz gente sin lengua y sin costumbres. Están arrojando a los indios por hambre, de las alturas, y los amontonan en las afueras de las ciudades, entre el polvo, la fetidez del excremento y el calor. Pero se están poniendo una cuña ellos mismos. A un hombre con tantos siglos de historia, no se le puede destruir y sacarle el alma fácilmente; ni con un millón de maleantes y asesinos. No queremos, hermano Cámac, no permitiremos que el veneno del lucro sea el principio y fin de sus vidas. Queremos la técnica, el desarrollo de la ciencia, el dominio del universo, pero al servicio del ser humano, no para enfrentar mortalmente sus cuerpos y almas, para que nazcan y crezcan peor que los perros, y que los gusanos, porque aún los gusanos y los perros tienen cada cual su diferencia, su voz, su zumbido, o su color y su tamaño distintos. No rendiremos nuestra alma. (pp. 94-96) ⁵.

Las relaciones de Gabriel con los presos políticos redibujan, ahora sobre un nuevo bastidor y desde su inédita perspectiva, la condición marginal de otros personajes arguedianos: de Juan y Ernesto (en *Agua*), de Ernesto (en *Los ríos profundos*), de Santiago (en *Amor mundo*) y —parcialmente— de Bruno (en *Todas las sangres*). Gabriel circula entre la contienda política, entre el odio de los bandos contrarios, odio que a veces se concentra sobre

⁵ Este planteamiento juega papel fundamental en la concepción y realización de *Todas las sangres*.

él, como un ser profundamente solitario. Su marginalidad, ese estar siempre, como el personaje del primer libro, "fuera del círculo", resulta ser una clausura tan cruel como la que le impone la cárcel.

*La inútil destrucción
de las clausuras*

El angustioso y múltiple enclaustramiento que sufren los presos políticos en el Sexto se quiebra, en el curso del relato, a través de movimientos de fraternidad, dolorosamente contruidos como brevísimos paréntesis en la inacabable contienda política, que en ningún caso permiten olvidar el odio entre los contrarios y que, a la inversa, de una manera cruelmente paradójica, parecen conferirle a la postre mayor poder, mayor y más aguda virulencia.

Uno de estos paréntesis vincula excepcionalmente varios estratos de la prisión: la infinita miseria de un vago, "El pianista", contra quien la crueldad de los criminales se ha ensañado, suscita la compasión de Gabriel. Gabriel y "Mok'ontullo", un preso aprista, deciden socorrerlo y encuentran la inexplicable colaboración de "Rosita". Entre los tres dan de comer y visten al vago: por primera vez la fraternidad enlaza a uno de éstos, a un criminal, a un preso político y a un preso político "sin partido". El resultado de su acción es, empero, trágica: se sospecha que durante la noche otros vagos han estrangulado al "Pianista", para robarle la ropa que le regalaron, y la intervención del homosexual sólo sirve para que "Mok'ontullo" y Gabriel reciban vejatorias burlas. Más aún: los apristas interpretan todo el acontecimiento como una trampa tendida por los comunistas, a través de Gabriel, para desprestigiar a "Mok'ontullo", uno de sus líderes. Insultan y agreden a Gabriel que sólo atina a evocar una simbólica imagen de su pueblo: "Yo volví a ver en esos instante, la marcha de los cóndores cautivos por las calles de mi aldea nativa" (p. 68). Una densa ironía trágica tiñe toda la escena (pp. 44 y ss.): el odio vence a la fraternidad y se sirve de ella para intensificarse. La muerte del "Pianista"

implica la inutilidad de todo gesto fraterno; esto es, el abatimiento sin remedio del hombre, su minuciosa destrucción dentro del universo carcelario—que es, también, el universo de la nación.

Algo similar sucede en el episodio del suicidio de "Pacasmayo". Ante las autoridades, que lo interrogan, Gabriel afirma que "Pacasmayo" se lanzó desde el segundo piso por no poder resistir el espectáculo de la degradación humana (la prostitución de "Clavel") y su declaración sirve sólo para vejar la memoria del suicida: en el atestado policial aparece que se mató por "celos". El comisario comenta irónicamente: "ese pobre señor estaba enamorado de una basura" (p. 195). La verdad se tergiversa y ensucia: en el penal todo lo que nace de la dignidad humana queda absorbido y mancillado por la degradación. La libertad del hombre desaparece en términos absolutos. No puede controlar los resultados de sus actos, ni siquiera de sus pensamientos; en verdad, hasta su propia vida comienza a serle extraña. El coraje, la fraternidad, la verdad, todos los valores humanos en suma, revierten en sus contrarios en una suerte de cruel juego de sustituciones, juego en el que el hombre interviene sin comprenderlo y sin opción alguna de dominarlo. Hasta en la muerte de Cámac, que se relata como apoteosis del héroe, ese incontrolable poder tergiversador se manifiesta. El cadáver de Alejandro Cámac ("cámac": el que crea, el que ordena —p. 124) es despedido con respeto por comunistas y apristas que entonan, desde distintos pasillos, sus respectivos himnos. La muerte del minero, en la que él, como Rendón Willka de *Todas las sangres*, no cree ("no hay muerte, amigo. Sabe: que eso te consuele como a mí. ¡No hay muerte sino para los que tiran para atrás!" —p. 33), alienta a sus compañeros para continuar la lucha y para no abdicar de su fe en el triunfo futuro, el triunfo que el sentido de la historia promete. El ejemplo de Cámac hace surgir en todos los presos políticos la imagen del Perú por el que luchan: "un Perú sin criminales, sin explotadores, sin caciques, sin soplones, sin privilegiados" (p. 133). Nada de esto es suficiente, sin embargo. La ceremonia termina y apristas y comunistas se separan con el mismo odio, o mayor, pues es un espiral que nada detiene ("Mok"

ontullo" será sometido a disciplina por excederse en su homenaje a Cámac —p. 137), mientras que autoridades y criminales encuen- tran un último castigo para el minero: en el mismo camión ponen los cadáveres de Cámac y de un vago, el "Japonés", y "Puñalada" informa luego a todos lo que ha dicho el Comisario:

Bien, dijo el Mayo, viendo lo'do muerto. El japonés va'fregar al cholo en el camino. Esto' japonés' si muerto son tranqui- lo'. Le'pusieron una lona encima y lo' despacharon. Ese Mayo é de cojone' (p. 138).

La sucia burla del Mayor y de "Puñalada" resituye el perverso orden del Sexto, violado por el homenaje que los políticos brindaron a Cámac, e implica la definitiva imposición del mal, en todas sus manifestaciones, sobre la existencia de los hombres, hasta su muerte.

Frente a este panorama, el hombre debe sobrevivir acudiendo a fuerzas que escapen a la presión de la realidad, que impliquen —a su modo— otro juego de sustituciones. Gabriel, Cámac, "Pacasmayo" evocan sus pueblos nativos y la memoria desplaza al presente real, lo aniquila —aunque por breves instantes—. Ellos mismos, sobre todo los dos primeros, acuden también a la música. Un hilo del relato se refiere al empeño de construir una guitarra para Gabriel: ambos piensan que con la guitarra podrán vencer a la muerte (p. 33), al odio (p. 54), al mal (p. 117). El instrumento, sin embargo, no termina de hacerse. Cámac muere sin concluir la guitarra y durante toda su larga construcción el minero y Gabriel quedan librados a otros cantos y otra música, aquellos que provienen de los homosexuales (pp. 57, 118) y de los otros criminales: "éstos también cantan [...] cantan feo, como prepa- rándose para sus asquerosidades", dice Cámac (p. 62). La música, que dentro de la axiología de *El Sexto* y de todas las obras de Arguedas tiene el más trascendente valor, el sentido más puro, termina también envilecida y pervertida. La destrucción del hombre que la novela documenta, su abatimiento extremo, se expresa así, a través de la perversión de la música, en su grado más agudo y

doloroso. La música como vehículo y como signo del mal corresponde a la última hipérbole, la más trágica, de *El Sexto*. La figura del "Pianista", pulsando teclas imaginarias, siguiendo con su cuerpo melodías y compases inexistentes, es el mejor símbolo de todo esto.

Cuando en las escenas finales un miserable vago asesina a "Puñalada" y un preso común, de verdad inocente, mata al "más feroz chacal del Gobierno" (un *soplón* apodado "El Pato" —p. 205), el lector puede creer que comienza el tiempo de la venganza y de la justicia. No hay tal, sin embargo. Al amanecer del día siguiente se oye "la voz alborozada del 'Rosita' que cantaba" (p. 205) y ese canto restaura, una vez más, el infame orden carcelario. En el fondo nada ha cambiado y, como lo había pensado Gabriel, "la noche no va a terminar nunca" (p. 155). La voz del criminal que reemplaza a "Puñalada" se extiende por el Sexto: "imitaba exactamente la línea melódica del viejo 'Puñalada'", señala Gabriel (p. 206). Los dos gritos, que son el vejamen final de la música, terminan por hacerse uno y completan un círculo que infinitamente seguirá girando. Este tiempo circular, perfecto, inacabable en su idéntica repetición, es la última y más ominosa prisión, aquella que presagia el fracaso incontrastable de todo empeño humano.

*Una complementación insólita:
"La agonía de Rasu-Niti"*

Un año después de la aparición de *El Sexto*, José María Arguedas publica un relato breve, "La agonía de Rasu-Niti"⁶, que aparentemente no tiene nada que ver con la novela carcelaria. No es así, sin embargo. Dentro de la secuencia general de la narrativa de Arguedas ambos textos se relacionan mediante un vínculo antitético, de marcada oposición, que permite entenderlos en términos de complementariedad. Tal se produce en el nivel del sentido, mas no en los del lenguaje y la representación. En el primer nivel la diferencia

⁶ Lima, La Rama Florida, 1962. Todas las citas corresponden a la reimpresión en *Amor mundo y todos los cuentos*, Lima, Moncloa, 1967.

entre un texto y otro adopta la forma de una inequívoca antítesis; en los dos últimos, en cambio, las diferencias conforman órdenes distintos pero no opuestos.

"La agonía de Rasu-Niti", que Tamayo Vargas ha definido como una "escena de ballet"⁷, relata un acontecimiento breve y simple, sólo la última danza del agónico *dansak'* Rasu-Niti (cuyo nombre quiere decir "el que aplasta la nieve") y la subsecuente de Atok' sayku ("el que cansa al zorro"), su discípulo. Pese a su simplicidad y llaneza, el cuento ofrece una riquísima gama representativa y una no menos abundante pluralidad de perspectivas. Al respecto resulta ejemplar la representación del paisaje. El narrador lo plasma en función de un objetivismo extremado, distante, ascético:

Estaba tendido en el suelo, sobre una cama de pellejos. Un cuero de vaca colgaba de uno de los maderos del techo. Por la única ventana que tenía la habitación, cerca del mojinete, entraba la luz grande del sol y su sombra caía a un lado de la cama del bailarín (p. 145);

o en términos de una afectividad desenfrenada, cuyo resultado es un claro alejamiento de la objetividad inicial:

Ni la nieve, ni la tierra blanca de los caminos, ni la arena del río, ni el vuelo feliz de las parvadas de palomas en las cosechas, ni el corazón de un becerro que juega, tenían la apariencia, la gloria de esos racimos (p. 147);

o dejando que la presión de lo mágico, que nace de la danza final de Rasu-Niti, se convierta en realidad visible que el narrador puede describir:

La sombra del cuarto comenzó a henchirse como una carga-zón de viento (p. 151).

Igual riqueza se advierte en el ámbito de la representación social, pese a que ésta no es más que una tenue presencia que en el relato

⁷ TAMAYO VARGAS, AUGUSTO: *Literatura Peruana*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1965, t. II, p. 850.

apenas se vislumbra. Su tratamiento se inicia con una mención muy tangencial que alude a la miseria real de los indios (aunque la pobreza de la habitación de Rasu-Niti es evidente el narrador señala que "era ancha para ser vivienda de indio" —p. 145). Luego desemboca en un plano abiertamente alegórico (la hija mayor del *dansak* ha sido pisoteada por el caballo del patrón) que a su vez, inmediatamente, se vincula con una dimensión específicamente mágica: Rasu-Niti exclama: "El dios está creciendo. ¡Matará al caballo!" (p. 151), exclamación jubilosa que se refiere al mito de la reconstitución del cuerpo de Inkari⁸.

Es posible esta riqueza textual, que convierte a "La agonía de Rasu-Niti" en un cuento admirable, el más bello de todos los que escribiera Arguedas, porque la obra juega sobre una estructura básica de por sí variada (el relato está narrado en primera y tercera personas; abarca dos tiempos reales —pasado y presente— y un tiempo mágico; los polos de la representación objetiva y de la representación mágica, que no se oponen nunca, hacen surgir una fluctuante variedad de niveles intermedios, etc.) y porque en todo el relato se advierte una esmerada composición lingüística, de raíz lírica, fuertemente connotativa, que actualiza potencias insospechadas en el lenguaje narrativo. Así, por ejemplo:

La danzante llama que brotaba de las cuerdas de alambre de su arpa, seguía como sombra el movimiento cada vez más extraviado de los ojos del dansak⁹; pero lo seguía. Es que "Lurucha" estaba hecho de maíz blanco, según el mensaje

⁸ El mito fue recogido por Arguedas y Josafat Roel Pinceda en el transcurso de la investigación sobre Pucallpa (1952-1956). Arguedas lo tradujo al español y fue publicado por BOURRICAUD, François: "El mito de Inkari", en: *Folklore Americano*, Lima, 1956, Año IV, Nº 4. Arguedas se refirió al mito en numerosas ocasiones. Tal vez los textos más importantes sean: "Pucallpa: una cultura en proceso de cambio", en: *Revista del Museo Nacional*, Lima, 1956, Nº XXV; "Mitos quechuas post-hispánicos", en: *Amaru*, Lima, julio-septiembre 1967, Nº 3; ... y ORTIZ RESCANIERE, ALFONSO: "La posesión de la tierra. Los mitos post-hispánicos y la visión del universo en la población monolingüe", en: *Les problèmes agraires des Amériques Latines*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1967.

del Wamani. El ojo del bailarín moribundo, el arpa y las manos del músico funcionaban juntos; esa música hizo detenerse a las hormigas negras que ahora marchaban de perfil al sol, en la ventana. El mundo a veces guarda un silencio cuyo sentido sólo alguien percibe. Esta vez era por el arpa del maestro que había acompañado al gran dansak⁹ toda la vida, en cien pueblos, bajo miles de piedras y de toldos (pp. 153-154).

La muerte de Rasu-Niti no se percibe en ningún momento bajo el previsible canon de la elegía funeral ("por dansak el ojo de nadie llora"); al contrario, tiene un sostenido tono himnico, triunfal ("No muerto. ¡Ajayllasi! [...] No muerto. ¡El mismo! ¡Bailan-do!" —p. 155). Rasu-Niti muere por designio del Wamani ("dios montaña que se presenta en figura de cóndor" —p. 146, n.) y una de las últimas revelaciones que recibe del dios es, precisamente, la del triunfo del pueblo quechu: un triunfo radical que incide en el aspecto social y se proyecta hacia un nivel antropológico-cultural, según se plasma en la exclamación ya citada ("El dios está creciendo. ¡Matará al caballo!"). Basta advertir, al respecto, la por lo menos doble significación de "caballo": símbolo del *patrón* real y concreto, y del sistema explotador que este caracteriza —por una parte— y símbolo también del dominio occidental, del modelo de cultura impuesto por la Conquista y sus derivaciones —por otra—. Pese a la explotación social y al sojuzgamiento en el orden de la cultura, "el dios está creciendo". Inkari, que en el fondo es la mitificación del último Inca y la personificación del pueblo quechu anterior a la Conquista, volverá a ser lo que fue y el tiempo de las penurias habrá terminado para siempre.

Esta fe histórica se enlaza en el relato al tema de la sucesión humana como signo de inmortalidad. Rasu-Niti pervivirá en Atok⁹ sayku y la danza mágica no cesará:

"Atok⁹ sayku" saltó junto al cadáver. Se elevó ahí mismo, danzando; tocó las tijeras que brillaban. Sus pies volaban. Todos lo estaban mirando. "Lurucha" tocó el *lucero kanchi* (alumbrar de la estrella), del *wallpa wak'ay* (canto del gallo)

con que empezaban las competencias de los dansak', a la media noche.

¡El Wamani aquí! ¡En mi cabeza! ¡En mi pecho, aleteando! —dijo el nuevo dansak'.

Nadie se movió.

Era él, el padre "Rasu-Ñiti", renacido, con tendones de bestia tierna y el fuego del Wamani, su corriente de siglos aleteando (p. 154).

Ambas dimensiones (el crecimiento del dios y la continuidad de la danza) concentran su significación en las líneas finales del cuento. Cuando el maestro Lurucha afirma que "dansak' no muere" (p. 155) el lector sabe ya que el *dansak'* es símbolo de todo un pueblo, el pueblo quechua que ha resistido siglos de opresión y que, sin embargo, habrá de recomponerse y triunfar⁹.

La interminable circularidad de la danza en "La agonía de Rasu-Ñiti" se opone raigalmente a la circularidad, también interminable, del grito del carcelero en *El Sexto*. A la frustración desesperanzada sucede una tenaz fe. Son, ciertamente, dos mundos: en uno la vida es sufrimiento, miseria, sin sentido; en el otro, a la inversa, la vida es una ceremonia dignísima, casi ritual, que el hombre repite secularmente frente a los dioses, *sus* dioses, y en un mundo que siente propio y vivo¹⁰. Transfigurados y en función

⁹ La fe en Inkarrí (en lo que éste simboliza en el mito) está rodeada en Arguedas de un contexto angustiosamente inseguro. En 1956, concluye el artículo sobre Puquio (cf. nota anterior) con las siguientes palabras: "Inkarrí vuelve y no podemos menos que sentir temor ante su posible impotencia para ensamblar individualismos quizá irremediabilmente desarrollados. Salvo que detenga al Sol, amarrándolo de nuevo, con cinchas de hierro, sobre la cima de Osqonta, y modifique a los hombres; que todo es posible tratándose de una criatura tan sabia y resistente" (p. 232.) A la larga Arguedas fluctuó durante toda su vida entre la fe en Inkarrí y la destrucción de toda esperanza de recomposición de los valores auténticos del pueblo quechua.

¹⁰ Sobre las relaciones mágicas entre hombre y mundo en los relatos de Arguedas, cf.: RUOILLON, JOSÉ LUIS: "Notas sobre el mundo mágico de José María Arguedas"; en *Mercurio Peruano*, Lima, mayo-junio 1966, Año XL, Vol. LI, N° 461.

de otra perspectiva, estos dos mundos contendrán en *Todas las sangres*.

CAPÍTULO V TODAS LAS SANGRES. LA CONSTRUCCIÓN DE UN NUEVO UNIVERSO

Yavar Fiesta muestra a un narrador tenazmente preocupado por la revelación de los aspectos sociales del mundo que verbalmente representa. En *Todas las sangres*¹, más de veinte años después, José María Arguedas retoma esa línea, reforzada y complementada por la perspectiva que aporta *El Sexto*, e insiste en construir una obra claramente interpretativa, reveladora también, como la primera novela, del sentido de la realidad social. La efectiva complejidad de *Yavar Fiesta* se percibe ahora, por comparación con *Todas las sangres*, casi como ingenua sencillez. En esta novela se da paso a una construcción harito más compleja y en su universo de representaciones se incorporan nuevas dimensiones, aspectos antes apenas insinuados o simplemente no vistos: "la problemática se amplía como el fuelle de un acordeón", dice Alberto Escobar en juicio que se aplica tanto a la dinámica interna de la novela cuanto al proceso general de la narrativa de Arguedas². Aunque no plenamente lograda en todos sus detalles³, *Todas las sangres* es una novela de gran envergadura y de singular trascendencia: en ella, decía su autor, "está todo el Perú [...] y no solamente el Perú, sino un

¹ Buenos Aires, Losada, 1964. Todas las citas corresponden a esta edición.
² "La guerra silenciosa de *Todas las sangres*", en: *Revista Peruana de Cultura*, Lima, abril 1965, Nº 5, p. 44. Cf.: Salazar Bondy, Sebastián: "Arguedas: la novela social como creación verbal", en *Revista de la Universidad de México*, julio 1965, Vol. XIX, Nº 11.
³ Algunos desajustes en la estructura de la novela son mencionados por SARA CASTRO KLAREN en su tesis *The fictional world of José María Arguedas* (University of California, Los Angeles, 1968) y por José Miguel Oviedo: "Un vasto cuadro del Perú feudal", en: *El Comercio*, Sup. Dominical, Lima, 7 de febrero de 1965.

poco los grandes poderes que manejan al Perú y a todos los pequeños países en todas las partes del mundo"⁴.

Todas las sangres aparece dentro de un período crítico de la historia del Perú: la década de los años sesenta es, sin duda, un lapso tenso, difícil, complejo. Comienza con las acciones de Hugo Blanco en La Convención⁵, cuyos resultados (pese al apresamiento de Blanco en mayo de 1963) han sido evaluados por Héctor Béjar en los siguientes términos:

El gobierno se había librado de Blanco pero no había podido evitar la liberación de miles de campesinos, el quebrantamiento del poder de los hacendados y la alteración de la estructura social preexistente. Era la primera derrota del latifundio en esas proporciones: una reforma agraria quedaba realizada de facto⁶.

En 1963, con apoyo popular y de las Fuerzas Armadas, sube al poder Fernando Belaúnde Terry, luego de una extensa campaña electoral en la que enfatiza la índole progresista de su movimiento y la decisión de llevar a cabo una "verdadera Reforma Agraria". Tanto el ejemplo de La Convención cuanto las prédicas de Belaúnde motivan la intensificación de la agitación campesina: durante 1963 y 1964 se producen incontables "invasiones" de tierras en casi todas las regiones del país y comienza a ponerse al descubierto la verdadera naturaleza del régimen de Belaúnde. De hecho, ante la presión de las fuerzas reaccionarias y en manifestación de su propia debilidad y de su incongruencia, el gobierno inicia desde comienzos de 1964 una sangrienta represión contra las masas campesinas —halagadas menos de un año antes con promesas preelectorales—. Es el comienzo de la "derechización" del régimen. En 1965 estalla el movimiento guerrillero.

Hacia fines de 1962, como lo advierte César Lévano al interpre-

⁴ En *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*, Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1969, p. 240.

⁵ Cf. capítulo sobre *Los ríos profundos*.

⁶ *Perú 1965: una experiencia guerrillera*, Lima, Campodónico, 1969, p. 27.

tar el sentido de las intervenciones de Arguedas en el Primer Coloquio de Escritores Iberoamericanos y Alemanes⁷, el autor de *Todas las sangres* se "hallaba más cerca que nunca del socialprogresismo"⁸. Aunque manteniendo su decisión de muchos años atrás, de no inscribirse en ningún partido político, Arguedas comparte con muchos otros intelectuales la esperanza de que el gobierno de Belaúnde significará la paulatina construcción de una sociedad justa. En 1963 acepta la Dirección de la Casa de Cultura del Perú y en el editorial del primer número de la revista *Cultura y Pueblo* afirma que "por fortuna" se ha hecho cargo del país "un gobierno dinámico, tenaz, moderno, conocedor a fondo de nuestro territorio y sus grandes problemas. Él ha afirmado que aprecia y ama al sector desheredado del pueblo peruano que, hasta hace poco, era despreciado y martirizado como la cosa más natural del mundo"⁹. Poco después, en agosto de 1964, Arguedas renuncia a la Casa de Cultura. Ha comprobado en carne propia la sistemática obstrucción de los partidos conservadores, que dominan el parlamento, y la culpable debilidad de un gobierno que pudo ser eficaz. Algunos años más tarde Arguedas se referirá a los primeros intentos de reforma de Belaúnde a quien después incorporaron también en la "gran alianza"¹⁰.

Todas las sangres se escribe en el momento en que, contradictoriamente, José María Arguedas admira la acción campesina de Hugo Blanco y comienza a alentar la ilusión en la capacidad transformadora del gobierno de Belaúnde. Para quienes exigen una esmerada coherencia política en la actitud del escritor, esta

⁷ Las intervenciones de Arguedas en el Coloquio se reprodujeron en la revista *Humboldt*, Hamburgo, septiembre 1963 (Nº extraordinario).

⁸ *Arguedas. Un sentimiento trágico de la vida*, Lima, Labor, 1969, p. 24.

⁹ "La cultura y el pueblo del Perú", en: *Cultura y Pueblo*, Lima, enero-marzo 1964, Nº 1, Año I, p. 6. El artículo, que corresponde al editorial de la revista, no lleva firma pero obviamente pertenece a Arguedas.

¹⁰ "El ejército peruano", en: *Oiga*, Lima, 18 de julio de 1969. Con la referencia a "gran alianza" alude al momento político conocido como de la "superconvivencia" (alianza más o menos expresa de todos los grupos de derecha).

coro de voces, voces disonantes que emanan del insistente discurso dialógico de casi todos los personajes ¹⁴.

Si en *Los ríos profundos* las descripciones cargan sobre sí buena parte del peso del relato, en *Todas las sangres* esa función la cumple, sin duda, los diálogos. Es esta una novela en la que los personajes acuden constantemente a la palabra (son básicamente "hablantes"), hasta el punto que en algunos fragmentos la acción debe entenderse como acción verbal, según se aprecia, por ejemplo, en la segunda unidad del capítulo VI, donde el diálogo múltiple entre los hacendados, apenas entrecortado por brevísimas acotaciones, termina con cuatro monólogos de uno de ellos, don Lucas (pp. 196-202). El lector de *Los ríos profundos* tiene que ver los sucesos y objetos que se describen y su experiencia final resulta inseparable de la imaginaria que se le ofrece; el de *Todas las sangres*, en cambio, actúa como oyente de monólogos, diálogos, coloquios múltiples. *Todas las sangres* es una novela coral.

La directa e insistente presencia del habla de los personajes genera la índole estructural de la novela. No es ésta un curso narrativo único que obedece a la dinámica de la voz del narrador, sino un discurso plural que en cada una de sus ramas, a veces estrictamente paralelas, postula un sistema también plural de verdades. A veces los parlamentos actúan en el vacío; esto es, prescinden de los otros discursos y postulan únicamente su propia validez, pero otras veces, que son las más, representan confrontaciones e implican la negación de la verdad de los otros parlamentos. Este último caso es el que caracteriza la organización dialógica de *Todas las sangres*: marca, de manera definitiva, su estructura profunda. La novela se presenta, entonces, como una larga disputa, como una expresión coral, sí, pero disonante.

Los diálogos de confrontación, polémicos, exigen el frecuente traslado de una verdad a otra, verdades contrapuestas, lo que motiva al lector para que, en cada caso, opte por uno de los dis-

¹⁴ Usamos el término "personaje" en una acepción muy amplia. Sobre el carácter dialógico del texto, cf. ESCOBAR, ALBERTO: "La guerra silenciosa...", art. cit.

"TODAS LAS SANGRES". CONSTRUCCIÓN DE UN NUEVO UNIVERSO

contradicción será imperdonable. Arguedas, sin embargo, no la percibió. Para él, agobiado frente a "la realidad del Perú [que] es sumamente compleja y variada", razón por la cual confesaba no sentirse "capaz de dictaminar nada concreto acerca de cómo hay que actuar sobre ella" ¹¹, era posible que el gobierno de Belaúnde iniciara una auténtica reforma agraria. Esta reforma convalidaría la acción de fuerza de Hugo Blanco y la extendería a todo el país. La suposición era absolutamente incorrecta y Arguedas tomará conciencia de ello muy poco después. En cualquier caso, *Todas las sangres* se crea a partir, una vez más, de la fe en la construcción de una nueva sociedad. Como se verá luego, la composición de la novela lima las aristas más agudas de la contradicción personal de Arguedas ¹² y se levanta como un testimonio de la gestación, dolorosa y heroica, de un nuevo mundo.

Una novela coral. La actitud del narrador

Todas las sangres, como *Yawar Fiesta*, se narra en tercera persona. La filiación del narrador de la novela inicial se deja ver a través de un "nosotros" que indudablemente lo adscribe a la contradicción de pugnano, según se vio en el capítulo respectivo. En *Todas las sangres* el problema del narrador es menos claro, tanto que (y esto vale sólo como indicio muy tangencial) Arguedas confesaba reconocerse parcialmente en dos personajes entre sí contradictorios: Rendón Willka y don Bruno Aragón ¹³. La complejidad deviene de que, aun en otro nivel y con otra función, la palabra del narrador termina siendo una dentro de una suerte de

¹¹ Dorfman, Ariel: "Conversación con José María Arguedas", en *Coral, Valparaíso*, octubre 1970, Nº 13 (rep. de *Trilce*, Valdivia, 1969).
¹² En realidad la contradicción hace crisis en 1968 cuando *Todas las sangres* debía estar casi terminada.
¹³ Escobar, Alberto, Tomás: "Entrevista a José María Arguedas", en: *Cultura y Pueblo*, Lima, julio-diciembre 1965, Nº 7-8.

curios. Como cada personaje dice su verdad (verdad ética, social, psicológica, cultural, etc.) y trata de imponer su perspectiva, y como esas verdades no coinciden, el lector tiene que asumir una actitud crítica, casi arbitral, que lo compromete indefectiblemente. *Todas las sangres* implica el compromiso de su autor, por cierto, pero exige también, y de manera perentoria, el compromiso del lector. De aquí el carácter heterodoxamente "abierto" de esta novela, carácter definido por la multiplicidad de sentidos propuestos y por la obligada participación del lector.

En algunos casos, aunque no los más, el sistema de diálogos contradictorios evita el sopeso de la realidad evocada en la obra. Con alguna frecuencia equivalen a postulaciones teóricas que no emanan del suceso relatado sino, más bien, presagian el sentido de lo que se espera en el futuro. La prolongada polémica entre don Bruno y don Fermín es más aguda cuando se refiere a proyectos que a realidades presentes, por ejemplo. Así el lector se encuentra impedido de acudir a los materiales de la propia novela para decidir sobre la razón de uno u otro parlamento. Tiene que auscultar, en cambio su propio criterio de verdad; con frecuencia—debido a la vigencia que tiene en la novela la problemática moral— su idea del bien. Inclusive cuando la disputa versa sobre acontecimientos materializados en la narración, la contradicción siempre opera en referencia al suceso mismo; alude, más bien, a su sentido. La acción de Bruno en favor de la comunidad de Paraybamba resulta unívoca en su facticidad, cualquiera que sea quien la relate, pero esencialmente equívoca en el sentido que se le otorga.

Un sistema de esta índole podría derivar hacia el ocultamiento total del sentido que el narrador encuentra en su relato; esto es, en una suerte de neutralidad que equitativamente, con miras a conseguir un clima de objetividad, concede igualdad de condiciones a quienes participan en el debate. Hay algo de esto. Una de las fuerzas constructoras de *Todas las sangres* obedece, en efecto, a la decisión de mantener una cierta objetividad narrativa, cuya prueba más clara es, como acaba de decirse, el libre movimiento

dialogal que pone en juego ¹⁵. En la misma dirección obran otros recursos, menos eficaces y a veces definitivamente insolventes, como la interpolación de escenas que tienen la misión única de equilibrar una determinada situación. Tal puede apreciarse en un fragmento del capítulo IX (pp. 331-332), donde la representación de la alianza entre los comuneros y don Bruno cobra tal magnitud, tal fuerza, que el narrador parece sentirse obligado a aminorar el sentido de la escena y contrapesarla desde la perspectiva de los otros poderes puestos en juego (los que separan al hacendado de los indios) mediante la interpolación de una breve secuencia, harto ingenua, en la que un personaje anónimo oye las palabras de don Bruno y los comuneros (las oye por "las rendijas del zaguán") y se encarga de alertar al lector sobre la insinceridad que, desde su punto de vista, subyace en el diálogo: "gamonal hipócrita", dice acusadoramente.

Al lado de esta tendencia hacia la objetividad de la representación, *Todas las sangres* muestra otra, contraria, que define la filiación del narrador, al menos en sus rasgos generales. En esta dirección actúa la visión abiertamente caricaturesca de ciertos personajes, en especial los ligados al Consorcio imperialista, visión que connota una actitud afectiva e ideológica del narrador, sin duda, como también la presencia de fragmentos donde el narrador se deja ver directamente por el lector, como sucede en la escena en que la visión de las varas de los alcaldes indios, con su "cinta con los colores de la bandera peruana", genera un fragmento, totalmente desligado de la acción novelesca, en el que el narrador nos informa sobre la vigencia casi mágica del símbolo patrio (la "bandera piruana") en los estratos más deprimidos de la sociedad nacional y se pregunta "hasta qué tiempos" durará esta adhesión, adhesión puesta a prueba en el presente (que no es necesariamente el del relato) cuando las balas de la policía no respetan a los pobres que se amparan, o creen ampararse, bajo su sombra. Este

¹⁵ Escobar, en el art. cit., alude al "impersonalismo del método expositivo" de la novela.

Fragmento expresa la opción del narrador a favor de los humildes, ciertamente; por consiguiente, y en la medida en que las voces de estos hombres no están excluidas del sistema dialógico de la obra, donde aparecen tanto por transposición vicaria cuanto directamente, postula el compromiso del narrador con una de las fuerzas actantes en la novela y representa un signo de la axiología y sentido que el narrador formula en su relato, pese a su aparente neutralidad.

Otro caso, mucho más sugestivo, aparece en la secuencia final del relato de la muerte del sacristán de San Pedro. Se lee ahí:

Don Bruno y Rendón asistieron a su entierro. Ahora [el sacristán] está trabajando, feliz, en la cima del K'oropuna. Lo enterraron los indios, en el cementerio de indios. No demoró mucho en llegar a la cima de la montaña. "¡Wifidad!", gritaron los muertos cuando llegó a la cima, sonriente (p. 426).

El texto mezcla en un solo tono y dentro de una sola unidad de sentido frases que enuncian situaciones reales y otras que apodícticamente aluden a creencias indias (las que aparecen marcadas en la cita por nosotros). Como quiera que el narrador otorga igual grado de certeza a ambos enunciados (es tan cierto que Rendón asistió al entierro como que los muertos recibieron triunfalmente al sacristán), el lector descubre que el universo de creencias que subyace en el relato es el indio (tal vez, genéricamente, el andino) y que, por consiguiente, esa situación corresponde a la actitud del narrador. Esta es, pues, su filiación. Lo indio y lo andino definen la perspectiva del narrador.

La estructura de *Todas las sangres* opera, entonces, a través de un doble sistema: el de los múltiples discursos dialogales, que postulan su propia validez, y el del discurso del narrador que, tácita o expresamente, toma partido y asimila su voz a la de los personajes que comparten su actitud. El que dentro del marco compartido por el narrador y algunos de sus personajes se produzcan destases graves (las contradicciones internas del mundo indio y del mundo andino) explica la ambigüedad de algunos niveles del texto. En

cualquier caso, *Todas las sangres* es una novela que, pese a expandir su mundo más allá de los límites nacionales, debe entenderse a partir de la actitud india (o andina) desde la que es narrada. En un texto publicado póstumamente, que será glosado más adelante para averiguar aspectos relativos al indigenismo, José María Arguedas afirmaba:

La narrativa actual, que se inicia como *indigenista*, ha dejado de ser tal en cuanto abarca la descripción e interpretación del destino de la comunidad total del país, pero podría seguir siendo calificada de *indigenista* en tanto continúa reafirmando los valores humanos excelsos de la población nativa¹⁶.

Esta adhesión es la que se descubre en la actitud del narrador de *Todas las sangres*; en el fondo, la misma que alentaba otros textos de Arguedas, a partir de los cuentos inaugurales, aunque ahora, en una novela compleja, el sistema expresivo de esa adhesión no sea directo y unívoco, palmario casi, como en las primeras obras, sino tangencial, matizado, elíptico, especialmente por debatirse frente a la decisión de elaborar una novela más objetiva, menos personal, abierta al debate de ideologías contrapuestas y entascadas en el soposo de las diversas perspectivas con que cabe entender la fragmentada y caótica realidad del Perú total.

El agotamiento de un mundo

No es casual que *Todas las sangres* centre su capítulo inicial en el suicidio de don Andrés Aragón de Peralta. La desaparición del *gran señor* tiene una dimensión psicológica, individual, en cuanto expresa el acabamiento de una personalidad rodeada de circunstancias que le son específicas, sin carácter representativo por tanto; pero tiene también, y sobre todo, un nivel social: es el signo de la

¹⁶ "Razón de ser del indigenismo en el Perú", en: *Visión del Perú*, Lima, junio 1970, Nº 5, p. 45.

destrucción de un mundo, el mundo que el viejo *werak'ocha* había dominado indiscutiblemente. El aniquilamiento de este universo no comienza ni termina con la muerte de don Andrés, por supuesto. Viene de lejos su deterioro y el proceso desintegrador no cesa abruptamente, pero la muerte del padre de don Fermín y don Bruno corresponde al clímax del proceso, al momento en que el sentido de la trayectoria se hace evidente y su condición irreversible se impone como realidad absoluta.

Los signos exteriores del desmoronamiento del universo del gran patrón son muy claros. El narrador enfatiza el deterioro de los bienes (especialmente de la residencia) del anciano suicida y lo contrapone al ilimitado boato del pasado. Se menciona así, por una parte, con respecto al personaje, su "corbata vieja", su "barba dejada a su propia naturaleza" (p. 10); por otra, con relación a la casa, sus "muchos años de descuido" su fachada donde "se desmoronaba un ancho poyo de adobes" (p. 15), etc., en oposición a la levita que viste el viejo o al terciopelo que cubre las ventanas, signos éstos, como muchos otros, de "los tiempos de esplendor de la familia" (p. 17), cuando "los Aragón de Peralta se engrandecieron tanto que permanecieron por encima de los desesperados bandos rivales, inalcanzables" (p. 66).

La desastrada muerte de don Andrés, acompañado sólo por su *siervo* Anto, en un dormitorio polvoriento y descuidado, sin que su alcoholizada esposa (recluida en otra habitación que "olía a ropa sucia, a orines y cañazo", p. 18) se entere, maldiciendo a sus hijos, al cura, a los *vecinos* de San Pedro, al pueblo todo (p. 10), corresponde a la instancia desde la cual, como desde una suerte de divorcio de las aguas, la novela puede expandirse hacia el pasado y hacia el futuro y construir, así, un rico universo de representación. De hecho hay fragmentos que retrotraen la historia a un tiempo anterior a la muerte del anciano (por ejemplo, la séptima unidad del capítulo II), aunque el peso mayor del relato se desarrolla cronológicamente a partir del acontecimiento que narra el capítulo inicial de la novela.

Son varios los aspectos que la muerte de don Andrés pone de

manifiesto. En su insólito discurso de despedida, pronunciado desde la torre de la iglesia ante todo el pueblo, subyace la conciencia de haber sido ganado por el espíritu de quienes, durante toda su existencia, había expoliado. Su testamento es tanto a favor de los *vecinos* pobres cuanto de los indios: "Ustedes van a entrar por la puerta grande a mi casa, los indios y los caballeros pobres. ¡De frente como dueños!", exclama el *papacha* antes de bajar de la torre (p. 15).

No se trata sólo de un gesto caritativo; se explica, mucho más cabalmente, en razones que tienen que ver con el proceso de aculturación vivido por don Andrés. Momentos antes, en efecto, mencionando al cerro que domina el pueblo, concebido como divinidad por los indios, y en comparación tácita con la iglesia y su connotación cristiana, don Andrés dice: "¡Yo te prefiero, Apunkintu!" (p. 10). En su demencial oración también señala: "Me han convertido en indio", para luego reaccionar y definirse como "caballero desde mis barbas hasta el corazón" (p. 11). Es sintomático, asimismo, que su discurso se inicie en español y, llegado a su clímax, se desarrolle íntegramente en quechua ("y ya no volvió a hablar en castellano", p. 12).

En suma, los instantes finales de don Andrés Aragón de Peralta dibujan un vaivén constante entre su mundo originario, el de los grandes terratenientes, y el mundo de los indios. Pocos minutos antes de morir, al escuchar el canto de un gorrión, el *werak'ocha* dice a Anto. "Me está despidiendo del mundo este pajarito. Les dirás a mis hijos que los espero en el purgatorio" (p. 16), frase que mezcla fuentes quechuas (función mágica del ave) y cristianas (purgatorio), mezcla que se expande luego y domina el ambiente del velatorio en cuyo ritual el canto de las mujeres hace pensar que "lo despiden como a indio" (p. 26), mientras que la ubicación del coro señala la condición patronal de don Andrés: "las mujeres cantaban afuera, junto a la gran puerta de la residencia y no en el interior de la casa, como lo hacían cuando el muerto era indio" (p. 27). Es obvio que en un sistema de castas, como el tradicional andino, la relativa indianización del *gran señor* implica una grave resquebrajadura en la médula misma del sistema. Esta indianiza-

ción será sustantivamente más intensa en uno de los hijos del suicida, don Bruno.

La muerte de don Andrés es asumida por él mismo como un signo del proceso destructor de su mundo. Por una parte, y en el nivel menos herético, su suicidio caerá sobre las cabezas de sus hijos como una maldición que acabará por destruirlos ("quiero que mi corazón acuse y muera a mis hijos y a los hijos de los hijos de estos malditos", p. 13); por otra, pretende impactar contra el mundo íntegro, representar una oscura venganza. Toma para sí la representación de Dios, o del destino, para predicar esa venganza que finalmente se explica en razón de haber sido despojado, concreta y alegóricamente, de su universo. Empobrecido, engañado y robado por sus hijos, odiado por los indios, sin verdadero poder ya, don Andrés Aragón de Peralta tiene que reconocer que él y el mundo en el que imperó están, por igual, destruidos. El aniquilamiento del anciano *werak'ocha* se hace más trágico cuando se percibe que las dos fuerzas que invoca para cumplir su venganza (Dios y el destino) están sombreadas de dudas:

... Por mandato supremo de Dios, si existe Dios; del destino, si hay algún latido que rige los pasos de todos (pp. 15-16).

El desolado clima que brota del suicidio de don Andrés es evidente y cubre un ámbito que excede largamente, en cuanto trasciende, toda dimensión personal. Las terribles palabras con las que el anciano se despide ("¡Adios, pues, mundo! Cara o cruz, siempre es lo mismo", p. 17) son suficientemente explícitas. En ellas se insinúa, a más de lo ya anotado, un tema que rondará toda la construcción de la novela: el de la inutilidad de los esfuerzos y frustrante de la condición humana, en oposición al esperanzador tema del sentido del devenir histórico y, dentro de él, de la existencia individual.

La misma imagen de aterrador desquiciamiento se desprende de la descripción de la esposa de don Andrés ("le colgaban los cachetes y las arrugas del cuello. Bajo ojeras huesudas, los ojos hundidos y

húmedos de legañas, temblaban. Temblaban los párpados", p. 18) y del relato de su agonía, muerte y entierro. El desquiciamiento que implica la ruptura del aislamiento entre *grandes señores* e indios, que ya se había mencionado en el caso de don Andrés, aparece ahora, con motivo del entierro de doña Rosario Iturbide de Aragón de Peralta, notablemente enfatizado. Los *principales* del pueblo no concurren al velatorio de la *gran patrona* y sus hijos, a iniciativa de don Bruno, deciden enterrar el cadáver a los indios. Este gesto implica, como lo pregona el sacristán desde la torre de la iglesia, que doña Rosario "es ya muerta india, no gran señora" (p. 221). El entierro se realiza, entonces, dentro de las costumbres indias y es Rendón Wilika quien despide a la *mamacha*: "Te llevaremos adonde nuestros muertos trabajan. Espera tranquila, doña Rosario de Lahuyamarca", dice (p. 218).

El narrador aprovecha el entierro de doña Rosario para juntar en él a los sobrevivientes del antiguo mundo. Sólo la anciana Adelaide, el viejo platero Bellido y la señorita Asunción, tres figuras que en el transcurso de la obra representan el antiguo orden, el apego a la tradición secular y que ahora, juntas, son la imagen más clara de su definitiva caducidad. La señorita Asunta es la que percibe más nitidamente hasta qué punto el entierro de doña Rosario implica la contradicción final de un mundo trastornado: los *vecinos notables* ausentes de la ceremonia y la *gran patrona* entregada a los indios, "¡a los que ellos desprecian tanto!", exclama (p. 220). Tanto en las escenas alusivas a la muerte de don Andrés como en las paralelas de doña Rosario, el paisaje se adecua al sentido del acontecimiento y de alguna manera lo simboliza; más aún, actúa como coro trágico que responde o comenta las acciones que los hombres realizan en su presencia. En uno y otro caso la visión del paisaje se centra en el *k'antu* y sus variantes cromáticas. En el primer caso los diversos matices del rojo invaden todo el escenario: desde el cerro protector del pueblo, cubierto de *k'antu*, hasta el piso de la plaza "entrojado por las flores de *k'antu* que habían pisado los niños" (p. 14). La invasión del color rojo subido, que parece descender del cielo y cubrir todo el pueblo, concuerda con la vio-

lencia del discurso de don Andrés y ambos (color y discurso) se refuerzan mutuamente. Durante la agonía del viejo *werak-ocha* se produce un cambio significativo:

En un mundo así quemado, las manchas de flor de k'antu aparecen como el pozo o el lago de sangre del que hablan los himnos de las corridas de toros, pozo de sangre al que se lanzan para ahogarse los cóndores desengañados (p. 19).

De simbolismo bastante explícito, el fragmento permite determinar la movilidad del paisaje y el sentido del diálogo que entabla con la acción. Algo similar sucede en las escenas del entierro de doña Rosario: "la roja montaña Apukintu se entristeció visiblemente con [el] himno" que cantaron, frente a la tumba, los comuneros (p. 217), donde el "gesto" del universo, entristecido por el agónico *arawi* "Gusano negro", que es el himno que entonan los comuneros, vale como una respuesta del mundo a la tragedia de los hombres. Dentro de este orden mágico no extraña que poco después, mientras las campanas doblan, "el manto rojo de Apukintu se ensombrecía; los débiles arbustos de la plaza temblaban, a pesar que no se sentía viento" (p. 221, subrayado nuestro).

Esta función del paisaje no es una novedad en la narración de Arguedas; obedece, más bien, a los mismos o similares requerimientos que el estudio de *Agua* y de *Los ríos profundos* ha permitido descubrir. En *Todas las sangres* el paisaje tiene, con todo, menor importancia relativa. Aparece sin continuidad, en una suerte de gozosas o trágicas explosiones que a veces —las menos— no logran incorporarse al flujo del relato y a la dinámica de la significación global.

Naturalmente el tema de la destrucción del universo, de ese cálido o sombrío universo enrojecido, no se agota en los fragmentos que se centran en la muerte de los *grandes patrones*. Recorre, con variantes, todo el esquema de la representación social. Sometidos a igual proceso aparecen, en efecto, otros *señores* de primera fila. Don Lucas ocupa un lugar de jerarquía similar al de don Andrés Aragón de Peralta y como él, con igual intensidad, asume toda la

tradición del viejo orden social de las serranías del Perú. Pero a la demencia de Aragón, que hace incierto su testimonio, don Lucas opone una fría lucidez. Frente a los signos de un cambio inminente, en lo social y en lo cultural, el viejo hacendado, inmisericorde como ninguno, imagina la proximidad del "juicio final" y compara los dos tiempos:

El mundo ha cambiado aquí; cuando yo era mozo, cada hacienda estaba siempre llena de invitados; de vez en cuando tocaban piano y bailaban. Jugaban cartas. Ahora los señores se han ido a Lima o a Europa; sus haciendas se malogran; los mayordomos convierten las casas y jardines en chiqueros (p. 201).

En tiempos pasados el esplendor se afianzaba en una condición explícitamente aceptada: la dura explotación de los indios (nuestros abuelos "convirtieron en brutos a los indios para que reináramos nosotros"), hecho que aparece avalado por la voluntad divina: "¡Dios, tú lo dispusiste!", como afirma don Lucas (p. 201). El cambio que se avecina determinará, sin embargo, que "ya nuestros hijos no van a ser criados como nosotros, en el seno de una gallina tranquila" (p. 202), sin que por ello se niegue la acción de la Providencia: "Dios cambia", dice don Lucas al advertir las transformaciones que lo rodean.

Si en la destrucción de don Andrés juegan algunos elementos personales y anecdóticos, relativos únicamente a su entorno individual, en el de don Lucas, en cambio, el proceso se advierte sólo en su lado social, como una fuerza supraindividual que envuelve y supera toda voluntad personal. Desde esta perspectiva el primer caso se confirma como una identificación de dos ritmos, uno personal y otro social, identificación que enriquece considerablemente su significado. Ahora bien: sea que el proceso agrupe esas dos dimensiones, sea que se perciba sólo en su faceta social, el resultado es siempre el mismo: el universo andino se desmorona y cambia de manera sustantiva. Frente a este hecho, y siguiendo parcialmente

el ejemplo de don Andrés, don Lucas piensa en el suicidio en términos de solución final. Le dice a su caballo:

... entonces, gran "Zarevich", te bajaré el tapa-ojos y saltaremos por la ruta misma de esta cascada hasta el río. Nos comerán los cóndores pestíferos, luego los gusanitos. Ningún indio perro o mestizo, ningún gringo manejador de jeep nos alcanzará (p. 202).

Don Lucas determina bien cuáles son los poderes que lo amenazan: los indios y los *gringos* (esto es, el Consorcio) modernizadores ("manejadores de jeep"). Sin embargo, ninguna de estas fuerzas destruirá a don Lucas: será don Bruno, un antiguo *señor* "desclasado", quien habrá de matarlo para borrar la iniquidad del sistema que ambos, en un momento, representaron. La desaparición de don Lucas tiene, así, un significado claramente punitivo: su destrucción no es el resultado de un proceso histórico ciego; es, sobre todo, un castigo.

Mayor tragedia se percibe en el caso de los *señores* de segunda fila, de los "vecinos empobrecidos", cuya caracterización es, sin duda, uno de los logros más altos de *Todas las sangres*. En este grupo, presentado más como colectividad homogénea, aunque cruzada por odios, que como suma de individualidades, la destrucción es un hecho consumado. Viene de lejos ("los vecinos del pueblo", es decir, los señores, se habían empobrecido en más de un siglo", p. 52) y en el relato se desarrolla hasta alcanzar, en el capítulo XI, una dimensión verdaderamente apocalíptica. La descripción de las antiguas residencias es, una vez más, sintomática:

El [arco] de la casa de los De la Torre se había derrumbado, hacía años, y sólo quedaban los muros laterales en los que acomodaron una puerta remendada con tiras de eucalipto. Los otros arcos estaban desajustados, a punto de desmoronarse. El de los Brañes había quedado casi entero, con sólo la piedra maestra y unas cuantas otras que, al caerse, dejaron el arco con una luz al centro, pero separado de la casa, como sin dueño y sin destino. Los muros del patio se habían de-

trumbado, y el corredor interior quedó a la vista, con sus solennes columnas de piedra que el musgo opacaba, y el fondo de los muros descascarados, arruinándose (p. 56).

La miseria económica es, ciertamente, el punto focal de este proceso; sin embargo, es la pérdida del dominio y autoridad sobre los indios lo que caracteriza mejor la destrucción de este grupo. En el capítulo II se describe un cabildo en el que los indios, frente al ofuscado e inútil debate de los *blancos*, optan por retirarse: "los indios se han zurrado en nosotros", dice uno de los *señores* cabildantes (p. 54).

En la conciencia de los *vecinos* está verdaderamente clara su situación, sin duda desesperada, y también las condiciones objetivas del desastre que los abate. Pese a ello, mezclándolo en un todo, los *vecinos*, igual que don Lucas, no pueden dejar de acudir a la idea de la Providencia Divina. El alcalde piensa, por ejemplo, que Dios "nos ha abandonado en estos días" y considera que el pecado de uno de los *señores*, "*El Gallico*", atrae sobre el pueblo la ira divina, repitiendo un tema caro en la significación de *Los ríos profundos*. La desintegración de los *señores* de San Pedro llega a extremos monstruosos, según presagian las escenas del capítulo II. Cuando el gobierno expropió el pueblo y las tierras aledañas por un precio irrisorio, los *vecinos* ya están vencidos por la miseria y por la cobardía: "los hombres [...] ya no sirven porque la miseria los ha malogrado en San Pedro", dice la señorita Asunta (p. 377). Frente al inminente desalojo, incapaces de toda resistencia —excepto la aislada protesta del platero Bellido, que es baleado por la policía—, los *vecinos* optan por incendiar su pueblo, comenzando por la iglesia: "¡A quemar la antigua, la noble villa y a irse por ahí como ovejas sin dueño!", exclama el teniente-alcalde (p. 382). El incendio del pueblo es tanto un signo de protesta cuanto un símbolo de la derrota total de los "vecinos empobrecidos". El fuego que consume a San Pedro viene a reemplazar el colorido del *k'antu*:

La sagrada montaña de los indios, el Apukintu, ya rala de flores de kantuta en sus faldas, aparecía moteada de espacios ne-

gros, de vacíos donde la yerba había sido aniquilada, y de piedras que se mostraban algo iracundas, ahora que las rojas flores no las cubrían ya con su esplendor (p. 370).

La solitaria resistencia de Bellido se continúa por otros caminos, a través de la señorita Asunta. Ella sabe bien que el verdadero enemigo es el Consorcio y que éste está representado por Cabrejos. Busca al ingeniero y, con frialdad, "sin rabia", lo mata: "Yo estoy feliz. ¡Pueblo querido! ¡Ya te vengué!", dice al entregarse a las autoridades. En el fondo el asesinato de Cabrejos, como el de don Lucas, es un acto ritual. Trata de evitar la quiebra del orden ético que sostiene al universo e intenta demostrar, ya inútilmente, que el Mal no puede prevalecer en el mundo.

El sacrificio de la señorita Asunta conmueve a los *vecinos*. En su errático camino por las serranías recuerdan con devoción a la mujer que, a nombre de todos, cumplió el único acto posible: el de la venganza simbólica. Unos *señores* se encaminan directamente hacia Lima ("¡A Lima! ¡A las barriadas!", se oye gritar a uno de ellos, p. 382), a la proletarización definitiva; otros, perdidos por las sendas andinas, "medio enloquecidos" (p. 420), son cobijados temporalmente en la comunidad de Lahuaymarca. Ante la desgracia de sus antiguos opresores, los indios sólo atinan a ofrecerles un conmovido consuelo:

Oprimían estas voces de los huidos de la antigua villa; [los indios] los consolaban pero con dulzura muy triste. Se bañaba el corazón herido, en lágrimas, en heladas lágrimas.

—¿Adónde voy hijita? —preguntó la señora Brañes—, ¿Adónde voy?

—A tu casa, de tus hijos, a su casa. ¡Lahuaymarca!

—¡Ah! Pueblo de los indios. ¿No me odias criatura?

—Lloro contigo, señora (pp. 420-421).

Si a los *grandes señores* y a los "vecinos empobrecidos", que forman el lado superior del mundo serrano, la destrucción los alcanza, es esperable que los estratos inferiores sufran igual destino. Es así, y de manera aterradora, en el caso de los comuneros de Paraybam-

ba, donde "hay lágrimas de niños y mujeres en la calles, en su iglesia [porque] ya no les alcanza el alimento; la tierra se ha empequeñecido", y donde "las madres están matando a sus hijos recién nacidos porque los mozos están escapándose a la costa, a tierras desconocidas", según afirma Adrián K'oto, *cabecilla* de los colonos de don Bruno (pp. 39-40; cf. p. 261); como también en el de los siervos de otros fundos de la región, sometidos a extremos de crueldad. Hay, sin embargo, dos excepciones: la de los colonos de "La Providencia", hacienda de don Bruno Aragón de Peralta, y la de los comuneros de San Pedro de Lahuaymarca. Los primeros aprovechan el incierto y ambiguo paternalismo del *gran patrón*; los segundos, el descuido o la inercia de los *señores* de San Pedro (cf. pp. 56-58). De estos dos grupos emerge un movimiento, que pronto compromete el estrato indio en su conjunto, movimiento que convierte la destrucción en su contrario; esto es, en el forjamiento de un nuevo mundo.

Todas las sangres construye su ámbito de representación utilizando como cimiento esta plural imagen de un mundo derruido. No se trata propiamente de un esquema cronológico lineal, en cuyo caso el tiempo de la destrucción sería siempre previo; se trata de una composición más compleja: el tema de la destrucción se implica dialécticamente, dentro de un solo proceso, con el de la construcción del universo que reemplazará al tradicional. La vinculación mutua entre uno y otro es obvia y las formas que adopta son, de hecho, incontables. En cualquier caso, el sector medular del relato, aquél que plantea las opciones que se abren para el mundo andino, opciones que son válidas también para la nacionalidad íntegra y para "todos los pequeños países en todas partes del mundo"¹⁷, siguiendo la cadena simbólica que la novela pretende generar, no es inteligible sin su estricto correlato de aniquilamiento de una realidad. Inmovilismo y cambio, tradición y creación, destrucción de un mundo y construcción de otro, son los goznes de la representación y de ellos surge un extenso abanico de

¹⁷ Cf. nota 4.

posibilidades. Sobre las ruinas de un universo inocultablemente caduco se desarrolla la contienda de los hombres que quieren construir otro distinto, un mundo a imagen de sus ideales, de sus pasiones, de sus intereses.

Los agentes del cambio: don Fermín y el Consorcio

Los múltiples proyectos que se afirman a sí mismos en el relato, dentro de una organización de confrontaciones y conflictos muy varios, pueden reducirse a los que están representados, más o menos unívocamente, por don Fermín y don Bruno Aragón de Peraltá, por el Consorcio internacional y por Demetrio Rendón Willka, comunero libre de Lahuaymarca. No son todos, ciertamente, pero cada una de las cuatro posibilidades así representadas pueden englobar a otras menores. El entrecruzamiento constante que existe entre ellas, con el corolario de alianzas insólitas y precarias y de conflictos permanentes, aconseja no atomizar excesivamente el enfrentamiento crítico. De hecho los proyectos que encarnan don Fermín y el Consorcio, pese a la contradicción que los opone, representan una línea que debe ser percibida en su conjunto.

Aunque de aparición casi simultánea en el flujo del relato, las tentativas de cambio que expresan don Fermín y el Consorcio terminan siendo, en la práctica, sucesivas. El Consorcio inicia formalmente su tarea sólo después de haber podido desplazar a don Fermín. En uno y otro caso el núcleo del acontecimiento es la explotación de la mina Apark'ora, mina descubierta por Aragón en la hacienda de su propiedad.

La problemática de la explotación minera no es nueva en la región; por el contrario, durante la Colonia fue la actividad predominante. La crisis de la economía colonial y el agotamiento de las vetas, según nos informa el texto de la novela, determinaron el cese de esta actividad y su reemplazo por la agricultura. La ex-

plotación de Apark'ora es, en este sentido, una especie de vuelta a los orígenes. Sin embargo, como es evidente, la disyuntiva contemporánea implica una situación real esencialmente distinta que carece de comunicación efectiva, aunque la tenga a nivel simbólico, con el pasado colonial. La explotación de Apark'ora representa una nueva época, pero una nueva época que, regida por el poder del capitalismo, hace recordar el ominoso colonialaje.

Define a *Todas las sangres* la permanente verbalización que los personajes, o la mayoría de ellos, hacen de su mundo interior. Constantemente, a través de diálogos o monólogos, los personajes explicitan sus intenciones; en general, todas las tensiones amínicas que experimentan. La autocaracterización es, en este nivel, el recurso más empleado. Secundariamente se añade a esta técnica, a veces abusivamente empleada, la caracterización cruzada; esto es, el testimonio que acerca de un personaje ofrecen los otros. Don Fermín está representado desde ambas vertientes, pero es la primera la que se usa con mayor intensidad, de manera especial en lo que toca a los proyectos que pretende realizar. Estos proyectos (lo que quiere hacer del Perú en su conjunto y en especial de la zona andina) ocupan el vértice de la personalidad de don Fermín. Es un emprendimiento que vive para realizar su obra. Todas las otras instancias vitales quedan subordinadas a la realización del proyecto.

Para don Fermín la explotación de la mina, dentro de una organización capitalista moderna, equivale a terminar con el viejo orden de cosas—orden para el abyecto. Desde su perspectiva se trata, nada menos, que de un nuevo nacimiento: "habremos nacido otra vez para el mundo" (p. 21). Como motor de su empresa concibe la ambición individual (la suya propia) y la extensión de este sentimiento hacia todos quienes, como los indios, parecen no tenerlo¹⁸:

¹⁸ Recuerdese el discurso de Gabriel en *El Sexto*, especialmente el siguiente párrafo: "Se empuñan ahora en corromper al indio, en infundirle el veneno del lucro y arrancarle su idioma, sus cantos y sus bailes, su modo de ser, y convertirlo en miserable imitador, en infeliz gente sin lengua y sin costumbres" (p. 96).

Agucemos primero, en quienes sea posible de esa gente, el estímulo de la ambición; unos contra otros; y luego el predominio del individuo; que piquen el dulzor, o el veneno, de la ambición individual (p. 158).

A esta concepción pragmática y cínica de la ambición de los otros como instrumento para conseguir sus propios fines, don Fermín añade una suerte de fundamentación teológica:

Dios mismo no es sino perfección realizada por la aspiración a la grandeza, al sumo poder [...] La fraternidad de los miserables es el peor enemigo de la grandeza humana, su negación mentirosa [...] La eternidad depende del individuo, la masa es la uniformidad del gusano. ¡Yo no soy un gusano! (p. 239).

Naturalmente este raciocinio tiene, en sus dos partes, un campo de aplicación muy concreto: el Perú. Y dentro de él son los indios ("idólatras, analfabetos, de ternura salvaje y despreciable", p. 238), quienes representan la vigencia de la "fraternidad de los miserables"; esto es, el atraso, la barbarie. Deben ser transformados, haciendo nacer en ellos la ambición personal, y convertidos dentro del nuevo sistema en "lúcidos obreros de fábrica", abriéndose además "una puerta mediana para que [algunos] asciendan a técnicos" (p. 238). Se trata de cancelar el estado servil de los indios aún sometidos a un sistema feudal, de hacerlos progresar dentro del rumbo que marca una naciente sociedad capitalista. No es lícito poseer siervos en pleno siglo xx —dice don Fermín— puesto que los siervos —añade— no son productivos (cf. p. 79).

En la ideología del mayor de los Aragón de Peralta se produce una persistente identificación de su propio provecho y el de los otros, del Perú íntegro. La nueva organización social que propone, obviamente no otra que la propia del capitalismo ("este país merece ser grande, puede serlo. Únicamente el capitalismo lo conseguirá", p. 238), implica, según él, el beneficio de toda la colectividad, pero, sobre todo, el provecho de quienes puedan manipularla desde arriba. Tal actitud queda sintetizada en la siguiente

frase de don Fermín: "pretendo la grandeza del Perú a través de la mía" (p. 239).

Frente al tradicional mundo andino regido por *señores* feudales y compuesto por inmensas masas de siervos indios, la actitud de don Fermín tiene que ser beligerante, intensamente combativa. Esta tradición, en todos sus aspectos, desde el económico hasta el moral, resulta ser su primer y más grande enemigo. El proyecto de don Fermín es destruirla y para ello llega a pensar que su hermano Bruno, que representa esa tradición, "debe morir" (p. 79). La disgregada sociedad andina tradicional deberá renacer dentro del sistema capitalista, pero renacer distinta y nueva. En su programa de modernización capitalista, Fermín Aragón encuentra un nuevo lugar y una nueva función para cada grupo social: los "grandes señores", como él, deberán convertirse en empresarios; los "vecinos empobrecidos", en funcionarios o técnicos; los indios, en obreros. Fuera de su esquema sólo quedan los fanáticos enemigos del progreso, aquéllos que ciegamente se aferran a una tradición ya moribunda. Éstos deben morir, seguir la suerte de su mundo.

Don Fermín sabe que la realización de su proyecto es difícil, aunque reconoce a su favor la fuerza de la historia —según él la interpreta—. La valla mayor no la encuentra en la resistencia violenta ni en la oposición consciente que pueda encontrar; la percibe nítidamente en un nivel más hondo, más complejo, menos maleable: el de la cultura indígena. Dentro de este contexto su proyecto importa un cambio de actitud básica: "los indios piensan de otro modo; y, lo que es peor, anhelan otros bienes" (p. 300). Más clara aún es esta otra frase de don Fermín:

Crear que las montañas sufren y tienen poder los convierte [a los indios] en seres indeseables, porque la sensiblería ocupa en ellos el primer lugar, y el individuo casi no existe [...] Ahora son bárbaros que comen tierra y lloran con exceso (p. 286).

La ambición personal, el individualismo, el lucro, la racionalidad, la tecnificación, la eficiencia son las fuerzas a las que apela

don Fermín para acabar con una manera de ser, con una idiosincracia colectiva, con una cultura—en suma—que le resulta inconcebible y repudiable. Su postura es la del empresario moderno cuyo universo mental parece no poder escapar a los esquemas culturales y económicos del capitalismo. Con los instrumentos que éste le ofrece, y sólo con ellos, interpreta el mundo que lo rodea y propone la construcción de otro radicalmente distinto.

Se trata, además, de un capitalismo nacionalista. Aparentemente con igual vigor que a las fuerzas de la tradición, don Fermín se opone al imperialismo—representado en la novela por el Consorcio que quiere explotar las vetas de Apark'ora—. En una primera instancia don Fermín ofrece el capitalismo nacionalista como la única alternativa posible frente a la amenaza del imperialismo ("¿preferieres que vengan los gringos a dominar nuestros pueblos?", p. 119), interpretación que en determinado momento compromete a algunos líderes sindicales ("trabajaríamos con alegría, sin cansarnos, para ustedes [los capitalistas peruanos] y para el Perú", p. 285) y hasta a Rendón Willka ("comunero junto a don Fermín, siempre. Nada, nada, gringos; ¡híemeo tracionero tampoco", p. 159)¹⁹.

La promoción de esta alianza extraclasista, que sólo se basa en la común oposición al imperialismo y a sus agentes nacionales, esconde un burdo engaño. A través de los monólogos de Fermín, y de algunos diálogos con su esposa, el lector de *Todas las sangres* descubre pronto, casi desde el comienzo mismo de la novela, que el mayor de los Aragón prepara la explotación de sus eventuales colaboradores:

Se pagará bien al principio. Cuando no dependan sino de la mina para vivir, congelaremos los salarios y contribuiremos a desvalorizar la moneda. Yo tendré ingresos en dólares (p. 78).

¹⁹ La afirmación de Demetrio puede interpretarse dentro de su estrategia de ocultamiento y doblez, según se verá en el párrafo subsiguiente.

Se descubre también, aunque no tan pronto, que la oposición entre el capitalismo nacionalista y el imperialismo es sólo parcial. En efecto, don Fermín piensa que "necesitamos la satisfacción de nuestras ambiciones [personales y nacionales] y no ser nada más que los gusanos que engordan al monstruo extranjero", pero aspira al mismo tiempo a que ese "monstruo", que desde esta nueva perspectiva ya no lo es tanto, "nos tome como socios [no] como sirvientes" (p. 238). En el lenguaje más crudo del ingeniero Cabrejos, que representa al Consorcio y que está tan entregado a él que llega a pensar en Fermín nada menos que como en un "naserista intuitivo" (p. 342), las alternativas se ven de otro modo: frente al poder del imperialismo sólo queda ser o "una ventosa del pulpo" o "una víctima" (p. 162).

A la larga el Consorcio desplaza a Fermín, pese a que al final acepta ser accionista minoritario; esto es, en el lenguaje de Cabrejos, "una ventosa del pulpo". Se confirma de esta manera el verdadero poder del imperialismo y la absoluta ductilidad de la organización nacional. En efecto, el Consorcio gana para sí, muy fácilmente, al gobierno central, a las autoridades provinciales, a las instituciones y personas de poder económico, etc. Don Fermín debe vender la mina a un precio irrisorio (en relación al valor real). Su protesta final ("buscaré otra mina. Con los millones que tengo me enfrentaré a los consorcios del mundo entero", p. 303), no se cumple, por cierto. Deriva hacia la explotación de la harina de pescado (el gran tema de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*) y regresa a su hacienda para inaugurar un sistema agrario altamente tecnificado. Los últimos capítulos de la novela insinúan que esta empresa agrícola fracasará también, en la medida en que obstaculiza la cercana explotación minera, mientras que florecerá desorbitadamente la industria pesquera.

El proyecto imperialista es, en el fondo, mucho menos complejo que el de don Fermín. Prescinde explícitamente de toda consideración ética ("nada es sucio ni limpio", p. 441) y de toda circunstancia individual ("esta es una lucha impersonal", p. 157) para contraerse exclusiva y excluyentemente en la obtención de un ma-

ximo posible de lucro. Para conseguir este fin puede enaltecer o arruinar a los hombres, asesinar o adular: todo, desde su perspectiva, resulta lícito. Sin bandera alguna, el Consorcio no se interesa por servir a los países; se sirve a sí mismo y a quienes, en determinadas circunstancias, lo acompañan. La imagen del "fantasma grande" (p. 199) o del terrible "pulpo" (p. 162) se reitera insistentemente. Dentro del marco del suceso que desarrolla *Todas las sangres*, el Consorcio resulta invencible; sin embargo, en los textos que se proyectan hacia el futuro, presagiándolo, el narrador desembozadamente apuesta por la derrota definitiva del "monstruo" —tema que será estudiado más adelante.

Mientras la derrota del imperialismo no se produzca, el Consorcio actúa en el Perú como una gran fuerza desintegradora y envilecedora. Destruye o prescinde del ordenamiento legal, manipula para su provecho toda la economía, modifica costumbres, infecta la naturaleza, etc. Pero, sobre todo, destruye a los hombres, los degenera: quienes lo sirven son "hombres sin alma", como Cabrejos (pp. 160, 167, 181) o personas a las que, como al ingeniero Velazco, "le han comido la sangre" (p. 443). La destrucción moral del "nativo" parece ser un arma eficazmente usada por el Consorcio: puede alentar pequeñas y grandes traiciones o promover, más o menos oscuramente, la prostitución. En los alrededores de la mina aparecen inmediatamente grandes prostíbulos donde se alcoholizan y pervierten mujeres pobres, hasta convertirse en "experimentadas *ch'aran k'aras* [prostitutas]", y donde los indios descubren, desgarrados, que también el amor y el sexo son objetos de comercio:

No comprendían los indios que debían pagar. Pretendían quedarse con las cholas. Ellas les explicaban persuasivamente, y la mayor parte alcanzaba a entender, y pagaban con amargura incurable la compañía.

—¿Por billete, palomita? ¿Por billete? —preguntaban extrañados (p. 395).

*Don Bruno: tradición
y marginalidad*

Don Fermín es un personaje plano. El narrador lo percibe en función de la empresa modernizadora que proyecta y de alguna manera descuida otras facetas pasibles de representación: sus relaciones con Matilde, su esposa, son también unidimensionales, esquemáticas, por ejemplo, y sólo sirven para alternar los monólogos del personaje con diálogos íntimos, entre dos, que permiten, al igual que los soliloquios, indagar en sus motivaciones internas, en sus "verdaderas intenciones". Son, sobre todo, diálogos desmascaradores, diálogos en que el oyente es más el lector que el otro personaje. Se ha pensado que don Fermín, por ser plano, es un personaje mal construido y que en su elaboración Arguedas cae en un maniqueísmo simplificador²⁰. Hay algo de esto, pero es menester observar que la linealidad esquemática con que se presenta a don Fermín expresa bien, aunque tal vez con el recurso más elemental, la índole de su modo de ser. En efecto, obsesionado por alcanzar el poder económico, alentado por la ambición que cultiva como su mejor virtud, don Fermín es de hecho un hombre de aterradora simplicidad; o como él mismo dice, "una flecha que van a disparar" (p. 352). En este sentido la caracterización plana de don Fermín refleja esa suerte de seca inhumanidad que lo define.

El caso de don Bruno es diametralmente opuesto. Don Bruno es el personaje más complejo de toda la galería humana creada por Arguedas²¹, pese a que dentro de la intencionalidad del autor

²⁰ Cf. OVIEDO, JOSÉ MIGUEL: "Un vasto cuadro", art. cit. Afirma allí, en general, que en *Todas las sangres* se "tiende a una peligrosa simplificación [de los personajes] cuando se los opone entre sí" y que don Fermín y Rendón "son demasiado concientes de sus actos".

²¹ Está lejanamente prefigurado en don Julián de *Yawar Fiesta* y de manera mucho más directa en don Aparicio de *Diamantes y pedernales* (Lima, Mejía Baca-Villanueva, 1954). Esta novela corta, que relata el amor de un gran señor por una muchacha costeña y la profunda devoción de aquél por

no ocupa el lugar protagónico de *Todas las sangres*, sitio destinado a la figura de Demetrio Rendón Willka. El ánimo de don Bruno es recorrido incesantemente por tensiones hondas e insólitas: ambiguas, precarias y confusas, a veces, radicalmente lúcidas, obsesivas y recurrentes, en otros casos, pero signadas siempre por la nota común de la intensidad desorbitada, desbordante. Es un personaje fluyente que el relato modela constantemente.

En el capítulo I la figura de don Bruno se caracteriza por oposición a la de su hermano Fermín. La fría fuerza de éste, sereno aun ante la maldición de su padre, hace resaltar la hiperviolada sensibilidad de Bruno, sus indecisiones, su debilidad: hasta tres veces cae de rodillas y su expresión, nos dice el narrador, era "confusa, siempre huidiza" (p. 20). La antítesis Fermín/Bruno se reitera insistentemente:

Don Bruno tenía el rostro agachado y no miraba a nadie. Don Fermín trató a los principales del distrito como un poderoso que recibía el homenaje del pueblo (p. 14).

De otro lado, las fluctuaciones del ánimo de Bruno son constantes. Puede subitamente convertirse en un "ángel indignado" (p. 21) y entrosar a Fermín sus pecados ("tú empujaste a todos al mal", p. 20), o puede recaer, con la misma facilidad, en un total abatimiento: "los ojos de don Bruno quedaron desfavoridos [...] un chorro de lágrimas brotó de sus ojos, corrió por su pecho y mojó las manos de don Fermín" (p. 21). En el capítulo I la actitud de don Bruno está condicionada por un obsesivo sentimiento de culpa, sentimiento nacido de sus incontrariables y a veces aberrados ape-

la música andina, no aporta nada sustantivo al proceso de la narrativa de Arguedas, pero ayuda a comprender la plasmación de don Bruno. Como éste, don Aparicio es un hombre obsesionado por el sexo y por la culpabilidad que en él encuentra; obsesionado también por la idea de su salvación personal, encuadrada dentro de un marco religioso. Desde otro punto de vista, aparece como un cruel terrateniente que, sin embargo, ama profundamente ciertos aspectos de la cultura quechua y que, por este camino, deja ver una cierta indianización interior.

titos sexuales; en especial, y de manera atrozmente corrosiva, por el recuerdo de la violación de una mujer deforme, la *korku* Gertrudis, memoria que Fermín excita frecuentemente. Le increpa: ¿Quién, bestia, qué cerdo violó a esa criatura infeliz que mi madre protegía? ¿A quién lo encontraron con las bestias y hasta con criaturas sin la edad del juicio? (p. 21).

Desde la primera página de la novela la figura de don Bruno aparece ligada, pues, a la cadena sexo-pecado-castigo (desarrollada por Arguedas en muchos otros textos), cuya connotación primera se proyecta sin equívoco hacia una dimensión religiosa. Esta religiosidad, que se plasma mediante un inestable sincrismo de creencias católicas y quechuas, define la personalidad de don Bruno. Desde otra perspectiva, pero también desde las páginas iniciales de *Todas las sangres*, don Bruno se muestra como un hombre afe-rrado a las más antiguas tradiciones, temeroso de todo cambio, visceralmente opuesto al proyecto de su hermano Fermín y horrorizado, como ninguno, ante la corrupción que ese proyecto, al incorporar las costumbres modernas de la costa en el mundo andino, puede acarrear: "nada con los que vienen de esos pueblos [de la costa] en el que infierno se asienta", dice (p. 31). Es un señor feudal preocupado por la salud moral de sus siervos y atenuado por la culpabilidad personal que, en un plano básicamente religioso, le obsede. Estos son, por así decirlo, los supuestos de la caracterización de don Bruno, la instancia representativa que dará pie al paulatino desarrollo y matización de su muy compleja personalidad.

La segunda unidad del capítulo II, destinada a relatar el "cahuilido grande" de los colonos de "La Proviencia", constituye la mejor plasmación de tales supuestos. El señorío feudal de don Bruno se impone a través de descripciones que tienen por objeto al propio *señor* ("de expresión todopoderosa", p. 38) y a los siervos ("se arrodilló el primero, y en cierto orden, como formando una onda, se arrodillaron todos los demás"; "los indios agacharon la cabeza", p. 37), descripciones que por sí mismas, y por su especial predilec-

ción por el hieratismo y el orden, expresan la relación de vasallaje que une a los indios con don Bruno. Otros comportamientos descritos apuntan hacia la misma dirección: los indios tienen que pedir "licencia" para hablar y cuando la obtienen comienzan sus discursos con palabras que plasman, a la vez, la profundidad de su abatimiento ("como si de veras, en cada uno de ellos no hubiera alma que vibrara, sino nada más que un trozo de barro seco") y su total sumisión frente al *patrón*, a quien le dicen: "Hijo de Dios, werak'ocha patrón"; o también: "Hijo de Dios, una sola pregunta, con la frente en el suelo, quiero atreverme a decirte" (p. 39). Don Bruno, en cambio, enfatiza su poder:

¡Los colonos no tienen nada, K'oto! Todo es de mi pertenencia. ¿Quién te dio licencia para ir a Paraybamba? ¿No sabes que tu alma es también de mí, que yo respondo por ella ante Dios, nuestro Señor? (p. 40).

y lo practica: hace azotar a su *mandón* y luego, cuando se da cuenta que ha procedido injustamente, pateo y hace encarcelar al *segundo mandón*, que es el que había cumplido la orden inicial.

La crueldad y dureza de don Bruno no pueden entenderse aisladamente. Están ligadas en profundidad a su concepción religiosa del poder: el *werak'ocha* considera a sus indios como si fueran niños y como si carecieran de voluntad; más aún, los considera absolutamente puros, sin pecado, porque —les dice— "Dios cerró para ustedes el camino del mal a cambio de la obediencia" (p. 38). La salvación eterna de los indios se gana exclusivamente con la obediencia al *patrón*. El *señor*, por el contrario, "tiene la desgracia" de encontrar "ante sus ojos [...] el camino del bien y del mal", jugándose diariamente su salvación, y debe responder, además, por la salvación de sus siervos. Tal implica, en el caso concreto de don Bruno, la curiosa paradoja del *gran señor* que se siente disminuido ante sus indios: "¡Yo los hago sufrir! Eso es pecado. Eso mancha, ensucia. Ustedes sufren. Son puros", dice don Bruno (p. 37), que también, más sintéticamente, exclama: "Yo me pudro por ellos" (p. 114). Esta situación personal, derivada de la

obsesión de culpa que embarga a Bruno, no resta crudeza al funcionamiento del sistema feudal; no resta verdad, tampoco, al juicio general que el narrador expresa al comenzar el fragmento analizado: "desde la República, cada hacendado era un rey español" (p. 35).

Quienes conocen la vida que se lleva en la hacienda de don Bruno, califican a éste de "gran señor de poncho, azote y revólver" —en palabras de don Fermín— o simplemente —en palabras de un anónimo obrero de la mina— de "come-indios" (pp. 43; 111). Pese a estos juicios y al efectivo rigor del sistema imperante en "La Providencia", don Bruno aparece, desde la perspectiva de don Fermín y de otros hacendados, "más cerca de los indios que de la civilización" (p. 43) o "contagiado [por] los indios" (p. 205), en consenso obviamente compartido por la gente del Consorcio. Esta imagen aindiada de don Bruno deriva, en un primer momento, de algunos actos que él mismo califica de "misericordiosos" ("decidí aumentar las tierras de los colonos y sus ganaditos; permitirles que auxiliasen a los comuneros de Paraybamba", p. 188; cf. pp. 37-42) y de la admiración que siente por algunos aspectos de lo que cabría llamar, muy impropriamente, el "alma india". Dice don Bruno, por ejemplo:

¡Humildad feliz [la de los indios], Matilde! ¡Feliz! Son más felices que yo. ¡Los habrás visto trabajar! ¡Qué maldito obrero trabaja así, hormigueando! [...] Yo te juro que no le tendrán miedo a los socavones; que entrarán a cualquier faena, gritando como ángeles (p. 113).

Yo tengo en mi hacienda indios no ambiciosos de plata. Sé que adoran a los cerros y a los ríos. Pero no les piden nada malo. Sólo buen tiempo, tranquilidad. "Y que no haya rabia en el corazón" (p. 114).

Naturalmente ni los actos "misericordiosos" ni las palabras elogiosas restan un punto a la concepción que Bruno tiene de sí mismo como señor y amo de indios: "los derechos de los colonos dependen de la voluntad del patrón", llega a decir (p. 186). Tampoco mellan su concepto de castas separadas y jerarquizadas. A un

indio enriquecido, dueño de una de las haciendas más prósperas de la región, don Bruno le contesta:

No, amigo. Conmigo usted no se encontrará. Aunque rico propietario [...] usted es indio y, por tanto, se encontrará con mi mandón Carhuamayo [...] Usted no está consagrado en sus posesiones por la ley de la herencia señorial (p. 186).

El texto de *Todas las sangres* ofrece material suficiente para

averiguar en qué consiste la "indianización" de don Bruno. Su relación con la naturaleza (cf. p. 117) o ciertas creencias mágicas de filiación quechua ("... estos cerros que de noche no duermen, sino que luchan y silban. Sus aguas están, de veras, llenas de 'encantos': sirenas, toros de oro, picafllores de candelita", p. 116), parecen ser signos de esa "indianización". Sin embargo, en la instancia representativa ahora enfocada, esos caracteres pueden deslizarse fácilmente del ámbito específicamente indio al andino y retratar a un *señor serrano*, profunda, vivencialmente ligado a su propio universo, en parte deudor de la cultura quechua, pero, al mismo tiempo, distinto y hasta opuesto a la realidad del hombre indio concreto. Este es el caso de don Bruno. La imagen india de don Bruno resulta ser, entonces, un fenómeno de perspectiva y contexto.

Frente a los cosmopolitas funcionarios del Consorcio, frente al modernizador don Fermín, frente a los otros gamonales que han perdido la dimensión religiosa de su poder feudal para encontrar en la servidumbre indígena no más que un recurso económico, don Bruno *parece indio*. Una vez más aquí, como en *Xawar Fiesta*, Arqueadas utiliza los contextos y la movilización de los puntos de vista para afinar sus visiones de la realidad.

Pero don Bruno, se ha dicho, es un personaje lluyente. No sólo complejamente matizado y hasta contradictorio en el filo de cada acción que realiza, sino, fundamentalmente, en constante proceso de transformaciones internas. Es un personaje agónico cuyas cortos sivas contiendas íntimas (dostoyevskianas las ha llamado José Miguel Ovidio)²² lo proyectan hacia desevolvinientos realmente

²² "Un vasto cuadro..."; art. cit.

insospechables. Un momento singular de este desarrollo, verdadero nudo en el proceso vital y significativo del personaje, es el que pudiera llamarse de la redención de don Bruno. A partir del capítulo VI, pero sobre todo en los dos siguientes, el narrador concentra un conjunto de episodios importantes sobre la figura de Bruno, sea que éste los sufra, por ser independientes de su voluntad, en cuyo caso son sus reacciones las expresivas, sea que los promueva personalmente, en cuyos casos —claro está— la personalidad del hacendado se dibuja mejor, libre de todo explícito condicionamiento externo.

La secuencia se inicia con la conversación entre don Bruno y

tres hacendados más. En ella Aragón de Peralta es acusado de soliviantar a los indios de la región. En efecto, al conceder a sus colonos mejores condiciones de vida y al ayudar a los comuneros de Paraybamba, don Bruno está mostrando a los siervos de otras haciendas y a los miembros de otras comunidades una alternativa sin duda peligrosa para los gamonales de la zona. Aunque en la discusión don Bruno hace gala de su conocimiento de las normas señoriales (una suerte de rígido y complicado código) y trata de probar que sus actos, inclusive los que objetan sus vecinos, se cimen a esas costumbres consagradas, debe terminar reconociendo que "yo no acepto ser esclavo de la costumbre de los hombres, sino únicamente de mi conciencia" (p. 189), pero limita su propio enunciado a casos que tengan que ver con la muerte (dentro del contexto: la muerte de los comuneros de Paraybamba). Durante la conversación la inhumanidad de los gamonales se hace evidente, odiosamente nítida. Don Bruno así lo percibe y adquiere conciencia de que él, en definitiva, es uno de ellos, que está —como don Lucas, Cisneros o Aquiles— condenado: "ahora me veo en el espejo de ellos", dice, y los califica de "pumas" ("pumas hacendados de los cuales no sé cuál es peor", p. 195).

Inmediatamente después, de la entrevista, formando una unidad con ella, don Bruno conversa con Vicenta, su nueva amante mestiza, mientras que la anterior, Felisa, escucha escondida. Felisa ataca y hiere a Vicenta; por defender a ésta, con gesto casi auto-

mático, Bruno mata a Felisa. La muerte de la antigua amante es inmediatamente interpretada por don Bruno como un signo divino: "Yo no la maté, sino Tú, por mi mano, para redimir a un caballero", señala. Luego asocia la visita de los hacendados con la muerte de la mujer: "para eso [para mi redención] envió Nuestro Señor a morir aquí a la bienaventurada Felisa; y a esos tres pumas [...] Creo que me estás salvando, Señor", musita Bruno (p. 195).

La redención de don Bruno se plantea, pues, en dos niveles: la muerte de Felisa (en la que había encontrado "sólo pecado, sofo-cación", p. 192, como en todas las mujeres anteriores a Vicenta) lo libera de su más pesada carga, de la sexualidad concebida como pecado, el más sucio y repudiable de todos; la ruptura con los gamonales, el definitivo rechazo de su moral, lo libera de las la-cras colectivas de su clase. Rotas las ligaduras que lo aherrojaban al pecado y a la injusticia, don Bruno se instala en una nueva di-mensión existencial, casi como si de pronto volviera a nacer. De hecho, poco después, don Bruno busca consuelo en Vicenta: "¡Abra-zame, Vicenta! Como si fueras mi madre", le ruega, y luego llora "sin hipar, sin convulsionarse" en el regazo de la mestiza (p. 236). El simbólico regreso a la infancia y la decisión de iniciar una nueva vida se condensa en esta escena, cuyo sentido se enlaza, a través de oscuros y retorcidos vínculos, con el episodio que inicia el ca-pítulo: la muerte y entierro de doña Rosario, madre de Bruno.

Como se ha visto ya, los Aragón de Peralta deciden entregar el cadáver de su madre a los indios de Lahuaymarca y solicitarles que cumplan el rito del entierro. Desde la perspectiva adoptada en el segundo párrafo de este capítulo, el episodio expresa, en grado superlativo, el desquiciamiento del mundo andino tradicio-nal, en especial de los *werak'ochas*; desde la perspectiva de este párrafo, tomando en cuenta que es la voluntad de Bruno la que prima en todo el fragmento y su participación como creyente en la celebración india, la significación del mismo episodio debe en-contrarse dentro del tema de la redención del personaje, con espe-cial énfasis en el aspecto que toca a su acercamiento al mundo

indio. Luego del entierro Bruno será llamado "hermano" por los lahuaymarcas (p. 231). En la misma escena, con obvio paralelismo en relación a lo que acaba de hacer con el cadáver de su madre, y en previsión de su propia muerte, don Bruno entrega el cuidado de su hijo por nacer a Demetrio Rendón Willka, Adrián K'oto y Felipe Maywa: "mi hijo va a crecer junto a Demetrio Rendón Willka", dice —casi triunfante— don Bruno (p. 231).

La redención de Bruno parece obsesionar al narrador y su excep-cionalidad (pues es realmente un acontecimiento insólito) fuerza a la acumulación de motivos que la expliquen. Es obvio que se intenta encontrar la verosimilitud de un episodio clave en el pro-ceso novelístico. Por eso, a más de lo reseñado hasta aquí, la novela añade otros acontecimientos menores pero significativos: don Bruno contempla la bizarra rebeldía del humildísimo Anto frente al pre-potente don Fermín, y a través de ella parece descubrir o reencon-trarse con la audacia y el coraje del hombre indio (cf. p. 224), al mismo tiempo que decide entregar a la *kurku* Gertrudis (la mujer deforme a la que había violado en su juventud) a los comuneros de Lahuaymarca para que cuide la iglesia de la aldea y cante, con su hermosa y extraña voz, en las ceremonias religiosas (cf. p. 235). Nuevamente lo social (rebeldía de Anto) y lo personal (salvación religiosa de Gertrudis) se asocian en un todo que, sin duda, el narrador se esfuerza en remarcar²³.

Naturalmente la nueva vida de Bruno está condicionada, me-diante antítesis, por los factores que acaba de negar y por el peso de un pasado personal y colectivo del que no puede súbitamente descargarse. A su desbocada y con frecuencia aberrada sexualidad,

²³ La actitud de Bruno coincide curiosamente con lo afirmado por Er-nesto Sábato ("Sartre contra Sartre o la misión trascendente de la novela", en: *Casa de las Américas*, La Habana, marzo-abril 1968, Año VIII, Nº 47), en sus reflexiones sobre el autor de *La Náusea*. Dice: "...su sustrato jansenista de culpa [es] lo que lo induce a la lucha social" (p. 33). Naturalmente la filia-ción jansenista no es pertinente, mas sí resulta sugestivo pensar en la postura social de Bruno en función de sus angustias morales y de su persistente sen-sación de culpa.

don Bruno opone ahora un tierno y casi candoroso amor por Vicensa ("eres como las palomas de mi hacienda y como un río puede ser tuyo... ¡las flores del pisonay!", p. 236) y por el hijo que en ella espera. El narrador nos informa:

Ella le dio calor, dicha, y la pureza que había buscado en las otras, no sólo sin encontrarlo, sino extraviándose cada vez más, desesperándose (p. 237).

De otro lado, don Bruno inicia una serie de actos de acercamiento al universo indio. Ya no la "miseri-cordia" de las primeras escenas; ahora, más bien, una suerte de tarea restauradora de los valores quechuas destruidos por la opresión de los gamonales y una actitud beligerante, aunque no siempre clara, contra los hombres de su propia clase y contra sus instituciones, valores y costumbres. Don Bruno escoge la comunidad de Paraybamba, la misma que había sido en los primeros capítulos escenario de sufrimientos infinitos y sobre la que pesa ahora la amenazante sombra del hacendado Cisneros, que quiere destruirla, para iniciar en ella su nueva tarea social.

Cuando Bruno llega a Paraybamba para observar el comercio de sus colonos con los comuneros, actividad que él había aprobado por razones "caritativas" (cf. Cap. II), la comunidad está prácticamente destruida. No se trata sólo de la miseria, ciertamente atroz; se trata, al mismo tiempo, de la dilución de todo su sistema de vida y de toda su organización específicamente comunal. No hay *varayok* ni regidores, no se celebran las fiestas patronales, por ejemplo. Don Bruno decide ayudar económicamente a la comunidad, como ya lo había hecho antes, pero decide algo mucho más importante: restaurar la vida comunal. Fomenta la realización de un cabildo para que se elijan a los regidores y al *varayok*, los alienta, los guía en un primer momento y se ofrece como padrino del primer alcalde de la nueva época de Paraybamba. Bajo su sombra las autoridades recién elegidas inician la tarea de castigar a los comuneros que se habían entregado al poder de Cisneros, traicio-

nando a los suyos. Luego don Bruno enfrenta a la comunidad con su verdadero enemigo, el gamonal:

—Alcalde —dijo don Bruno—. Un rato. Voy a preguntar al Común. ¿Le tienen miedo todavía ustedes, comuneros, hijos de Paraybamba, a don Adalberto Cisneros?
—¡Nada de miedo! —contestó el alcalde.
—Contesten, regidores.
—Rencor, odio. No miedo (pp. 269-270).

De hecho la confrontación entre los indios y Cisneros se produce inmediatamente. Los comuneros, siempre bajo la protectora presencia de don Bruno, capturan, juzgan y castigan al gamonal: lo azotan, lo desnudan y lo expulsan de la comunidad (cf. pp. 273-279). La comunidad parece renacer: "Vamos a bailar después de veinte años", dice un comunero luego de las elecciones, cuando la comunidad comienza a reencontrarse con su tradición (p. 269). En contradicción con el sentido liberador de estas escenas, y de la beligerancia entre comuneros y hacendados que expresan, don Bruno no deja de ser el *werak'ocha* ("Viejo: yo soy gran señor [...] Castigo a mis indios cuando hacen pecado, cuando faltan mis órdenes", p. 263) y de recibir el tratamiento que le corresponde según la tradición feudal. La liberación y dignificación de Paraybamba se da así, paradójicamente, dentro de un marco fuertemente paternalista.

Es claro que el proceso analizado hasta aquí, en lo que toca al aspecto social, presenta dos lados correlativos: la ruptura de Bruno con su clase, por una parte, y el acercamiento a los indios, por otra. El primero puede comprenderse como un acto de automarginación, pues la iniciativa corresponde casi sin excepción al propio personaje; sin embargo, y de manera hartamente evidente, supone una realidad social irrecusable: la corrosión del grupo señorial. Como se ha advertido ya, *Todas las sangres* ofrece una visión especialmente aguda de la desintegración de la clase de los *grandes señores*, herida de muerte por una multiplicidad de impactos fortísimos. Los *werak'ochas* no podrán vencer el acoso de los empre-

sarios costeños, de los *señores* serranos ganados por la modernización ni de los indios y mestizos enriquecidos y poderosos: don Bruno se niega a ser reemplazado por el empresario o el "nuevo rico", por Fermín o por Cisneros.

Pero en don Bruno toda conciencia de realidad, sea histórica o social, como en este caso el aniquilamiento de su clase, no puede dejar de tener un reverso moral y una explicación de trascendencia mágico-religiosa. En efecto, la fuga del ámbito social a que pertenece implica también, en el ánimo de Bruno, la certidumbre de la maldición que pesa sobre su clase. Las razones objetivas del deterioro de los *grandes señores* quedan nubladas frente a la fuerza de la maldición recibida. No se trata sólo de la anécdota centrada en la maldición de don Andrés a sus hijos; en realidad son todos los *werak'ochas* los que reciben la ominosa carga del odio que los rodea, odio que uno de ellos, enloquecido y agónico, proclama desde la torre de la iglesia de San Pedro en el capítulo I. La maldición del viejo Aragón de Peralta deja de ser una anécdota familiar, cruel pero circunstancial, para convertirse en el símbolo del destino de una clase: "hubieras sido mejor mestizo" —le dice Vicenta a Bruno, y añade—: "al hacendado grande creo lo odian hasta los santos" (p. 237).

El "desclasamiento" de don Bruno lo hace derivar hacia el ámbito que mejor, aunque fragmentariamente, representa su ideal de vida, hacia el mundo de los indios. Sus siervos son mejores que los odiosos hombres de la costa, los tráfugas del orden tradicional o los advenedizos. Y Bruno logra compartir de verdad, hondamente, algunos aspectos del universo de los hombres que había explotado. El narrador enfatiza esta inmersión en lo indio en el relato de la salida de Bruno de la comunidad de Paraybamba:

Y ya en la cuesta de enfrente, sobre los arbustos que cubrían los abandonados andenes y campos no muy escarpados de Tukoswayk'o, don Bruno fue purificándose más con el canto de los grillos.

—¡Son estrellas! Cada uno de estos animalitos tiene una estrella de música en su cabecita! —dijo charlando con sus pa-

jes, y no se dio cuenta de que hablaba en quechua (p. 283, subrayado nuestro).

Pero resulta que desde la perspectiva de don Bruno, y dentro del contexto específico que lo rodea, la separación de su clase no implica la inmersión en la otra. Don Bruno no será jamás indio, por cierto, pero tampoco podrá reasumir su condición de *gran señor*. Al perder la pertenencia a su clase de origen, don Bruno queda como un ser ambiguo, confuso e inestable, ingrátido casi, en una suerte de vacío social²⁴. Este vacío intensifica notablemente las contradicciones de don Bruno. Él las interpreta, fiel siempre a su manera de ser, como contiendas interiores, éticas, como batallas entre Dios y Satanás (puesto que "siempre estamos cerca de los dos", p. 324) que disputan fieramente su alma —alma, dice don Bruno—, "perseguida a cada instante por mil culebras y mil arcángeles" (p. 230).

Quienes rodean a Bruno descubren también sus contradicciones. David K'oto percibe a su patrón como "hechura de Nuestro Señor Jesucristo" y, al mismo tiempo, "obra del padre Pukasira" (p. 280), mientras que Fermín se ve forzado a definir a su hermano como "una especie de indio, sin dejar de ser católico fanático" y como "un comunista de nuevo cuño" (pp. 288-289). Ambos testimonios dejan constancia de la multiplicidad de fuerzas que sacuden, sin integrarse, la personalidad y la acción de don Bruno. A partir de esta muy deleznable base, informe en sí misma, resulta imposible intentar una acción social coherente. El propio Bruno, al contemplar el castigo que los comuneros descargan contra el gamonal Cisneros, castigo que él mismo ha propiciado más o menos directamente, explicita su profundo desconcierto: "¡Dios! ¡Estoy a oscuras! ¿Adónde voy?", se pregunta angustiado (p. 279).

Don Bruno reconoce muy pronto que sus actos concretos en favor de los indios no tienen verdadera efectividad; o mejor, que se agotan en un nivel interior o simbólico, como gestos aislados de

²⁴ Bruno repite así, y no sólo en este caso, situaciones propias de Ernesto en *Los ríos profundos*.

afirmación de valores trascendentes, sin llegar a romper el sistema social, ni siquiera a mellarlo en sectores sustantivos. Luego del castigo de Cisneros, que vendría a ser el acto más concreto que la actitud de Bruno directamente suscita, el alcalde de Paraybamba afirma que "es seguro que este señor [Cisneros] volverá con uniformados, y si estoy vivo me abaleará en la plaza", que el escarmiento "matará a Paraybamba", que —en suma— el mal "tiene cada noche más fuerza que el bien". Frente a este pesimismo, que obedece a una experiencia secular, don Bruno quiere ponerse a sí mismo como signo de triunfo: "¿Y yo?", pregunta, mas la respuesta del *varayok* lo deja en caviloso silencio: "El mal es más grande que tú. Está creciendo. Tú irás al cielo, dicen. Morirás en la plaza con tus ahijados", expresa el alcalde (p. 278).

La ineffectividad de su proyecto, vencido por el peso de la realidad, agudiza las ya graves contradicciones de don Bruno, contradicciones que hacen crisis, de manera definitiva, cuando comienza a percibirse que los valores que Bruno pretende defender son, de hecho, inexistentes. En efecto, don Bruno se define a sí mismo como defensor del orden tradicional ("¡Dios! Detén el cambio del mundo", p. 290) y se autocalifica, frente a quienes pretenden alterar el sistema secular de los Andes, como un "católico a la anti-gua": "Yo soy antiguo. Yo uso pongos, mantengo el rigor en mi hacienda y no necesito técnicos", advierte (p. 429). ¿Cómo conciliar esta defensa del orden tradicional y los actos de aliento a la resistencia o rebelión de los indios, por ejemplo? Sucede que don Bruno, agobiado por su ambigüedad, inoperante desde la situación marginal que tiene, opta por suponer un pasado casi paradisiaco, que inclusive se asocia con espontaneidad al "estado natural" del hombre, y asume la tarea de defenderlo. El movimiento social que propicia es, así, un movimiento hacia atrás, hacia el pasado secular que los nuevos tiempos han vejado y pretenden destruir²⁵.

²⁵ En este aspecto se produce una nueva asociación entre Bruno y Ernesto (*Los ríos profundos*): ambos se proyectan fervorosamente hacia el pasado.

ción de la realidad. Ni lo tradicional es lo natural (como se lo hace ver Matilde: "lo tuyo también es artificial, Bruno, sólo que tiene tantos siglos que parece no hecho por la mano del hombre, sino del Ser Supremo", p. 112) ni el pasado histórico que supone y por el cual lucha, ha tenido existencia efectiva. En realidad don Bruno inventa un pasado y construye una utopía pasadista, un ideal de perfección asentado en el pretérito. El señor bondadoso, tanáticamente, justísimo siempre, santo en suma, carece de toda realidad histórica. No ha existido nunca y hasta el propio pasado personal de Bruno lo niega. Cuando don Bruno dice defender la tradición, cuando pide a Dios que el mundo no cambie, en realidad está sustituyendo la historia efectiva, hasta su propia historia personal, por una imaginaria "edad de oro", por un paraiso inventado.

Es claro que las contradicciones de don Bruno son racionales y vitalmente insolubles. Tiene que acudir, cada vez con más frecuencia, a recursos de orden mágico-religioso. Se esfuerza por descubrir un designio divino, una suerte de religiosa teleología de la historia, una clave mágica que confiera sentido a su existencia; más aún, pasando por alto las contradicciones que desquician permanentemente su quehacer, don Bruno se estimula imaginándose casi como el "brazo de Dios" y realizador en el mundo de la Providencia. Se empeña en creer que sus esfuerzos son los de Dios, y que, por tanto, no fracasará: "¿Tú has de poder menos, Dios?, dice refiriéndose a su propia lucha contra los enemigos del orden—orden ficticio—que el cautela (p. 289).

Pero la realidad es más fuerte que toda creencia. Y la realidad se encarga de mostrar el fracaso de los proyectos de Bruno, su definitiva inoperancia: se produce el feroz y temido escarmiento contra los comuneros de Paraybamba (cf. pp. 303 y ss.), el pueblo de San Pedro es incendiado por los *vecinos* y la restauración que propicia Bruno resulta imposible (cf. pp. 409 y ss.). Contra todo lo que don Bruno podía prever, el Mal comienza a imponerse en el mundo. Vicenta, con su ingenua perspicacia, así lo plantea:

Por orden de Dios se fue [Bruno] a matar a los bandidos

que en la tierra nunca, pues, van a acabar. Por gusto se fue (p. 447).

El fracaso de Bruno es incontrastable. Su "república de indios manejada por señores caritativos" (p. 458) no ha sido realidad histórica, y por tanto no cabe restaurarse, ni será tampoco realidad en el futuro. Frente a la convicción de su desastre, don Bruno escoge para sí el papel de gran vengador de la voluntad divina frustrada por la maldad de los hombres. Ya no se trata de construir un mundo ni de resucitar una hechiza "edad de oro"; ahora se trata, escuetamente, de probar que la maldad no queda impune, que hay un orden ético en el universo, que existe la justicia de Dios. Don Bruno escoge a los grandes culpables de haber burlado los designios de la Providencia y de haber disturbado el orden del mundo: son don Lucas, el "terrateniente más inmisericorde de la provincia" (p. 406), y don Fermín.

La primera víctima es don Lucas. Don Bruno se dirige a la hacienda del viejo gamonal, le increpa su maldad con los indios y le da muerte. Con la muerte de don Lucas, presenciada por sus colonos, don Bruno sella definitivamente su ruptura con la clase de los *grandes patrones* y se redime a sí mismo como miembro, ahora fugitivo, de ella. La muerte de don Lucas es, así, una especie de acto doble: Bruno castiga en otro lo que él había sido antes, y de esta manera se purifica ("lo he matado para redimirme", dice, p. 451), al mismo tiempo que venga el sufrimiento de los indios y reafirma su adhesión a ellos.

Liberado por completo de su pasado, Bruno se dirige a la hacienda de su hermano Fermín: intenta matarlo, pero sólo lo hiere. El acto de redención y venganza, sin embargo está cumplido: en el nivel que Bruno actúa ahora, desgajado ya por completo de la realidad, son los gestos y los símbolos, al margen de su efectividad, lo único que interesa, el único valor que pervive. El gran culpable de la destrucción del mundo andino recibe el castigo que Bruno le impone —y ese castigo evoca los términos de la maldición de don Andrés—, que llamaba "caínes" a sus hijos; los evoca hasta en

el detalle del uso ritual de la vieja pistola del *gran patrón* suicida.

Mientras realiza su itinerario sangriento, don Bruno adquiere una dimensión casi sobrenatural. Transfigurado, apenas corporal, don Bruno aparece como un "ángel indignado" que puede ver lo que sus ojos no contemplan y escuchar lo que sus oídos no oyen; puede conversar, por ejemplo, con la silenciosa conciencia de su *pongo* (p. 449). La devoción de los indios por la figura de don Bruno se intensifica. Representados por el *varayok* y los regidores, que ingresan procesionalmente a la casa de don Bruno, los comuneros le rinden tierna y solemne pleitesía:

Tú has llegado al corazón de los comuneros. ¿Por qué será?
No sabemos. He venido a darte el corazón de los seis ayllus.
No lo rechaces, gran señor Aragones (p. 330).

La imagen de don Bruno se diviniza. Ante los indios no es "hombre que muera"; es, más bien, como piensa un joven colono, "hijo de Pukasira o del Dios de la iglesia" (p. 445). La glorificación de Bruno es, así, absoluta. Pero absoluto es, también su fracaso: destruido por sus propias e innumerables contradicciones, incapaz de toda acción eficaz, don Bruno sólo puede enristrar, más como bandera que como arma, su inútil venganza. Una de las últimas imágenes que tiene el lector de Bruno, cuando ya ha completado todo lo que en el mundo puede hacer, se inscribe de lleno en el tópico del llanto del héroe, del redentor sacrificado:

Y el río de sangre, tantas veces contenido en el pecho de don Bruno, se desbordó. Ya había arrasado a quienes debía arrasar; ahora tenía que salir al mundo o matarlo, por dentro (p. 457).

Encarcelado con cuatreros y violadores en la sucia prisión serrana, donde sólo el sonido de un charango le permite sobrevivir, don Bruno intuye por primera vez el sentido de la historia en que estuvo inmerso: "Rendón Willka después vencerá definitivamente", presagia (p. 457).

del propio Arguedas "frente a las alternativas abiertas a la conducta de Willka"²⁷. Demetrio Rendón Willka es un personaje que debe ser estudiado, pues, con esmero.

Es claro, por lo pronto, que el disimulo no tiene marca negativa en el contexto de *Todas las sangres*. Equivale más bien a un lícito recurso contra la explotación que sufren los indios, y es así una forma de salvaguardar la existencia, y equivale también a una sagaz estrategia con funciones sociales y políticas bastante bien definidas. El disimulo se convierte en una importante arma de ataque y defensa, arma que Rendón Willka maneja con sutileza que el narrador destaca. Hay escenas completas en que la tarea del héroe (pues es obviamente heroica la dimensión de Willka) consiste en ocultar su pensamiento e intención y en nublar el sentido de su actividad. Tal el caso, por ejemplo, de la entrevistista del comunero con el ingeniero Cabrejos (cf. pp. 79 y ss.).

El doble nivel de apariencia/verdad que implica este tipo de caracterización, hace más visible la ambigüedad y desorientación que a veces, sobre todo en las primeras secuencias de la novela, se agolpan sobre Rendón. Surge este personaje desde el capítulo inicial de *Todas las sangres*, en una escena clave —la del entierro de don Andrés— y su primera presentación enfatiza un aspecto de su pasado: su reciente estadía en Lima. Esta experiencia hace que don Fermín lo reciba cordialmente (el comunero puede haber escapado en la costa de la "barbarie"); don Bruno con aversión (en la costa Rendón puede haber sido contaminado) y el criado Antio con una mezcla de admiración, desconcierto y temor. El narrador, por su parte, se refiere a Demetrio como a un "ex indio", calificación que parece convenir con el aspecto exterior del personaje ("vestido de americana, con un traje grueso de lana azul"—p. 31) y con alguna frase dicha por él mismo ("indio sabe de otro modo"—p. 32) que pudiera expresar un cierto distanciamiento con respecto a su grupo. Sin embargo, al terminar el capítulo,

27 "Carta del Dr. Anibal Quijano (a José Miguel Oviedo)", en: *Boletín de Sociología*, Lima, mayo-junio 1965, Año I, Nº 2.

Rendón Willka: la construcción del nuevo mundo

La caracterización de Rendón Willka se funda en un aspecto que define su modo de actuar, aunque bien pudiera no ser un rasgo de su personalidad: el "disimulo", manera de comportarse que Arguedas encontraba propia del indio actual²⁶. A partir de aquí el carácter de Rendón se configura casi como un enigma para el lector. A veces no se sabe, en efecto, si una determinada actitud del personaje tiene el signo de la autenticidad o, en cambio, se inscribe en el orden del disimulo, del doblez, del ocultamiento de las verdaderas intenciones. Un problema de este tipo excede el ámbito de la caracterización propiamente dicha y se proyecta, con fuerza, sobre la función semántica del personaje.

El problema se agrava porque los medios que habitualmente emplea el narrador para hacer conocer la intimidad de otros personajes (el monólogo, el diálogo íntimo) prácticamente no se usan en el caso de Rendón. De hecho ninguno de los diálogos en que interviene el comunero tiene la función que suele ser frecuente en los de Bruno y, sobre todo, en los de Fermín. Sus monólogos son escasos y, en algunas ocasiones, muy confusos (cf. p. 407). De esta manera, aunque por razones muy distintas, la caracterización de Rendón Willka es casi tan compleja como la de Bruno y su nivel de significación no alcanza nunca, por cierto, la univocidad. De aquí que un sociólogo, Anibal Quijano, encuentre que Rendón "aparece con una reveladora incongruencia lingüística y psicológica" que manifiesta, según su sospecha, las "incongruencias y vacilaciones"

26 Arguedas aludió varias veces al disimulo como característica del comportamiento de los indios. Tal vez el texto más sugestivo sea el que aparece en "No soy un aculturado" (discurso pronunciado al recibir el premio Inca Garcilaso de la Vega, en 1968, y publicado como epílogo de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada, 1971). Se lee: "Dentro del muro asistente y opresor, el pueblo quechua, bastante arcaizado y defendiéndose con el disimulo, seguía concibiendo ideas, creando cantos y mitos" (p. 296-297, subrayado nuestro).

Demetrio afirma su adhesión al mundo que le pertenece: "Yo comunero leído; siempre, pues, comunero" (p. 33).

En este primer capítulo Rendón vive uno de los pocos momentos en que se permite hablar "cuando la sangre está hirviendo". En este fugaz instante, Rendón señala que se propone hacer "sufrir más" a don Bruno y colaborar con don Fermín, porque él destruirá a los vecinos de San Pedro. Al mismo tiempo expresa la conciencia que tiene de la injusticia que los *señores* cometen con los indios, de la pasividad de éstos y la certidumbre absoluta de que el fin de los *werak'ochas* está muy próximo (cf. pp. 32-33).

Aunque inmediatamente después Rendón Willka niega validez a sus palabras ("¡Yo bruto! ¡Yo hablando como animal!" —p. 32), ellas fijan la primera opción del protagonista; vale decir, con los indios especialmente con los comuneros, y con don Fermín. La adhesión a los primeros es inequívoca y sólo tiene una nota específica: la conciencia de Demetrio de ser, en parte al menos, distinto y de deber esa excepcionalidad a su condición de "leído". La decisión de colaborar con don Fermín es menos clara: pese a que Demetrio piensa que "don Fermín es como yo" (frase que debe entenderse en relación a la experiencia costeña de ambos y a la decisión común de acabar con el orden andino tradicional), el comunero aclara que se considera "del otro lado" (p. 33) y que habrá de colaborar con el minero en la tarea de "templar al pueblo" (destruir San Pedro). Esta colaboración no oscurece la voluntad de Demetrio de "templar" también, en su oportunidad, a don Fermín. Se trata, pues, de un planteo estratégico: frente a los dos grandes enemigos (el imperialismo y los *grandes patrones* tradicionales), Demetrio encuentra necesario asociarse con quien tajantemente se opone a ellos, sin olvidar que esa colaboración es eventual y que concluirá en una contienda entre ambos. Un amplio sector de la novela relata, precisamente, la inserción de Rendón, que es nombrado capataz de la mina Apark'ora, en el proyecto de don Fermín.

El regreso de Demetrio a su comunidad, la de Lahuaymarca, determina el surgimiento de una cadena de asociaciones y la elaboración de escenas que retrotraen el tiempo de la narración a una

instancia anterior a la muerte de don Andrés, episodio con que se inicia la novela. A través de estas marchas hacia atrás y a través, asimismo, de las evocaciones múltiples, el narrador confiere un pasado a Demetrio. La representación destaca, a este respecto, dos dimensiones: por una parte, la instrucción escolar recibida por Willka, que se mezcla con la experiencia ganada por él en diversos ambientes de Lima ("yo sufrí siete años en barriadas de Lima, comiendo basura con perros y criaturitas, oyendo a políticos, yendo a la escuela" —p. 409); por otra, el carácter de escogido por su comunidad para realizar una suerte de destino colectivo que, sin embargo, no se explicita.

La tardía y precaria escolaridad de Rendón Willka tiene un primer momento en su propio pueblo, como asistente a la escuela de los *blancos* ("fue el primer indio que se matriculó en la escuela de los vecinos" —p. 58), donde será vejado por los *niños* de años superiores, azuzados contra el comunero por sus padres, y de donde será prontamente expulsado. Luego de un período en el que Rendón estudia solo ("él siguió deletreando en su librito escolar" —p. 58), el protagonista —ya en Lima— cursa en una escuela nocturna algunos años de primaria. Es claro que la experiencia capitalina y la instrucción recibida, aunque escasa, sirven para dotar al personaje de un *background* que hace verosímil su condición de líder, su excepcionalidad. El mismo don Bruno, que en un primer momento rechaza a Demetrio, considerándolo infestado por los demonios costeños, tiene que aceptar su valor. Le dice el hacendado:

Rendón: ya no eres común, un indio ordinario. Pero sigues indio. Dios habrá dispuesto cómo y para qué. Sabes mucho, entiendes, tienes pensamiento. ¿Adónde llegarás? No al mal, Rendón Willka. ¡Lo sé! (p. 119).

Pero Rendón es también, como se ha dicho, el escogido de su comunidad. Es el primero que va a la escuela y el primero que la comunidad envía a Lima (en palabras de Gregorio): ha estado cinco, seis años en Lima; el Común le mandaba plata. Ha estado

junto a la parada, al mercado grande. El ha entrado fuerte a la capital que dicen" —p. 94). Por razones que el lector desconoce completamente, Rendón recibe un trato preferencial de su comunidad y debe asumir, así, como un mandato, su responsabilidad para con ella. Muy genéricamente, pues el texto no ofrece referencias de ninguna clase, la responsabilidad que el Común entrega a Demetrio es la de salvar a su pueblo de la opresión. La despedida que la comunidad brinda a Demetrio es sintomática. Todo el cabildo lo acompaña hasta la carretera que conduce a Lima, el propio alcalde mayor compone la letra del *harawi* de despedida y las mujeres, al cantarlo, se transforman en la voz del pueblo que anuncia, con inquebrantable fe, el cumplimiento de un destino:

No has de olvidar, hijo mío,
jamás has de olvidar:
vas en busca de la sangre
has de volver para la sangre,
fortalecido;

como el gavilán que todo lo mira
y cuyo vuelo nadie alcanza (p. 64).

Esta hermosísima canción despliega una gama muy rica de significaciones. Sus niveles connotativos se entrecruzan al seguir varias direcciones: "jamás has de olvidar" apunta tanto a la permanente presencia de la comunidad en la memoria y vida del viajero, cuanto al hecho concreto de su expulsión y castigo de la escuela de San Pedro, por ejemplo. La alusión a la sangre tiene también planos múltiples de significación: "buscar la sangre" expresa encontrar la fuerza suficiente, alcanzar el poder del *yawar mayu* (río de sangre), que es una imagen recurrente en toda la narrativa de Arguedas, y dice también de confirmar la pertenencia a un mundo, a una cultura, a una raza, a una "sangre". El "volver para la sangre" corresponde al sentido de regresar para servir a esa raza, pero, al mismo tiempo, expresa la idea de la gran rebelión: volver para la hora de la revolución, sería su segundo significado. Los versos finales son la consagración de Demetrio y concentran la esperanza de todo su pueblo: Rendón, los comuneros, los indios

serán inencontrables como el gavilán. A partir de aquí la figura de Demetrio Rendón Willka alcanza un nivel cercano al de una figura legendaria —que Dorfman considerara más próxima al mundo épico que al novelesco²⁸.

Rendón Willka asume con naturalidad su destino excepcional. Al regresar "convoca" a los *warayok* y a los cabecillas de su comunidad, comportándose de hecho como dirigente, y se desplaza entre San Pedro, Paraybamba y Lahuyamarca. Con "las autoridades y sabios" de la comunidad llega a "buen acuerdo" (p. 64), según dice el narrador, aunque el lector no se entere nunca de los términos de ese acuerdo. Se debe suponer, entonces, que las acciones de Demetrio y de los comuneros obedecen a un plan y que la naturaleza del mismo, en una versión ahora colectiva y proyectada hacia el lector, no hacía algunos personajes, comparte la nota de disimulo que caracteriza a Demetrio. Esta especie de elipsis no condice bien con el sentido político-social de la novela y crea una incómoda ambigüedad —la misma que criticaba Quijano, según cita hecha al comenzar este capítulo.

Dentro de este desconocido plan tiene que inscribirse la colaboración de Demetrio con el proyecto de don Fermín, cuya explicación más inmediata está dada por la comunidad de los enemigos que ambos enfrentan. Nominado capataz de la mina, Rendón se constituye en uno de los goznes sobre el que gira todo el trabajo y alrededor suyo, como en otro nivel de don Fermín, se concentran las actividades de grupos y personas muy dispares. A excepción del propio Fermín, los miembros del estrato empresarial desconfían de Demetrio. Matilde, esposa de don Fermín, califica a Rendón de "taimado peligroso" (p. 76) y este parece ser el juicio compartido por el grupo patronal en su conjunto. Similar desconfianza le tienen los líderes sindicales, apristas y comunistas, a quienes desorienta la no militancia de Rendón en ningún partido político: "este cholo puede ser un traidor, un vendido a Aragón", dice un

²⁸ Dorfman, Ariel: *Imaginación y violencia en América*, Santiago, Universitaria, 1970, p. 201 y ss.

dirigente sindical (p. 104)²⁹. En cambio, y como formando una antítesis con este clima de desconfianza, el capataz de Apark'ora recibe la adhesión absoluta de los colonos que don Bruno proporciona a su hermano y de los comuneros de Lahuaymarca que trabajan en la mina.

Esta adhesión es la que busca Rendón Willka, sin duda. A través de ella trata de conseguir lo que parece ser su primer objetivo: hacer que se respete a los indios, mostrando todo lo que son capaces de realizar, y conseguir que los propios indios afiancen o descubran la conciencia de su valor, de su poder. El trabajo de los socavones en la mina se plantea así en los mismos términos que el *turupukllay* o la construcción de la carretera en *Yawar Fiesta*. Es una demostración de valor, de capacidad, de coraje, de eficiencia colectiva, y una muestra de un modo de ser distinto, hasta opuesto, del que se impone como norma en los otros estratos. El trabajo en la mina se convierte entonces, punto que el narrador remarca insistentemente, en un himno triunfal al trabajo colectivo:

Los indios no toman esta tarea de la mina como trabajo ordinario, sino como una faena comunal. Es decir, que trabajarán en competencia. ¡A ver quién rinde más! Habrán seleccionado *k'ollanas* mediante alguna prueba de agilidad y fuerza. Los vencedores guiarán la faena; trabajarán a un ritmo endemoniado; a lo más que les dé el aliento. Los otros deberán seguirlos [...] Cantan mientras corren [...] El *k'ollana* dialoga con el coro que forman los otros trabajadores. No deben mostrar jamás indicios de fatiga (p. 105).

O también:

Rendón Willka organizó varios grupos de diez hombres para que hallaran los carros. Los colonos y tres lahuaymarcas arrastraban, gritando, los pequeños coches cargados de piedra y tierra. "¡Vuela, gavián, carajo! ¡Vuela, perro vuela, viejo caballo!", exclamaban en quechua. Y se reían (p. 107).

²⁹ El cuestionamiento de los partidos políticos y la marginalidad del protagonista con respecto a éstos se advertía ya claramente en *El Sexto*.

El mismo Rendón se refiere en estos términos al trabajo de los colonos y comuneros a su cargo:

Están trabajando en faena, mejor que la hormiga. Don Adrián, don Santos, *k'ollanas*, gritan: ¡Wifááá! [...] Todos, todos hombres de otros pueblos se asustan con el trabajo de tus criaturas (p. 118).

La eficiencia del trabajo de los indios, por el que reciben nada más que alimentación y alojamiento, favorece objetivamente a don Fermín y sólo a él. Demetrio, sin embargo, descubre otros fines a la tarea. Sabe que la mina ("si ingeniero tuviera el patria en el pecho") puede significar "comida, harto; ropa, harto, para huérfanos", porque "mina también el Señor hizo [...] como el trigo también" (p. 311). Pero, sobre todo, Demetrio encuentra un sentido mágico y simbólico en la explotación de la mina:

La oración de K'oyowasi hizo reflexionar a Demetrio. "¡La luz de afuera del mundo!" Dentro de la mina vivía la tiniebla, a la que era necesario no temer, rendir más bien, para tomar de esa oscura entraña lo que ella podía dar al hombre para su bienestar, para su triunfo sobre la naturaleza. "¡La luz dentro del mundo puede hacerse! La haremos. El hombre es grande —reflexionó en quechua—. Es más grande que la sombra del K'oropuna... que la fuerza del torrencioso río. Haremos. Hablaremos" (pp. 108-109).

Dos grandes líneas cruzan esta reflexión: por una parte, la interpretación del trabajo en la mina como un reto que hay que vencer; por otra, la naturaleza plural de este reto, su condición económica, que funciona como base, y su condición cultural, o específicamente ética si se prefiere. El triunfo del bienestar sobre la miseria, del hombre sobre la naturaleza, de la luz sobre las tinieblas. En cualquiera de las dos líneas, y unificándolas, la idea central es que con la explotación de la mina "vamos a comenzar [...] otro destino" (p. 98).

Todas las sangres relata el enfrentamiento de Rendón, los comuneros y los colonos a ese desafío. No sólo consiguen llegar rápi-

damente a la veta que buscan; más todavía, logran vencer la trampa que les preparan los agentes del Consorcio y alcanzan, de esta manera, el respeto de los obreros: "tenemos que aprender de ellos", dice el líder comunista; "no he visto más alma nunca", añade un militante aprista (p. 109). La trampa tendida por el Consorcio resulta ser un episodio importante. Cabrejos infiltra en la mina a un hombre para que, con terribles gritos que hagan pensar en un *amaru* (legendaria "culebra gruesa como el cuerpo de un toro padrillo"), espante a los indios. Rendón descubre las intenciones de Cabrejos, alecciona a los indios y cuando se escuchan los gritos sólo los obreros se espantan: los indios quedan en sus puestos, desafiantes. La escena es típica de la narrativa de Arguedas: como la captura del Mistu (que es un *auki*) en *Xawar Fiesta*, como la derrota de la "madre" de la peste en *Los ríos profundos*, la derrota del *amaru*, aunque falso, equivale a la superación del terror mítico.

Con este triunfo Rendón Willka logra algunos de sus objetivos. El coraje indio se hace ejemplar, se reafirma el respeto de los otros estratos y los propios colonos y comuneros adquieren o refuerzan la confianza en sí mismos, esa fe que Rendón Willka parece constatar, muy tícidamente, como cimiento de toda acción futura. Pero sus triunfos son todavía muy parciales e inseguros. El *mandón* de Bruno, Carhuamay, en la ceremonia del entierro de los restos del hombre que pretendió atemorizar a los indios, muerto inmediatamente después de su intento por una explosión dentro de la mina, acude a la retórica de los frailes que predicaban en las haciendas ("Ha sido voluntad de Dios. Todo se hace por voluntad del Señor. Así llorando; así morimos; así las cumbres se cubren también de nieve [...] A nadie le corresponde averiguar la voluntad del Señor. Nosotros, las pobres criaturas, lloramos nomás, hermanos" —p. 144) y convierte a los hombres que acaban de demostrar ejemplar coraje en una masa gimiante, nuevamente abatida, derrotada. Ante este espectáculo desolador, Demetrio reflexiona:

"¿Por gusto lloran, sin causa lloran?", se preguntaba Demetrio, y se respondía: "A todos, pues, nos han jodido, nos han

flagelado. ¡Pero llorar es la maldición de la maldición! Yo, yo padrecito Koyawasi, yo voy a hacer que en vez de la lágrima que es para el arrodillado, salga fuego, más que del infierno, de los ojos de tus hijos. Y entonces no vamos a responder ante Pukasira, ante Crucificado; ante el hermano ha ponderar el que quiera fregar al hermano. ¡Caray! El sol va cambiar, pues; quizá mañana, quizá pasado..." (pp. 144-145).

El triunfo sobre el Consorcio es también parcial. A la larga el Consorcio se impondrá sobre don Fermín y hará suya la mina. De cualquier manera, Demetrio ha iniciado un vasto movimiento, por el momento más en las conciencias que en los niveles de la realidad, que irá creciendo e intensificándose continuamente. Es un movimiento zigzagueante, de ritmo desigual, a veces muy confuso, en el que tal vez el único punto de referencia, por ser inconmovible, sea la oposición al Consorcio; oposición que en un momento permite la insólita unión de don Fermín, los obreros sindicalizados (comunistas y apristas) y Demetrio. Las voces de aquellos y de éste coinciden al terminar el capítulo IV: "¡Que haya mina!", dice Rendón; "que haya mina", responde Portales; "de acuerdo", concluye Antenor (p. 148). Estas extrañas alianzas, que además de insólitas son absolutamente precarias, pues se construyen con la misma facilidad con que se deshacen, aparecen reiteradamente en *Todas las sangres* —siguiendo y ampliando el modelo de *Xawar Fiesta*.

Al iniciar el segundo tercio de la novela, en el capítulo V, otra alianza de esta índole, pero aun más imprevisible, comienza a formarse: la de Demetrio y don Bruno, que Cabrejos —ante los funcionarios del Consorcio— define así:

Ahora [Rendón] es el líder de siervos e indios libres y se ha aliado, en una alianza aparentemente absurda, con don Bruno Aragón de Peralta, un católico feudal fanático cuya perturbación emocional y mental lo ha llevado ahora a "amar" a sus indios (p. 342).

Alianza imprevisible, en efecto, porque el proyecto inicial de Demetrio era hacer "sufrir más" a don Bruno y transformar sustantivamente el mundo que el hacendado defiende, mientras que éste, también desde un primer momento, rechaza al comunero: "No vayas a ir a mis molinos, Rendón —le dijo—. Te haría echar con los perros" (p. 31). Parecería natural, pues, la contienda entre Rendón Willka y don Bruno. Es don Bruno el representante de la vieja sociedad serrana, el *werak'ocha* cuyos indios han sufrido infinitamente, en contraste con Demetrio que surge, precisamente, para acabar con ese orden y que cree (lo que bastaría para espantar a don Bruno) en el beneficio de la modernidad. A "Lucero", el caballo del *patrón*, Demetrio le dice:

El camión te va a enterrar, ¡caray! "Lucero". Puede más que tú, y el hombre, pues, lo ha hecho. El hombre, pues, está ganando (p. 120).

En lo que toca a Bruno, según se ha visto en el párrafo anterior, el relato presenta un lento proceso que lo acerca a Rendón: primero, al descubrir que el comunero cree en Dios y rechaza la ambición individual, lo bendice (p. 119); luego, en el ritual del entierro indio de doña Rosario, encomienda a Demetrio colocar la cruz sobre la tumba, porque —dice— "has podido volver sano del infierno" (p. 218); más tarde, presagiando su muerte, lo nombra administrador de "La Providencia" y le encarga el cuidado de su hijo (p. 231); por último, como coronación de todo este proceso, lo designa albacea, le confiere el mando de la hacienda y confía a su cuidado la suerte de Vicenta y de su hijo (cf. pp. 446-448). En realidad este paulatino acercamiento a Demetrio es absolutamente correlativo a la actitud que adopta Bruno con respecto al mundo indio y al de los *grandes señores*; lo es, asimismo, al cambio que se produce en la conciencia del hacendado entre el pasado real, que al comienzo defendía como sociedad ideal, y esa paradójica "edad de oro" que termina por imaginar, contra los intentos del imperialismo y de la modernización, y que nunca, ni en su propio caso, tuvo realidad. Enemigo mortal de los "extran-

jeros" (término que engloba a todos los no serranos) y de su hermano Fermín, automarginado de la clase señorial andina, odiado por los miserables *vecinos* de San Pedro, don Bruno sólo puede acudir, para salvar el mundo que imagina, a Demetrio, a los comuneros libres, a los colonos.

Desde la perspectiva complementaria, la adhesión de Demetrio a don Bruno, muestra varios niveles explicativos, aunque nunca deja de tener instancias borrosas, indefinibles. Un primer nivel, más psicológico y ético que social, señala la fascinación que ejerce el *werak'ocha* sobre todos los indios, y tardíamente sobre Demetrio, fascinación que tiene mucho que ver con la imagen del *gran señor* todopoderoso, cercano al Dios de la iglesia y sufriente portador, en el caso de don Bruno más que en ningún otro, de los males y pecados de sí mismo, de sus siervos y del mundo. La atormentada figura de don Bruno, nudo de contradicciones insalvables, su permanente y casi histérica exaltación religiosa, sus imprevisibles desplazamientos entre los polos del bien y el mal, pueden repeler en un primer momento, hacerse insoportable, pero a la larga imponen el poder misterioso, ya escasamente correlativo al poder real, de quien se entrega, como en un rito, a una causa definitivamente perdida.

De otra parte, y ahora desde una perspectiva más bien social y política, la adhesión de Demetrio a Bruno se explica porque el comunero va decantando una actitud —si se quiere una ideología— cerradamente indígena. En efecto, Rendón Willka prescinde casi por completo de los obreros que trabajan en la mina, que deberían ser, por cierto, sus aliados naturales. Después de fugaces contactos con la dirigencia sindical (p. 103), Demetrio explicita su desconfianza (que es recíproca) frente a los "políticos". Primero de una manera fría, racional, establece la actitud que deben adoptar los indios frente a ellos. Aconseja así a David K'oto:

Hay que oír a los políticos. El mundo es grande. Pero no hay que seguir lo que dicen los políticos; según nuestra conciencia hay que aprender lo que enseñan. *Ellos son de otro modo. Nadie nos conoce* (p. 307, subrayado nuestro).

Luego, ahora con vehemencia, Demetrio insiste en el mismo tema:

Comunistas que también han matado a Dios pelean entre ellos, más que alacranes se quitan el mando. ¡Apristas... sapos y culebras son; arrodillan delante de jefes ociosos, puta-heros! *Comunero es distinto*. ... ¿comunistas? ¡Que vengan, pues! Nosotros cortaremos su tenaza de alacrán, su venenito, entonces serán hermanos. ¿Apristas? ¡Cuál es sapo, cuál es culebra, cuál es hermano? En siete años no he podido saber. Ellos también no saben. "Gran Hablador" dice sabe. Y en su cabeza hay un rato alacrán, otro rato culebra, otro rato hermano grande, como en el Dios de los señores. ¡Yo firmel! Comunero de... cuarenta pueblos, haciendas, firmel! (p. 407, subrayado nuestro).

Demetrio expresa, pues, una tenaz insistencia en la peculiaridad del hombre indio, peculiaridad que impone la necesidad de ser salvado por sí mismo. Puesto que "comunero es distinto", puesto que "nadie nos conoce", el proyecto de Rendón Willka adquiere un significado excluyentemente indígena: "el novelista (dice Aníbal Quijano) imagina una posibilidad estrictamente indígena de modificación de la situación social del campesinado"³⁰. De hecho la novela muestra el desconcierto, la inseguridad, la impotencia de quienes, mediante la institucionalidad partidaria, sea comunista, aprista o social cristiana, intentan modificar el orden social andino y liberar a los indios de la opresión. Un personaje anónimo, de los que suele utilizar el narrador para incluir su voz en el debate de la novela, al contemplar las disputas entre comunistas y apristas, condenatoriamente les dice: "no se peleen en la boca del lobo" (p. 329), imagen que confirma el sentido de un número crecido de secuencias (cf. pp. 110, 129, etc.) en las que el lector descubre que la lucha político-partidaria deja sin tocar a los verdaderos enemigos.

Lo anteriormente expuesto ayuda a comprender mejor por qué

Demetrio se siente ligado a don Bruno y por qué cambia, con respecto a él, su primitiva actitud tajantemente negativa. En el fondo, frente a la intromisión de los "extranjeros", de los que ignoran la auténtica especificidad del hombre indio, aun cuando pretendan ayudarlo, Demetrio percibe que con don Bruno comparte, al menos, un género común: el andino. Es, en parte, la situación que se plantea en *Yawar Fiesta*, ahora considerablemente más compleja. En la primera novela indios y *principales* conforman una cierta unidad que contiene contra los "extranjeros", incluyendo en este término a los indios y mestizos que viven en Lima. En forma homóloga, *Todas las sangres* narra la alianza de Demetrio y don Bruno (partes del mundo andino) contra quienes, desde fuera, no pueden comprenderlos o, más tajantemente, pretenden explotarlos o aniquilarlos.

Entre un planteo y otro hay, empero, diferencias notables. En efecto: en *Yawar Fiesta* la unidad actúa defensivamente y no conlleva proyecto alguno, como no sea el de reiterar la vigencia de una tradición concreta; en *Todas las sangres*, en cambio, la alianza se dirige hacia el futuro, que pretende distinto del presente y del pasado, y es sustantivamente agresiva: es mucho más que un mecanismo de defensa, aunque no olvida tampoco esa función. Habría que aclarar, aunque se reitere algo ya dicho, que Bruno y Demetrio conciben el futuro de manera profundamente distinta. Demetrio se sitúa en una perspectiva histórica, lo que le permite engazar su vida en un proceso colectivo, trascender su ser personal y deslindar su suerte individual de la de su pueblo, hasta el punto de no importarle morir porque su proyecto se mantendrá vivo en otros hombres; don Bruno, en cambio, carece de conciencia histórica, confunde el futuro con un pasado nunca realizado, con una "edad de oro" totalmente ficticia, de la que extrae una tradición jamás vigente, y no puede separar el destino social del individual más concreto: confunde su salvación con la del mundo (o a la inversa)³¹ y cree que la destrucción de las personas, como se aprecia en

la secuencia de la venganza del personaje, equivale a la destrucción de los sistemas sociales y éticos que representan. Su perspectiva es moral y funciona en un estrato simbólico. Demetrio, que no carece de estas dimensiones, es, sin embargo, mucho más realista. Su intuición de la historia lo salva.

La alianza del comunero y del *señor* tiene, además, una obvia función estratégica. Don Bruno traslada su poder sobre los colonos de "La Providencia" a Demetrio, con lo que le entrega todo un pueblo, y facilita y legitima el liderazgo del comunero sobre los hombres de Lahuaymarca. Bajo la sombra de don Bruno, y hasta con su complicidad, Rendón Willka prepara la rebelión de los indios de la zona.

Al mismo ritmo que se deteriora el proyecto de don Fermín (y correlativamente triunfa el del Consorcio), Rendón va asumiendo, cada vez más explícitamente, la condición de líder que se vislumbra, sin mayor explicación, en los primeros capítulos de la novela. Fermín mismo presagia que, fracasada su empresa modernizadora, Rendón mostrará a los indios "el camino del asalto" (p. 351). De hecho el comunero perfecciona una red de comunicaciones con los colonos de las haciendas vecinas y con los comuneros de las comunidades más próximas: a la hacienda de don Bruno, donde ahora es administrador, llegan cotidianamente indios sigilosos en busca de instrucciones (p. 436). A través de ellos Demetrio distribuye órdenes que suelen ser muy concretas (que no se trabaje si don Lucas no paga jornales de diez soles —p. 437) o simples recomendaciones generales. En todo caso, y de manera harto evidente, el ejercicio efectivo del liderazgo crea alrededor de Demetrio una aureola de prestigio que pronto alcanza niveles mágicos ("dicen cóndor Wamani te cuida con su sombra" —p. 437). Rendón acepta y alienta el surgimiento de esta leyenda y, más o menos explícitamente, se convierte en el intérprete sagrado de la sabiduría del *wamani*. El destino que le había impuesto su comunidad, considerándolo un escogido, comienza a cumplirse.

La eficiencia del liderazgo de Rendón Willka se percibe con nitidez. Estallan rebeliones en las haciendas, en cada caso siguiendo

modalidades distintas, desde formas huelguísticas hasta expulsiones de gamonales, y todos los indicios anuncian la inminencia de la gran rebelión final. La provincia es declarada en estado de sitio, llegan tropas de la capital y el clima se adensa en rápida progresión. Más aún: Demetrio logra que el movimiento tenga su propia dinámica y que su función personal, como dirigente, no sea ya indispensable. Él se concentra en la hacienda de don Bruno: libera a los colonos con la anuencia de Vicenta, forma una comunidad libre y reparte la tierra entre los indios —aunque sólo para su cultivo, no en propiedad—. Con todos los ahora "comuneros de Pukasira de La Providencia", Demetrio se prepara para superar la represión que se avecina, el feroz escarmiento. Es sutil la estrategia que adopta. No el enfrentamiento directo con las tropas, en el que de todas maneras los indios serían derrotados, sino una modalidad de la "resistencia pacífica":

Mañana ha de bajar la gente de toda la hacienda. Ya cada uno sabe adónde debe ir, quien es su jefe [...] ¿Están viendo la luz del sol, pukasiras? Nosotros somos pukasiras, no "La Providencia". ¿Están viendo la luz del sol? Los gendarmes van a venir quizá mañana, quizá dentro de tres días, y van a querer apagar el sol. ¿Pueden apagar el sol? No pueden apagarlo. Tampoco nos quitarán la tierra. Que cada hombre muera en el sitio que la hacienda le ha señalado para que trabaje. La hacienda es del padre Pukasira. Él hizo esta tierra antes de que los señores werak'ochas hubieran llegado a nuestros pueblos [...] Ahora los indios de don Adalberto, de don Fortunato, ya han despachado a sus patrones; pero de todos, al come-gente don Lucas, nuestro gran patrón lo ha matado, y los colonos han bajado a las tierras de la hacienda [...] Soldados van a venir. Quizá me matarán. No importa. Quedarán los cabecillas, cien *k'ollanas*. ¿A todos van a matar? Si oyen el trueno de los rifles no se asusten; recíbanlo como si estuvieran reventando el maíz tostado en la fuente de barro, al fuego. Si ven correr sangre, mucha sangre, no se asusten; digan que es agua coloreada de ayrampu. Y no corran. Si corren perderán la vida y la tierra. Si paran firmes, matarán

futuro en la novela. Al momento de su fusilamiento —dice el narrador— se “escuchó un sonido de grandes torrentes que sacudían el subsuelo, como si las montañas empezaran a caminar”, y ese sonido se expande y cubre el universo entero: todos los personajes lo escuchan, cualquiera que sea su ubicación espacial. Es el aterrador sonido de un mundo que se quiebra y destruye definitivamente; es, al mismo tiempo, el himno de la esperanza, el que surge del nacimiento de otro mundo distinto, del verdadero “nuevo mundo”.

Hablañtes, personajes, proyectos

La naturaleza fuertemente dialógica de *Todas las sangres* obliga a comprender las actitudes de los hablañtes como las líneas significativas de mayor relieve dentro del texto: su entramado, complejo y sutil, dibuja la estructura general de la obra. Es necesario, por tanto, averiguar la índole y función de los hablañtes en la especificidad de *Todas las sangres*.

Es claro, por lo pronto, que la situación de hablañtes no esta necesariamente ligada a la existencia de un personaje individual, sino al tipo de composición coral que adopta la novela como por-

pio. El hablañte es, así, una voz, un discurso; en otros términos, una estructura dispuesta en orden a proclamar la validez de un sentido que, dentro de la peculiaridad de *Todas las sangres*, se opone combativamente a otros sentidos. De ahí que el núcleo que genera el discurso puede ser un personaje individualizado (Rendón, Bruno, Fermín); un grupo más o menos homogéneo de personajes, cuyas voces no son plenamente identificables en términos sólo psicológicos (los *vecinos*, los comuneros); una institución que “habla” desde su engranaje suprapersonal, aunque a través de piezas intercambiables —directores, ingenieros, agentes— que sólo le prestan la forma del lenguaje (el Consorcio); o, por último, el paisaje que “habla” mediante gestos que el narrador destaca (la montaña se entristece, los árboles tiemblan sin que el viento los mueva), casi como un coro trágico que comenta las acciones de los hombres. El cruce de todas estas voces, dentro de las condiciones

a unos pocos y se irán. ¿Quién va a matar a todos? Así mismo se van a parar los indios de “Parquiña”, de la hacienda de don Lucas, de don Fortunato [...] (pp. 464-465).

En las últimas páginas de la novela el presagio de Rendón Willka comienza a cumplirse. Llegan los gendarmes, asesinan, para escarmentar, a dos indios; luego capturan y fusilan a Demetrio. Frente al pelotón de fusilamiento, seguro de que los indios no serán nuevamente despojados, Demetrio Rendón Willka dice sus últimas palabras:

Aquí, ahora, en estos pueblos y haciendas los grandes árboles no más lloran. Los fusiles no van a apagar al sol, ni secar los ríos, ni menos quitar la vida a todos los indios. Siga fusilando. Nosotros no tenemos armas de fábrica, que no valen. Nuestro corazón está de fuego. ¡Aquí, en todas partes! Hemos conocido la patria al fin. Y ustedes no van a matar a la patria, señor. Ahí está, parece muerta. ¡No! El pisonay llora, derramará sus flores por la eternidad de la eternidad, creciendo. Ahora de pena, mañana de alegría. El fusil de fábrica es sorrido, es como palo; no entiendo. Somos hombres que ya hemos de vivir eternamente. Si quieres, si te provoca, dame la muerte, la pequeña muerte, capitán (p. 470).

La muerte de Rendón Willka evidencia e ilumina su heroicidad, sin duda, pero no borra del todo sus incongruencias, ese confuso sentir que caracteriza a él y a otros personajes de *Todas las sangres*, como se percibe en el último parlamento de Demetrio, citado más arriba, cuando luego de negar la propiedad de los *señores* sobre la tierra andina, de liberar a los colonos de “La Providencia” y de formar con ellos una comunidad libre, decide que se trabajará “nueve por uno” (no en propiedad) los campos de la hacienda y acepta que “los pukasiras tenemos un patroncito [el hijo de don Bruno] y una señora [Vicenta]”, por ejemplo (p. 464). Pese a estas indecisiones, que en el fondo no son más que el resultado de la auscultación de una realidad que no se deja esquematizar, la muerte de Demetrio Rendón Willka permite la irrupción del

analizadas en el parágrafo 1 de este capítulo, constituye la estructura fundamental de *Todas las sangres*.

En las tres primeras modalidades, que claramente son las más importantes, el hablante es un personaje humano, individual o colectivo, o una institución. En todas ellas debe suponerse, por tanto, una motivación y una teleología propias. Sus discursos son específica y absolutamente comprometidos e implican una ideología más o menos confesa, ideología que, en la medida en que se relaciona con un mundo en crisis, se incorpora a un determinado proyecto social. Personas, grupos e instituciones tienen además, dentro de la economía de la novela, doble calidad representativa: son individuos y tipos; esto es, testimonian acerca de su peculiaridad y revelan la índole de, por así decirlo, la especie a que pertenecen.

En otras palabras: los personajes de *Todas las sangres* exceden largamente la función clásica de sujetos que viven una acción. Sin descuidar ésta, y más bien intensificándola notablemente en algunos casos, como el de don Bruno, asumen otras funciones más complejas: la de representar sectores de la realidad social y la de postular opciones ideológicas. Todos estos niveles tienen existencia concreta; vale decir, están implicados en una realidad que los condiciona con fuerza, una realidad que se define por su movilidad, por estar sujeta a un proceso de destrucción y construcción. De aquí que los personajes se confundan con sus respectivos proyectos sociales; esto es, con la imagen que elaboran del mundo futuro y con los actos que ejecuta para convertir en realidad, en una determinada coordenada histórica, esa imagen interior. Unánimemente los personajes de *Todas las sangres* pretenden ser, oscura o desembozadamente, constructores de un universo.

Los principales valores de la novela, al igual que sus déficits más graves, devienen de la construcción de esta suerte de nudos que entraman pluralidades no del todo homogéneas. Así, por ejemplo, en el caso de don Fermín, el factor proyecto opaca al personaje individual, mientras que en el caso de don Bruno, que es el contrario, la torrencial vida psicológica no llega a adecuarse a su función de proyecto. Pese a ello —y esto es lo importante— la multi-

plicidad de planos salva a *Todas las sangres* del esquematismo y la ejemplaridad, de ser una novela en la que la absoluta tipicidad de su organización termine por convertirla en una seca representación de una realidad previamente esquematizada, como parcialmente sucede en *El tungsteno* de César Vallejo, cuya vigencia sobre *Todas las sangres* la crítica no ha percibido ³².

De los párrafos anteriores se desprende que cada una de las cuatro líneas de significación que han sido estudiadas (el Consorcio, don Fermín, don Bruno y Rendón Willka) tienen su propia e inconfundible identidad, pero que ninguna de ellas resulta inteligible si se elude el sistema de relaciones dentro del cual juegan. Se trata de un sistema especialmente movedizo, fluyente. Con rapidez que desconcierta, pues a veces las modificaciones suceden en el espacio de sólo una página, las relaciones entre una línea y otra cambian de signo y no es extraño que ese cambio sea pendular. Si se adopta como punto de referencia, y sólo a manera de ejemplo, el sistema de correlaciones que parte de don Bruno, prescindiendo de toda vinculación con aspectos secundarios, se tendría un itinerario de esta índole: Bruno contra Fermín; Bruno y Fermín contra el Consorcio; Bruno contra Rendón; Bruno y Rendón contra el Consorcio y contra Fermín. Basta esta mención simplificada para comprender que, con excepción del vínculo Bruno-Consorcio, que siempre es negativo, el personaje guarda relaciones positivas y negativas, según los casos, con las otras líneas de significación. Si esto es así en relación a las cuatro líneas principales, se comprende que dentro de un marco referencial más amplio, que incluya factores de segundo orden, la complejidad del sistema de relaciones resulta infinita-

³² Las vinculaciones entre las dos novelas son múltiples: ambas enfocan centralmente el significado de la explotación minera dentro del doble contexto de la realidad andina y la injerencia imperialista; ambas se organizan a través del despliegue de un juego de opciones contradictorias; ambas concluyen con símbolos telúricos de la revolución inminente, etc. En la ya citada entrevista de Escajadillo (cf. nota 13) Arguedas dijo: "*El Tungsteno*, la novela de César Vallejo, la leí de un sólo tirón, de pie, en el antiguo patio de Letras de San Marcos" (p. 23).

mente más subida. Bastará, también en este caso, un solo ejemplo: las relaciones de los *vecinos* de San Pedro y los comuneros de La-huaymarca. Pasa la relación del más acerado odio a la más cálida fraternidad, cuando los *vecinos* son destruidos por el Consorcio, y se inserta en zonas más amplias que permiten que el "maldito" don Bruno pretenda reconstruir el pueblo de sus enemigos, mientras que éstos maldicen a don Fermín, con quien habían colaborado. La construcción y destrucción de asociaciones, su rápido desplazamiento y fluencia, las contradicciones que conllevan, expresan una de las significaciones básicas de la novela, la que se esconde en el título de *Todas las sangres*, entendido, desde esta perspectiva, como signo de la torrenciosa vida nacional en las que las "sangres" entrecrocán y contienen: en el Perú, dice don Bruno, "todos luchamos, todos nos odiamos" (p. 191), y el obrero Camargo piensa de similar modo: "el Perú es de enemigos, creo. Todos nacemos enemigos" (p. 285).

En el transcurso del relato no hay un solo factor que no entre en colisión, siquiera una vez, con todos los otros—salvo colonos y comuneros entre sí—. Inclusive elementos que deberían estar unidos por razones naturales, como colonos, comuneros y obreros, no lo están. Esta desmembración afecta todos los niveles, hasta las vinculaciones familiares que frecuentemente aparecen en conflicto, desintegrándose. Las relaciones padre-hijo pueden culminar en una maldición (don Andrés); la fraternidad no resiste frente al odio y es dable que concluya en la agresión (Bruno-Fermín); el amor conyugal puede ahogarse en el resentimiento y la frustración ("El Gallico"-Guadalupe), etc. La fuerza desintegradora no sólo afecta a los grupos o personas en función a los proyectos sociales que defienden; impacta también, y grandemente, el lado individual, íntimo, de los hombres. En un universo en desintegración, como el que propone *Todas las sangres*, todos los vínculos se debilitan y rompen: la existencia, individual o social, se concibe como un campo de batalla.

Pero no sólo la obsesión de la diversidad combatiente marca el sentido de la novela; también surge, dialécticamente, la obsesión

de la unidad. Como en el caso de *Los ríos profundos*, pero desde una perspectiva menos homogénea y menos personal, aquí también las categorías de la integración y desintegración tienen un papel importante. Aunque con un campo textual específico, que sólo mediante una alegoría tal vez abusiva puede ampliarse a la novela en su conjunto, un fragmento de canción popular, que se repite varias veces, parece simbolizar el tema de la unidad. En un primer momento el canto es claramente erótico: "de un solo grano de trigo ambos nacimos" (p. 337); sin embargo, poco después, se modifica el texto, desaparece el carácter amatorio original y su sentido se expande: "de un solo grano de trigo nacimos" (p. 362), con lo que se forma una especie de oposición entre las frases de Bruno y Camargo ("todos luchamos, todos nos odiamos"; "todos nacemos enemigos") y esta nueva versión del canto. Esta obsesión por la unidad se plasma en todas las alianzas y asociaciones que se construyen a lo largo de la novela, por cierto, y tiene su obvia contrapartida en el ya analizado proceso desintegrador. La dialéctica de la cohesión y la desmembración, de lo único y lo múltiple, es gozne y cimiento, una vez más, de la creación de José María Arguedas.

Puesto que la novela relata la destrucción de un universo y sólo las primeras instancias de la construcción de otro, cualitativamente distinto, el polo de la variedad desintegrante tiene una presencia más intensa que el de la unidad. De esta suerte, si se toma como materia de análisis el mundo interior de los personajes, se advierte con rapidez que la unidad y coherencia interiores no pueden resistir el peso de la heterogénea disparidad. En el caso de los personajes señalados negativamente, la fragmentación que sufren se define por la pérdida del lado específicamente humano de su existencia, por haber sido cercenada el "alma" de sus cuerpos. Bruno, Demetrio y los indios juzgan a los hombres en tanto posean o no "alma" (que a veces es sinónimo de "sangre"). En efecto, la condición moral de la persona depende de que mantenga consigo su "alma" (o su "sangre"), por cuanto la presencia de ésta corresponde a una suerte de barrera infranqueable por el mal. Cabrejos es capaz de

toda infamia porque, según Demetrio, ha perdido su "alma": "tu alma no sé en dónde habrás botado", le dice (p. 160). El tema de los "hombres sin alma" cruza toda la novela y es el signo más dramático de la destrucción, cuando la destrucción cala en la intimidad de las personas. Frente a la ignominia de estos seres vacíos, bestializados, se alza la heroicidad de quienes, aun en las peores condiciones, defienden su "alma". Rendón Willka proclama haber "cuidado mi alma" durante la infernal estada en Lima (p. 409) y el alcalde de San Pedro, pese a su absoluta reserva, frente a la prepotencia policial, exclama:

Usted podrá, mediante la fuerza, hacer lo que prefiera con mi cuerpo pero no llegará a menoscabar mi alma de caballero (p. 375).

Sin embargo, hasta los personajes positivos (Demetrio) o parcialmente positivos (Bruno), son incapaces de integrar cabalmente un modo de ser, una concepción y una acción. Contradictorios, ambiguos y confusos, en mayor o menor medida, llegan a la percepción del lector un poco como víctimas (y al mismo tiempo actores) del contexto apocalíptico que los rodea. Cuando un universo se corroe y destruye, los hombres no pueden escapar al signo de ese acontecimiento, aun cuando su tarea sea precisamente la de destrozarlo para hacer nacer otro mejor. La misma acción constructora, que tiene que enfrentarse al vacío de un futuro que sólo se imagina, no permite absolver todas las contradicciones; por el contrario, éstas parecen afilarse, hacerse más agudas, duras y dramáticas ante un porvenir abierto a la voluntad del hombre. En este sentido la ambigüedad de Rendón Willka, que puede molestar al lector, no es más que el fidedigno testimonio de un hacedor de historia, de la historia de un mundo excepcionalmente complejo.

*La ampliación del mundo
representado*

La imagen de atomizada variedad que emerge de *Todas las san-*

gres deviene, por otra parte, de la desusada amplitud del mundo que la novela representa —sustantivamente más vasto que el de todas las novelas anteriores de Arguedas—. Ya no sólo se trata de la incorporación de elementos costeños en la realidad serrana, como en *Yawar Fiesta* y en *Los ríos profundos*. Se trata de incluir, más que el simple impacto de la costa sobre la zona andina, la representación directa de sectores fundamentales del mundo costeño (la oligarquía, las *barriadas*, por ejemplo). En los casos anteriores la costa era una fuerza, una presencia actuante sobre la sierra, pero su entidad literaria se reducía a la intervención de emisarios costeños en el mundo andino o al incompleto seguimiento de hombres serranos en ciudades de la costa peruana. Ahora, en *Todas las sangres*, se muestra directamente, como parte integrante del mundo representado, lo que pudiera ser el símbolo máximo de la costa: Lima.

Es cierto que cuantitativamente es menor el peso de la costa que el de la sierra en la composición de la novela; es cierto también que, cualitativamente, en tanto valor literario, los fragmentos relativos a la costa son claramente inferiores a los dedicados al ámbito andino; sin embargo, es indudable que en *Todas las sangres*, al plasmarse directamente este nuevo espacio, se produce una sustantiva ampliación del mundo representado y del referente de realidad que, como se sabe, preocupa constantemente a José María Arguedas.

Dentro de este orden de cosas, aunque de manera algo menos explícita, el mundo representado de *Todas las sangres* recibe una nueva ampliación: ya no sólo el Perú, como totalidad, sino también el sistema internacional en que se incorpora y, en alguna medida, lo explica. De esta suerte la novela excede los límites nacionales y deja ver la incorporación de los países pequeños en la cadena mundial de la dependencia; concretamente, en los esquemas de dominación que parten de las metrópolis imperialistas y de los consorcios internacionales. En *Todas las sangres* la presencia de este ámbito mayor, universal, funciona de la misma manera y siguiendo las mismas peculiaridades que tipificaban la presencia de la costa en las novelas anteriores. No se trata, pues, de una

representación directa, sino de una especie de presión externa, de impacto que moviliza al mundo representado sin formar, en estricto sentido, parte de él, excepto a través de la acción de los emisarios. Es claro que a partir de aquí, y sobre la base de las sucesivas ampliaciones anteriores, José María Arguedas se va enfrentando al reto (o a la tentación) de una novela total —que será, en parte al menos, el caso de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. La incorporación en la novela del sistema imperialista, como fuerza modulante, implica la reactualización de una organización ya vista en otras obras: la transitoria y parcial cohesión de los elementos internos de una realidad frente a la intromisión de fuerzas exteriores, ajenas. Así como en *Xawar Fiesta* indios y *primos ciberales* se asocian para repeler la agresión de la costa, formando una paradójica unidad de enemigos, así también, en *Todas las sangres*, los proyectos nacionales pueden cohesionarse transitoriamente, sin borrar sus contradicciones, para enfrentarse a las presiones externas, al imperialismo. La actualización de este sistema, que da razón de buena parte del proceso de la narrativa de Arguedas y de la composición de los textos que lo constituyen, explica las imprevisibles alianzas que el relato de *Todas las sangres* plasma con notable frecuencia.

La crisis del dualismo. Una nueva interpretación de la realidad

La ampliación del mundo representado que se advierte en *Todas las sangres* tiene su razón de ser en la obsesión medular de José María Arguedas, la de ser fiel a la realidad, y se explica en la modalidad interpretativa, de índole reveladora, según la cual Arguedas tiende y practica el realismo narrativo. *Todas las sangres* responde, pues, a las mismas urgencias que motivaron la creación de *Xawar Fiesta*: ceñir la representación verbal a la realidad del mundo, asumiendo radicalmente el compromiso de revelar el sentido de esa realidad. La ficción narrativa resulta ser, una vez más, una forma de conocimiento.

Desde muy temprano Arguedas tuvo conciencia de la imposibilidad de conocer el mundo indio fuera de su contexto inmediato, el andino. La representación de *señores* y *mestizos* resultaba indispensable para iluminar fidedignamente con profundidad, el rostro de la realidad india. Siguiendo el mismo proceso, la realidad andina tampoco podía ser auténticamente revelada fuera del contexto nacional: la representación de la costa resultaba necesaria para cumplir el propósito de conocer y expresar el sentido del universo andino. En una secuencia final, que precisamente inicia *Todas las sangres*, el proceso sufre su máxima ampliación: para conocer el sentido de la nacionalidad en su conjunto la representación tiene que enfrentar el contexto internacional. En *Todas las sangres* la nacionalidad se percibe como formada por una tupida red de relaciones entre dos polos —sierra y costa— que han dejado de ser autónomos e independientes. La presencia de la agresión exterior, del imperialismo, facilita la comprensión de la unidad impuesta a los extremos que, inclusive en *El Sexto*, pero sobre todo en *Xawar Fiesta*, aparecían como realidades independientes, casi dos mundos autónomos.

La paulatina ampliación del mundo representado en las obras de Arguedas tiene, sin duda, su propia dinámica interna, la que nace de enfrentarse a la realidad en función de contextos que sirven a la tarea hermenéutica; sin embargo, obedece también, y de manera muy aguda, a presiones extraliterarias: a las modificaciones de la realidad y a la consecuente variación de las concepciones de la realidad que ella se tienen. En otra ocasión, en la parte final del capítulo dedicado a *Xawar Fiesta*, se ha advertido la sutileza de Arguedas para percibir los cambios que el tiempo produce en la realidad y su corolario de interpretaciones fluyentes, interpretaciones que siguen el ritmo de esos cambios. Tal se percibe también, y muy nitidamente, en la construcción de *Todas las sangres*. En efecto, Arguedas no pudo prescindir de los cambios objetivos que estaba sufriendo la realidad peruana —su referente— y le fue necesario adecuar su representación narrativa a esa nueva realidad. En los más de veinte años que separan *Xawar Fiesta* de *Todas las*

sangres se producen fenómenos de inocultable trascendencia en el orden real: la crisis del sector agrario, la movilización demográfica de la sierra a la costa, la explosión urbana, el desarrollo de la industria y, sobre todo, "la cancelación del relativo aislamiento de las zonas rurales del país respecto a las localidades urbanas" ³³.

Todos estos hechos determinan el paulatino recorte de la importancia de la sierra y la inserción de este mundo en el proceso de la dominación; esto es, la invasión de formas de vida, modos culturales, valores propios de la costa (a su vez alienada por los modelos metropolitanos) en la estructura de la realidad andina. Por consiguiente, el mundo andino, tanto indio como *blanco*, ve el deterioro de sus peculiaridades y su relativa homogenización con el mundo de la costa. Las primeras oposiciones señaladas por Arguedas comienzan, pues, a perder vigencia, a desdibujarse considerablemente. En el nivel de la realidad, o sea en el nivel que interesa a Arguedas, costa y sierra dejan de ser islas diferenciadas tajantemente e independientes. Arguedas no puede dejar de cuestionar su propia visión de la realidad; en concreto, la tesis dualista de la que se había servido desde sus primeros cuentos.

La concepción dualista respondía, por cierto, al auscultamiento de una realidad en un momento determinado. Parece incuestionable que cuando se enuncia originalmente, al promediar la segunda década de este siglo, responde certeramente a la especificidad del país, efectivamente escindido en dos mundos. Sin embargo, como toda realidad histórica, la dicotomía nacional se modifica con el discurrir del tiempo, se modifica tanto que, en una instancia del proceso, debe considerársele cancelada ³⁴. En cualquier caso, dentro del panorama científico del país, la tesis dualista queda superada. En 1968 Aníbal Quijano puede afirmar tajantemente

³³ QUIJANO, ANÍBAL: "Naturaleza, situación y tendencia de la sociedad peruana contemporánea", en: *Pensamiento Crítico*, La Habana, mayo 1968, N° 16, p. 66.

³⁴ No es fácil establecer una fecha que marque el comienzo de la relativa integración de sierra y costa. El mismo Arguedas era muy impreciso para fijar la cronología de este fenómeno social.

que ese planteamiento está "fundado en un horizonte de ideas y conocimientos ya largamente obsoleto" y puede señalar, con el mismo énfasis, que tal postulado resulta "radicalmente inadecuado respecto de la situación actual (del Perú)". Afirma, en cambio, lo siguiente:

La sociedad peruana actual no es, de ninguna manera, una sociedad semifeudal con estructura dual. Bien al contrario, acusa todos los rasgos de una sociedad capitalista subdesarrollada y dependiente, con todas las mediaciones que resultan de las singularidades de su desarrollo histórico ³⁵.

Para José María Arguedas el problema se plantea, sin embargo, en otros términos. Le interesa sí, por cierto, el proceso mismo según el cual mundos opuestos, la sierra y la costa, estarían comenzando (¿desde cuándo? ¿cómo?) a integrarse; le interesa también la conceptualización de esa nueva realidad; pero le obsesiona, sobre todo, el sentido del proceso, el signo que tendrá la nueva realidad resultante. La reflexión sobre este punto angustia profundamente a Arguedas: esperanzas y temores se suceden y mezclan en una meditación que compromete su existencia íntegra. Arguedas es plenamente consciente que la integración de sierra y costa tiene que significar la modificación del mundo indio; esto es, del mundo que había amado desde su niñez, el de don Felipe Maywa y doña Caytana, de las generosísimas y dulces *mamakunas* que le enseñaron el amor, el odio y la ternura ³⁶. Frente a esta transformación de hecho inevitable, José María Arguedas adopta actitudes muy diversas. A veces cree encontrar signos positivos en el cambio:

Escribí mi primera tesis universitaria sobre el caso sobresaliente de las comunidades del valle del Mantaro que han logrado "civilizarse", no sólo habiendo conservado al mismo tiempo algunos rasgos muy característicos de lo que podría-

³⁵ "Naturaleza, situación y destino...", art. cit., p. 58.

³⁶ Cf. intervención de Arguedas en el *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*, op. cit., p. 36 y ss.

mos llamar cultura quechua [...] sino sintiendo un auténtico orgullo de llamarse "cholos" y de proclamarlo ³⁷.

A veces, por el contrario, contempla el cambio con terror. Percibe que las bases de la cultura quechua se están destruyendo y que el odiado individualismo costeño comienza a infiltrarse hasta en la vida de las comunidades indígenas:

Las comunidades se debaten así entre la tradición que creó vínculos cooperativos entre los vecinos y la presión externa que trata de desintegrar las bases de tales vínculos para convertirlos en sociedades en que los hombres se enfrenten cada vez más agudamente unos a otros, mediante una carrera competitiva para acumular bienes materiales ³⁸.

A veces, desde una perspectiva que sólo parcialmente se podría considerar intermedia entre las dos anteriores, Arguedas descubre una doble faz en el proceso de cambio:

En lo que se refiere a los naturales [...] este proceso va encaminado a la independencia respecto al despotismo tradicional que sobre ellos ejercían y aun ejercen las clases señoriales y mestizas; pero, al mismo tiempo, el proceso está descarnando a los naturales de las bases en que se sustentaba su cultura tradicional, sin que los elementos que han de sustituirlos aparezcan aún con nitidez ³⁹.

Sea cual fuere el signo del proceso, cuyo desdramatamiento conmueve trágicamente a Arguedas y se refleja, con nitidez, en sus obras, lo efectivo es que la interacción sierra-costa se está produciendo a la vista del escritor y que la interpretación dicotómica original debe ser, por lo menos, repensada. Producto de este replan-

³⁷ DOREMAN, ARTEL: "Conversación con...", op. cit. Arguedas alude a su tesis de Bachiller en Letras: "La evolución de las comunidades indígenas", 1957.
³⁸ *Las comunidades de España y del Perú*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968, p. 346.
³⁹ "Puguito: una cultura en proceso de cambio", en: *Revista del Museo Nacional*, Lima, 1956, t. XXV, p. 232.

teamiento, y de la angustia que lo acompaña, es la tercera instancia del proceso de la narrativa de Arguedas. En *Todas las sangres* (y luego en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*) se contempla, a veces con gozo y a veces con terror, el incierto, doloroso y contradictorio acercamiento de dos mundos separados durante siglos. En ambas obras se deja testimonio de cómo, por qué oscuros caminos, culturas, sociedades y hombres distintos se interpenetran y forman la desconcertante urdimbre de una nueva, insólita e imprevisible realidad.

Es claro que la quiebra de la tesis dualista sobre la sociedad peruana ⁴⁰ implica una honda conmoción en la actitud de Arguedas y en su proceso creador. Aquella había sido el andamiaje más consistente a través de una larga secuencia y se había convertido en algo así como un orden existencial para el narrador. De otra parte, el aislamiento del mundo indio y la consecuente conservación de su indole, como realidad que tenazmente se aferra a sus propios modelos, representaba para Arguedas la opción del recuerdo personal y la posibilidad de saber que exista un mundo que no le era ajeno. La interacción de la sierra y la costa, el proceso de cambios del mundo andino y las transformaciones de la realidad indígena dejan a Arguedas sin ese recaudo íntimo: sin su infancia y sin su mundo. Hace crisis, así, el dilema que se planteaba fugazmente en *Los ríos profundos*: la dinámica histórica, en esencia transformadora, entra en contradicción absoluta con el entrañable deseo de regresar a las fuentes originarias, al paraíso perdido de la infancia y de lo que ella significa.

José María Arguedas hubiera podido insistir en la línea de *Los ríos profundos* e ingresar en un proceso de mitificación de la realidad, como hubiera podido insistir en la imagen dualista del Perú que gobierna la estructura de *Kawar Fiesta*. No lo hace así y prefiere, como lo demuestra *Todas las sangres*, seguir el ritmo que le impone el mundo y su movimiento transformador. Dentro de esta

⁴⁰ Sería erróneo considerar falsa la concepción dualista. Devino insuficiente cuando varió la realidad que pretendía explicar.

novela lo indio y lo andino resultan radicalmente ininteligibles como células aisladas, como se ha visto, y se aceptan condiciones que desde la perspectiva de *Yawar Fiesta* (o inclusive de *Los ríos profundos*) hubieran sido rechazadas. De hecho Rendón Willka, como los *chalos* de la primera novela, viene de la costa y aporta, precisamente por esta experiencia, una nueva visión de la realidad. En 1941 los emigrados que regresen a la sierra fracasan; en 1964 uno de éstos, el protagonista, realiza su condición de líder y moviliza todo un universo.

Naturalmente Arguedas no podía despojarse de los esquemas que habían condicionado toda su producción. Por esto es que *Todas las sangres*, aunque presentando una realidad regida por copiosas interacciones, termina por postular la vigencia del proyecto de Demetrio Rendón Willka, que obviamente tiene la simpatía del narrador, y que se caracteriza por su espíritu excluyentemente indio. El nuevo mundo que se imagina brotando de la muerte del comunero es, básicamente, el mundo indio de la fraternidad entre los hombres y con la naturaleza. Este es el único destino que Arguedas acepta para el Perú. No, ciertamente, la eliminación del aporte occidental, pero sí, sin duda, la constitución de una sociedad moderna (recuérdese que Rendón Willka acepta casi gozoso el reemplazo del caballo por el camión) regida por los valores quechuas: el discurso de Gabriel en *El Sexto* prefigura este ideal ⁴¹.

Todas las sangres construye su sentido, entonces, sobre dos grandes perspectivas: una globalizadora ("en *Todas las sangres* está todo el Perú envuelto en esta lucha, y no solamente está el Perú

⁴¹ Es especialmente sugestiva la comparación con este fragmento: "A un hombre [al indio] con tantos siglos de historia no se le puede destruir y sacarle el alma fácilmente (...) No permitiremos que el veneno del lucro sea el principio y el fin de sus vidas. Queremos la técnica, el desarrollo de la ciencia, el dominio del universo, pero al servicio del ser humano, no para enfrentar mortalmente a unos contra otros ni para uniformar sus cuerpos y almas, para que nazcan peor que los perros y los gusanos, porque aun los gusanos y los perros tienen cada cual su diferencia, su voz, su zumbido, o su color y su tamaño distintos. No rendiremos nuestra alma" (p. 96). Cf. nota 18.

sino un poco los grandes poderes que manejan al Perú y a todos los países pequeños en todas partes del mundo") ⁴² y otra, de naturaleza específicamente axiológica, que postula un destino para esa realidad integrada: un destino cuya filiación quechua es indudable. En razón de esta segunda perspectiva *Todas las sangres* puede ingresar, muy libremente por cierto, dentro del cauce de la novela indigenista. Aunque su ámbito de representación implica la sustantiva superación de las fronteras del indigenismo, la actitud que ordena el relato no sólo corresponde al universo indio (cabe recordar lo que se dijo con respecto a la filiación del narrador) sino que supone la emocionada prefiguración de un futuro quechua. Como decía José María Arguedas en un texto editado póstumamente: "continúa reafirmando los valores humanos excelsos de la población nativa" ⁴³. Para José María Arguedas *Todas las sangres* es un esfuerzo extremo, pero no último, por ser fiel a sí mismo, a esa primera y definitiva opción que se plasma en *Agua*, y fiel a una realidad que cambia sin tregua.

⁴² *Primer Encuentro...*, op. cit., p. 240.

⁴³ "Razón de ser...", art. cit., p. 45.

CAPÍTULO VI
EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO.
PALABRA Y REALIDAD

No puede leerse *El zorro de arriba y el zorro de abajo*¹ sin estremecimiento, sin pavor—sin reverencia—. Un hombre relata la agonia que precede a su suicidio, que coincide y a veces se intercambia con la agonia de todo un pueblo, hasta el momento en que la palabra desaparece (¿inútil?) y sólo queda la impenetrable realidad de una atroz muerte. Un lenguaje que venía acosando a su referente, tratando de fundirse con él, haciéndose dos veces real (no "realidad verbal" sino "realidad-realidad")², se rinde y abdica, se aniquila, para dejar al final sólo el silencio como signo, un cada-ver, un hombre enmudecido, y para dejar que la indecible realidad, escueta, limpia, dura, se imponga como único universo posible para el hombre.

En el texto de *El zorro*,... hay incontables referencias al propio relato y a su proceso de creación; las hay, también, al estado en que se presenta al lector: "este listado y desigual relato", se lee en la dedicatoria, por ejemplo, y en "¿Último diario?" se afirma que "esta novela ha quedado inconclusa y un poco destroncada" (p. 287). En la carta de José María Arguedas a Gonzalo Losada, que se incluye como epílogo de la obra, se insiste en que la novela sufre un "verdadero aunque parcial truncamiento" y se le presenta como una "novela algo inconexa que contiene el germen de otra más vasta" (p. 289). En suma:

¹ Buenos Aires, Losada, 1971 (ed. póstuma). Todas las citas corresponden a esta edición.
² *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*, Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1969, p. 140.

La novela ha quedado, pues, lo repito, no creo que absolutamente trunca sino contenida, un cuerpo medio ciego y deforme pero que acaso sea capaz de andar (p. 290).

El obvio inacabamiento del texto implica problemas especiales en orden a su interpretación. Lo no escrito resulta ser una dimensión del sentido de *El zorro...* y no la de menor importancia: allí reside la significación del silencio de la muerte y de la realidad indecible, la tragedia radical que ocupa en la estructura de la novela el estrato de la "existencia trascendente"³. El silencio no es sólo el contexto de la novela; tal como está concebida y realizada, es parte del texto mismo. *El zorro...* viene a ser, así, una insólita obra literaria que excede, de manera sustantiva, el ámbito del lenguaje.

Dentro de este mismo orden de cosas deben mencionarse silencios de otra índole: desde el inusual "etcétera" que corta y deja abierto un parlamento (p. 217), hasta la información que contiene el "¿Último diario?" acerca de lo que "iba" a suceder en el relato (el embrujamiento de Tinoco, el suicidio de Orfa, la muerte de Maxwell, etc.) y no llega a narrarse: "¡Cuántos *Hervores* han quedado enterrados!", exclama Arguedas en las páginas finales de la obra (p. 285).

El zorro... es, pues, una novela inacabada⁴. Lo es, en el sentido

³ Cf. SOURIAU, ETIENNE: *La correspondencia de las artes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965. Aludimos a la terminología de este autor.

⁴ De lo que no cabe desprender ningún juicio de valor, como el que emite TULIO MORA "...la novela nunca más llegará a estar completa, y lo que podemos nosotros colegir no pasa de ser un simple comentario de suposiciones, un somero cálculo de posibles, conscientes de que la obra de Arguedas no significa ni mucho menos esta novela, pues aún sin su aparición, *Yawar Fiesta*, *Los ríos profundos* y *Todas las sangres*, son de por sí, la expresión más trascendente que ha podido dar nuestra literatura en el plano mundial. Ninguna actitud encomiástica es válida entonces para *El zorro...*; además no la necesita, cuenta con ser únicamente el testimonio de las angustias personales de Arguedas". Si la primera parte de la cita es discutible, la segunda es objetivamente falsa: la novela es mucho más que ese testimonio personal. "Supues-

menos problemático, porque de hecho muchos episodios quedaron truncos, a medio desarrollo; pero lo es, también, y tal vez más hondamente, porque queda abierta, como pocas, como ninguna, a la "generosidad del lector"⁵. Los episodios no escritos, pero acerca de los cuales se ofrece alguna información, son como vacíos que el lector debe llenar, profundos pozos cuyo sentido es una pura posibilidad, una disponibilidad atenazante que sólo niega una opción: la de dejar sin cubrir con significado ese vacío. Pero *El zorro...* no sólo es un texto inacabado; es, al mismo tiempo, inacabable. En el fondo, como tentativa de novela total, resulta un reto invencible, una meta que se aleja al mismo ritmo con que se avanza en su busca. Pretendiendo abarcar el universo íntegro, como resultado delirante del proceso de ampliaciones sucesivas que se inicia en *Agua* con la estructura bipolar de la aldea andina, y tratando de cubrir todos los estratos de la existencia —lo psicológico y lo social, la lucidez y la locura, lo anecdótico, lo histórico y lo mítico— la última novela de Arguedas era inacabable por esencia, tan inacabable como el universo que quería representar.

Sucede entonces, paradójicamente, que una novela que se cierra definitivamente, de manera absoluta, con el suicidio que mencionan sus palabras y que deviene luego en incommovible realidad, más allá de todo lenguaje y de toda literatura, queda abierta, inacabada, como un hirviente y silencioso enigma.

Los designios incumplidos

Todas las sangres culmina con un himno esperanzador: la redentora muerte de Demetrio Rendón Willka anuncia el nacimiento de un auténtico nuevo mundo. Refiriéndose a esta novela, en el "Segundo diario" de *El zorro...*, José María Arguedas dice:

tos alrededor de los 'Zorros' de Arguedas", en *Textual*, Lima, junio 1971, Nº 1, p. 54.

⁵ SARTRE, JEAN-PAUL: *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1962 (3ª ed.), p. 81.

Alti [...] vence el *yawar mayu* [río de sangre] andino, y vence bien. Es mi propia victoria (p. 95).

En el plano de la realidad esta esperanza se incumple dolorosa-

mente. Contra la fe de Arguedas, contra sus apasionadas requisitorias, parece triunfar la temida "ambición personal", el individualismo más descarnado; parece imponerse en todos los estratos el afán de lucro y la organización capitalista afianza, sin duda, su poder en el país⁶. Chimbote, un pequeño y olvidado puerto, se convierte de pronto, al vertiginoso ritmo con que crece la explotación de la harina de pescado, que permite hablar del "milagro del capitalismo nacional", en un terrible pulpo que se hincha y crece sin medida, desbocadamente. Chimbote deviene en signo de la nueva realidad, una realidad que Arguedas había adivinado con terror (en el fondo corresponde al proyecto de don Fermín en *Todas las sangres*) y condenado con furia. Enfrentarse con Chim-

bote era casi una obligación para Arguedas.

El zorro... puede considerarse entonces, al menos en algunos

de sus aspectos sustantivos, como resultado de esta trágica desilusión frente a los designios de una historia que se incumple. Todavía en 1966 Arguedas escribe un extenso y hermosísimo poema, "Llamado a algunos doctores", cuyo significado, pese a girar sobre el tema del oprobioso desconocimiento, desprecio y dominio que dentro del contexto nacional sufren los hombres andinos, en especial los indios, y sobre la sistemática destrucción de los valores culturales del pueblo quechua, termina con una reafirmación de la fe en la excelstitud de esos valores y en su capacidad para resistir, durante siglos, las más fuertes y alevosas agresiones:

Dicen que ya no sabemos nada, que somos el atraso, que nos han de cambiar la cabeza por otra mejor.

⁶ En 1965 fracasó el movimiento guerrillero en el Perú (movimiento con el que Arguedas marcó sus diferencias, cf. la entrevista de Ariel Dorfman: "Conversación con José María Arguedas", en *Corral*, Valparaíso, octubre 1970, Nº 13.) y paulatinamente se afianza el dominio político de las fuerzas más conservadoras del país, hasta la caída del régimen de Belaúnde (octubre 1968).

Dicen que nuestro corazón tampoco conviene a los tiempos, que está lleno de temores, de lágrimas, como el de la calandria, como el del toro grande al que se degüella; que por eso es impertinente.

[...] Que estén hablando, pues; que estén colorreando si es que eso les gusta. De qué están hechos los sesos? De qué está hecha la carne de mi corazón?

[...] Que afilen cuchillos, que hagan tronar el zurriago; que amen barro para desfigurar nuestros rostros; que todo eso hagan.

No tememos a la muerte; durante siglos hemos ahogado a la muerte con nuestra sangre, la hemos hecho danzar en calaminos conocidos y no conocidos.

Sabemos que pretenden desfigurar nuestros rostros con barro; mostrarnos así, desfigurados, ante nuestros hijos para que ellos nos maten.

No sabemos bien qué ha de suceder. Que camine la muerte hacia nosotros; que vengan esos hombres a quienes no conocemos. Los esperamos en guardia; somos hijos del padre de todos los ríos, del padre de todas las montañas. ¿Es que ya no vale nada el mundo, hermanito doctor?

No contestes que no vale. Mas grande que mi fuerza en miles de años aprendida; que los musculos de mi cuello, en miles de meses, en miles de años fortalecidos, es la vida, la eterna vida, el mundo que no descansa, que crea sin fatiga; que pare y forma como el tiempo, sin fin y sin principio⁷.

Tres años después, en 1969, poco antes de su suicidio, José María Arguedas preparó un artículo—"Salvación del arte popular"—que es, en verdad, desolador⁸. Analiza la situación de las artes populares en el Perú, específicamente de las artes indias tradicionales,

⁷ *El Comercio* (Suplemento Dominical), Lima, 3 de julio de 1966.

⁸ *El Comercio* (Suplemento Dominical), Lima, 7 de diciembre de 1969 (ed. póstuma).

y llega a la conclusión que dos de ellas, la artesanía y la música, se han "salvado" gracias a los museos y a las discotecas, respectivamente, pero que la literatura oral, al no disponerse de recopilaciones fidedignas en número suficiente, "está en peligro de muerte. de extinción definitiva". Es conmovedor descubrir que en este último artículo Arguedas considera que el arte quechua se salvará o no en función de su mantenimiento en repositorios. Se trata, pues, de un arte muerto, que ya no se crea o que está a punto de dejar de crearse. Las líneas iniciales del artículo son suficientemente explícitas:

En las últimas exposiciones de arte popular peruano comprobamos *con desconsuelo pero sin agobio abrumador* cómo se ha extinguido para siempre la producción del "Toro" llamado de Pucará, del auténtico, del antiguo, de aquél que le dio prestigio nacional y luego universal al arte indígena peruano. Los "toritos" de Pucará que hemos visto en las ferias y exposiciones últimas se han convertido en piezas sin contenido mágico alguno, en objetos desconcertantes en su forma y en su contenido. Y se han diversificado *al ritmo de la voracidad de los negociantes*. Los hay de cobre, de plata, de madera, chicos y grandes, panzones o hinchados de pecho hasta parecer cómicos. Aquel toro modelado uno por uno como ofrenda a los dioses montañas, esa figura con aire y rostro verdaderamente irradiante de misterio [...] *ese toro ha muerto*. Pero su figura mágica, en cuyo aire se puede sentir costreñido y trascendente el lenguaje de toda una cultura en siglos integrada, esa figura no la hemos perdido: está en el Museo de la Cultura, en la colección de Alicia Bustamante, en la de Pablo Macera. Fue rescatada; nos podemos apoyar en ella para estudiar *el proceso de su transformación y extinción, es decir, de la evolución de nuestra cultura* (subrayado nuestro).

En este contexto, cuando Arguedas tiene la certeza de que la "voracidad de los negociantes" ha destruido el "contenido mágico" del arte popular, se crea *El zorro...* y se exacerba la crisis personal de Arguedas. Al terminar su estudio sobre los cambios producidos en Puquio, en 1956, José María Arguedas había escrito:

Inkarri vuelve, y no podemos menos que sentir temor ante su posible impotencia para ensamblar individualidades quizá irremediabilmente desarrolladas. Salvo que detenga el sol [...] y modifique a los hombres; que todo es posible tratándose de una criatura tan sabia y resistente.⁹

Trece años después José María Arguedas descubre que no todo es posible. Las "individualidades" (es decir, la organización capitalista, guiada por el lucro, en oposición a la fraternidad comunal del pueblo quechua) se han extremado y el Perú todo parece obedecer a ese odiado modelo.

*Biografía, novela y mito:
tres niveles*

Una simple lectura evidencia que *El zorro...* se construye mediante la alternancia del relato propiamente novelesco y los "diarios" (trozos autobiográficos que Arguedas escribe entre el 10 de mayo de 1968 y el 22 de octubre de 1969). Estos diarios se incluyen al comenzar la obra, en la mitad de la Primera Parte (entre los capítulos II y III), al terminar esta Parte (luego del capítulo IV) y al finalizar el texto (o sea al fin de la segunda parte que se publica como unidad)¹⁰. Se complementan con el Epílogo (cartas de Arguedas a Gonzalo Losada y al Rector de la Universidad Agraria) que corresponden, en el fondo, a la conclusión del diario. La última fecha que se consigna (28 de noviembre de 1969) corres-

⁹ "Puquio: una cultura en proceso de cambio", en *Revista del Museo Nacional*, Lima, 1956, t. XXV, p. 232.

¹⁰ Es importante la observación de LUIS ALBERTO RATTO: "en la edición no se han señalado y separado convenientemente los *Hervores*, capitulitos a que se hace referencia repetidas veces en el texto y que figuraban en los originales que JMA nos dio a leer. Todos ellos han sido englobados bajo el título genérico de *Segunda parte* sin la necesaria explicación". "José María Arguedas, el zorro de arriba y el zorro de abajo", en *Creación y Crítica*, Lima, mayo 1971, Nº 5.

Y ésta es una sensación indescriptible: se pelean en uno, sensualmente, poéticamente, el anhelo de vivir y el de morir (p. 12).

Nadie puede saber si la decisión letal ("porque quien está como yo es mejor que muera", dice el final de la cita anterior) convierte la creación de *El zorro*... en un combate en que se pelea con tenaz coraje pese a sabérselo perdido, pero —en cualquier caso— la lectura de la novela exige que se la conciba como un desesperado gesto vital, como una apuesta a favor de la supervivencia, apuesta que finalmente se pierde. Este es el sentido de las palabras que inician el "¿Último diario?":

He luchado contra la muerte o creo haber luchado contra la muerte, muy de frente, escribiendo este entrecortado y quejoso relato. Yo tenía pocos y débiles aliados, inseguros; los de ella han vencido. Son fuertes y estaban resguardados por mi propia carne. Este desigual relato es imagen de la desigual pelea (p. 283).

Armas y testimonios de esta "desigual pelea", los diarios ingresan al cuerpo de los textos en condiciones establecidas desde las primeras páginas y conservadas hasta el cierre de la obra:

Como no he podido escribir [recuérdese: "si logro escribir recuperaré la sanidad"] sobre los temas elegidos, elaborados, pequeños o muy ambiciosos, voy a escribir sobre lo único que me atrae: esto de cómo no pude matarme [alude a su primer intento de suicidio: abril de 1966] y cómo ahora me devano los sesos buscando una forma de liquidarme con decencia [...]. Voy a tratar, pues, de mezclar, si puedo, este tema que es el único cuya esencia vivo y siento como para poder transmitirlo a un lector; voy a tratar de mezclarlo y enlazarlo con los motivos elegidos para una novela que, finalmente, decidí bautizarla: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*; también lo mezclaré con todo lo que en tantísimos instantes medité sobre la gente y sobre el Perú, sin que hayan estado específicamente comprendidos dentro del plan de la novela (p. 12).

ponde al día en que Arguedas se destruyó el cráneo de un balazo¹¹.

Las relaciones entre el discurso novelesco y el autobiográfico son múltiples y de muy diverso tipo. El segundo anuncia, completa, comenta o critica al primero, en una suerte de conciencia hablante de la actividad creadora, pero, sobre todo, entre el relato y los diarios se produce un vínculo dinamizador que, desde éstos, alienta la penosa progresión de aquel: "estoy escribiendo nuevamente un diario con la esperanza de salir del inesperado pozo en que he caído" (p. 207). Los diarios son, desde este punto de vista, algo así como acodos que permiten afianzar el relato y proyectarlo hacia delante. Pero son también a otro nivel, y de manera muy marcada, resultado de la decisión de no dejar de escribir, de continuar —aunque en otra línea la tarea creadora ("no puedo continuar el capítulo III. Me lanzaré, pues, nuevamente a divagar", p. 95); resultado de la decisión de no quedar en silencio, de no morir, en suma¹². En efecto, desde el "Primer diario", el lector sabe que hay una asociación indisoluble: vivir y escribir resultan ser sinónimos absolutos:

Escribo estas páginas porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperaré la sanidad (p. 12).

Naturalmente la sinonimia contraria también es válida. No escribir significa morir: "si no escribo y público me pego un tiro" (p. 21). Los diarios relatan este agónico proceso de escritura y en definitiva son el puntual testimonio de cómo, página a página, angustiosamente, la muerte queda aplazada, pero no vencida. Es una contienda cuyo resultado, aunque marcado por la muerte, que viene a ser el final previsible, parece abrir al destino dos opciones extremas:

¹¹ Muró pocos días después, el 2 de diciembre.

¹² En este sentido disintimos de Leónidas Morales, quien en su muy agudo artículo "José María Arguedas: el lenguaje como perfección humana" (en *Estudios Filológicos*, Valdivia, Universidad Austral de Chile, 1971, N° 7), afirma que *El zorro*... equivale a "una terapia del miedo físico a la muerte, un modo semiótico de darle cabida y aceptación en la conciencia" (p. 133).

Estas meditaciones en realidad se incorporan a los diarios y al relato, a veces directa y a veces indirectamente, sin formar una unidad. La mezcla y el enlazamiento se producen, entonces, entre novela y autobiografía. Aquella, en su incierto desarrollo, acumula una gama muy vasta de modos narrativos: desde el diálogo casi puro del capítulo III, o notablemente convencional (tercera persona omnisciente) del capítulo I, pasando por ciertos fragmentos que, narrativos o dialógicos, equivalen a verdaderas crónicas de sucesos o personajes reales de Chimbote. Aparecen algunos textos poéticos (letras de canciones) y hasta se acude al esquema que dibuja un personaje (y la novela reproduce) para explicar la correlación de las fuerzas que dominan al mundo y a la vida de Chimbote.

Pero *El zorro*... no sólo se estructura mediante la alternancia de autobiografía y novela, también incluye, con jerarquía funcional paralela a la de los dos niveles anteriores, un discurso estrictamente mágico. Este tercer nivel da el título de la obra y está extraído de la admirable "narración quechua recogida por Francisco de Ávila (1598?) que José María Arguedas tradujera al español en 1966 bajo el título de *Dioses y hombres de Huarochiri*"¹³. En *El zorro*... hay incontables referencias a Huatyacuri, "héroe dios con traza de mendigo" (p. 292), "hijo anterior a su padre [...] el dios Pariacaca (p. 60), a Tamtañamca, a Tutaykire, a la "virgen ramera", etc., todos personajes de los mitos y leyendas recogidos por Ávila. Entre otros aspectos de funcionalidad específica, que serán tratados luego, lo que básicamente asume Arguedas del mito es el episodio del encuentro de los dos zorros en el cerro Latauzaco: "Mientras allí dormía (Huatyacuri), vino un zorro de la parte alta y vino otro zorro de la parte baja, ambos se encontraron"¹⁴. El primero representa la zona andina, el segundo la *yunga* (costa). Su conversación, que es un diálogo entre dos mundos, la continúa Arguedas en las páginas de *El zorro*...

Para dar ingreso a este tercer nivel se opta en la novela por dos

¹³ Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1966.

¹⁴ Op. cit., p. 37.

caminos: la interpolación de diálogos explícitos entre los dos "zorros", de inocultable trascendencia para la interpretación del sentido total de la obra, y la transformación de ciertos personajes que, sin dejar de ser personajes en el sentido tradicional del término, asumen la condición de "zorros" en determinadas escenas. Son don Diego y el "Tarta" (sobre todo el primero) y don Ángel Rincón Jaramillo. Los "zorros" poseen a estos personajes, los transforman, variando a veces hasta sus cuerpos, en una suerte de espiral intensificatoria que culmina en cantos y danzas y que suscita, además, la modificación mágica del paisaje circundante. El "zorro de arriba" es representado eventualmente por el "Tarta" y de manera permanente por Diego, mientras que Ángel asume por momentos la representación del "zorro de abajo". El denso hermetismo del capítulo III, desorientador en su conjunto y sobre todo en su delirante final, tiene como clave hermenéutica este proceso transformador, esta mitificación de los personajes.

Naturalmente el nivel mítico es materia de reflexión en los diarios, al igual que el conjunto del relato. En los diarios se menciona reiteradamente a los "zorros", aunque nunca de manera explicativa, y con frecuencia se los enlaza a la meditación central; esto es, a la posibilidad o imposibilidad de continuar la escritura: "¿A qué habré metido estos zorros tan difíciles en la novela?", se pregunta Arguedas poco antes de terminar el "Segundo diario" (p. 100). Por lo demás, en "¿Último diario?" se informa al lector sobre todo aquello que los "zorros" debían realizar en la novela ("los Zorros no podrán narrar [...] los Zorros iban a cantar [...] los Zorros danzarían...", etc., etc., pp. 283-285) y no podrán hacerlo. Así, en esta instancia última, se evidencia y sella la unión, en el silencio en que desembocan, de los tres niveles del relato: el novelesco, el autobiográfico y el mítico. Es imperioso percibir esta triple fuerza conformadora, cuyo enlace es a veces laberíntico, para poder rastrear el sentido de *El zorro*... sin simplificar su entramada, fluida y heteróclita estructura, sin traicionar la identidad de una obra única en toda su prismática composición.

Aslo: repelición y transformación del mito

En una primera lectura de *El zorro*... Aslo parece ser un personaje poco importante, un personaje tipo que representa, con otros similares, a todo un grupo humano: a los indios que bajan en migraciones masivas hacia Chimbote, fugando del inhumano orden social de la sierra, encandilados por la leyenda de la riqueza—relativa a la miseria andina—que el puerto entrega a quienes llegan hasta él. Hay algo de esto. En efecto, Aslo repite la historia de miles de indios que se "desgalgan" (p. 117) sobre Chimbote y deben adecuarse, dolorosísimamente, a un nuevo orden social, a nuevas necesidades, a nuevos patrones de comportamiento; en suma, a una nueva realidad socio-cultural. Aslo está entre los indios que no retroceden ante este reto (como en otros textos no se retrocede ante el Mistu, ante la oscuridad de la mina, etc.) ni frente a las urgencias prácticas de su nueva situación. Debe aprender a nadar (p. 51) y lo hace como todos los otros indios:

Se dejan amarrar por docenas, desnudos, en los fierros del muelle y allí, atorándose, chapoteando, carajéandose unos a otros, aprendieron a nadar (p. 112).

Puede matricularse entonces en la Capitania y conseguir colocación en la lancha del patrón Mendieta. Es en este momento que el relato comienza a enfocarlo con cierto detenimiento. Aslo recibe sus primeras pagas, fabulosamente altas, e ingresa, desconcertado, temeroso y triunfante al mismo tiempo, a un nuevo mundo. Nueva pieza de un engranaje ya montado, Aslo repite, en esta instancia también, la historia de cientos de otros pescadores: el sistema construido por los industriales de la harina de pescado capta rápidamente la necesidad de armar una estrategia que permita el ingreso del dinero de los salarios (a cuyo efecto se aliena el surgimiento de cantinas y burdeles, indirectamente incorporados a los estratos menos visibles del imperio) y que implique la destrucción de la fuerza moral de los asalariados, su corrupción:

Pero la "maña" hizo gastar a los pescadores en su debido tiempo; cebó sus apetitos de machos brutos. Con buenos trucos los hizo derrochar todo lo que ganaban; los mantuvo en conserva de delincuencia, y esa mancha no se lava fácil (p. 115).

El relato se centra sobre Aslo cuando éste ingresa, por primera vez, al prostíbulo elegante. Al ver a unos policías huye sin motivo (después explica: "Guardias, guardias, pues, asustando a mí", p. 47) y es detenido. Previo soborno regresa al burdel y busca a "La Argentina" ("era blanca, alta, de pelo dorado [...] cobraba caro", p. 48):

La Argentina mostraba las piernas suaves tras un tul rosado [...] Se acercó al hombre. El retrocedió. Era como si el cielo se le viniera encima. ¡Rubia, blanca, desnuda! [...] La ramera abrió los brazos, blanquísimos, movió los pechos. Aslo se apellidaba ese pescador. "¡Lucero, estrella!", dijo a locas, cuando ella se inclinó para abrazarlo (p. 48).

Aslo sale de la habitación "silbando un huayno". Otro pescador que lo ve dice: "Pisa firme ahora. Camina firme, silba firme ese indio" (p. 48). Sin embargo, ya en los arenales, Aslo se transforma. Habla solo, en voz alta:

Yu... criollo, carajo; argentino, carajo. ¿Quién serrano, abuhar? (p. 49).

El sistema parece haber cobrado otra víctima. Alienación es tal vez una palabra demasiado benigna para expresar la destrucción que las palabras de Aslo implican. Deslumbrado por el dinero y por la prostituta rubia, el indio Aslo se niega a sí mismo, se anti-quila. Su nueva autoimagen es trágicamente grotesca e implica un grado superlativo de enajenación. Repite, dentro de otro contexto, la situación del soldado que en *Los ríos profundos* cree poder confundirse con sus jefes y actuar como ellos. La escena siguiente muestra a Aslo actualizando modos delictivos de conducta: insulta a un chofer, le arroja dinero a la cara, lo amenaza con un puñal (pp. 49-

50). El relato cambia de rumbo, luego, bruscamente. Asto regresa al burdel, pero ahora al "corral" (la zona miserable donde las prostitutas se venden hasta por cinco soles), para buscar otra mujer: esta vez "una mujer bajita" [...] "triste puta" (p. 52), que resulta ser su hermana. Asto decide liberarla de la prostitución:

Yo... como cabrón Tinoco era. Ahora, ochenta toneladas de diario, tres semanas hey cobrado. Me cumpleaños es, me santo. Tengo billete para meter al garganta del Tinoco, del Braschi también, si quiere. ¡Adiós prostíbulo "corral"; adiós, adiós ¡ay! mala vida! (p. 52).

Los hermanos suben a un taxi y el narrador relata la escena final:

A poco de arrancar el automóvil, el chofer oyó que el pasajero hablaba en quechua, fuerte, casi gritando ya. La mujer le contestaba igual. Hablaron, después, juntos, al mismo tiempo. Parecía un dúo alegre y desesperado. "¡Estos serranos! Nadie sabe, nunca", dijo silabeando, despacio, el chofer (pp. 52-53).

Al margen de su significación individual, la historia de Asto connota la historia general de los serranos que bajan a Chimbote; al menos, de los que pueden incorporarse a la pesquería, sin caer en la miseria absoluta de los marginados, y participan, queriéndolo o no, en un proceso de transformación que pone en juego su identidad y su supervivencia. En ambos niveles el narrador plantea el relato que tiene como centro la aventura de Asto desde una perspectiva inequívocamente dialéctica. Opone así a los extremos de la alienación ("Yu criollo, carajo, argentino") y de la autenticidad ("hablaba en quechua, fuerte"). Asto, "pequeño sujeto de cabellos hirsutos" (p. 44), se convierte en protagonista de una contienda que, aunque lo sobrepasa largamente, se decide dentro de su atormentada persona. Es un conflicto de culturas opuestas, de mundos encontrados que chocan en Chimbote, y reitera, una vez más, la obsesión primaria de Arguedas: su visión de la dinámica conflictiva del pluralismo nacional.

Desde esta perspectiva la aventura de Asto, casi perdida en el caudaloso y fragmentario curso de la novela, adquiere una importancia que se multiplica cuando se descubre su asociación, misteriosa pero vigente, con el nivel mítico. Al terminar el capítulo I, el "zorro de arriba" dice:

Ahora hablas desde Chimbote; cuentas historias de Chimbote. Hace dos mil quinientos años, Tutaykire (Gran Jefe o Herida de la Noche), el guerrero de arriba, hijo de Pariacaca, fue detenido en Uril Allauka, valle *yunga* del mundo de abajo; fue detenido por una virgen ramera que lo esperó con las piernas desnudas, abiertas, los senos descubiertos y un cántaro de chicha. Lo detuvo para hacerlo dormir y dispersarlo (p. 61)¹⁵.

El episodio de Asto parece revivir la "historia" sucedida "hace dos mil quinientos años". Aunque obviamente parciales y sugeridas por un sistema de desplazamientos más o menos bruscos, las correlaciones entre el nivel novelesco y el mítico no pueden pasar desapercibidas. Asto es (en cierto modo) Tutaykire; "La Argentina" es (en cierto modo) la "virgen ramera"; el final del relato mítico ("lo detuvo para hacerlo dormir y dispersarlo") coincide, por el conducto de un simbolismo agudizado, con la enajenación y aniquilamiento de Asto. Por encima de estas vinculaciones, sustentándose en ellas, se perfila una homología más vasta, más compleja. En última instancia "La Argentina" personifica el sentido que la novela otorga a Chimbote (o a la costa como realidad sociocultural), de la misma manera que en la leyenda la "virgen ramera" confunde su significación con la que, desde la perspectiva del mito, que es la andina, se confiere a la zona *yunga*. No se trata de una valoración aislada o intrínseca; se trata, más bien, de una visión axiológica profundamente comprometida con un punto de vista, el serrano, e inexplicable fuera de un contexto de oposición dialéctica que el tiempo no ha podido resolver. En el mismo parlamento el "zorro de arriba" le dice al "zorro de abajo":

¹⁵ Cf. cap. 12 de *Dioses y hombres...*, op. cit., p. 81 y ss.

Oye: yo he bajado siempre y tú has subido. Pero ahora es peor y mejor. Hay mundos de más arriba y de más abajo (p. 62).

La dinámica de la asociación costa-prostituta, que tiene relación con la vieja interpretación de la sierra varonil y la costa femenina¹⁶, explica también la obsesiva imagen del mar como inmenso sexo de mujer: "esa es la gran 'zorra' ahora, mar de Chimbote [...] ahora es la puta más generosa 'zorra' que huele a podrido" (p. 52); "sólo fornica a la gran 'zorra' que es la bahía [...] ahora sexo millonario de la gran puta" (p. 53), etc. Un sexo que devora, pervierte, y sin embargo, da vida. La historia del humilde Asto asciende vertiginosamente a niveles cósmicos, sin duda imprevisibles a partir de su primera configuración anecdótica. La compleja y honda significación que emana de todo este proceso, delirante y coherente al mismo tiempo, muestra ejemplarmente la validez de la incorporación del nivel mítico dentro de la obra. El mito se transforma y revive, nuevamente vigente, y el relato adquiere transcendencia, profundidad y fuerza insólitas.

Chimbote: todos los mundos

El episodio de Asto es uno entre decenas de otros que, similares o diversos, se entrelazan en el curso de la novela. *El zorro*... es, literalmente, un texto (tejido) que urde en su trama, con vocación totalista, los más opuestos destinos humanos y sociales. Todos ellos confluyen en un espacio: el puerto de Chimbote, realidad y símbolo. En última instancia *El zorro*... es la historia, en estos dos niveles, del "puerto pesquero más grande del mundo".

La creación de *El zorro*... lleva a su grado más extremo algo que ya era visible en *Todas las sangres*: la crisis del recaudo vivencial como soporte de la construcción novelesca. Arguedas confiesa:

¹⁶ Cf.: VALCÁRCEL, Luis E.: *Tempestad en los Andes*, Lima, Populibros Peruanos, s/f., p. 122.

"no entiendo bien lo que está pasando en Chimbote y en el mundo" (p. 96). Y refiriéndose específicamente al capítulo II, pero en palabras que son aplicables a toda la novela, dice:

El segundo capítulo lo escribí, arrebatado, sin conocer bien Chimbote ni conocer como es debido ninguna otra ciudad de ninguna otra parte. A través simplemente del temor y la alegría no se puede conocer bien las cosas (p. 97).

A la postre *El zorro*... será el resultado del empeño por describir, "a través del temor y la alegría adultos" (p. 98), el misterio de una ciudad monstruosa, especie de suma y signo de la urbe gestada, dirigida y conservada por el más agresivo capitalismo. En nada similar a Puguio, Abancay o Cuzco, Chimbote es para Arguedas "la ciudad que menos entiendo y más me entusiasma" (p. 99). Se está muy lejos ya de aquella primitiva motivación que Arguedas reivindicaba para *Agua* y el mundo que este libro representa: "yo lo tengo que escribir tal cual es [decía entonces Arguedas] porque yo lo he gozado, yo lo he sufrido"¹⁷.

La imagen de Chimbote que más insistentemente golpea al lector es la del caos; un caos, por así decirlo, múltiple, universal, abarcador de todo y de todos quienes tienen alguna relación con el puerto. La vida cotidiana de Chimbote se desenvuelve bajo esta legalidad invertida, en medio de una constante mezcla de elementos insociables y del choque sucesivo, persistente, de todos ellos. Calles y plazas son escenario de esta ebullición (cf. pp. 74, 92, etc.) que encuentra su punto de delirio en los mercados:

El mercado se extendía de la reja hacia arriba, en dirección de las montañas, por toda la ancha calle Buenos Aires. La línea del ferrocarril partía en dos la calle y el mercado. A un lado quedaba el sueño donde se vendían animales vivos, granos, verduras, alfalfa; centenares de puestos. En la otra orilla, las barracas de estera, un hormiguero de puestos techados con

¹⁷ *Primer Encuentro*..., op. cit., p. 140. Naturalmente estos juicios aluden al nivel novelesco de la obra, no al autobiográfico, donde la inmersión de la vida del autor en el texto (en este caso la vida y la muerte) es obvia.

pasadizos en sombra y una fila alegre de puestos "privilegiados" con mostradores que daban a la línea. La línea del ferrocarril era calle activa del mercado y sobre los rieles habían puestos de vendedores de limones, flores, lechugas, jaulitas de cuyes, pequeños cajones de cartón llenos de pollos vivos. Decenas de restaurantes se cobijaban en el laberinto techado. Allí tomaban almuerzo-desayuno miles de gentes. Cerca de mediodía chillaban de contento, se atrevían a salir algunas ratas; los perros mostrencos las perseguían gimiendo, alborotados. No las cazaban jamás; agitando el rabo, echados, los perros olían los huecos, las grietas del suelo. Los compradores se empujaban en los pasadizos; los dueños de los comedores les retorcían el cuello a las gallinas, haciéndolas girar en el aire, mientras charlaban. A excremento, a frutas, a sudor, a yerbas medicinales, olía la parte techada del mercado. Alcatraces tristes sobrevolaban en el aire, pajareando sueltos, o miraban, con los picos colgantes, desde los techos bajos de las casas y ramadas. Alguna, alguna mujer les arrojaba tripas de pescado o desperdicios de chanco de mar. Si bajaban, los agarraban a patadas, los perseguían a trapazos, a palos; los perros se banqueteaban con ellos (pp. 70-71).

Don Ángel Rincón no encuentra mejor definición de Chimbote que comparando el puerto con una *lloqlla* ("la avalancha de agua, de tierra, raíces de árboles, perros muertos, de piedras que bajan bataneando debajo de la corriente cuando los ríos se cargan con las primeras lluvias de estas bestias montañas"), pero *lloqlla* humana, martirizada y martirizante, una "*lloqlla* [que] come hambre" (p. 106). No se trata de una comparación arbitraria; por el contrario, como en toda metáfora auténtica, la identificación Chimbote-*lloqlla* aprehende y esclarece una realidad. En efecto, el *boom* de la harina de pescado atrae sobre el puerto una incontenible avalancha humana. Caen sobre Chimbote masas de indios ("los serranos se desgalaron de las haciendas y sus comunidades pueblos en que estaban clavados como siervos o como momias, se desgalaron hasta aquí, al puerto, para coletear cual peces felices en el agua o para boquear como peces en la arena", p. 117), de

criollos ("experimentados en pesca menor, en comercio y en puñal y chaveta", p. 112), de extranjeros (españoles, yugoslavos, norteamericanos del Cuerpo de Paz y de la congregación Maryknoll); de pescadores, campesinos, comerciantes, pequeños capitalistas ("aficionados a industriales [...] con sus capitalitos de mezuquinas herencias y de ahorros", p. 117); de políticos, curas, monjas, hampones, prostitutas, etc., etc. Chimbote se convierte rápidamente en un laberinto múltiple, atosigado de hombres provenientes de todas las latitudes y de todas las razas ("negros, zambos, injertos, borrachos, cholos insolentes o asustados, chinos flacos, viejos, pequeñas tropas de jóvenes, españoles e italianos", p. 50) que afanosamente buscan comprender las misteriosas normas del remolino que los rodea y ser partícipes del esplendor que soñaron. Uno de los personajes dice:

Todos estamos corretiando como hormigas en la tapa de olla qui'han puesto a la plancha de la cocina (p. 217).

La masiva migración no decrece cuando se satura el mercado de trabajo de Chimbote. La opulencia de quienes trabajan en la pesca se opone a la miseria de los marginados del *boom* y, muy prontamente, es ésta la que se impone en casi todos los niveles. El poder y el dinero se concentran en muy pocas manos; en concreto, en el imperio de Braschi, industrial que, desde un oscurísimo origen, asciende vertiginosamente a la cúspide del poder: "¡Braschi es grande, el más grande capitán de la industria que ha dado el Pacífico en dos décadas!", expresa uno de sus colaboradores (p. 108). La novela ofrece constantes indicios del poder del imperio Braschi y de su expansión a todo el ámbito del país. Concede un aumento a los pescadores y obliga luego a devaluar la moneda: "ahora el pescador gana 30 por ciento menos que antes de la huelga", por ejemplo (p. 120).

Braschi resulta ser el orden dentro del caos; o mejor, la fuerza que promueve el caos y lo convierte en el "orden" que más le conviene: vive de la desorganización social, donde cada hombre lucha aislado por su supervivencia, y de la permanente incitación

al consumo irracional, al individualismo más agresivo, al vicio. Con la violencia, el chantaje o el soborno corroe la base de toda organización popular o sindical; con la importación de modelos foráneos ("al centro urbano habían [...] empezado a imitarlo, yankizando a toda desesperación", p. 194) genera una demencial sociedad de consumo en la que se adquieren "refrigeradoras para guardar trapos, calzones de mujer, retratos", pues en las *barriadas* no hay luz eléctrica (p. 114); con el culto al poder del dinero, y la correlativa construcción del mito del "millonario", se propone un patrón de vida que postula que todo se puede conseguir con dinero y sólo con dinero. Con dinero se pueden conseguir hermosas prostitutas, sobornar a la justicia o lograr que los restos de un familiar no sean arrojados del cementerio elegante, por ejemplo. Braschi sabe que su poder debe alzarse sobre el caos y la perversión de los oprimidos:

Ahora Braschi [...] produce, Braschi compra; está aquí y en el Japón y Rusia; fabrica harina y fabrica locos también, ciegos también y él y su tropa de águilas sin detención se han alzado hasta donde no hay ni sol ni luna [...] Sólo desde esas alturas se manda, se dispone, se arregla, se pone en vareda a mezcolanzas más peores que mierda de chanchito de barriada, como es esta... país (p. 138).

La novela enfatiza sobre todo el "endiablamiento" que el imperio de la harina de pescado aliena en todos los hombres que viven en Chimbote. Angel Rincón informa de esto a don Diego:

Las borracheras y putas, etc. [...] les metíamos por las narices, por la lengua, por todos los orificios donde el gusto entra pero a cambio de gastos y endiablamientos (p. 110). Les pagaremos unos cientos y hasta miles de soles y ¡caramba! ¡caramba! como no saben tener plata, también les haremos gastar en borracheras y después en putas y también en hacer su casita propia que tanto adoran estos pobrecitos (p. 111). Enseñaron a sacar chaveta, a patear putas; aplaudían la prenda del cigarro con billetes de a diez, de a quinientos, a

regar el piso de las cantinas y burdeles con cerveza y hasta con wiski (p. 113).

Es una diabólica estrategia que implica el reflujo del capital al mismo imperio, de alguna manera presente en la administración de burdeles y cantinas, pero sobre todo el aniquilamiento moral del hombre, su sojuzgamiento frente a quienes proveen ese fugaz dinero que, en apariencia, todo lo permite. Para quienes no están en el centro del poder, pero sobre todo para los serranos, Chimbote no sólo resulta ser símbolo de miseria ("nos hemos igualado todos en la miseria miserable", dice Cecilio Ramirez, p. 267) sino, por encima de todo, como se pudo ver en el episodio de Asto, una monstruosa trampa que pretende destruir en la persona toda opción de auténtica realización humana. Es la alienación llevada a la más extrema y grotesca intensidad. Es el resultado del mito del progreso capitalista y corresponde al proyecto soñado por don Fermín en *Todas las sangres*. Chimbote puede considerarse el signo del triunfo de don Fermín (recuérdese que perdida la mina ingresa al negocio de la harina de pescado) y la confirmación de los temores de Bruno. Como ya se ha dicho, la creación de un nuevo universo, trágica y esperanzadoramente anunciada por la muerte de Rendón Willka, queda aplazada indefinidamente. El "río subterráneo [que empieza] su creciente", cuyo sonido cerra épica la plasmación de *Todas las sangres*, se mantiene so-

Todo esto, que es historia y realidad de Chimbote y del Perú, aparece en *El zorro*... a través de una técnica de representación que tiene como principio, internamente justificado, el de la fragmentación. El narrador por sí mismo o a través del diálogo de los personajes, mediante reflexiones en los diarios o símbolos que crea en el nivel mítico, va mostrando las piezas de un rompecabezas que se arma y desarma continuamente en busca de un modelo inexistente. La fragmentación es la única técnica narrativa viable frente al atomizado y caótico universo de Chimbote. En la Segunda Parte de la novela, cuyas breves unidades llevan el expresivo nombre

de "Hervores", el recorte de la representación se intensifica considerablemente: episodios y personajes saltan de la oscuridad a un primer plano y desaparecen luego, sin dejar rastro, como burbujas de una viscosa materia en ebullición. Queda, sin embargo, como constante que asume y explica estas presencias fugaces, la proteica identidad, el infinitamente vario rostro de Chimbote, gran protagonista del nivel novelesco de la obra.

Del escurridizo magma del "puerto pesquero más grande del mundo", el narrador obtiene ciertas secuencias, internamente también parciales, cuyo hilo conductor es siempre un personaje. Sobre el fondo de la historia de Chimbote se entretajan otras historias, personales éstas, que dibujan la vida de hombres y mujeres envueltos en el vértigo del puerto. Son muchas, de muy variado signo y de jerarquía funcional también disímil. Se asocian algunas bajo el tema del envilecimiento definitivo, que el narrador condena más con conmiseración que con furia, como en el caso de Tinoco, miembro menor de la "mafia" de Braschi, encargado de las tareas más vergonzosas, que recorre las páginas de la novela como un muñeco trágico que apenas sabe amedrentar a pobres prostitutas (su hermana y su mujer también lo son) y a los hombres de los estratos más deprimidos de la sociedad, como un grotesco y débil tirano para quien, siguiendo la frase de Braschi o de "Mantequilla", "joder es gozar" (p. 219).

Otras se agrupan en la línea de la destrucción absoluta, formando una suerte de galería de víctimas totalmente sometidas al imperio de las circunstancias, cuyo caso extremo sería el de Orfa, la "señorita ramera cajamarquina" que, deshonrada en su tierra, tiene que huir a Chimbote y prostituirse para sobrevivir y mantener a su hijo. Signo de las contradicciones de la sociedad peruana, Orfa sólo adquiere plena conciencia de su tragedia cuando siente que comienza a ser confundida (y a confundirse ella misma) con las prostitutas indias ("Cholas. Ni más con ellas. Se malogró pasco! mi castigo [...] Asco, asco ¿ay? como no habrá jamás de los jamases", p. 82). En "¿Último diario?" se nos informa el final de esta historia:

Ni el suicidio de Orfa que se lanza desde la cumbre de "El

Dorado" al mar, desengañada por todo y más, porque allí, en la cima, no encuentra a Tutaykire trenzando oro ni ningún otro fantasma y sólo un blanqueado silencio, el del guano de isla [...]. Ella no lo pudo ver porque tenía los ojos con una cerrazón de feroces arrepentimientos, de *ima sapra*, y saltó al abismo con su huahua en los brazos, a ciegas (pp. 284-285).

Naturalmente no todos los episodios que giran sobre el destino de un personaje pueden adscribirse íntegramente en una determinada línea de significación. Hay historias, como las de Chaucato, Zavala, Yauri, Cardozo, etc., que están concebidas y realizadas en tono de marcada ambigüedad. En última instancia todas se concentran y anudan en Chimbote, esa "candela", ese "infierno" (p. 55) que sólo parece reconocerse plenamente en la obsesiva imagen de la serpiente, cuyo nombre impregna el cantar de una prostituta que baila, fantasmalmente, "con la melodía de un carnaval muy antiguo", en los arenales:

Culebra Tinoco
culebra Chimbote
culebra asfalto
culebra Zavala
culebra Braschi
cerro arena culebra
juábrica harina culebra
challwa [pez] pejerrey, anchovita, culebra
carriera culebra
camino de bolichera en el mar, culebra
fila alcatraz, fila *huanay* [ave guanera] culebra.
[...]
Gentil gaviota
isla volando
culebra, culebra,
cerro arriba, culebra,
cerro abajo, culebra,
bandera peruana, culebra.
[...]

Bandera peruana
rojo blanco

culebra, culebra, culebra... (pp. 58-59).

Los sobrevivientes

En el segundo diálogo entre los "zorros", el "zorro de abajo" dice:

Muy fuertemente, aquí, los olores repugnantes y las fragancias; las que salen del cuerpo de los hombres tan diferentes, de aguas hondas que no conocíamos, del mar apesado, en el incontables tubos que se descargan unos sobre otros, en el mar y al pesado aire se mezclan, hinchán mi nariz y mis oídos. Pero el filo de mis orejas, empujándose, choca con los hedores y las fragancias de que te hablo, y se transparenta; siempre, aquí, una mezcla del morir y del amanecer, de lo que hierve y salpica, de lo que se cuece y se vuelve ácido, del apaciguarse por la fuerza o a pulso. Todo este fermento está y lo veo desde la punta de mis orejas. Y veo, veo; puedo también, como tú, ser lo que sea (pp. 62-63).

Desde el nivel del mito se percibe, mezclada con el hedor del envilecimiento, la destrucción y la muerte, la "fragancia [...] del amanecer". Como en *Todas las sangres*, donde destrucción y construcción son cara y cruz de una misma realidad, en *El zorro...* morir y amanecer aparecen también entramados. El mundo intergro, aprisionado en Chimbote, se ve como un fermento, como una informe fuerza genética cuya realidad y sentido sólo se dará en el futuro. Desde este punto de vista Chimbote es como el caos que precede a la creación, pero una creación que deja absolutamente indefinido su signo: "puedo también, como tú, ser lo que sea". Frente a los proyectos que se ensayaban en *Todas las sangres*, que de una u otra forma implicaban la creencia en el sentido de la historia y en el poder de la voluntad del hombre para modelarla, la indefinición del futuro que agobia a los "zorros" viene a ser el

retorno a la imagen del hombre que sólo puede sufrir el universo: la fe de los hacedores de historia parece haber terminado. Ni esta abdicación frente al destino del hombre y de la sociedad, que queda librado a fuerzas indomables, ni la absolutamente defectiva realidad de Chimbote, que agrede sin descansar a las personas que la sufren, equivalen al fracaso total del hombre. Aunque las páginas más optimistas de *El zorro...* no rompen en modo alguno ese doble condicionamiento negativo, el relato deja constancia del agónico combate que libran algunos hombres (y el propio narrador entre ellos) por sobrevivir con dignidad. Son los teñidos indios del indefinible "amanecer". Tal se advierte en la formación de las barridas chibotanas, producto de invasiones populares organizadas con increíble esmero, que se alían y crecen "a palo y sangre" (p. 80) contra la represión policial, y donde la "misericordia [...] es gusanera que hace levantar al desabandonado; a la pelea lo lleva" (p. 268). Allí, en las barridas, los niños saben estar "solos, sin pegarse a las falda de nadie, cualquiera que fuera su edad" (p. 80). Y los mismos indios se advierten, también, en la terca resistencia que ofrecen algunos hombres frente al oprobio de una realidad que los veja. Son una suerte de sobrevivientes de la catástrofe que narra *El zorro...*

Se trata de hombres como el indio aymara don Hilario Cau-llama, patrón de una bohichera, que puede enfrentarse ceremoniosamente a las pretensiones de las autoridades o de Brasa o entregadamente a las pretensiones de la economía chil, que incluye fuertemente todo el mecanismo de la pesquera ("piscador gana fuerte toavía, pero so vida pende del capital peor que mosca de araña [...] no hay patrón del trabajador mar cuando hay reclamo, pero esa cabeza envesible puede degollararte" —p. 225), y que ha viajado a Cajamarca para bañarse en los Baños del Inca y estar seguro que "en todo el valle [...] cuerpo-alma del Inca está". Don Hilario puede decir:

A mi lado el Inca está, cuando llegamos a la mar alto. Ahuapá nu' está muerto [...] ¡Ahista el Inca, a mi lado, tranquilo, como bulto, altazo, sen color! [...] El capital se va rendir, con el tiempo, paisanito, pobrecito (p. 223).

O también "chanchero Bazalar", que inmerso como ninguno en el caos (su propia casa lo es: "en la cocina-comedor cabemos tranquilo durante la jornada día, chanchitos, gallinas, gallo, patos, veinte cuyes" —p. 244), decide alcanzar el liderazgo de su barriada, construir un colegio y encontrar "el senda para realizar magnánimo ambición" (p. 250). Bazalar, "que ya no podía pensar en quechua" (p. 251), goza y sufre entrenándose en un lenguaje absolutamente insólito, aluvional (sabe que "la palabra es cosa del Dios que ha dado al hombre para que maneje a los cristianos, más razón a los anemales" —p. 246), lenguaje que le otorga su primer éxito como dirigente popular. Cuando concluye el traslado de las cruces de las tumbas humildes al arenal, para dejar el cementerio a la gente acomodada de Chimbote, Bazalar pronuncia su primer discurso:

Conciudadanos que cargáis las cruces de vuestros muertos [...] Conciudadanos: aquí hemos llegado, en nombre del Padre, del Hijo, del Monicípio y del Subprefecto, pues. ¡A enterrar los cruces que estamos trayendo, fúnebres! En cualquier partecita. Aquí estamos en la hondonada. Aquí nadie nos va a encontrar para que nos lleven al valle de Josafat. De siempre nos quedamos. A nadie nos ha enteresado, valgan verdades, que cada quien conoce donde, el punto donde, para el eterno, queda el muerto padre, hermano, hermana. Lo que hay en el corazón es el campo donde tranquilo está el muerto, acompañando a su comunidad pueblo. Así es, señor guardián, representante del señor Obispos, Gobiernos. ¿No quieren que esteamos en el cementerio moderno, norteamericano? Gracias sean dadas; para nosotros este hondonada del montaña está bien. La moralla no se acaba, pues. Aquí nadie llora, sea dicho. Amén (p. 83).

La serena fuerza que expresan las últimas palabras de Balazar es la misma que le permite a Solano ("Solano es correcto, moral hasta las tripas" p. 119) dirigir una huelga total de pescadores o enfrentarse, pistola en mano, a Braschi (pp. 119 y ss). Pero aun estos hombres que no ceden, que mantienen el combate contra la

opresión, transitando cada cual por caminos muy distintos, no pueden menos que sentir el duro impacto de la realidad. El bondadosísimo Don Cecilio Ramírez pasa rápidamente de la fe ("aquí, en la tiniebla del corazón, hay esperanza; cierto, mueve su lucecita como alita de mosca" —p. 267) a la desesperanza ("¡Yo nunca jamás he tenido esperanza! [...] Esperanza verdadera, ¿dónde está?" —p. 278), pero mantiene inalterable su decisión de sobrevivir con coraje y extender, desde su miserable casucha de barriada, un sentimiento de inigualable fraternidad. Cuenta Maxwell que los familiares de don Cecilio:

...daban de comer, apenas, pan y sopa de camotes con harina a las catorce personas que habían en la casa y a las siete que estaban en la covacha del compadre que seguía echando sangre. Y reían... (p. 267).

La inmensa solidaridad humana de don Cecilio, realizada a través de actos simples y espontáneos, resulta incomprendida por muchos. El padre Cardozo la interpreta, por ejemplo, como resultado de "la inconciencia del miserable tradicional" (p. 267). Nada de esto le importa demasiado a don Cecilio. A la larga su único deseo es "ir donde el cieguito, corazón dulce" (p. 279); esto es, escuchar las antiguas canciones que entona Crispín, donde perviven intocadas las esencias andinas, y bailar "lento, derramando chorros de lágrimas sobre el pecho, con la cabeza agachada", un huayno-chuscada que la danza paralela del "zorro de arriba" le confiere "sonido de agua, voz de patos de altura, de los penachos de totora que resisten gimiendo la fuerza del viento" (pp. 278-279). La imagen de la totora que resiste gimiendo (cantando), corresponde exactamente al sentido que la novela otorga a este personaje: Cecilio Ramírez, que sólo se enorgullece de haber "andado fuerte" (p. 278), parece compartir las palabras de Esteban de la Cruz: "El vida es aguante, carajo, aguante" (p. 186). Como se decía al comenzar este parágrafo, el tiempo de los hacedores de historia, de los constructores de un mundo nuevo, cuyo paradigma sería Rendón Willka, parece suspendido. Es el tiempo de la terca y heroica resistencia.

*Las muchas vidas
de don Esteban de la Cruz*

El capítulo IV de *El zorro*... está casi íntegramente dedicado a narrar la historia de don Esteban de la Cruz, tal vez el mejor logrado de toda la novela y uno de los más sobrecogedores en la narrativa de Arguedas. Es un relato completo: partiendo del presente, que el narrador cuenta directamente, el texto comienza a abrirse hacia el pasado a través de la memoria del personaje (con lo que el punto de vista cambia) y de la intervención de otro personaje (el loco Moncada). Presente y pasado, en realidad varios pasados narrados sin secuencia cronológica, se alternan muy rápidamente; se alternan, también, las perspectivas: una externa, que a su vez viene de dos puntos de vista, del narrador y de Moncada (excepcionalmente de la esposa del personaje), y otra interna cuya presencia es más sostenida y que, como la anterior, es igualmente diversificada. Esteban puede narrar objetivamente su propia historia, ser el mismo su propio personaje, o puede lanzarse hacia una caudalosa expresión monológica de muy variadas formas. La existencia de don Esteban de la Cruz queda iluminada en casi todas sus instancias y desde una multiplicidad de ángulos. Esta riqueza representativa se explica en la complejidad y hondura del personaje, en la jerarquía que le confiere el sistema del texto y en su condición definitivamente alegórica. Don Esteban es un signo plural y pleno.

Esteban es un hombre errático. Nacido en la aldea andina de Parobamba, Esteban conoce la miseria de la sierra, la cerrazón de un mundo en que la felicidad parece imposible. Por eso huye de la chacra de un familiar, donde su madre lo ha abandonado, y se interna en la montaña, primero como trabajador de una plantación de coca (donde "nos amarraban con cadena en de noche"—p. 173), y luego como peón en la construcción de una "carretera al río Marañón pa'dentro" (p. 174). Siempre fugando llega a Lima, no puede incorporarse a la vida de las barriadas y debe trabajar como sirviente (en una casa donde "agua caliente mi'ha hecho

bañar siempre, me patrona [...] on fonda seda he hecho poner con su mano a mi *lami* pa'formicarlo"—p. 175) mientras estudia en una escuela nocturna industrial: "hey aprendido un poco escuela instrucción, zapatería más mejor", dice (p. 174). Huyendo de la patrona y de su sobrino ("¡on hombre maldición, que so madre le habray partido, dicen, culo adelante!"—p. 175) se envía para ir a trabajar a las minas de Cocañón:

Hemos andado tres jornadas. Hemos bajado a una quebrada seco, hondonada con profundidad como enfierno. Hemos llegado caserio calamina Cocañón mina. Seco barranco en frente, seco barranco del lado del socavón. Socavón abajo ¡caracho! mundo negro, lengua tierra negra, socavón abajo, al barranco; pa'arriba, aire-pollo negro nomás. Al fondo del que-brada... (p. 162).

En la mina Esteban ve morir a muchos peones, especialmente a los indios de las aldeas y comunidades vecinas, echando "negro carbón que de su nariz salta". Algunos escapan, ya enfermos, pero apenas pueden llegar a la cuesta de Lirioabamba, donde mueren: "comían pancito, truita, lechecita cabra; después morían, flaquito". Estas muertes sirven de admonición para el "cristiano que anda buscando destino en pueblo ajeno" (p. 178). Esteban es uno de los pocos que sobrevive y regresa a Parobamba:

Parobamba, pueblo andino, nu'hay esperanza: chanchito, ovejita, chacrita chico, uno, dosito. Hacienda grande también silencio, obediencia, boca cerrada. Silencio comen allá, alturas, sierra que decimos, compadre [...] Entonces... en me-pueblo; nu'hay esperanza diciendo ¡Vamos, Jesús, al Chimbote, puerto grandazo! hey hablado. Mismo al siguiente mañana hemos bajado al carritera (pp. 176-177).

En Chimbote Esteban levanta su choza sobre un lodazal y oficia de vendedor de helados, de zapatero remendón, de vendedor de verduras en un mercado, mientras su esposa trabaja también en los mercados hasta conseguir un puesto fijo en el Buenos Aires. En Chimbote conoce e íntima Esteban con el loco Moncada, que fue

go será su inseparable "compadre"; se acerca a los evangelistas, admirado por la fuerza de las palabras del profeta Isaías ("tiniebla-lumbre" —p. 161) pero desilusionado de la debilidad de David ("¡Arriba profeta Esaías, abajo marecón David que llorando lloras" —p. 161); y hace crisis la silicosis contraída en las minas de Cocalón. Enfermo recorre todo Chimbote para encontrar a otras personas que hubieran trabajado en las mismas minas. Encuentra a un primo, le cuenta que está escupiendo carbón ("me'hey asustado, hermano, porque negro era, negrito el saliva, como con corona de luto") y el primo, enfermo también, moribundo casi, le responde:

¡Salvaste, Esteban, carajo! Mismo en Liriobamba un "cocalonero" ha quedado tosiendo carbón. Día y noche tosiendo ha estado. Después, tranquilo si'ha ido a so pueblo, de Parobamba pa'abajo. Lu'hey visitado; lu'he conversado. Con buey está arando; está teniendo hijos. El brujo qui'habla con espíritu del montaña, *aukillo*, ha sentenciado: si el cuerpo retruca el carbón en el esputo, el cuerpo libre queda. Yo seis onzas valía. Despacio, pagando su obligación hay hablado con brujo. Tú, chiquito eres. Yo voy decir: botarás cinco onzas y yasta, hermano! ¡Libre quedas! (pp. 186-187).

La visita de Esteban entusiasma al otro enfermo. Sabe que, como el "cocalonero" que quedó a salvo en Liriobamba, Esteban también podrá sobrevivir. Frenéticamente exaltado, como vengando su propia muerte inminente, grita:

¡Carbón mundo volteas volteando! Dos tiene que haber qui' han botado carbón de su cuerpo. ¡Dos tiene que haber! Hombre Parobamba-bajo está esperando. Volteas carbón mundo; limpio, nada metal gringo queda, bandera piruano (p. 187).

Comienza así la heroica lucha de don Esteban de la Cruz contra la muerte, lucha en que interviene —alentándolo— el loco Moncada: "Mi compadre don Esteban de la Cruz no va a morir. Ha jurado", dice (p. 178). Desesperantemente débil, Esteban libra feroces combates contra su propio cuerpo ("Pierna, carajo, tú obe-

deces. Yo mando mientras no estemos en la sepultura" —p. 194), mientras diariamente pesa los papeles sobre los que escupe carbón: va sumando onza a onza, restando minuciosamente el peso del papel, para comprobar cómo se va acercando a la cantidad que su primo, interpretando el mensaje del brujo, estableciera. Cuando su mujer, evangelista ya, le dice que sólo sanará si se confiesa con el Hermano, don Esteban se niega: "¡Yo a nadie pido perdón! Ante nadie voy rodillar" (p. 178). Esteban de la Cruz sabe que vida será salvada sólo por él mismo, escupiendo carbón, limpiándose por dentro, con rabia, hasta quedar liberado, vencedor de la muerte:

Miedo nunca, caracho, y ¿lo mismo es rabia? Nadie tenemos miedo en Cocalón. Igual no más, candela afuera, candela boca mina adentro carboncito [...] El vida es aguante, carajo, aguante (p. 186).

La vida de Esteban de la Cruz relata como una secuencia de aventuras a través de las cuales, por el camino del sufrimiento y de la frustración sobre todo, el personaje alcanza un conocimiento vivencial del país. Luminoso u oscuro, a veces incluso paralogico, es siempre un conocimiento sagazmente certero. Esteban parece actualizar el mismo modelo gnoseológico de Arguedas: conocer por la experiencia personal; en su caso, una experiencia abarcadora, múltiple, heterogénea: conoce sierra, selva y costa (las tres regiones geográficas del Perú); ha vivido en la ciudad y en el campo, en la gran urbe y en la pequeña aldea; ha trabajado en la actividad agrícola, doméstica e industrial, en la minería, en el comercio; ha sido campesino, obrero de construcción civil, minero, pequeño comerciante, sirviente, artesano, etc., etc. Don Esteban concentra en su memoria un inmenso caudal de experiencias. Su vida es un poco la vida del hombre peruano, una especie de suma y síntesis de lo que puede ser la existencia en un vasto, complicado y disperso país.

De alguna manera Esteban de la Cruz es consciente de su propia sabiduría, pero lo es también —con la misma intensidad— de su

impotencia. Puesto que "borracho habla verdad verdadera, de justicia su fondamento", él se compara con un ebrio: "como borracho, compadre. ¡Igualito soy!", le dice a Moncada (p. 166). Pero la comparación sirve también para expresar su abatimiento, la inutilidad de cualquier esfuerzo que realice, la frustración de su sabiduría:

Y ti llavan preso, te tiran palo. Jodido. Palabra de borrachu, aunque sea verdad verdadero, del Señor so cuerpo corazón mismo, no vale. E, se quieres hacer valer justicia con to fuerza, también igual que borracho no tienes juera. Facilito te retacean en el suelo, te meten preso; a to familia también más pior abusan... (p. 167).

Pese a esta frustración, mil veces vivida, don Esteban no se aísla ni se margina de la realidad; por el contrario, reconoce que sólo incorporándose al mundo, hundiéndose en él, se podrá encontrar la salvación, la salvación de uno y de todos. Aunque su mujer lo cree loco por pensar que el "sapo es animal de respeto", Esteban de la Cruz insiste y explica su curiosa predilección:

Sapo Esasas; chicharras, gente chico, nosotros, zancuditos, cojudos, borrachos qu'hemos nacido a montonazos. Del barro negro ciento habla sapo contra del oscuro, bravo. No le hace contagio, pudrición homilad, barro fango, carajo. Pa'el no hay oscuro: al revés (p. 185).

Como Cecilio Ramírez que se identifica con la totora que resiste el empuje del viento, don Esteban descubre en los sapos su propia imagen. Al igual que ellos se ha hundido y vive en un lodazal (efectiva y simbólicamente); al igual que ellos no ha sido contaminado por el cenagoso mundo que habita, al menos no en grado tal que le impida condenarlo, hablar "contra del oscuro, bravo". La alegoría del sapo esconde toda una filosofía de vida: sumergirse en la realidad, aunque maligna, y luchar contra ella. Las aventuras de Esteban han sido, así, inmersiones en el universo de la realidad (un universo impregnado por el mal) y su actividad humana, rabiosamente condenatoria, implica el heroico esfuerzo por pre-

servar su inocencia esencial. De esa inocencia, que es la del sapo, tal vez emerja algún día el poder que transforme al mundo. Esteban lo cree:

Esta hominidad va desaparecer, otra va nacer del garganta del [sapo] Esasas. Vamos empujar cerros; roquedales pa trayer agua al enterro médano; vamos hacer jardín cielo; del monte van despertar animales qu'ahora tienen susto del cristiano; más que catepillar van empujar... todo, carajo, todo; van anchar quebrada Cocatón, mariposa amarillo va respirar lindo (p. 185).

La alegoría termina en el último párrafo que la novela dedica a don Esteban¹⁸: luchando contra la creciente debilidad de su cuerpo, esforzándose por manejar con energía su máquina de zapatero, Esteban de la Cruz se entusiasma "porque varios sapos empezaron a cantar unos tras otros y desde distancias y orientaciones muy diferentes" (p. 201).

Pero la figura de don Esteban no agota aquí su sentido. También densamente simbólica es su decisión de arrojar el carbón que afecta a sus pulmones. No impunemente el hombre se entraza en el mundo. Aunque pelee bravamente por mantener su inocencia, como lo hace Esteban de la Cruz, la maldad del mundo, cristalizada en la explotación de los oprimidos, puede introducirse en su cuerpo, ensuciarlo. Dejar el cuerpo "limpio" y "libre", "retrucar el carbón", resulta, entonces, un imperativo. En realidad el acto de devolver el carbón al mundo significa mucho más que derrotar a la muerte; significa, sobre todo, vivir con dignidad. La mera supervivencia no es un objetivo de don Esteban; lo es, sí, mantenerse vivo y limpio, humanamente vivo pudiera decirse, como testimonio de que el hombre puede resistir, no ser vencido. Sólo así podrá modular su grave voz condenatoria, voz que por primera y única ocasión en la narrativa de Arguedas no condena la "rabia" ("Ja

¹⁸ En el nivel de los diarios hay otra referencia: "No aparecerá Moncada pronunciando su discurso funerario, o de noche, inmediatamente después de la muerte de don Esteban de la Cruz" (p. 283).

candela no es infierno toda vez; la rabia no es pecado toda vez" —p. 159)¹⁹, y podrá también levantar su esperanza en un mundo radicalmente distinto. Desde el centro del zancudal donde vive, desde esa casa que diariamente se hunde un poco más en el barro, don Esteban de la Cruz sueña tercamente con un mundo "jardín cielo".

*El loco Moncada, único
testigo posible*

El caos que define la realidad y vida de Chimbote tiene, sin duda, aspectos muy diversos y causas también múltiples; implica, de manera muy singular, la mezcla ebullente de todos los estratos de la nacionalidad. Crucero de razas, de clases sociales, de culturas, Chimbote hierve en agudísimas contradicciones. En *El zorro...* se perciben muchas de éstas, como se ha visto, pero la atención se centra especialmente en la gran contienda nacional, la de sierra y costa (términos ambos de significación compleja), y en el conflicto del país como pieza menor de la dependencia que genera el imperialismo. En "¿Último diario?" Arguedas insiste en expresar los términos de la contienda nacional:

Los siglos que cargan en sus cabezas cada uno de esos hombres enfrentados en Chimbote y continuadores muy *sui generis* de una pugna que viene desde que la civilización existe (p. 283).

Es la pugna del "zorro de arriba" y del "zorro de abajo", cierta-

¹⁹ "Agua" termina con una invocación a la violencia, pero Arguedas había condenado sistemáticamente la "rabia". A más de la cita del texto, es clara la connotación de las palabras de "¿Último diario?": "se abre [el tiempo] de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego" (p. 287). Algo similar podría decirse del poema "Al pueblo excelso de Vietnam", fechado en agosto de 1969, difundido en edición mimeográfica por la Federación de Estudiantes de la Universidad Agraria.

mente. El enfrentamiento de uno y otro, sus recelos y desencuentros, así como sus fusiones insólitas, desesperadas, todo bajo la presión del imperialismo, explican en sustancia la caótica índole de Chimbote:

...aquí, una mezcolanza del morir y del amanecer, de lo que hierve y salpica, de lo que se cuece y vuelve ácido, del apaciguarse por la fuerza o a pulso (pp. 62-63).

Esta desgarrada y desgarrante realidad, cuya norma parece ser el delirio más intenso, irrefrenable, no encuentra mejor testigo que el loco Moncada. En su último discurso, que el relato no incluye, "el zambo hace el balance final de cómo ha visto, desde Chimbote, a los animales y a los hombres, porque *él es el único que ve en conjunto* y en lo particular las naturalezas y destinos" (p. 284, subrayado nuestro). Dentro de la composición de *El zorro...* la aprehensión del mundo se asocia definitivamente a estados excepcionales: la sabiduría de don Esteban es como la del ebrio y sólo resulta comparable con la del ciego Crispín ("en lo oscuro conoce el ciego qué es" —p. 88). Son estos hombres, y singularmente el loco Moncada, los que de verdad pueden ver, los visionarios que adecuan sus conciencias a la naturaleza del universo que enfrentan y, sin miedo al delirio, trascienden los límites de la razón: "Un hombre como usted y yo *vemos*", le dice Moncada a don Esteban de la Cruz (p. 198).

El caso de Moncada es esclarecedor. Sus insólitos discursos públicos, que la gente de Chimbote escucha con humor o con indignación, casi siempre con la inquietud propia del enfrentamiento a una verdad profunda, a medias oculta por un juego de traslaciones imprescindibles y por un lenguaje que a veces es esotérico, representan una suerte de espejo en el que la realidad del puerto se refleja de la única manera posible: paralógicamente. Pero no se trata sólo de un reflejo verbal; se trata, más profundamente, de un mecanismo global que afecta a la persona íntegra de Moncada. En el relato alguien dice, en efecto, que Moncada es "una especie de subproducto bien chimbotano" (p. 170). Es uno de los locos

que produce el imperio de la harina de pescado: "Braschi [...] fabrica harina, fabrica locos también" (p. 138). Hecho por Chimbote, Moncada no desconoce ningún secreto del puerto. Tampoco los calla. Sus demenciales sermones son por esto, paradójicamente, la verbalizada conciencia de Chimbote. Frente al caos, emergiendo de él, la única cordura posible parece ser la que marca la demencia: el tema cervantino del loco-cuendo encuentra aquí, de manera imprevista, una nueva versión. Es casi un proceso reversivo, circular, sin duda trágico: el caos sólo se testimonia desde la locura. Esta es la lucidez, la coherencia más alta.

Para poder expresar esa conciencia hechizada por un universo roto, el loco Moncada aparece en la narración como una multiplicidad de personajes farsescos. Para cada ocasión se distraza y adopta actitudes distintas: de pescador, de comerciante turco, de mujer preñada (p. 68); adopta también, al mismo tiempo, la condición de mensajero que puede encarnar fuerzas malignas o venturosas:

Yo soy esa pestilencia, aquí estoy sudando la bubónica que salió de Talara-Tumbes Internacional Petroleum Company, Esso, Lobitos, libra esterlina, dólar (p. 66).

○ también:

Yo soy la salud, yo soy la vida de la vida, sarcófago, tuberculosis, Braschi (p. 72).

Tal vez por esto la gente que escucha a Moncada lo califica de maneras radicalmente opuestas: "cristiano reventado" (p. 72), "loco santo", "loco de mierda", "cualquier cosa" (p. 73), "loco por causa de nuestros pecados" (p. 193), etc. Esteban de la Cruz lo define en otros términos: "Furia, viento, tiene, buenazo; candela; es gran respeto" (p. 193). Moncada parece poder pasar por encíma de todas estas versiones. Afirmar su fugaz identidad, la que le confiere el disfriz escogido, y realiza sus extraños ritos, algunos realmente escalofriantes (p. 72 y ss.). Pero cualquiera que sea

la máscara que lleve, el loco Moncada insiste siempre en su condición esencial: "¡No es Dios quien me ha enviado a la tierra sino la conidencial!", exclama (p. 167). Un gran tema recorre íntegramente los discursos de Moncada. Es el tema de los extranjeritos. Un estremecimiento de odio se advierte en las palabras con que el loco Moncada, una y otra vez, alude a la dominación que sufre el Perú. Desde su cuerda-locura Moncada sintetiza la historia del país ("aquí, en el Perú que decimos, después de San Martín, don José, no han habido sino forasteros, extranjeritos que han mandado. Nosotros no semos sino sirvientes de extranjeritos") e imagina el fin del oprobio:

Los extranjeritos son como los facinerosos engañadores de muchachas. Le ofrecen de todo y después que la han aprovechado, palo y escupe. Pero ahora, las criaturas de las muchachas ya están como para retuercar el palo. ¡Que se vayan los extranjeritos! (p. 69).

La oposición del loco Moncada a los extranjeritos no queda sólo en el aspecto político. Repudia también su idiosincrasia, sus formas culturales, que descubre sobre todo en los pastores protestantes, en los curas de la congregación Maryknoll, en los miembros del Cuerpo de Paz:

El evangélico no chupa, no miente, es limpio. Pero... su aliento, quiero decir, su vida, tomado en completo, es desabrido. No tiene sal, compadre, menos pimienta. Ni animal, ni persona con su rínón de gente, con su lengua completa de gente, con su barriga y entrepierna completos; el evangélico está fregado. Su canto también es desabrido; no es cierto, compadre? ¿A usted le gustan esas canciones con guitarra que cantan? Pues guitarra, pues alegría, pues tristeza. Hasta el perro, hasta el carnero, hace sentir su vida cuando ladra el uno, cuando brama el otro, al sentir el cuchillo en el pescuezo (p. 177).

Rechaza también el falaz consuelo que estos extranjeritos pretenden ofrecer a los humildes:

No me gusta, compadre. Que limpien con su Biblia el aire de extranjero mandón sin ley de los patronazos. Que no estén cantando como pájaro disecado en las barriadas. El pobre no necesita consuelo... Pisar la tierra, compadre, sin miedo, sin miedo. Más firmeza todavía que usted y que yo, qu'andamos foribundos ningunos sabemos bien pa'dónde (p. 181).

Y condena la realidad que imagina de triunfar el modelo que proponen los extranjeros. Dice:

Y todos nos convertiremos ... en pendejos cantores, pa'que el humano se reconcile de puro aburrido.
¡Ya compadre, Esteban de la Cruz! Arriba la salvación. Mundo sin Moncada y sin su compadre. ¡Nadita de pimienta! Pura huevadez "homilde" (p. 200).

La actitud de Moncada no modifica, por cierto, la realidad. Es sólo una voz que condena y recrimina. De aquí que sus discursos enlacen el tema de la dominación extranjera que agobia al Perú y el tema, correlativo, de la condición de "extranjeros" que tienen los peruanos en su propia patria. A su compadre don Esteban le dice: "¡Extranjero, peor que yo, zambo Mendieta y Moncada!" (p. 166), por ejemplo. Esta comprobación lo conduce al pesimismo absoluto. No sólo los peruanos son extranjeros en el Perú: la existencia misma, íntegra, tiene la misma condición: "la muerte en Perú patria es extranjero. La vida también es extranjero" (p. 165). El Perú se percibe entonces como un territorio inhabitable por el hombre, donde la verdadera vida y la verdadera muerte son imposibles.

El loco Moncada, víctima y testigo, es también juez de una realidad que sólo él, desde la atalaya de su demencia, puede comprender con hondura y condenar con ira, con terror. En sus sobrecogedores discursos, "tiniebla-luz" como las imprecaciones del profeta Isaías, gira y se revuelve la nacionalidad íntegra, con todas sus contradicciones, y la condición de los hombres que la sufren. Paradójicamente esta nacionalidad viene a representar, de alguna manera, "todas las patrias" (p. 287).

Se ha insistido muchas veces en que la narrativa de José María Arguedas describe un proceso de ampliaciones sucesivas, secuencia que va del núcleo andino, con sus oposiciones internas, a la nacionalidad en su conjunto y su confrontación con la realidad internacional del imperialismo. *Todas las sangres* y *El zorro...* forman esta última instancia. Pero en *El zorro...* se advierte una variante de importancia singular: no se trata sólo del Perú, con sus copiosas contradicciones interiores, enfrentado a la dominación imperialista; se trata, al mismo tiempo, de la afirmación del carácter universal de la experiencia peruana. En "¿Último diario?" se lee:

...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 (p. 287).

Dos órdenes se implican en esta reflexión final: por una parte, el tema de la futura desaparición de los "hierros y tinieblas" que aíslan y enfrentan a los componentes heterogéneos del país, lo que equivaldría al surgimiento de una suerte de universalidad interna, aspecto que será tratado más adelante; por otra, el tema de la apertura de la peculiaridad nacional que, sin dejar de ser tal, abraza y se confunde con la universalidad humana, al margen de todo cosmopolitismo, como enfática afirmación de la inagotable variedad del país, que invita a la plenitud de la existencia, y de la hondura de su historia ("chupando jugo de la tierra"), que exige autenticidad al hombre.

Las historias hasta cierto punto paralelas del padre Cardozo (norteamericano, de la congregación Maryknoll) y de Maxwell (miembro renunciante del Cuerpo de Paz) modulan en el relato este tema. Cardozo es el personaje "engrilletado" que no puede asumir y vencer el reto que significa la realidad del país. Aunque conocedor como pocos de la intrincada vida chimbotana ("cualquier

hiosa pregunta queda, para él, sin respuesta: "¿De veras, don Hilario, que eres para mí, y serás siempre, como el aceite al agua?" (p. 281).

Para Maxwell la respuesta es básicamente positiva. Él es un hombre "no engrillado" que puede sumergirse audazmente en el país, rompiendo las "cáscaras", hasta comprenderlo por dentro y hacerlo suyo. Su itinerario de ingreso es el de la música andina: con conmovida admiración descubre en Lima a un conjunto musical de Paratía, se enrola en él y lo acompaña de regreso a su pequeña aldea. Aprende a tocar charango en Paratía y allí comprende que la música serrana tiene "agua de fondo, un espejo de azogue común que refleja cada cosa como diferente pero con lo que en sus naturalezas tienen de vibramiento, de salvación y nacimiento común" (p. 254). A partir de aquí se le ilumina la indole general de los pequeños y antiguos pueblos indios. Dice:

Son pueblos compactos aún e íntegros en su primitivismo más sutil que el Empire State y más seguros de sí mismos que tú y que yo, aunque se les mira como si estuvieran danzando dentro de una muralla o al borde de un abismo (p. 256).

El ingreso de Maxwell a Chimbote tiene el mismo signo de autenticidad. Muy pronto renuncia al Cuerpo de Paz, desilusionado de su tarea, entra a trabajar como "ayudante albani permanente" de Cecilio Ramírez (p. 227) y comienza una tenue relación sentimental con la humilde Fredisbinda, hija de la "vecina ancianita" de don Cecilio (p. 268). Todo esto le permite decir a Maxwell que Chimbote "es mi lugar, mi verdadero sitio" (p. 258). Naturalmente este proceso de inmersión en una nueva realidad implica la transformación del propio personaje. Se siente cada vez más alejado de su origen ("yo he dejado de ser yanqui en un treinta o noventa por ciento" —p. 262) y repudia con energía el sistema dentro del cual, como miembro del Cuerpo de Paz, había existido:

El dominio y el desprecio directo o meloso sobre las naciones de medio mundo lo pudre y emburteece [a Estados Unidos].

sacerdote [revolucionario] necesita saber todo" —p. 224), Cardozo no puede comprender el sentido último de lo que sucede en el puerto, no puede vivir la existencia que esa realidad impone. Maxwell le dice: "Tú andas nadando en las cáscaras de esta nación [...] estás en la cáscara, la envoltura que deliende y oprime" (p. 255). De hecho no entiende, por ejemplo, la grandeza de la fraternidad de Cecilio Ramírez (p. 267). La superficialidad de su postura es el resultado, en el fondo, de las contradicciones que interiormente no puede resolver: quiere ser "puente directo del infierno a la gloria", como le dice Caullama refiriéndose al trato del sacerdote con Braschi y los pescadores (p. 226); pretende jugar el mensaje de Cristo y el del Che Guevara, cuyos rostros dominan su oficina (p. 230); trata de alentar una revolución, que termina proponiéndose como un proceso a realizarse en la conciencia de cada hombre ("balazo de luz entendimiento para darle claridad y energía" —p. 277), al mismo tiempo que condena a otros norteamericanos que "participaban a fondo" en la vida de la comunidad (p. 262), etc.

Pero Cardozo no es, desde la perspectiva del relato, un personaje negativo; es, más bien, un hombre desquiciado por el impacto de Chimbote (del Perú), impacto que no puede en ningún momento asimilar. Pese a su decisión queda marginado del núcleo íntimo, cabótico y terrible, de Chimbote. El padre Cardozo cae en las actitudes que condena (de alguna manera se compromete con el paternalismo de los "servicios caritativos a base de limosnas norteamericanas [que] hacen más propaganda y bienestar allá, en los Estados Unidos, que aquí" —p. 261), se desespera frente a la opacidad o resistencia con que la rechazan los hombres y la realidad de Chimbote, se revuelve contra sí mismo y contra los suyos ("¡Gringos conchate su madre! ¡Estamos aprendiendo!", grita casi enloquecido —p. 279) y, finalmente, descubre que San Pablo al predicar hermosamente sobre la fuerza y la jerarquía del amor, olvida el poder incontestable del odio. Y el odio es, precisamente, lo que a él le rodea, ese "odio con lágrimas que me ha desquiciado a todos en la oficina" (p. 280). Su última y angus-

porque en lugar de aprender de los viejos pueblos como éste, sólo quieren fomentar rencillas y el caos en ellos y entre ellos con el propósito insensato e imposible de meterlos en un molde y bebérselos después como si fueran una botella de coca-cola (p. 260).

La transformación, que deja su huella más visible en el cambio de nombre del personaje (de Maxwell a Max), no es un proceso elemental, por cierto. José María Arguedas se dirige a él en "¿Último diario?":

Tú, Maxwell, el más atingido, con tantos monstruos y alimañas dentro y fuera de ti, que tienes que aniquilar, transformar, llorar y quemar (p. 288).

Es una suerte de purificación, similar a la que realiza don Esteban devolviendo al mundo el carbón de sus pulmones, la única opción que tiene Max para asumir con hondura "todas las patrias" que el Perú le ofrece y para cumplir así el designio de la universalidad. Donde Cardozo fracasa, Max parece triunfar. Su triunfo implica la validez universal de la especificidad nacional, la ruptura de todo exclusivismo maniqueo y la afirmación del significado planetario de la aventura peruana y de las aventuras de los hombres que viven en el Perú. De esta manera el proceso de ampliación del mundo representado, de la aldea al país todo y sus relaciones internacionales, sufre un cambio cualitativo: ya no se trata sólo de la ampliación de magnitudes, ni siquiera de su complejización, se trata —además— de la identificación de lo nacional con lo universal, de una síntesis que enriquece abrumadoramente el sentido de la obra e ilumina, enriqueciéndolo también, el sentido de las obras anteriores de José María Arguedas.

Pero se ha dicho que en *El zorro*... el tema de la universalidad tiene un segundo lado, el que alude a la universalidad interna; esto es, a la fusión final, que sólo se imagina, de todos los elementos que forman la pluralidad nacional. En 1968 Arguedas, al definir lo que pudiera denominarse su función dentro del contexto nacional, había dicho:

Intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana, de los opresores [...] El cerco podía y debía ser destruido; el caudal de las dos naciones se podía y debía unir²⁰.

En sus obras narrativas el tema de la comunicación aparece siempre, sin embargo, dentro de contextos fuertemente conflictivos que marcan más bien, a la larga, la discontinuidad nacional. Lo mismo sucede en *El zorro*... donde se insiste en presentar la comunidad, tal vez ahora más feroz que nunca, entre los diversos mundos que constituyen el Perú: esa "pugna que viene desde que la civilización existe" (p. 283). Sin embargo, en el nivel mítico, a través de los diálogos entre los "zorros", se pulsa constantemente la nota contraria, la de la unión de esos mundos encontrados. Puesto que los "zorros", "no siendo mortales", "sienten, *musian*, más claro, más denso que los medio locos transidos y conscientes" (p. 285), su percepción puede abarcar ámbitos que los hombres, ceñidos a un tiempo, no captan. Pueden ver, a través de la más brutal lucha, los signos de la unión que se avecina; más aún, en esa misma batalla, descubren formas de unión ya realizadas. En su segundo diálogo, luego de recordar que "yo he bajado siempre y tú has subido" (p. 62), los "zorros" se prometen: "hablemos, alcancémonos hasta donde sea posible y como sea posible" (p. 63). Más adelante Diego, a punto de transformarse en el "zorro de arriba", dice:

Ahora soy de arriba y de abajo, entiendo de montañas y costa, porque hablo con un hermano que tengo desde antiguo en la sierra (p. 141).

Y don Ángel, que pronto se convertirá en el "zorro de abajo", le dice a Diego: "¡Eso! Nos hemos metido, usted en mí y yo en

²⁰ "Yo no soy un aculturado", discurso pronunciado en 1968 y publicado como epílogo de *El zorro*..., p. 297.

usted" (p. 150). Asumiendo esta visión, en sus reflexiones finales de "¿Último diario?", José María Arguedas escribe:

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 empezado a romperse, de veras, los hierros y tinieblas con que los tenían separados, sofrenándose [...] ¿Cómo están las fronteras de alambres de púas, Comandante? ¿Cuánto tiempo durarán? Igual que los servidores de los dioses, tiniebla, amenaza y terror, que los alzarón y afilaron, creo que se debilitan y corroen (p. 287).

Como los premonitorios ruidos subterráneos que suscita la heroica muerte de Demetrio Rendón Willka, en *Todas las sangres*, la ruptura de los cercos, el fin de los "hierros y tinieblas" corresponde, en *El zorro*, a un esperanzador himno final²¹. Un himno que apuesta sobre el futuro, y lo imagina hermoso, mientras la realidad concreta, desgarrada y convulsa, hirviente, parece señalar la ruta opuesta: o la desintegración definitiva o la constitución de una informe y falaz armonía, "pura hnevadez humilde" como decía, desde su lúcida demencia, el loco Moncada.

Vida, muerte y lenguaje

Dos asociaciones sostienen la estructura general de *El zorro*...: la que une escritura (lenguaje) y vida, por una parte, la que enlaza silencio y muerte, por otra, según se vio al comenzar este capítulo. La dimensión lingüística, con signo positivo o negativo, funciona como gozne sobre el que gira toda la obra. Tiene así, entonces, manifestaciones múltiples que largamente exceden el nivel que pudiera considerarse estilístico.

²¹ Por lo expuesto en el texto, se comprende que este tono esperanzador se sobrepone al sentido que el texto plasma: es, como se ha visto muchas veces, la fe que Arguedas, pese a todo, quiere mantener.

Hay en la novela, por lo pronto, un conflicto idiomático permanente y explícito. El español se convierte en una especie de campo de batalla donde contendrán normas más o menos generalizadas, aunque inestables, y estilos absolutamente insólitos, a partir sobre todo de dos grandes interferencias: una del quechua, la más sostenida, y la otra del inglés. Cecilio, Bazalar, Esteban, Asto y muchos otros personajes se enfrentan al español desde la vertiente del quechua; Cardozo, Maxwell y algún otro personaje menor, desde la del inglés. En ninguno de los casos se trata propiamente de un aprendizaje; más bien, aunque con diverso grado de conciencia y distinto nivel de intensidad, se trata de un proceso de legitimación: legitimación de la pertenencia a un mundo y de actitudes individuales dentro de ese mundo.

Desde la primera perspectiva, la posesión del español corresponde a un signo de ascenso social; al menos, puesto que los quechuahablaantes están rotundamente marginados, a la inserción en una estructura social determinada, aunque sea en sus estratos más humildes. Hablar español equivale, así, a pertenecer a un mundo. Don Esteban tiene conciencia de esto:

Ahora, tanto, tanto pujando pa'aprender castellano, poco no más hey cosechado. Me'hermano menor, ahista, lindo habla castellano [...] ahora no quiere hablar quichua [...] Lindo cado, desprecia ya. ¡Carachol! (p. 162).

Aunque en el caso de Maxwell y Cardozo no puede hablarse de ascenso social en referencia al dominio del español, es claro que, aquí también, ese dominio implica la pertenencia a un determinado mundo. Ambos saben que sólo en la medida en que su español coincide con el de la comunidad, coincidencia por lo demás muy relativa puesto que la comunidad no está tampoco lingüísticamente integrada, podrán realizar sus proyectos individuales. Hay un trasfondo moral en todo esto: poseer la lengua es prueba, la menos controvertible, de la autenticidad de la inner-sión de estos hombres en una realidad que originalmente no les pertenece.

Por otra parte, de manera expresa o tácita, todos los personajes rinden culto al poder del lenguaje. Bazalar es, en este orden de ideas, un personaje ejemplar. Él cree que "la palabra es cosa del Dios" y considera que gracias a ella el hombre puede manejar "a los cristianos, más razón a los anemales" (p. 246). Su trayectoria como líder popular está sustancialmente ligada, en su propia conciencia y en la realidad, al perfeccionamiento de su español. Inicia su vida pública con un discurso, como se sabe, y no cesa nunca de preocuparse por mejorar su idioma. En una conversación con Maxwell escucha la palabra "estentóreo" y queda, de verdad, embelesado. Exclama: "Eso mister, palabra bonito, expresiva. ¡Estentóreo!" (p. 237). La palabra ingresará a su léxico y compartirá honores con "singular", "senda", "pedestal" y, sobre todo, con "magnánimo". De hecho, nos dice el narrador, a su éxito como líder "debía contribuir [...] su castellano que, a pesar de los 'motes' no dejaba de imponerse porque lograba hacerse entender y respetar, y las palabras 'aseñoradas' que usaba, las empleaba con petulancia como legítimos" (pp. 247-248). Bazalar, en el fondo, es mucho más ambicioso. A su "política actuación", pero sobre todo a su "labia contundencia", encomienda el cumplimiento de su verdadero y más íntimo ideal:

Yo, quizás [...] puede ser capaz, en su exestencia de mí, no seré ya forastero en este país tierra donde hemos nacido. Primera vez e primera persona colmina ese hazaña defícil en so vida exestencia (p. 251).

Las palabras de Bazalar expresan, en el plano idiomático, el grado de conflicto y ambigüedad que agobia a los hombres subsumidos por el caos de Chimbote —que es el de la nacionalidad—. Bazalar, que "ya no podía pensar en quechua" (p. 251), inventa un lenguaje extraño, bárbaro y sutil al mismo tiempo, que para él representa el ingreso a un mundo, el fin de su condición de forastero (su mundo originario está perdido) y que, sin embargo, marca más bien, y de manera dolorosa, su desgajamiento. Ese español no es español y el quechua está olvidado. A la larga lo que

quiere Bazalar es cumplir en una vida, en la suya, una tarea de siglos. No puede dejar de ser artificial, por esto, y como la gran mayoría de personajes de *El zorro*..., sin tener plena conciencia de ello, frecuentemente "cita" al hablar. Toda la novela está llena de frases como "tómu lo que dicen" (p. 164) o "al comonismo que llaman" (p. 231) en las que "dicen" o "llaman" esconden un sentido de marginalidad: son otros los que así "dicen" y el personaje, por una suerte de sutilísimo pudor, no se atreve a usar directamente esas palabras que, en el fondo, las sabe ajenas.

En todo caso, desde cualquier perspectiva, la dura batalla de cada quien con el idioma, a la par que la infinita complejidad de las muchas e inestables normas que se hablan en Chimbote²² ("distintos castellanos aunque de procreación semejante" como señalaba Arguedas —p. 290), representan la elevación a primer plano de la problemática lingüística y su veraz vinculación con el gran tema de los mundos encontrados (y el subsecuente planteo de la disyuntiva autenticidad/ alienación) y con la visión de una heterogeneidad en ebullición, en "hervores" que presagian la resolución del caos en un proceso creador —la creación de ese incierto futuro que apenas se intuye, como amenaza y como esperanza, fuera del alcance de las decisiones humanas, en el vapor que cubre siempre, real y simbólicamente, el cielo de Chimbote.

Esta elevación a primer plano de todo lo que alude al lenguaje concuerda, ciertamente, con la doble asociación lenguaje-vida y silencio-muerte. Los personajes, como el autor, fundan su existencia en la capacidad de reconocerse y reconocer al mundo, inscribiéndose en él, a través de la palabra. Y no siempre lo consiguen. La "Muda" y "Tarta" vendrían a ser los casos más trágicos de este fracaso (el segundo sólo habla de corrido cuando, eventualmente, se transforma en el "zorro" —p. 152) y el "Mudo", aunque en realidad no es tal, lleva en su nombre una especie de estigma que se realiza plenamente en su vida: al margen de la razón por la

²² En realidad, como en el estilo de los primeros textos, hay aquí una notable creación verbal. No se trata de una mera reproducción de hablas reales.

que así se le llama (es hijo de "Muda", la prostituta) su absoluta y trágica perversión (homosexual, cobarde, asesino) parece estar contenida en su nombre. En este grupo de personajes la relación silencio-muerte se diseña claramente, como el enlace opuesto (enguaje-vida) se percibe en el esfuerzo, a veces logrado y a veces fallido, de quienes, como Bazalar, enfrentan la actividad lingüística en términos de afirmación existencial.

Por lo demás, frente a la amenaza del silencio letal, la novela postula algo así como una secuencia intensificatoria que lleva del habla cotidiana a la poesía, a la música y a la danza. En el climax de un acontecimiento, cuando la tensión se hace insostenible y parece que las palabras serán rebasadas, los personajes acuden a otros lenguajes; así, por ejemplo, en el momento culminante del diálogo entre Diego y Ángel (personajes y "zorros" al mismo tiempo), cuando el lenguaje comienza a ser corto, se acude al diseño (la novela reproduce el dibujo), al movimiento corporal, que presagia la danza, a la poesía, al canto y al baile, hasta terminar fusionando todos estos elementos:

Don Ángel recitaba y canturreaba algo desigualmente todo, ritmo, melodía y movimiento. Tratada de seguir el baile de Diego (p. 133).

Se trata en el fondo de otras modalidades del lenguaje que, al igual que las palabras, tienen la función de alejar al silencio y de enraizar al hombre en la existencia. Es exactamente la misma situación del autor. Como se ha visto al comenzar este capítulo, *El zorro*... se plantea como un proceso de creación verbal que aplaza el silencio de la muerte. Pero para José María Arguedas la palabra sola no era suficiente: para él, y lo dice expresamente en el "primer diario", se trataba de "transmitir a la palabra la materia de las cosas" (p. 11). Esta empresa supone una previa, íntima e intensa vinculación del hombre con el mundo, pero una vinculación de signo muy específico: aquella que José María Arguedas encontraba realizada ejemplarmente en la prosa de Rulfo

y también, pero invertida, o sea inoperante para su propia necesidad de interiorización, en la de Carpentier:

!Es bien distinto a nosotros! Su inteligencia [de Carpentier] penetra las cosas de afuera adentro, como un rayo; es un cerebro que recibe, lúcido y regocijado, la materia de las cosas, y él las domina. Tú también, Juan, pero tú de adentro, muy de adentro, desde el germen mismo (p. 17).

Sucede que en José María Arguedas ese lazo entre el hombre y el mundo se destruye ("el roto vínculo con todas las cosas"—p. 11) y que, por tanto, la energía que crea la palabra, esa "chispa", esa "candelita" a que se refiere en el "Tercer diario" (p. 204), se apaga. La palabra se desvanece al mismo ritmo con que el mundo se opaca y se hace resistente, impenetrable, frente al hombre. Cuando esto finalmente sucede, llevando a su más extremo y duro grado el sentimiento de marginalidad que siempre obsesiona a Arguedas, la palabra pierde todo sentido y debe desaparecer, no a Arguedas, sino al hombre que la dice, que la decida. La realidad desnuda, ajena ya por completo al hombre, ahora hostil y muda, es inabarcable; ese referente que con tanta audacia había perseguido Arguedas, se impone en términos absolutos y no como mundo que acoge al hombre (al hombre que podía dialogar con los cerros, las aves y los ríos), sino como dura materia que no se deja poseer y que expelle, destruyéndola, a la persona humana. *El zorro*... es, así, el pavoroso testimonio del aniquilamiento total. El lenguaje y el hombre se destruyen, y se destruyen también—como se ha visto—el sentido de la historia y el sentido de la realidad—ahora sólo materia incomprensible—. Es el vacío. Sobre él queda flotando, sin embargo, como chispa final de la terca fe de Arguedas, una última palabra que trata de instaurar el futuro de un mundo destruido:

Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa (p. 286).

Es el filo de los tiempos.

AGRADECIMIENTO

a los colegas Raúl Bueno, Edmundo Bendezú, Tomás Escajadillo, Alberto Escobar, Juan Carlos Ghiano, Pedro Lastra, Alejandro Losada, Estuardo Núñez, Jorge Puccinelli, sin cuyos consejos y ayuda hubiera sido imposible terminar este libro.

A. C. P.

INTRODUCCIÓN	11
Capítulo I	
AGUA. LA OPCIÓN PRIMERA Y DEFINITIVA	25
Un niño y dos universos	28
La doble marginalidad	36
Narración y autobiografía	40
Abatimiento y rebeldía	47
El infierno y el paraíso	52
Capítulo II	
YAWAR FIESTA. LO ÚNICO Y LO MÚLTIPLE	57
Los supuestos narrativos	61
Un mundo estratificado y conflictivo	65
El <i>turupukllay</i> como revelador de la realidad	68
Las autoridades y los "vecinos alimeñados"	70
Desarraigo y compromiso	74
Puquio: unidad y asociaciones insólitas	79
La revelación de una realidad cambiante	81
La tesis dualista. El magisterio de Mariátegui	92
Presencia del lector. Nota sobre las dos versiones de <i>Yawar Fiesta</i>	97
Capítulo III	
LOS RÍOS PROFUNDOS. UN UNIVERSO COMPACTO Y QUEBRADO	99
"Warma kuyay" como supuesto	102
La memoria de Ernesto	104
Espacios y movimiento	110

"Un mundo cargado de monstruos y de fuego"	114
Contra el espacio y contra el tiempo: el <i>zumbayllu</i>	121
Abancay, Patibamba, Huanupata	128
Doña Felipa: motín y escarmiento	133
La resurrección de los humildes	145
Integración y desintegración	152

Capítulo IV

<i>EL SEXTO. LAS CÁRCELES INFINITAS</i>	163
Un microcosmos hiperbólico	165
Un macrocosmos revelado	169
La contienda política y un "estudiante sin partido"	172
La inútil destrucción de las clausuras	177
Una complementación insólita: "La agonía de Rasu-Niti"	180

Capítulo V

<i>TODAS LAS SANGRES. LA CONSTRUCCIÓN DE UN NUEVO UNIVERSO</i>	187
Una novela coral. La actitud del narrador	190
El agotamiento de un mundo	195
Los agentes del cambio: don Fermín y el Consorcio	206
Don Bruno: tradición y marginalidad	213
Rendón Willka: la construcción del nuevo mundo	230
Hablantes, personajes, proyectos	247
La ampliación del mundo representado	252
La crisis del dualismo. Una nueva interpretación de la realidad	254

Capítulo VI

<i>EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO. PALABRA Y REALIDAD</i>	263
Los designios incumplidos	265
Biografía, novela y mito: tres niveles	269
Asto: repetición y transformación del mito	274
Chimbote: todos los mundos	278
Los sobrevivientes	286
Las muchas vidas de don Esteban de la Cruz	290
El loco Moncada, único testigo posible	296
Todas las patrias	301
Vida, muerte y lenguaje	306
<i>Agradecimiento</i>	313

