



Universidad de Valladolid



PROGRAMA DE DOCTORADO EN

ESPAÑOL: LINGÜÍSTICA, LITERATURA Y COMUNICACIÓN

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TESIS DOCTORAL:

**Buscando voces indígenas en las obras de
José María Arguedas**

Presentada por SHIAU BO LIANG

para optar al grado de

Doctor/a por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:

DR. D. JOSÉ RAMÓN GONZÁLEZ GARCÍA

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a las personas que me han apoyado a lo largo de estos años, para que pudiera superar los difíciles retos a los que he tenido que enfrentarme durante la elaboración de este trabajo de investigación, y que me han animado a seguir con la tarea que hoy doy por concluida.

En primer lugar he de dar las gracias a mi director de tesis Dr. José Ramón González García, por sus valiosos consejos, su disponibilidad durante todo el tiempo y por su respeto, confianza y generosa ayuda.

También quisiera agradecer sinceramente a la doctora Patricia Haseltine, folclorista, por las ideas tan valiosas que me ha brindado para esta investigación y por su gran apoyo. Asimismo, agradezco a la doctora María Sánchez Portuondo, colega y amiga, al doctor José Ramón Álvarez, al prof. Francisco Moreno y al profesor José Luis Fernández Castillo, por animarme a perseverar y apoyarme en este trabajo tan duro.

No termino sin recordar también a mis queridos padres, que siempre han sido mi mayor apoyo tanto en mis estudios como en mi vida. Aunque mi padre ya no está conmigo para compartir este fruto, estaría orgulloso de su hija.

Por último, agradezco de manera muy sincera a todos los miembros del tribunal que han de juzgar esta tesis su interés, su paciencia y sus valiosas sugerencias.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. Voces y comunicación.....	25
Introducción.....	27
1. El problema de la oralidad.....	27
2. El problema de las voces de Arguedas.....	31
3. Conflictos de Arguedas en el “umbral del <i>Illiteracy</i> ”.....	35
4. El problema de las voces del narrador.....	41
4.1. Las voces del narrador en <i>Yawar fiesta</i>	41
4.2. Las voces de los narradores en <i>Los ríos profundos</i>	43
4.3 Las voces del narrador en <i>Todas las sangres</i>	44
4.4. El problema de las voces del narrador en los diarios de <i>El zorro de arriba y el zorro de abajo</i>	45
4.5. El problema de las voces de los narradores en el diálogo mítico de <i>El zorro de arriba y el zorro de abajo</i> : el carnaval.....	46
5. Actitud del autor hacia el personaje.....	47
5.1. “Extraposición” del autor.....	47
5.2. “Desviación de la extraposición” del autor.....	48
Conclusión.....	49
CAPÍTULO II. La justicia medioambiental en <i>Yawar fiesta</i> , <i>Los ríos profundos</i> , <i>Todas las sangres</i> y <i>El zorro de arriba y el zorro de abajo</i>	51
Introducción.....	53
1. La justicia medioambiental.....	55

2. La tierra como cuerpo: De Humboldt a la explotación de los recursos de tierra; la explotación continuada en el periodo postcolonial.....	56
3. ¿Cómo se ocupa Arguedas del medio ambiente en sus otras obras?	58
3.1. El medio ambiente en <i>Yawar fiesta</i>	59
3.2. El medioambiente en <i>Los ríos profundos</i>	60
3.3. Problemática de la justicia medioambiental en <i>Todas las sangres</i>	63
3.3.1. Dualismo cultural occidental en Arguedas	65
3.3.2. Polifonía sobre la explotación de la mina.....	68
3.3.3. Relación de los indios con la naturaleza en Arguedas.....	72
4. Transición de <i>Todas las sangres</i> a <i>El zorro de arriba y el zorro de abajo</i> : Postcolonialización vs. Industrialización.....	76
5. La destrucción de la naturaleza de la localidad costera de <i>El zorro de arriba y el zorro de abajo</i>	79
5.1. El desplazamiento y la inmigración de la población indígena a la ciudad para trabajar.	82
5.2. Los efectos de la contaminación para las Comunidades.	84
5.3. Los individuos supervivientes: ¿Cómo presenta Arguedas sus problemas? ...	89
5.4. La decadencia del cuerpo refleja la decadencia de la ciudad. Sufrimiento de las víctimas.....	94
5.5. El tema de la muerte en <i>El zorro de arriba y el zorro de abajo</i> : Arguedas y su confrontación.	98
Conclusión.	100
CAPÍTULO III. La narrativa religiosa colonial: de la injusticia hacia los indígenas a la teología de la liberación.....	103
Introducción.	105
1. <i>Yawar fiesta</i> : el Dios colonial.	106

2. <i>Los ríos profundos</i> : oposición del Dios de los pobres y el Dios de los ricos.	108
3. <i>Todas las sangres</i> : debate sobre el Dios de los colonizadores y el Dios de los indígenas.	109
4. <i>El zorro de arriba y el zorro de abajo</i> : La teología de la liberación.	113
4.1. La cruz realista.	114
4.2. La cruz de realismo mágico.	116
Conclusión.	123
CAPÍTULO IV: Los objetos incaicos/ hispánicos como imágenes de las voces indígenas en <i>Los ríos profundo</i> y <i>Todas las sangres</i>	125
Introducción	127
1. Las piedras del muro incaico.	128
1.1. El muro con respecto a Ernesto y los hispanos.	129
1.2. El muro con respecto a Ernesto y los indios.	131
2. Las campanas.	133
2.1. La campana hispano-incaica.	134
2.2. La campana incaico-hispana.	137
2.3. Las campanas en <i>Todas las sangres</i>	145
3. El <i>zumbayllu</i>	150
3.1. El <i>zumbayllu</i> con respecto a Ernesto y los hispanos.	151
3.2. El <i>zumbayllu</i> con respecto a Ernesto y los indios.	153
Conclusión.	157
CAPÍTULO V: Música, cantos y bailes como punto de inflexión social en las novelas de José María Arguedas.	161
Introducción.	163
1. Música, cantos y bailes cuyos oyentes son de la misma comunidad.	167

1.1. Los serranos de Puquio en Lima: del olvido a la memoria.	167
1.2. Los serranos de K'oonani: de lo legendario al sacrificio.	169
1.3. Ernesto: de la crisis a la integración.	171
1.4. Demetrio Rendón Willka: de la desconfianza a la vinculación.	176
1.5. El guardia ayacuchano y el sargento: del olvido a la memoria.	178
1.6. Los vecinos de San Pedro: de la ceguera a una visión real de la justicia.	181
1.7. El zorro de abajo: del olvido al recuerdo.	184
2. Música, cantos y bailes cuyos oyentes son forasteros.	188
2.1. Las chicherías de Huanupata: la carnavalización, contrapuntos.	189
2.2. Don Bruno: del feudalismo a la transculturación.	194
2.3. Matilde: de la burguesía a la cultura indígena.	197
2.4. Maxwell: de yanki a indio.	202
Conclusión	204
 CAPÍTULO VI: Voces de Arguedas como individuo y de Arguedas como autor:	
Funciones de los diarios en <i>El zorro de arriba y el zorro de abajo</i>	209
Introducción.	209
1. Diario íntimo.	210
2. El diario íntimo y el relato.	213
3. Funciones de los diarios en <i>El zorro de arriba y el zorro de abajo</i>	214
3.1. Desahogo emocional y negociación sobre su posición con la recepción negativa contemporánea: autojustificación.	216
3.2. Espacio para acumular fuerza y “audacia” para el Relato.	224
3.3. Deconstrucción de su viejo yo para la construcción de su nuevo yo realista e íntimo: Ilegibilidad e ingobernabilidad en el “umbral del <i>Illiteracy</i> ”.	229
3.4. Eliminación del yo como autor para dar voces a los zorros míticos.	234
Conclusión.	235

CAPÍTULO VII: Confrontación / reclamación de justicia: Polifonía y mito en las novelas de José María Arguedas.	237
Introducción.	239
1. Inscripción antropológica de la leyenda del toro místico en <i>Yawar fiesta</i>	240
1.1. Misitu como agente en el mito.	241
1.2. Perspectivas sobre la corrida de toros a la indiana.	243
1.3. Lucha de poder político.	245
1.4. ¿Sacrificio del hombre o del toro?.....	248
2. El realismo mágico.	251
3. Los zorros míticos en <i>El zorro de arriba y el zorro de abajo</i>	253
3.1. La estructura del diálogo entre el zorro de arriba y el zorro de abajo.	255
3.2. La naturaleza doble de los zorros.	257
3.3. Los zorros como burladores y héroes: la carnavalización.	258
3.4. Los burladores como agentes: los acontecimientos.	261
3.4.1. El zorro de arriba hace que el zorro de abajo confiese toda la verdad de Chimbote.	261
3.4.2. El zorro de arriba baila para trascender a todos los obreros de la fábrica. .	262
3.4.3. El zorro de arriba interviene en la música de Antolín Crispín para consolar a Esteban de la Cruz.	263
3.4.4. El zorro de arriba guía a Maxwell a conocer un sexo cósmico para integrarse en el mundo indígena.	263
3.4.5. El zorro de arriba baila para reclamar justicia en la oficina del padre Cardozo.	264
Conclusión.	266
CONCLUSIONES.	267
1. Lugares en Perú.	269
2. Personajes en los lugares.	272

3. Conflictos personales o comunitarios.....	275
4. El problema de las voces.....	276
5. Justicia social.....	279
6. Estética y cosmovisión.....	280
BIBLIOGRAFÍA.....	283

I. INTRODUCCIÓN

En su libro ya clásico *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Fernando Aínsa destaca el papel que desempeña la literatura, en particular la narrativa, en la construcción de una identidad cultural iberoamericana a lo largo de los siglos XIX y XX. Según el intelectual hispano-uruguayo: “La ficción literaria ha podido ir ‘más allá’ que cualquier tratado de antropología o estudio sociológico en la percepción de la realidad. Los datos estadísticos y las informaciones objetivas resultan muchas veces secundarios frente al poder evocador de las imágenes y las sugerencias de una metáfora”¹. De modo que desde el momento de la independencia, las obras representativas que inician un proceso de “diferenciación” entre lo europeo y lo americano contribuyen a construir las señas de identidad que el pueblo va adoptando poco a poco como suyas, y el estilo ha ido evolucionando hacia la rica complejidad de la narrativa contemporánea. Mientras que un grupo de autores se caracterizan por su visión cosmopolita para “favorecer una integración de lo americano en los referentes de la universalidad”, preocupándose por “la función creativa del lenguaje” y por “la renovación de las formas estéticas”, otro grupo de autores regionalistas busca “la originalidad y la especificidad de la experiencia americana”². Aínsa refuerza en un artículo reciente las ideas planteadas en 1986: “es en algunas novelas donde se anuncian con mayor eficacia los grandes ejes en que se coagulan y vertebran los principios identitarios americanos”³. Para añadir a continuación algunos ejemplos concretos, desde las novelas de Augusto Roa Bastos, que han “dado al Paraguay un espesor y una densidad inéditas, aunque esa riqueza ya existiera en la propia realidad”, hasta las obras de Ciro Alegría y José María Arguedas para el Perú, pasando por Miguel Ángel Asturias (Guatemala), Rómulo Gallegos (Venezuela), Horacio Quiroga (Misiones), José Hernández o Ricardo Güiraldes (Argentina), y los novelistas de la revolución mexicana o los grandes relatos urbanos de Leopoldo Marechal (Buenos Aires), Carlos Fuentes (México) o Julio Ramón Ribeyro (Lima), así como también autores importantes del siglo XIX como Gertrudis Gómez de Avellaneda, Alberto Blest Gana o Cirilo Valverde⁴.

¹ Fernando Aínsa, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid: Gredos, 1986, p.23.

² Ver: Fernando Aínsa, *Narrativa hispanoamericana del siglo XX: del espacio vivido al espacio del texto*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, pp.9-10.

³ Fernando Aínsa, « Discurso identitario y discurso literario en América Latina », *Amerika* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 24 février 2010, consulté le 20 avril 2016. URL : <http://amerika.revues.org/478> ; DOI : 10.4000/amerika.478.

⁴ *Ibid.*

Sin embargo, José Ramón González opina que las señas de identidad se pueden modificar y en este proceso puede aparecer un rechazo y resistencia frente a las visiones establecidas. En sus palabras:

[E]sa representación no es única ni está dada de una vez por todas y para siempre. Más bien sucede lo contrario, y lo que la literatura ofrece es un conjunto de representaciones diferentes y diversas que a menudo entran en conflicto y necesitan ser siempre social y colectivamente negociadas. Por otra parte, los grandes relatos identitarios evolucionan también a lo largo del tiempo, y van reajustándose en función de las cambiantes condiciones históricas⁵.

En esta tesis lo que se va a desarrollar será una de estas demostraciones que se encuentran en el proceso de la construcción literaria de la identidad cultural, individual y colectiva en el narrador peruano José María Arguedas (1911-1969). Se trata de su búsqueda literaria de las voces personales y colectivas de los indígenas quechuas. La importancia del movimiento indigenista en la producción literaria hispanoamericana y sobre todo en la de Perú nos permite reflexionar sobre la colonización desde diferentes puntos de vista y conocer mejor el mundo indígena. En la narrativa hispanoamericana, la novela neo-indigenista ocupa un puesto sobresaliente. Antonio Cornejo Polar, basándose en la tesis doctoral de Tomás Escajadillo, aclara las características del neo-indigenismo:

- a) El empleo de la perspectiva del realismo mágico, que permite revelar las dimensiones míticas del universo indígena sin aislarlas de la realidad, con lo que obtiene imágenes más profundas y certeras de ese universo.
- b) La intensificación del lirismo como categoría integrada al relato.
- c) La ampliación, complejización y perfeccionamiento del arsenal técnico de la narrativa mediante un proceso de experimentación que supera los logros alcanzados en este aspecto por el indigenismo ortodoxo.

⁵ José Ramón González, “Nuevas señas de identidad: cosmopolitismo y contraexotismo en la narrativa latinoamericana actual” en *XIII Simposio Internacional Identidad: Lengua, literatura y cultura, Taiwán*, 2014: 235-236.

- d) El crecimiento del espacio de la representación narrativa en consonancia con las transformaciones reales de la problemática indígena, cada vez menos independiente de lo que sucede a la sociedad nacional como conjunto⁶.

José María Arguedas figura como uno de los narradores más representativos de esta corriente. Este narrador peruano tiende a idealizar la cultura original de Perú, identificándola con la visión que él tiene de los indígenas, lo cual –hay también que señalarlo- le atrajo las críticas de otros paisanos contemporáneos que no compartían su visión. Entre ellos podemos citar a Vargas Llosa, que aunque admira la obra y la persona de Arguedas, considera que el mundo literario creado por este autor es una “utopía arcaica”, ajeno a la realidad total de Perú y a los cambios reales. Vargas Llosa opina que Arguedas: “habla de sí mismo en pasado, como se habla de los muertos, porque él es una especie de muerto”⁷. También lo ve así Ángel Rama, que agrupa a los escritores latinoamericanos en torno a dos grandes polos que tienen que ver con la modernidad y los procesos de modernización: el primer polo es “el que corresponde a la influencia permanente que procede de los centros culturales externos, la cual aplica una perceptiva cultural moderna y dispone para trasmitirla de los eficaces instrumentos de una tecnología afin”. Entre los escritores que se encuentran cerca de ese extremo está Jorge Luis Borges. Sin embargo, Rama coloca a nuestro autor, Arguedas, cerca del polo opuesto, “el que corresponde al repliegue sobre las tradiciones locales en aquellas sociedades a las que el avance de los centros externos ha remitido al rango de conservadoras, las que procuran preservar la continuidad e identidad de un grupo social”⁸. Esta clasificación también subraya el elemento mencionado de la actitud arguediana de idealizar la cultura nativa tratando, por tanto, de conservar su esencia, recurriendo a lo real maravilloso para expresar lo inexpresable.

José María Arguedas al recibir el premio Inca Garcilaso de la Vega en 1968 hablaba de su intento de transmitir 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 (...)”. Y añadía “Yo no soy un aculturado; yo soy un

⁶ Antonio Cornejo Polar, *La novela peruana: Clorinda Matto de Turner, Enrique López Albújar, Ciro Alegria, José María Arguedas, Manuel Scorza, Julio Ramón Ribeyro, Mario Vargas Llosa*, Lima: Centro de estudios literarios “Antonio Cornejo Polar”: Latinoamericana Editores, 2008, p.191.

⁷ Mario Vargas Llosa, *La Utopía arcaica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p.182.

⁸ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México: Siglo XXI, 1982, p.196.

peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua”⁹. Las novelas de José María Arguedas se caracterizan precisamente por su estilo original y una voz potente que surge desde el interior del mundo quechua. Aunque Arguedas no es indígena, debido a su trasfondo personal, se identifica con los indios, tanto en la lengua como en la cultura, en su forma de percepción y de actuación. De hecho, Arguedas nació en Andahuaylas, departamento de Apurímac, en la sierra de Perú. Era hijo de padres blancos. Su padre era abogado y su madre una figura distinguida en la región. Sin embargo, su madre murió cuando Arguedas sólo tenía dos años y medio, y su madrastra le relegó a la cocina entre los siervos indios y entre indios creció. También gracias a su educación, puede dar testimonio de los conflictos del mundo andino y reflexionar sobre la necesidad de proponer soluciones para una convivencia justa y pacífica. Ello constituyó su compromiso como escritor. De modo que su narrativa se destaca por una resistencia cultural total y una actitud subversiva. Juega el papel de intermediario entre las dos culturas y busca nuevas formas de expresión para hacer que las voces indígenas se oigan y revelar así espacios nuevos para la negociación y la crítica.

En Latinoamérica ha habido autores que han intentado representar las voces de los indígenas, pero persiste siempre el problema de la autenticidad. Los autores del indigenismo, desde Clorinda Matto de Turner con su novela *Aves sin nido* (1889) a Ciro Alegría con su novela *El mundo es ancho y ajeno* (1941), aunque describen los problemas de los indígenas, los describen desde el mundo exterior. José María Arguedas, gracias a su trasfondo personal, podría en teoría valorar este mundo desde el interior. Me pregunto en esta tesis si Arguedas es capaz de conseguirlo. Sus obras son como un experimento en proceso que desemboca en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Sus obras son muy importantes debido a su trasfondo antropológico, que se transforma en un deseo artístico y en la búsqueda de un tipo correcto de expresión. Al leer los cuentos de López Albújar y García Calderón, que mostraban una imagen falsa del mundo andino, Arguedas se vio obligado a escribir para representar la realidad de ese mundo que él había vivido:

⁹ Conferencia que está incluida en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, la edición crítica de Eve-Marie Fell, 1992, p. 257.

Me sentí tan indignado, tan extraño, tan defraudado, que consideré que era indispensable hacer un esfuerzo por describir al hombre andino tal como era y tal como yo lo había conocido a través de una convivencia muy directa. [...] A medida que fui aprendiendo la literatura occidental, y leyendo los clásicos, especialmente españoles y rusos, decidí escribir, no con el propósito muy expreso de publicar, sino de desahogar mi estado de amargura, de descontento, casi de irritación contra esta descripción totalmente falsa que se hacía de la población indígena¹⁰.

Cabe destacar tres discursos culturales que definen la identidad latinoamericana y que se aplican a José María Arguedas. En su libro *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) Ángel Rama señala el papel de mediador que desempeña Arguedas en el proceso de transculturación y considera su obra narrativa como un paradigma de las soluciones transculturadas. En *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (1994), Cornejo Polar subraya la pluralidad contradictoria de sujetos, discursos y representaciones en la narrativa latinoamericana, haciendo hincapié sobre todo en *Los ríos profundos* de José María Arguedas, que se abre como una polifonía a la coexistencia e interacciones de las peculiaridades y disidencias de varios grupos humanos bajo la figura del “hervor” y los múltiples retos de la modernización heterogénea que confrontan las voces subterráneas en las literaturas andinas. Junto con la “narrativa de la transculturación” y la “literatura heterogénea” en América Latina, en *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988* (1990), Martín Lienhard desarrolla el concepto de “literaturas escritas alternativas” y destaca la obra de José María Arguedas como el punto de partida de estas escrituras mostrando su intento de transformar la oposición escritura/oralidad en una complementariedad.

Las investigaciones que se han realizado sobre el escritor peruano abordan su obra desde perspectivas muy variadas: literaria, poética, mitológica, mágica, religiosa, socio-étnica, antropológica, indigenista, neoindigenista, cultural, transcultural, modernista, heterogénea, política, ética, temática, etc.

¹⁰ José María Arguedas, “La narrativa en el Perú contemporáneo” en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas, Serie Valoración Múltiple*, La Habana: Casa de las Américas, 1976, pp. 412-413.

Después del suicidio de Arguedas en 1969, en el campo literario se empezaron a estudiar en profundidad las obras literarias de este autor. En *Los universos narrativos de José María Arguedas* (1973), Cornejo Polar ofrece una imagen global de la obra narrativa del escritor peruano con una coherencia dinámica. En *El mundo mágico de José María Arguedas* (1973), Castro Klarén demuestra la naturaleza del logro y la calidad literaria de las novelas de Arguedas para descubrir los supuestos, las posibilidades y la función de los elementos que forman la realidad del mundo que ha creado, tomando múltiples aspectos entrelazados en la narrativa y analizando la estética narrativa del autor. En *La experiencia americana de José María Arguedas* (1973) Marín destaca la característica autobiográfica de la obra de Arguedas para mostrar la riqueza profunda del Perú en el ámbito de la cultura.

En la década de los 80, en *Arguedas mito, historia y religión* (1982), Trigo indica que *Los ríos profundos*, *Todas las sangres* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* pueden representar la vida entera de Arguedas y las etapas de un proceso histórico abierto hacia el mito y la religión de Arguedas. En *El modo épico en José María Arguedas* (1986), Spina se acerca a la obra de Arguedas considerándola como una nueva épica. En *Mythological Consciousness and the Future: José María Arguedas* (1986), Columbus señala tres etapas de la conciencia mitológica en la vida del narrador con respecto al uso de la lengua.

En la década de los 90 en *Amor y erotismo en la narrativa de José María Arguedas* (1990), González subraya los temas del amor “ágape” y el “eros”, que tienen estrecha relación con la crisis personal del autor. Comprueba y demuestra así la ligadura de su vida con varios aspectos de su obra. En *Dualidad cultural y creación mítica en José María Arguedas* (1990), Cruz Leal se acerca a las obras arguedianas desde una perspectiva cultural y mítica. En *Literatura y biografía en José María Arguedas* (1991), Díaz Ruíz subraya el aspecto autobiográfico en la obra de Arguedas en torno a ciertos núcleos, tales como el forasterismo, la orfandad, la memoria, la marginalidad o la muerte. En *Identidad y resistencia cultural en las obras de José María Arguedas* (1992), Aibar Ray aborda dos cuestiones cruciales de Arguedas: la búsqueda de identidad de los protagonistas de sus obras y la capacidad de supervivencia cultural quechua. En *Arguedas: conocimiento y vida* (1994), Pinilla reivindica la figura de Arguedas como conocedor del mundo andino, alguien que logró ver con mayor claridad y profundidad que los científicos sociales de su época. Hudson (1998) en *La nueva imagen del indio*

en *“Todas las sangres”* de José María Arguedas demuestra el intento por parte del autor de presentar una nueva imagen del indio como mestizaje moral y cultural que viene de la fusión espiritual de todos los elementos que integran la nación peruana partiendo de la reivindicación de la imagen verdadera del indígena en la que destaca sus cualidades positivas para la solución total americana.

Al llegar al siglo XXI muchos libros de crítica favorecen el acercamiento a este autor en sus diferentes vertientes. Varona-Lacey (2000) en *José María Arguedas, más allá del indigenismo* destaca la importancia de la personalidad de Arguedas en la literatura hispanoamericana, tanto en la ensayística como en la narrativa, haciéndonos ver el sostenido esfuerzo transculturador en su trabajo y en su obra. Huamán (2004) en *Pachachaka, puente sobre el mundo: narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas* hace un estudio sobre el autor, los personajes y el proceso de cambio del lenguaje. Pone énfasis en la cosmovisión quechua-andina, analizando las funciones del mito como expresión cultural y social e interpretando diversos símbolos aparecidos en la narrativa de Arguedas. Lienhard (2004) en *Cultura andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas* aplica la teoría bajtiniana de la “carnavalización” para demostrar una subversión del texto novelesco de la última novela de Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, a partir de la oralidad y la danza andina y popular. De Llanos (2004) en *Pasión y agonía: la escritura de José María Arguedas* construye una mirada en perspectiva del proceso de la literatura hispanoamericana, investiga las relaciones entre su escritura de ficción y su vida, así como su ideología conflictiva. Sales Salvador (2004) en *Puentes sobre el mundo: Cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra* aplica teorías interdisciplinarias para investigar la transculturación en las obras de Arguedas. Lambright (2007) en *Creating the Hybrid Intellectual: Subject, Space, and the Feminine in the Narrative of José María Arguedas* examina la construcción literaria de la hibridez intelectual, los espacios de resistencia que él imagina y la trayectoria de lo femenino en la narrativa de Arguedas para comprender la evolución literaria de su visión nacional. En *Sombras y rostros del Otro en la narrativa de José María Arguedas. Una lectura desde la filosofía de Emmanuel Lévinas* (2007), Del Maestro presenta una relectura de las tres primeras novelas de José María Arguedas, *Yawar Fiesta*, *Los ríos profundos* y *Todas las sangres*, desde las principales propuestas éticas del filósofo Emmanuel Levinas. Mario Vargas Llosa, en

La Utopía Arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo (2008), estudia el indigenismo a través de la vida y la obra de Arguedas, calificándolo de ficción ideológica, pasado de moda, mágico, irracionalista, ajeno a la realidad total del Perú y a los cambios, mientras examina las contradictorias visiones del indio que han predominado en la política, la historia, la sociología, la antropología y la literatura. Anteriormente, en su ensayo *José María Arguedas, entre sapos y halcones* (1978), ya había descrito la reconstitución sediciosa de la vida de Arguedas en una ficción, a imagen y semejanza de una historia personal en sus cuentos y relatos.

Hasta hoy día, Arguedas sigue siendo figura literaria de gran interés para muchos estudiosos. Morales Ortiz (2011) en *José María Arguedas: El reto de la dualidad cultural* propone un acercamiento riguroso a la teoría y la práctica narrativa de Arguedas, enfocándose principalmente en sus cuentos. Rivera (2011) en *Dar la palabra. Ética, política y poética de la escritura en Arguedas* estudia la obra de Arguedas desde los conceptos post-estructurales de la reciprocidad y el don andinos, demostrando una demanda de amor que actúa en la articulación de los espacios de la ética, la política y la poética narrativa de Arguedas. Moraña (2013) en *Arguedas/Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes* analiza la obra de los dos grandes autores peruanos, investigando modelos estético-ideológicos diferentes -y en algunos aspectos convergentes- de representación simbólica.

Hay tres homenajes muy importantes que abordan las obras de Arguedas en revistas literarias: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Sección monográfica dirigida por Ariel Dorfman, 1980; *Revista Iberoamericana*, enero-marzo, 122, dirigida por Julio Ortega, 1983; y *Anthropos*, tomo dedicado a José María Arguedas, 1992a. Además hay otros tres tomos de homenaje, que son: *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, compilación y prólogo de Juan Larco, 1976; *El zorro de arriba y el zorro de abajo* en la edición crítica de Archivos, coordinada por Eve-Marie Fell, 1992; *Liberación y diálogo de todas las sangres* editado por Rodríguez Gómez, 2013. Sin olvidar tampoco el volumen *José María Arguedas Reconsiderations for Latin American Cultural Studies*, editado por Sandoval, 1998.

Algunas tesis doctorales abordan también la vida y la obra del escritor peruano. Martínez Gómez (1974) en *José María Arguedas: Un narrador peruano* aclara ciertos puntos de las obras de Arguedas y coloca a este autor en la corriente del neindigenismo dentro de la literatura tanto peruana como latinoamericana. Cruz Leal (1989) en *José*

María Arguedas: dos mundos para un artista investiga los recursos creativos del autor y analiza los rasgos destacados de sus cuentos y novelas.

Durante los años 2013-2014 también se han realizado tesis doctorales en el campo de narrativa peruana, con especial referencia a José María Arguedas: *La representación de la figura autoral en el discurso autobiográfico en la tradición narrativa peruana*, de Rabi-Do-Carmo (2013/nov.), *Expropriated Subjectivities: The Limits of Form in Twentieth Century Latin America*, de Rubado-Mejia (2013/ Oct.), *Textualidad e identidad: Por una teoría de la intertextualidad en los Andes*, de Aranda (2013), *Narrative Activism in Mid-Century Latin American Fiction*, de Spira (2014, July), *Inconceivable Saviors: Indigeneity and Childhood in U.S. and Andean Literature*, de Metz-Cherne (2014/ June), *Limits of Comparativism? Writings from Peru and India through a Postcolonial Lens*, de Lipi Biswas Sen (2014/ Feb.), y *Negotiating Modernity and Subalternity in Peru*, de Jaffee (2014/Agu.).

En mi caso, llevo ocho años dedicándome a la investigación sobre José María Arguedas y he publicado también varios artículos sobre su obra. En mi trabajo “Un equilibrio nuevo: el *zumbayllu* en *Los ríos profundos* de José María Arguedas” (2009) utilicé la semiótica postcolonial para interpretar la significación del *zumbayllu*, el significante principal de la obra. Aunque el término *zumbayllu* es una combinación de la cultura hispánica y la quechua, es básicamente un elemento de los indios. Arguedas conoce muy bien su significado y lo utiliza como subversión. Sin embargo, lo más importante es que lo haya trascendido y lo plantee como un equilibrio nuevo, basándose en la ancestral cosmología andina: un equilibrio no europeo, sino andino, en el que entran también los europeos.

En nuestro artículo “Concepts of Land in the Post-Colonial Contact Zone in José María Arguedas ‘*All the Bloods*’ ” (2012-a), Patricia Haseltine¹¹ y yo recurrimos a la teoría postcolonial de Mary Louise Pratt y a la cosmología andina para leer el discurso de la novela con respecto a los diferentes conceptos de tierra en la zona de contacto, analizando cómo las personas asociadas con estos puntos de vista diferentes cambian o se resisten al cambio en estos espacios sociales y las consecuencias de sus actitudes hacia la tierra.

¹¹ La doctora Patricia Haseltine es folclorista y a ella le estoy particularmente agradecida por su aportación a mi investigación sobre Arguedas.

En nuestro artículo “La negociación sobre conceptos del espacio en *Todas las sangres* de José María Arguedas” (2012-b), Patricia Haseltine y yo hicimos un análisis sobre los sentidos simbólicos de la tierra, que conducen hacia conceptos más abstractos, elevándola al nivel de espacio. Utilizamos las teorías de Mary Louise Pratt, Tuan Yi Fu y de Homi Bhabha sobre “el lugar” (third space) y demostramos tres métodos de negociación en la novela a través de lo sensorial, el lenguaje y la memoria para crear significados nuevos sobre la tierra y la religión. Asimismo vimos, a través de diversos símbolos de ruptura, la imposibilidad de negociación con el neoimperialismo.

En el artículo “De la muerte a la vida, transformación en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas” (2014-a) demostré que al enfrentarse a la crisis de la degradación de la cultura andina, consecuencia de la colonización española y de la hibridación, representada en el puerto pesquero peruano de Chimbote, este narrador peruano trasciende los límites del tiempo, del espacio y de la muerte, a través de la transformación de la identidad de los personajes, tanto de la mitología andina como de la novela, para mantener la continuidad de la cultura, basándose en el pensamiento cíclico de la cosmovisión andina. La transformación que propone este autor sigue un concepto cronológico quechua que es flexible, inestable, cambiante, en desarrollo circular y siempre continuo, con el fin de encontrar una solución para el pueblo andino y que está en contraposición con el concepto cronológico lineal de la cultura europea.

En nuestro artículo “Perspectivas de los conceptos religiosos en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas” (2014-b) María Sánchez y yo demostramos la polifonía de voces que Arguedas presenta en su última novela sobre la realidad peruana de su época haciendo referencias a la teología de la liberación como una esperanza que siente para el nuevo Perú. Analizamos cómo el escritor se aproxima a diferentes significados de varios conceptos religiosos, como la cruz, la iglesia o el pecado, para comparar la liberación cristiana y la liberación por el retorno a la propia cultura.

En mi artículo “La campana en *Los ríos profundos* de José María Arguedas” (2016) analizo la significación de la campana en la novela *Los ríos profundos* de José María Arguedas, recurriendo a la teoría de Jacques Rancière (2009) sobre la locuacidad de la palabra muda para entender el surgimiento de voces y significados nuevos que pueden emanar de objetos o sujetos enmudecidos, y a la teoría del Tercer Espacio que

presenta Homi Bhabha (2002) en *El lugar de la cultura* para analizar la situación postcolonial con sus posibilidades subversivas.

En esta tesis doctoral me baso en mis investigaciones anteriores realizadas a lo largo de estos últimos años con el fin de rastrear los métodos que Arguedas ha ido buscando en su trayectoria de escritura para representar las voces de los indígenas quechuas, sobre todo en sus cuatro novelas: *Yawar fiesta* (1941), *Los ríos profundos* (1958), *Todas las sangres* (1964) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). Quiero demostrar que en estas obras Arguedas ensaya maneras diferentes de representar las voces tanto indígenas como personales, así como el ethos comunitario con el fin de otorgarle poder para influir en la política pública. El problema principal siempre va acompañado de una pregunta ¿es posible constituir una voz propia de la subalternidad?

Cabe subrayar que Arguedas es también antropólogo, pues en 1931 ingresó en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde hizo estudios de Letras, terminando en 1950 la especialidad de Antropología. Se graduó de Bachiller en Letras, especialidad de Etnología, con la tesis *La evolución de las comunidades indígenas* (Premio de Fomento a la Cultura «Javier Prado» 1958), y de Doctor en la misma especialidad, en 1963, merced a la tesis *Las comunidades de España y del Perú*¹². Como los antropólogos tienen que ser objetivos, observan a los indígenas como otros. El problema es entonces: ¿se pueden encontrar voces indígenas en la antropología? La condición de antropólogo de Arguedas tiene sus ventajas e inconvenientes. Por una parte, la antropología habla de la realidad científica, es más realista y por eso más convincente. Por otra parte, ¿puede representar las voces de los indígenas? Es evidentemente que Arguedas reconoce que no lo puede conseguir, por ello se ha convertido en un novelista que aspira a representar las voces indígenas. Lo que no se puede conseguir con la ciencia, ¿se puede conseguir con la literatura? En esta tesis también intento explorar una posible respuesta a estas preguntas a través de la teoría de Mijail Bajtín (1895-1975).

Bajtín combina la voz social con la literaria y demuestra cómo la literatura puede subvertir representaciones sociales. Para empezar voy a recurrir a las teorías de Bajtín sobre el texto, la voz, la significación, la comprensión, la extralingüística, la polifonía del discurso, el signo, etc., como base para comprobar el poder de las voces que se encuentra en las novelas de Arguedas. El crítico soviético manifiesta que el poder de las

¹² Ricardo González Vigil, Introducción y notas en José María Arguedas, *Los ríos profundos*, Madrid: Cátedra, 2005, p.29.

novelas se origina en la coexistencia y en el conflicto entre los diferentes tipos de discurso: el discurso de los personajes, el discurso de los narradores, e incluso el discurso del autor. Cualquier novela, desde el punto de vista de Bajtín, se estratifica en muchas voces: “dialectos sociales, el comportamiento del grupo característico, jergas profesionales, lenguajes genéricos, lenguajes de generaciones y grupos de edad, los lenguajes tendenciosos, lenguajes de las autoridades, de diversos círculos y de modas pasajeras”. Bajtín define esta diversidad de las voces como “heteroglosia”¹³.

Boris Uspensky en su libro *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form* (1983) señala la perspectiva particular del concepto de la “polifonía” presentado por Bajtín: “Si los diversos puntos de vista no son subordinados, sino que se presentan voces ideológicas como esencialmente iguales, tenemos un relato polifónico”. Uspensky analiza con detalle los matices de la multiplicidad de los puntos de vista, según los planos de la ideología o evaluación, de la fraseología, el plano espacial, temporal y psicológico, etc. -tanto externo como interno-, las relaciones entre ellos y sus funciones. Considero que esta es una propuesta muy útil para analizar los puntos de vista sobre el autor, el narrador y sus personajes en las novelas de Arguedas, ya que se trata de un autor polifacético.

Rancière nos ofrece elementos para entender el surgimiento de voces y significados nuevos que pueden emanar de objetos o sujetos enmudecidos. En *La palabra muda* (2009) Rancière propone dos mutismos igualmente elocuentes: la palabra muda que la gran poética romántica confiere a todas las cosas y la letra muda de la escritura demasiado locuaz¹⁴. El crítico subraya el poder de la palabra silenciosa: “La palabra elocuente será... la palabra silenciosa de lo que no habla con el lenguaje de las palabras o de lo que nos hace pronunciar las palabras ya no como instrumentos de un discurso de la persuasión o la seducción sino como símbolos de la potencia del Verbo, de la potencia a través de la cual el Verbo se encarna”¹⁵. En realidad es la palabra muda y locuaz la que es más temible. Así afirma: “La verdad de la escritura que destrona la escena monárquica de la palabra no es la encarnación sino la defeción, el “mutismo”

¹³巴赫金 巴赫金全集 白春仁、曉河等譯 第三卷小說理論 石家莊 河北教育出版社 1998, 頁 40-41.

¹⁴ Jacques Rancière, *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Traducción de Cecilia González, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009, p.117.

¹⁵ Ibid., p. 47.

de la letra errante”¹⁶. Estas teorías me van a servir para analizar las voces reprimidas de los indígenas a través de imágenes de la danza y de los elementos incaicos, entre otros.

En *El desacuerdo* el crítico francés también ha planteado el tema de la “política” y la “policía” con el fin de reclamar justicia para los subalternos. Rancière reserva el nombre “policía” para una cierta “configuración de lo perceptible” que constituye el campo social: “un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido”¹⁷ (Rancière,1996:21). De modo que la policía es “orden más general que dispone lo sensible en lo cual los cuerpos se distribuyen en la comunidad”. Es esta "distribución de lo sensible", la asignación y distribución de los grupos ya reconocidos a los espacios designados correctamente, como sostiene Rancière, la que confirma y oculta la *miscount* fundamental, la ecuación imposible entre el pueblo y el conjunto de la comunidad política. Por tanto la política existe “cuando el orden natural de la dominación es interrumpido por la institución de una parte de los que no tienen parte”¹⁸. Se trata de una actividad antagónica de la primera: “...la que rompe la configuración sensible donde se definen las partes y sus partes o su ausencia por un supuesto que por definición no tiene lugar en ella: la de una parte de los que no tienen parte. Esta ruptura se manifiesta por una serie de actos que vuelven a representar el espacio donde se definían las partes, sus partes y las ausencias de partes. La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido”¹⁹.

En *El espectador emancipado* Rancière propone una fórmula para la emancipación del espectador y esta teoría nos va a servir para descubrir cómo los signos pueden evocar diferentes respuestas de diferentes tipos de lectores según quién escucha y quién observa, ya que Arguedas nos presenta un texto de multi-oyentes y

¹⁶ Ibid., p. 115.

¹⁷ Jacques Rancière, *El desacuerdo: política y filosofía*. Traducción de Horacio Pons, Buenos Aires: Nueva Visión, 1996, p.21.

¹⁸ Ibid., pp. 11-12.

¹⁹ Ibid., p. 21.

multi-observadores y quiere que su lector, al leer, escuche y observe. El crítico francés propone:

revocar el privilegio de vitalidad y de potencia comunitaria concedido a la escena teatral para ponerla a igual nivel frente a la narración de una historia, la lectura de un libro o la mirada puesta en una imagen... concebirla como una nueva escena de la igualdad en la que se traducen, unas a otras, performances heterogéneas [...] de ligar lo que se sabe con lo que se ignora, de ser al mismo tiempo performistas que despliegan sus competencias y espectadores que observan lo que sus competencias pueden producir en un contexto nuevo, ante otros espectadores. [...] Requiere espectadores que interpreten el papel de intérpretes activos, que elaboren su propia traducción para apropiarse la «historia» y hacer de ella su propia historia. Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y de traductores”²⁰.

No es posible hablar de la obra de Arguedas sin reflexionar sobre el concepto de “transculturación” de Ángel Rama que ha tomado este concepto del antropólogo cubano Fernando Ortiz. Rama opina que al aplicarse a las obras literarias el diseño de Ortiz “no atiende suficientemente a los criterios de selectividad y a los de invención”²¹, que a su parecer son las dos bases fundamentales sobre las cuales se origina el proceso de la transculturación. Con respecto al funcionamiento entre la selectividad y la invención, según Rama es “una búsqueda de valores resistentes, capaces de enfrentar los deterioros de la transculturación, por lo cual se puede ver también como una tarea inventiva, como una parte de la neoculturación de que habla Fernando Ortiz, trabajando simultáneamente con las dos fuentes culturales puestas en contacto”²². Rama describe concisamente con estas palabras el mecanismo de la “transculturación”: “Habrá pues pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones. Estas cuatro operaciones son concomitantes y se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es la función creadora más alta que se cumple en un proceso transculturante”²³. Este crítico

²⁰ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, traducción de Ariel Dillon, revisión de Javier Bassas Vila. Castellón: Ellago, 2010, p.27.

²¹ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México: Siglo XXI, 1982, p.38.

²² *Ibid.*, p.39.

²³ *Ibid.*

uruguayo analiza de manera concreta tres procesos característicos de la transculturación que se manifiestan simultáneamente en diferentes planos del texto novelístico: La lengua, la estructuración literaria y la cosmovisión²⁴.

Rama destaca el papel de mediador que desempeña Arguedas en el proceso de transculturación en Latinoamérica y considera su obra narrativa como un paradigma de las soluciones transculturadas. Este crítico hace un examen de *Los ríos profundos* de Arguedas y subraya el esfuerzo que ha hecho este escritor utilizando la modernidad al servicio de un redescubrimiento y reanimación del legado cultural que ha recibido desde su infancia con el fin de asegurar la supervivencia de esta cultura. Así mismo demuestra que “es posible una alta invención artística a partir de los humildes materiales de la propia tradición [...] de elaborar técnicas, sagaces estructuraciones artísticas que traducen cabalmente el imaginario de los pueblos latinoamericanos que a lo largo de los siglos han elaborado radiantes culturas”²⁵. El crítico uruguayo subraya la importancia en las novelas de los transculturadores de la “fidelidad al espíritu que se alcanza mediante la recuperación de las estructuras peculiares del imaginario latinoamericano, revitalizándolas en nuevas circunstancias históricas y no abandonándolas”²⁶.

En el artículo de Brigitte Adriaensen “ ‘Postcolonialismo postmoderno’ en América Latina: la posibilidad de una crítica radicalmente ‘heterogénea’ ”, se constata que en *Transculturación Narrativa*, Rama “suele privilegiar implícitamente el polo interno, indígena, tradicional, mientras que descalifica el polo moderno, occidental”²⁷. Subraya que “Cabe insistir en la posición semejante que adopta Ángel Rama frente a la modernidad y la postmodernidad. Su tendencia a integrar ciertos elementos de ambos paradigmas, y a desechar otros” y que “el autor defiende una teoría híbrida, que integre los elementos más interesantes (siempre desde una óptica latinoamericanista) de ambas tendencias”²⁸.

En la incorporación de la “transculturación” de Rama voy a basarme en las ideas de Arguedas, que aunque no es indígena, en realidad es capaz de representar y expresar las voces y las imágenes en este concepto de “transculturación”. Voy a aplicar a la vez

²⁴ Ibid., pp. 40-56.

²⁵ Ibid., pp. 123.

²⁶ Ibid.

²⁷ Brigitte Adriaensen, “ ‘Postcolonialismo postmoderno’ en América Latina: la posibilidad de una crítica radicalmente ‘heterogénea’ ” en <http://www.vlrom.be/pdf/992postcol.pdf>. Romaneske: driemaandelijks tijdschrift van de vereniging van Leuvense Romanisten vol:24 issue:2 pages: 56-63 KU Leuven, p. 61.

²⁸ Ibid., p. 62.

la teoría de Rama y las de Jacques Rancière para investigar las voces suprimidas de los indígenas, descubrir la voz elocuente en la palabra muda de la imagen de la danza y los elementos culturales quechuas, investigar cómo las imágenes definen diferentes identidades en la narrativa indigenista, analizar los valores de las imágenes, demostrar la polivalencia de los signos en las novelas de Arguedas, y descubrir cómo los signos pueden evocar diferentes respuestas en diferentes tipos de lectores, etc.

Homi Bhabha en su libro *El lugar de la cultura* ha propuesto la idea de un “Tercer Espacio”, espacio inter-medio (in between), basado en la inscripción y articulación de la “hibridez” de la cultura²⁹, para crear posibilidades de producir sentidos nuevos. Ha presentado también el concepto de la “traducción cultural” como una manera de negociación entre dos culturas³⁰. Opina que “el proceso de reinscripción y negociación - la inserción o la intervención de algo que toma un nuevo sentido - sucede en el quiebre temporal entremedio del signo, privado de la subjetividad, en el campo de lo intersubjetivo”³¹. Pero es necesario superar las polarizaciones para poder hacer esa traducción cultural, para poder transmitir un contenido cultural en un lenguaje compartido, en un “Tercer Espacio”. “Es este Tercer Espacio, aunque irrepresentable en sí mismo, el que constituye las condiciones discursivas de la enunciación que aseguran que el sentido y los símbolos de la cultura no tienen una unidad o fijeza primordiales; que aun los mismos signos pueden ser apropiados, traducidos, rehistorizados y vueltos a leer”³².

Bhabha estudia la trayectoria de los discursos coloniales y postcoloniales mantenidos en la India o sobre la India con respecto al Reino Unido, y, en su análisis, destaca las posturas y actitudes que están en juego debido a las situaciones de poder y de sometimiento, o en las situaciones en que se intenta el diálogo pero se mantienen los prejuicios previos y, finalmente, nos conduce hasta una situación en que puedan convivir posturas opuestas sin excluirse. La teoría de Bhabha me va a servir para analizar la subversión del significado en los signos que usa Arguedas en sus obras.

Al mismo tiempo, también voy a utilizar la teoría postcolonial de Abraham Acosta, profesor asistente de Estudios Culturales de América Latina en el Departamento de Español y Portugués en la Universidad de Arizona. En su libro *Thresholds of*

²⁹ Homi Bhabha, *El lugar de la cultura*. Traducción de César Aira, Buenos Aires: Manantial, 2002, p. 59.

³⁰ Ibid., pp. 271-275.

³¹ Ibid., p. 232.

³² Ibid., p. 37.

Illiteracy: Theory, Latin America, and the Crisis of Resistance Acosta utiliza el término “Illiteracy”³³ como un concepto crítico, pero también recurre a él como un modo de análisis para hacer visible lo oculto e intervenir en la crisis de resistencia. Manifiesta que con *Illiteracy* no se refiere a la incapacidad de leer o escribir, ni quiere apelar a la primacía de la escritura sobre la oralidad. Usa el término para expresar “la condición de exceso semiológico e ingobernabilidad que se desprende de la interrupción crítica del campo de inteligibilidad en el que los modos tradicionales y la resistencia de lectura están definidos y posicionados”³⁴. Afirma que la realidad de los indígenas es un ámbito muy complicado, y lo denomina el “threshold of illiteracy” (umbral de analfabetismo). En sus palabras:

...un nuevo ámbito de cuestionamiento, no se trata de uno que se encuentra entre oralidad y escritura, y en el interior, sino uno que traza las exclusiones coextensivas de la oralidad y la escritura, en el umbral conceptual (y límite) de la comunicación y el entendimiento en América Latina, donde la significación es ilegible, incommensurable y por lo tanto ingobernable. Lo llamo “analfabetismo” (illiteracy)³⁵.

Refiriéndose a que en los años recientes algunos pensadores latinoamericanistas han buscado establecer que los grupos indígenas de Latinoamérica tenían escritos o tradiciones orales que generaban su propio poder histórico y político, Acosta declara que el problema de la América Latina no reside en la oralidad. Refiriéndose a que en los años recientes algunos pensadores latinoamericanistas han buscado establecer que los grupos indígenas de Latinoamérica tenían escritos o tradiciones orales que generaban su propio poder histórico y político, Acosta declara que el problema de la América Latina no reside en la oralidad. Según este crítico: “La oralidad ya no puede concebirse

³³ Abraham Acosta define varias veces este término “Illiteracy”. Ana Sabau dice que “Illiteracy” es un término que no encuentra su traducción en la palabra “analfabetismo” del español, debido a que no pretende hacer referencia a la desposesión de la escritura ni a la incapacidad de un individuo o una comunidad de lectores. Por el contrario, siguiendo la forma en que Acosta lo esboza, “illiteracy” es un término que no puede definirse de forma fija. Se trata pues de un (no)concepto que debe mucho a la deconstrucción y que busca incesantemente eludir la estabilidad de sentido, incluso de su propia (in)definición. De este modo, “illiteracy” describe tanto una operación de lectura y una metodología... Véase la reseña del libro de Abraham Acosta, *Thresholds of Illiteracy. Theory, Latin America, and the Crisis of Resistance*. en <https://muse.jhu.edu/article/638421>.

³⁴ Abraham Acosta, *Thresholds of Illiteracy. Theory, Latin America, and the Crisis of Resistance*, p.9.

³⁵ *Ibid.*, p.74.

simplemente como una entidad subalterna que se resiste al predominio de la escritura; más bien son la oralidad y la escritura las que constituyen el campo de la actividad semiótica en América Latina que establece y gobierna la inteligibilidad del habla³⁶.

Por último, voy a investigar los problemas que pueden surgir en la selectividad para la transculturación. Con respecto a la voz subterránea voy a recurrir a la noción de discurso subalterno de Gayatri Spivak, autora india de un texto fundamental en la corriente postcolonial “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”³⁷. Spivak se dirige a los presupuestos de los estudios subalternos y plantea dos dificultades. En primer lugar, opina que el sujeto subalterno no puede hablar porque no tiene un lugar de enunciación que lo permita. En segundo lugar, afirma que la mujer ocupa ese lugar radical por su doble condición de mujer y de sujeto colonial. Por ello, se constituye así como una figura de la diferencia radical, del Otro, que no puede hablar, no porque literalmente no pueda —es evidente que las mujeres en la sociedad tradicional india hablan— sino porque no forma parte del discurso³⁸. Refiriéndose a las voces subterráneas en las literaturas andinas, Cornejo Polar manifiesta que es obvio que el subalterno “sí habla, y elocuentemente, con los suyos y en su mundo”; sin embargo, plantea otro problema: “lo que en realidad sucede es que los no-subterráneos no tenemos oídos para escucharlo, salvo cuando trasladamos su palabra al espacio de nuestra consuetudinaria estrategia decodificadora”³⁹.

De todas formas, ¿cómo hace Arguedas para que los indios tengan voces? Para empezar esta tesis, en el capítulo I, “Voces y comunicación”, investigo el problema de la oralidad, el problema de las voces de Arguedas como antropólogo y escritor a la vez, así como también el problema de la autenticidad de las voces de Arguedas y de los escritores indigenistas, puesto que son escritores hispanos que escriben sobre el mundo indígena. ¿Es Arguedas un escritor indigenista o regionalista? Luego, analizo los conflictos de Arguedas en el “umbral del *Illiteracy*”. Aunque Arguedas es hijo de padres blancos, crece entre los indios. Esta circunstancia de vivir “entre dos mundos”, ha sido una de las causas de sus intensas contradicciones. Morales Ortiz opina que esta

³⁶ Ibid., p.73. Las citas de Acosta son traducciones mías.

³⁷ Gayatri Spivak, “¿Puede hablar el sujeto subalterno?” en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf

³⁸ Neus Carbonell, “Spivak o la voz del subalterno” en <http://www.rebellion.org/noticias/2006/11/41618.pdf>.

³⁹ Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, Lima: Centro de estudios literarios “Antonio Cornejo Polar”, 2003, p. 202.

situación “lo lleva a no sentirse nunca plenamente integrado en el mundo blanco, aunque tampoco en el indígena”⁴⁰. También investigo las voces del narrador o de los narradores en sus obras anteriores, *Yawar fiesta*, *Los ríos profundos* y *Todas las sangres*; las voces del narrador en su última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en sus diarios y en el diálogo mítico de los zorros. ¿Hay algún cambio de la posición del narrador o de los narradores en las novelas? ¿Por qué? Así mismo, abordo la actitud del autor hacia el personaje.

En los capítulos II y III voy a tratar del problema colonial, de la opresión y la justicia. En el capítulo II, “Justicia medioambiental en *Yawar fiesta*, *Los ríos profundos*, *Todas las sangres* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas”, analizo la explotación de la naturaleza y el problema de la justicia medioambiental como consecuencia de la colonización, del capitalismo y de la ideología de conquista, siguiendo a Humboldt y su influencia en la colonización latinoamericana, así como también la influencia del paradigma cultural occidental. ¿Qué diferencia hay entre la cosmovisión occidental y la andina sobre el concepto del lugar, del espacio y del trabajo? Por último, investigo el problema medioambiental que se revela a través de dos zorros míticos como consecuencia del progreso derivado de la modernización.

En el capítulo III, “La narrativa religiosa colonial: de la injusticia para los indígenas a la teología de la liberación”, investigo el problema de la colonización, cómo Arguedas trata el problema de la colonización en cada novela, y la ruptura social con la teología de la liberación. También voy a tratar del sincretismo religioso y cómo la religión de los indígenas se combina con la religión católica.

En los capítulos IV y V voy a hablar de voces reprimidas de resistencia, voces silenciosas o voces musicales que Arguedas representa como una alternativa de voces indígenas para reclamar justicia. En el capítulo IV, “Los objetos incaicos/ hispánicos como imágenes de las voces indígenas en las novelas de José María Arguedas”, utilizo la semiótica postcolonial para interpretar la significación de algunos objetos arcaicos/ hispánicos: las piedras del muro, las campanas y el *zumbayllu*, que aparecen como la imagen de una palabra muda y locuaz, cuyo mutismo es, como dice Jacques Rancière, “una escritura no escrita y más que escrita”⁴¹. ¿Cómo hace Arguedas los cambios

⁴⁰ Gracia Morales Ortiz, *José María Arguedas: El reto de la dualidad cultural*, Sevilla: Renacimiento, 2011, p.100.

⁴¹ Jacques Rancière, *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, traducción de Cecilia González, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009, pp. 125-126.

semióticamente para que cuando desarrolla las voces de sus novelas sea capaz de demostrar diversas maneras de manejar los problemas de la representación?

En el capítulo V, “Música, canto y baile como pivote social en las novelas de José María Arguedas”, analizo la música, los cantos y los bailes como pivote que tiene poder para cambiar la narrativa. Arguedas diseña unos puntos pivote en sus novelas intercalando música, cantos y bailes en la narración para conmover así a los lectores e intentar transformar a los oyentes y los observadores, expresando la trayectoria y el deseo de cambio político y social. De todas formas, en las obras de Arguedas la música y los bailes son como una palabra muda y locuaz que llega a ser una palabra elocuente para producir un cambio. La pregunta es ¿cómo Arguedas utiliza este folclore para producir una transformación con el fin de influir en la gente?

En el capítulo VI voy a tratar de de Arguedas como individuo y de Arguedas como autor, y su ruptura en el estilo de escribir. *Yawar fiesta*, *Los ríos profundos* y *Todas las sangres* son novelas realistas, pero en su última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, encontramos una mezcla de géneros literarios: mezcla diarios con diálogos novelísticos y añade relatos míticos y realistas. ¿Por qué aparece este cambio? *El zorro de arriba y el zorro de abajo* está compuesta de dos partes. La primera parte la componen cuatro capítulos con tres diarios intercalados. La segunda parte incluye lo que Arguedas llamó los “hervores” y el “¿Último diario?”. ¿Qué función tienen los diarios intercalados en esta novela?

Como autor creativo e imaginario Arguedas emplea un estilo que va evolucionando desde el realismo tradicional hasta el realismo mágico. El mito indígena que utiliza Arguedas se ha convertido en un mito nuevo, propio y muy individual, que se encuentra en el “umbral del *Illiteracy*”, que, según Acosta, se caracteriza por la ingobernabilidad.

En el capítulo VII, “Confrontación / reclamación de justicia: Polifonía y mito en las novelas de Arguedas” investigo los mitos que utiliza Arguedas para dar voz a los indígenas, haciendo una comparación entre los dos tipos de mitos que emplea Arguedas en *Yawar fiesta* y en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* respectivamente. En *Yawar fiesta*, Arguedas presenta un conflicto sobre si se debe celebrar una corrida de toros tradicional, a la india, o una moderna, a la española. ¿Por qué surge este conflicto? El narrador describe los eventos que pasan desde fuera, como una inscripción antropológica del mito indio, mientras que en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

Arguedas se adentra en el realismo mágico y se toma toda la libertad de crear su mito propio, basándose en imágenes ancestrales y leyendas indígenas. ¿Por qué aparece este cambio? ¿Cuál de estos tipos de mito tiene más fuerza?

En resumen, las preguntas que constituyen los objetivos que espero conseguir en esta tesis son las siguientes: ¿Es José María Arguedas un escritor indigenista o regionalista? ¿Es Arguedas capaz de valorar el mundo quechua desde el interior y representar la voz de los indígenas quechuas? Arguedas como antropólogo, escritor y profesor a la vez, ¿cómo representa las voces indígenas? ¿Se pueden encontrar voces indígenas en la antropología? Lo que no se puede conseguir con la ciencia, ¿se puede conseguir con la literatura? ¿Hay algún cambio de posición del narrador o de los narradores en sus novelas? ¿Cómo trata Arguedas el problema de la colonización en sus novelas y la ruptura social con la teología de la liberación? *Yawar fiesta*, *Los ríos profundos* y *Todas las sangres* son novelas realistas, pero en su última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, encontramos una mezcla de géneros literarios, mezcla de diarios con diálogos novelísticos, a los que se añaden relatos míticos y realistas. ¿Qué función tienen los diarios intercalados en esta novela? En *Yawar fiesta*, Arguedas presenta un conflicto sobre si se debe celebrar una corrida de toros tradicional, a la india, o una moderna, a la española. El narrador describe los eventos que pasan desde fuera, como si fuese una inscripción antropológica del mito indio, mientras que en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* Arguedas recurre al realismo mágico y se toma toda la libertad de crear su mito propio, basándose en imágenes ancestrales y leyendas indígenas. ¿Cuál de estos dos tipos de mito tiene más fuerza?

CAPÍTULO I. Voces y comunicación

Introducción.

En este capítulo voy a investigar el problema de la oralidad, el problema de las voces de Arguedas como antropólogo y escritor a la vez, así como también el problema de la autenticidad de las voces de Arguedas y de los escritores indigenistas, en la medida en que son escritores blancos que escriben sobre el mundo indígena. Luego analizo los conflictos de Arguedas en el “umbral del *Illiteracy*”, las voces del narrador o de los narradores en sus obras *Yawar fiesta*, *El río profundo* y *Todas las sangres*, y al final, las voces del narrador en su última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, y particularmente en sus diarios y en el diálogo mítico de los zorros. Por último estudio la actitud del autor hacia el personaje.

1. El problema de la oralidad.

En la situación colonial se considera al mundo occidental como hegemónico y se identifica a los indígenas con una oralidad sin escritura. Como se supone que la escritura es necesaria para la civilización, los indígenas, en este caso, no están civilizados. La problemática de América Latina muchas veces se presenta con este esquema binario de la oralidad y la escritura dentro de una semiosis hegemónico-subalterna.

En su libro *La voz y su huella* (1990), Lienhard manifiesta que desde que Colón descubrió el continente considerado luego con el nombre de “América”, la escritura desempeña en el continente colonizado dos funciones principales: una práctica y político-religiosa (la toma de posesión con vistas a su evangelización) y otra jurídica o notarial (dar fe de las responsabilidades individuales implicadas). Lienhard califica de “fetichismo” la escritura de los conquistadores europeos y revela su poder en la toma de posesión territorial de los españoles en América, que “no se apoya, desde la perspectiva de sus actores, en la superioridad político-militar de los europeos, sino en el prestigio y la eficacia casi mágica que ellos atribuyen a la escritura”⁴². Agrega que “[a] los ojos de los conquistadores, la escritura simboliza, actualiza o evoca -en el sentido mágico primitivo- la autoridad de los reyes españoles, legitimada por los privilegios que les concedió...el poder papal”⁴³. El estudioso peruano suizo manifiesta que el poder que

⁴² Martín Lienhard, *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*, Lima: Editorial Horizonte, 1990, p.29.

⁴³ Ibid.

“Colón y sus compañeros ven encarnado en el texto escrito resulta...un poder ideológico afianzado en la concepción occidental etnocentrista del valor universal de las Sagradas Escrituras judeo-cristianas”⁴⁴ y que la voluntad divina que se expresa en el *requerimiento*, documento legitimado por otras “escrituras” adquiere “un cariz más político que teológico”⁴⁵. De modo que “[l]os autóctonos, despojados ‘legalmente’ (por la escritura) de sus tierras, sometidos a juicios por su ‘idoladría’, no pudieron ignorar por mucho tiempo el aparente poder -un poder delegado- de la escritura administrativa, diplomática o judicial”⁴⁶.

En las novelas arguedianas ya se puede leer la práctica del poder de la escritura. En *Yawar fiesta* los colonizadores se valen de las leyes escritas para despojar a los indios:

Año tras año, los principales fueron sacando papeles, documentos de toda clase, diciendo que eran dueños de este manantial, de ese echadero, de las pampas más buenas de pasto y más próximas al pueblo. (YF:27)

Aprovechando la presencia de los indios, el juez ordenaba la ceremonia de la posesión: el juez entraba al pajonal seguido de los vecinos y autoridades. Sobre el ischu, ante el silencio de indios y mistis, leía un papel. Cuando el juez terminaba de leer, uno de los mistis, el nuevo dueño, echaba tierra al aire, botaba algunas piedras a cualquier parte, se revolcaba sobre el ischu. En seguida gritaban hombres y mujeres, tiraban piedras y reían. Los comuneros miraban todo eso desde lejos.

Cuando terminaba la bulla, el juez llamaba a los indios y les decía en quechua: --Punacumunkuna: señor Santos es dueño de estos pastos; todo, todo, quebradas, laderas, puquiales, es de él. Si entran animales de otro aquí, de indio o vecino, es “daño”.

[...]

El cura se ponía en los brazos una faja ancha de seda, como para bautizos, miraba lejos, en todas direcciones, y después, rezaba un rato. En seguida, como el juez, se dirigía a los indios:

⁴⁴ Ibid., pp.29-30.

⁴⁵ Ibid., p.31.

⁴⁶ Ibid., p.35.

--Cumunkuna: con la ley ha probado don Santos que estos echaderos son de su pertenencia. Ahora don Santos va a ser respeto; va a ser patrón de indios que viven en estas tierras. Dios del cielo también respeta ley; ley es para todos, igual. Cumunkuna ¡a ver! besen la mano de don Santos. (YF: 28-29)

En *Todas las sangres*, don Bruno, partidario de la permanencia del mundo feudal, cree que la adquisición de la propiedad de su tierra es legítima como consecuencia de herencias y que no ha sido robada a los comuneros por medios violentos: “soy señor desde mis antepasados más lejanos” (TLS: 190). Según el narrador:

La tierra del siervo es de la hacienda, por tanto el siervo es de la hacienda, a vida y muerte. En tiempos del rey español, la tierra era del rey español y también la vida, a menos en los escritos. Desde la República, cada hacendado era un rey español. Ellos dictaban las leyes y la ley se cumplía únicamente en lo que al señor le convenía. (TLS: 38)

Para la explotación de la mina de San Pedro el gobierno dicta un decreto y consigue así su derecho a la expropiación de la tierra de La Esmeralda:

El señor ministro ha obtenido ya el derecho de expropiación de las tierras que eran indispensables para la instalación de centrales y el desarrollo de la explotación; era éste, entre los pequeños detalles iniciales, el que requería de nuestra intervención directa; otro, de menor cuantía, se obtuvo al mismo tiempo: la resolución suprema que nos otorga el derecho de usar las aguas del río Lahuamarca conforme a los planes propuestos. (TLS: 341)

En su ensayo *La ciudad letrada* (1998) Ángel Rama postula la escritura y la cultura escrita como el principal agente en la formación histórica de las sociedades de América Latina: “En la medida en que ese universo agonizante funciona a base de tradiciones analfabetas y usa un sistema de comunicaciones orales, puede decirse que la letra urbana acude a recogerlo en el momento de su desaparición y celebra mediante su

escritura su responso funeral”⁴⁷. No obstante, muchos han cuestionado la representación monolítica de la escritura y la incorporación de la oralidad en su lógica, insistiendo en la irreductible diferencia de la oralidad y la significación alfabetizada. En su ensayo *Escribir en el aire* Cornejo Polar también subraya la naturaleza idiosincrática, heterogénea y contradictoria de las culturas y la característica igualmente sintomática de la tradición literaria en América Latina: un contexto heterogéneo que no se puede reducir a un código monolingüe de letras como ha propuesto Rama. En sus palabras:

No se trata entonces de fundar un “modelo lingüístico” que “superando las contradicciones entre dos pueblos y dos culturas” se proyecte premonitoriamente hacia la constitución de una sociedad nueva y presumiblemente homogénea, sino [...] de reconocer la inviabilidad (y hasta la ilegitimidad) de un modelo que haga uno de lo que es vario, diverso y encontrado⁴⁸.

Rowe sugiere que el habla indígena en Arguedas no se debe entender como la oralidad, como el habla sin ninguna relación con la escritura. Por el contrario, la narrativa de Arguedas operacionaliza la inscripción de una expresión quechua en materiales, muestras físicas, que hacen que sea legible, dándole una nueva legibilidad⁴⁹. La nueva poética de Rowe se basa en la sustitución de la oralidad por la escritura como medio con el que se hace el quechua legible para un público occidental⁵⁰.

Abraham Acosta ha descubierto en América Latina la pervivencia de un concepto romántico de los indígenas. En el modelo decolonial planteado por Mignolo, Acosta señala la nostalgia que muestra este filósofo por una voz amerindia no adulterada y no perturbada aún en la plenitud de su presencia en sí misma y su autoestima⁵¹. Cuando Mignolo manifiesta que los amerindios tienen un tipo de escritura, y un sistema de significación, diferentes, está cayendo, según Acosta, en el concepto binario de la oralidad y la escritura, puesto que “La oralidad no es [...] un elemento constitutivo ajeno

⁴⁷ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, prólogo de Hugo Achugar, Montevideo: Arca, 1998, p.71.

⁴⁸ Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Editorial Horizonte, Lima: Perú, 1994, p.200.

⁴⁹ Ver: William Rowe, “Sobre la heterogeneidad de la letra en *Los ríos profundos*: una crítica a la oposición polar escritura/oralidad” En *Heterogeneidad y literatura en el Perú*, editado por J. Higgins, Lima: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”, 2003, pp.223-251.

⁵⁰ *Ibid*, p.244.

⁵¹ Ver: Abraham Acosta, *Thresholds of Illiteracy. Theory, Latin America, and the Crisis of Resistance*, New York: Fordham University Press, 2014, p.66.

a la escritura, sino su exclusión soberana más profunda y fundadora”⁵². Revela el conflicto del “umbral de *Illiteracy*” que se encuentra en América Latina.

En *Yawar fiesta* el conflicto que presenta Arguedas sobre la corrida de toros es un buen ejemplo. Tanto la cultura española como la quechua tienen su explicación mitológica sobre la corrida de toros. Debido a la diferencia histórica, cultural y lingüística, las dos culturas no se pueden comunicar y es imposible que lleguen a entenderse mutuamente. El conflicto se encuentra así en el “umbral del *Illiteracy*”.

2. El problema de las voces de Arguedas.

Cornejo Polar, al hablar de la novela indigenista como un género contradictorio, manifiesta que la narrativa indigenista no está ni diseñada ni destinada a los grupos indígenas que se toman como referencia temática del indigenismo, agregando que la mayoría de los novelistas indigenistas residen en la costa, en el centro metropolitano de Lima, y no en los ambientes donde se localizan sus textos, y usan la novela como “género especialmente adecuado a sus propósitos”, que requiere conocimientos de la lengua española y un alto nivel de alfabetismo para apreciarla. Escriben “desde fuera” “imaginándose a sí mismos como expresión directa e interior del mundo indígena, como su testimonio natural, ‘desde dentro’ ”⁵³. Vargas Llosa y Cornejo Polar, al hablar de las relaciones de Ernesto en *Los ríos profundos* con la naturaleza, sugieren, según Acosta, “una fantasía” y no una representación “auténtica” de los supuestos religiosos indígenas, ya que los dos opinan que Ernesto “nunca comunica realmente con la naturaleza”, por ello consideran que Ernesto se apropia de los rituales y tradiciones indígenas⁵⁴. No obstante, en su libro *Escribir en el aire*, Cornejo Polar señala que no tiene sentido cuestionar la legitimidad del escritor peruano, ya que “Arguedas construyó la identidad desde la que emitía su discurso”, y destaca que Arguedas es como un “héroe cultural” para un vastísimo público⁵⁵.

Arguedas mismo se niega a ser calificado como novelista indigenista. Así se justifica: “.....y se ha dicho de mis novelas *Agua* y *Yawar fiesta* que son indigenistas o indias. Y no es cierto. Se trata de novelas en las cuales el Perú andino aparece con todos

⁵² Ibid., p.73.

⁵³ Ver: Antonio Cornejo Polar, “La novela indigenista: un género contradictorio” en *Texto Crítico* 14 (1979): 58-70.

⁵⁴ Abraham Acosta, ob.cit., p.107.

⁵⁵ Ver: Antonio Cornejo Polar, ob. cit., 1994, p. 190.

los elementos, en su inquietante y confusa realidad humana, de la cual el indio es tan sólo uno de los muchos distintos personajes⁵⁶.

Cabe destacar que la cultura quechua es mayoritariamente oral. La mayor parte se apoya en mitos que las comunidades transmiten oralmente. De pequeño Arguedas aprendió no sólo el quechua, sino todo un caudal de cuentos, mitos y leyendas procedentes de tiempos inmemoriales. Al ser preguntado sobre los hechos que definieron su vocación, confirmó:

Creo que al escuchar los cuentos quechuas que eran narrados por algunas mujeres y hombres que eran muy queridos en los pueblos de San Juan de Lucanas y Puquio, por la gracias con que cautivaban a los oyentes. Creo que influyó mucho la belleza de las canciones quechuas que aprendí durante la niñez. Debía tener unos seis o siete años cuando cantaba un huayno⁵⁷.

¿Qué ocurre cuando Arguedas, como antropólogo, transforma los cuentos para sus lectores? ¿Es todavía una voz oral o se ha convertido en voz del autor? Se supone que ya son voces “de fuera”. Los antropólogos miran a los indígenas como “otros”.

La antropología no puede dar a los indígenas voz ni igualdad. Pero el problema también está en que, debido a que él ficcionaliza cosas de la antropología, los indígenas son siempre subalternos. Por una parte es positivo darles voz, pero, por otra, los sitúa en una situación de inferioridad. Es algo que atrae a los colonistas y a los lectores de fuera. Todo tiene su doble connotación. Incluso cuando se trata de una canción de alegría, es una voz subalterna en su antropología ficcionalizada. Las voces que utiliza Arguedas son tipos de voces antropológicas. Usa estas imágenes para representar personas analfabetas. Por ello, estas siguen siendo consideradas subalternas. Sigue siendo un antropólogo mirando a los otros desde el punto de vista de los lectores. Los lectores son personas que pueden leer e interpretar, pero los indígenas no leen, ni son capaces de leer, porque son subalternos, pobres, y no tienen educación. Pero, ¿los indígenas después de recibir una educación, cuando son ya letrados, van a ser parte real de los letrados? Una vez educados, son ya parte de la voz dominante, y básicamente han perdido su voz

⁵⁶ José María Arguedas, “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú” en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana: Casa de las Américas, 1976, p.397.

⁵⁷ VV.AA., “Conversando con Arguedas” en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, p.22.

original.

Para Arguedas, bilingüe de quechua y castellano, encontrar una forma adecuada de expresión para los indios en sus novelas constituye una de sus máximas aspiraciones como escritor. Siempre se hace esta pregunta a sí mismo:

¿En qué idioma se debía hacer hablar a los indios en la literatura? Para el bilingüe, para quien aprendió a hablar en quechua, resulta imposible, de pronto, hacerlos hablar en castellano; en cambio quien no los conoce a través de la niñez, de la experiencia profunda, puede quizá concebirlos expresándose en castellano. Yo resolví el problema creándoles un lenguaje especial, que después ha sido empleado con horrible exageración en trabajos ajenos. ¡Pero los indios no hablan en ese castellano ni con los de lengua española, ni mucho menos entre ellos! Es una ficción. Los indios hablan en quechua⁵⁸.

Hace así un enorme esfuerzo para encontrar un modo de expresar lo que los indios piensan en quechua: “tras dieciocho años de esfuerzos, estoy intentando una traducción castellana de los diálogos de los indios”⁵⁹. La primera solución es la de “crearles un lenguaje sobre el fundamento de las palabras castellanas incorporadas al quechua y el elemental castellano que alcanzan a saber algunos indios en sus propias aldeas”, tratando de “no perder el alma”⁶⁰.

Por otra parte, Arguedas confronta la palabra autoritaria sobre el mundo indígena recurriendo a la inclusión de una gran variedad de puntos de vista, discusiones y diálogos entre los personajes. Presenta una “polifonía” de voces en sus novelas. Utiliza quechua, bilingüismo, diglosia⁶¹ o lenguajes híbridos para escribir. El famoso cuento *Ponqoq mosqoynin (El sueño del pongo)* (1965) y la poesía *Katatay* (1971/1983) están escritos en quechua. Siempre busca nuevas formas de expresión, e intenta transformar la oralidad en escritura. Según Rowe, Arguedas maneja la palabra quechua y la frase más allá del mero folklorismo o apropiación indigenista: adquiere la libertad de una nueva poética que, gracias a la conquista de un espacio donde es silenciado el sonido, se

⁵⁸ José María Arguedas, art. cit., 1976, p.404.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ La coexistencia de dos lenguajes, uno familiar, el de los vencidos y el otro español, el de los dominantes.

inscribe a continuación como una materialidad de las escrituras y, por medio de su juego con el mundo visual, genera imágenes. Sin embargo, el propio escritor manifiesta que para apreciar las potencialidades de los cuentos quechuas, se requiere una “lectura oral”, puesto que “el propio texto obliga a realizar las inflexiones de voz, que son de tan poderosa fuerza expresiva”⁶². Así subraya Cruz Leal “la necesidad de un lector oyente que participe del espectáculo narrativo”⁶³.

Lienhard califica las obras de Arguedas de “textos subversivos”, ya que incorpora elementos y visiones de origen quechua: el dualismo andino, la representación andina del espacio-tiempo, las prácticas rituales y verbales y el idioma quechua. Manifiesta que “[a] trasladar tales elementos al texto escrito, sus autores acaban por subvertirlo”⁶⁴. Explica cómo Arguedas consigue con estas estrategias la subversión lingüística en sus obras. En sus palabras:

José María Arguedas, mejor familiarizado con la problemática de la comunicación literaria, dosifica con cuidado la frecuencia de las citas léxicas quechuas. Como Guaman Poma, él no les agrega siempre su equivalente en español, para no perder la carga semántica del concepto quechua. Para permitir al lector europeizado ubicarse, a pesar de todo, en un universo narrativo parcialmente ajeno, Arguedas lo obliga, en sus meditaciones lírico-etimológicas, a penetrar, a través de cadenas de asociaciones sucesivas, en el pensamiento lingüístico quechua⁶⁵.

Así mismo Lienhard hace referencia a las citas de cantos o de fragmentos de discurso oral con todo un abanico de sistemas de signos como una “obra de arte oral”, que hace participar al público del universo andino.

⁶² William Rowe, art. cit., 2003.

⁶³ Petra-Iraides Cruz Leal, *Dualidad cultural y creación mítica en José María Arguedas*, Universidad de la Laguna, 1990, p.167.

⁶⁴ Martín Lienhard, *Cultura andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Lima: Editorial Horizonte, 1990, p.190.

⁶⁵ *Ibid.*, p.194.

3. Conflictos de Arguedas en el “umbral del *Illiteracy*”.

En *Los ríos profundos* Arguedas quiere hacer el papel de intermediario entre la cultura quechua y la hispánica. Sin embargo, Acosta ve en esta novela el conflicto de *Illiteracy* de Ernesto, joven adolescente de catorce años. Declara que tanto Vargas Llosa como Cornejo Polar han pasado por alto el conflicto interior del protagonista, puesto que el primero propone leer *Los ríos profundos* “como una forma de *Bildungsroman*, una narrativa en estructura autobiográfica que representa la llegada a la mayoría de edad del protagonista”, “como imposición de la realidad objetiva y despiadada sobre un individuo joven irremediabilmente ingenuo e impresionable”, y opina que “los persistentes intentos de Ernesto de liberarse de los límites de la realidad inducen una psicosis práctica táctica en forma de un retroceso a una relación indígena con su entorno”⁶⁶. En el caso de Cornejo Polar, Acosta manifiesta que en su artículo “*Los ríos profundos*: Un universo compacto y quebrado”, el crítico peruano sostiene que “el conflicto esencial de la novela no está entre el individuo y el mundo, sino entre dos entendimientos cosmográficos de la sierra y su incomensurabilidad cultural e histórica”⁶⁷.

Acosta señala tres conflictos del “*Illiteracy*” que ha confrontado Ernesto: 1) su relación con el *zumbayllu* 2) la carta de amor que le encargó Antero, hijo de un hacendado, y 3) su comprensión con los colonos.

El *zumbayllu*, trompo que le regaló Antero, es un término que resulta de la unión de una forma verbal onomatopéyica española, “zumba”, y una onomatopeya quechua, “yllu”. Es una combinación de la forma literaria hispánica y la forma de expresión oral quechua. Es un objeto que ayuda al muchacho en su integración en el mundo en el que estaba viviendo, en su crecimiento y en su desarrollo. Pero cuando Ernesto ve que Antero se hace amigo de muchachos blancos, decide devolverle el *zumbayllu*, aunque el hijo de hacendado se niega a recibirlo. Entonces, Ernesto con toda solemnidad lo entierra en el patio interior del Colegio:

“¡Claro que sería su destino, el de su sangre!”-iba diciendo, recordando a Antero, mientras me dirigía, despacio, al campo de juego. En un extremo del patio oscuro, cavé con mis dedos un hueco. Con el vidrio fino me ayudé para ahondarlo. Y allí

⁶⁶ Abraham Acosta, ob. cit., p.100.

⁶⁷ Ibid.

enterré el *zumbayllu*. Lo tiré al fondo, palpándolo con mis dedos, y lo sepulté.

Apisoné bien la tierra. Me sentí aliviado. (*LRP*: 420)

Acosta declara que “Ernesto necesita enterrar el *zumbayllu* que comienza a significar la heterogeneidad impura de su oralidad y escritura, que mantenía como categorías distintas y estables”⁶⁸. De modo que Ernesto está en el “umbral del *Illiteracy*” entre la oralidad y la escritura. La coherencia proporcionada por la relación oralidad-escritura ahora se hace ambigua. Según Acosta:

...cuando representaciones de diferentes formas lingüísticas y estados cognitivos supuestamente incompatibles (oralidad y escritura) interactúan - cuando, como en la narrativa indigenista, se ponen en confrontación entre sí, lingüísticamente y textualmente - rastros de modos expresivos inexplicables y sin embargo incontrolablemente se presentan como obstáculos para la comunicación y la comprensión⁶⁹.

La carta de amor que le encarga Antero para su enamorada Salvina es una demostración de alfabetización de Ernesto. La chica pertenece al sector de los poderosos de Abancay. Cuando Ernesto empieza a escribir la carta, de repente una tensión interna le interrumpe. Empieza otra vez pensando en las muchachas que recordaba, y se pregunta: “¿Y si ellas supieran leer? ¿Si a ellas pudiera yo escribirles?” (*LRP*: 250) “Si yo pudiera escribirles, mi amor brotaría como un río cristalino...”(*LRP*: 250), pensando que para quienes no saben leer ni hablar español el método natural para comunicarse con ellas es el canto. Entonces detiene la redacción y cambia la muchacha blanca por las indias y empieza de nuevo, cantándolas en quechua: “¡Escribir! Escribir para ellas era inútil, inservible. ‘ ¡Anda; espéralas en los caminos, y canta!’ ” (*LRP*: 250)

Ernesto concluye la carta con una frase escrita en quechua y una traducción muy larga al español en beneficio de los los lectores. Acosta opina que la respuesta a esta pregunta del muchacho no sólo es afirmativa, sino que también “implica la integración ya formalizada de su carta en una red de significación alfabetizada que excede las

⁶⁸ Ibid., p. 116.

⁶⁹ Ibid., pp. 81-82.

capacidades de las destinatarias, y que eso lo distingue categóricamente de ellas”⁷⁰. No obstante, el estudioso ve una ironía en el hecho de que “en el momento de su más elaborada aproximación a la cultura indígena, el mismo acto de escribir, su escritura, lo aleja irrevocablemente de ella”⁷¹. La escritura de Ernesto finalmente se presenta como un obstáculo para la comunicación.

A mi modo de ver, esta carta es ya como un diario que Ernesto escribe para sí mismo y para sus lectores, revelando su conflicto en el “umbral del *Illiteracy*”. Es también el conflicto de Arguedas: ¿cómo categorizar lo indígena y lo no-indígena, la oralidad y la escritura? Se presenta una ruptura semiológica de su comprensión de la división de la cultura quechua y la no-quechua. Él no puede ser quechua, pero tampoco puede ser occidental. Las categorías están confundidas, se hacen ambiguas y no son nada estables.

Acosta manifiesta que el colapso cognoscitivo de Ernesto con los colonos también es resultado de esta enunciación fundamentalmente indeterminada y no clasificable⁷². Ernesto, sacado de su “querencia”, el *ayllu*, comunidad indígena donde había pasado su infancia, donde las señoras *mamakunas* lo protegieron y le infundieron “impagable ternura” (*LRP*: 201), ingresado de pronto en un ambiente hostil y malsano, intenta hablar varias veces con los colonos, creyendo que le puedes ofrecer un refugio seguro, pero es rechazado completamente. En casa de su tío “el Viejo”, dueño de cuatro haciendas, Ernesto habla con el *pongo* (Indio de hacienda que sirve gratuitamente, por turno, en casa del amo) en quechua, pero éste no se atreve a hablar, contestando “*Mánan*” (*LRP*: 157) (no, en quechua). “¿No sabe hablar?”, así le pregunta a su padre. Otra vez Ernesto decide visitar a los indios de las haciendas cercanas de su colegio, pero las mujeres atemorizadas se niegan a abrirle las puertas, contestando “*Mánan*”. Ernesto se preocupa mucho por el rechazo de la comunicación de los colonos. “Ya no escuchaban ni el lenguaje de los *ayllus* (comunidad de indios); les habían hecho perder la memoria; porque yo les hablé con las palabras y el tono de los comuneros, y me desconocieron.” (*LRP*: 200) Esto le sugiere a Acosta que eso de que los colonos no quisieran comunicarse con Ernesto podría ser interpretado como que no serían acaso capaces de hacerlo. Por ello, el muchacho se pregunta abiertamente: “¿Me pueden entender?”.

⁷⁰ Ibid., p.112.

⁷¹ Ibid., p.113.

⁷² Ibid.

Aunque no pueden leer, ahora no pueden ni siquiera hablar. Para Ernesto los colonos son literalmente y oralmente insignificantes. El muchacho comprende así que los colonos no son iguales que los indios que había conocido en su pueblo natal.

Sin embargo, el brote del tifus cambia totalmente la actitud de Ernesto hacia los colonos. Los colonos de quince haciendas, aterrorizados por la epidemia, toman la decisión de cruzar el río para ir a Abancay a reclamar una misa al Padre Linares, creyendo que ésta los libraría de la peste. Aquí cruzar el río significa romper la relación de la oralidad-escritura. Eso está fuera de la comprensión del muchacho. Por ello, ahora es Ernesto el que no es capaz de entender a los colonos. Según Acosta: “su incapacidad de comprenderles amenaza todo su horizonte cosmográfico; La huella del “*Illiteracy*” radical de los colonos revela la ruptura de la coherencia proporcionada por la relación oralidad-escritura”⁷³.

Se ve que tanto los colonos como Arguedas están en el “umbral del *Illiteracy*”. No obstante, nuestro autor se dirige hacia otro camino; mientras los indígenas se dirigen desde la cultura quechua hacia la cultura hispánica, Arguedas va en la dirección contraria, desde la cultura hispánica a la quechua. Mientras que los indígenas quieren entrar, Arguedas quiere salir, quiere volver a la cultura quechua. Pero, ¿es esto posible?

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* se ve una ruptura en el estilo y el planteamiento del autor, que adopta la máscara de dos zorros para hablar de la oposición entre canto y palabra. La novela implica una oposición de sistemas culturales expresivos del mundo de arriba, el de la sierra andina, y del de abajo, el de la costa occidental. El zorro de arriba cree que el canto de patos negros de la sierra consigue que todo el mundo lo entienda, mientras que “la palabra” confunde. Como vemos en el segundo encuentro de los dos zorros cuando hablan de esta oposición:

EL ZORRO DE ABAJO: ¿Entiendes bien lo que digo y cuento?

EL ZORRO DE ARRIBA: Confundes un poco las cosas.

EL ZORRO DE ABAJO: Así es. La palabra, pues, tiene que desmenuzar el mundo. El canto de los patos negros que nadan en los lagos de altura, helados, donde se empoza la nieve derretida, ese canto repercute en los abismos de roca, se hunde en ellos; se arrastra en las punas, hace bailar a las flores de las yerbas duras que se esconden bajo el *ichu*, ¿no es cierto?

⁷³ Ibid., p.116.

EL ZORRO DE ARRIBA: Sí, el canto de esos patos es grueso, como de ave grande; el silencio y la sombra de las montañas lo convierte en música que se hunde en cuanto hay.

EL ZORRO DE ABAJO: La palabra es más precisa y por eso puede confundir. El canto del pato de altura nos hace entender todo el ánimo del mundo. (ZZ: 49)

La “palabra” no sabe distinguir el sentido en relación con la verdad del mundo; mientras que el “canto” que recorre las superficies y se interna en los objetos y seres, apunta a la plenitud del sentido, a un encuentro con la verdad en términos espirituales. Es decir, la incidencia del canto convertido en música por el silencio y la sombra es sentido y plenitud⁷⁴. Por ello, cuando los dos zorros hablan de los problemas de Chimbote, se comunican cantando en quechua, ya que el quechua es un lenguaje musical que puede expresar mejor la realidad social. El zorro de arriba quiere que el de abajo le cuente cantando como un pato: “Como un pato cuéntame de Chimbote, oye, zorro yunga. Canta si puedes, un instante” (ZZ:50).

En esta novela Arguedas crea una narrativa ilegible e ingobernable protagonizada por dos zorros míticos. Don Ángel, el zorro de abajo, le pinta al zorro de arriba la cara de Perú en estas palabras, mostrando al mismo tiempo la posición de los ricos y los poderosos contra cualquier amenaza a su estatus, llamando “rojos” a quienes intenten inquietarlos:

Siete huevos blancos contra tres rojos. Nosotros, la industria, U.S.A., el Gobierno peruano, la ignorancia del pueblo peruano y la ignorancia de los cardozos sobre el pueblo peruano, somos las fuerzas blancas; Juan XXIII, el comunismo y la rabia lúcida o tuerta de una partecita del pueblo peruano contra U.S.A., la industria y el gobierno, son las fuerzas rojas. Fíjese; así es la cara del Perú, así, con sus tres rayitas rojas. (ZZ: 108)

El dueño de la fábrica de harina de pescado, que ha conseguido su fortuna abusando de los serranos que acuden en busca de trabajo, coloca en el mismo bloque de fuerzas rojas al Papa Juan XXIII, al comunismo y a los que en Perú sienten rabia contra U.S.A., la industria o el gobierno. El Papa Juan XXIII, aunque ya había muerto en junio

⁷⁴ Ver: Fernando Rivera, *Dar la palabra. Ética, política y poética de la escritura en Arguedas*, Madrid: Iberoamericana, 2011, pp. 182-186.

de 1963, fue quien convocó el Concilio Vaticano II, promotor del diálogo ecuménico y de una profunda renovación evangélica que incluye una preocupación prioritaria por los pobres.

Arguedas ve que la sociedad se está desintegrando de una forma drástica y la presenta con una imagen de prostitución del pueblo serrano, que, al bajar a la costa atraído por el dinero fácil, ha vendido su dignidad por dinero. Es una situación compleja que quiere analizar y resolver, pero no consigue abarcar todo y le desborda.

Al principio el novelista quiere describir todo lo que ocurre en Chimbote con la escritura - “Yo vivo para escribir (ZZ: 18)”- pero en varias ocasiones se da cuenta de que no puede llevarlo todo a cabo. Escribir sobre Chimbote le cuesta mucho, ya que es un mundo lleno de numerosas contradicciones y el novelista no acaba de entenderlo. En Segundo diario, fechado 13 de febrero, 1969, escribe así:

Pero ahora no puedo empalmar el capítulo III de la novela, porque me enardece pero no entiendo a fondo lo que está pasando en Chimbote y en el mundo (ZZ: 79).

El segundo capítulo lo escribí, arrebatado, sin conocer bien Chimbote ni conocer como es debido ninguna otra ciudad de ninguna parte. (ZZ: 80)

Creo no conocer bien las ciudades y estoy escribiendo sobre una. Pero ¿qué ciudad? “¡Chimbote, Chimbote, Chimbote!” (ZZ: 81)

Esta es la ciudad que menos entiendo y más me entusiasma. ¡Si ustedes lo vieran! ¡Tengo miedo, no puedo comenzar este maldito capítulo III, de veras! (ZZ: 82)

Todo esto revela su conflicto en el “umbral del *Illiteracy*”, donde la significación es ilegible, inconmensurable e ingobernable. Es también el conflicto de Arguedas. Los indios que bajan de la sierra no son considerados como puros serranos, ni costeños, tampoco el mismo Arguedas se considera serrano ni costeño. Este conflicto se ve revelado en el diálogo imaginario del narrador con el negro Gastiaburú, revolucionario cubano:

Yo soy “de la lana”, como me decías; de “la altura”, que en el Perú quiere decir indio, serrano, y ahora pretendo escribir sobre los que tú llamabas “del pelo”,

zambos criollos, costeños civilizados, ciudadanos de la ciudad; los zambos y azambados de todo grado, en largo trabajo de la ciudad. En esta categoría de azambados no considerabas tú a los indios y serranos “incaicos”, recién “amamarrachados” por la ciudad. Según tú, los de “la lana”, los “oriundos”, los del mundo de arriba, que dicen los zorros, [...] olemos pero no entendemos a “los del pelo”: la ciudad. (ZZ: 83)

Es un nuevo lugar de cuestionamiento: ¿cómo categorizar la cultura quechua y la no-quechua, la oralidad y la escritura? La coherencia proporcionada por la relación oralidad-escritura queda rota.

4. El problema de las voces del narrador

¿Cómo negocian en su interior su lado indígena y su lado hispano? Arguedas es antropólogo y escritor al mismo tiempo. Al principio describe desde fuera, pero poco a poco se identifica más con los indígenas y por medio de su mirada desde dentro, es capaz de adoptar las voces narrativas de una gran variedad de personas. Se convierte en un “intermediario” que reconcilia diferentes voces narrativas y las hace interactivas.

4.1. Las voces del narrador en *Yawar fiesta*.

Yawar fiesta se desarrolla en Puquio, capital de la provincia Lucanas, y sus cuatro *ayllus*. La historia gira en torno a la preparación de un *yawar* fiesta (fiesta de sangre) para celebrar la fiesta patria del 28 de julio por parte de la comunidad indígena. El conflicto narrativo es el enfrentamiento entre varios sectores de Puquio, capital de la provincia de Lucanas, acerca de si realizar o no un *Turupukllay*, una corrida de toros a la indiana, que se llama *yawar fiesta* (fiesta sangrienta o fiesta de la sangre), la cual para los mistis es “un salvajismo”. El Subprefecto anuncia la orden del gobierno de prohibir una corrida de toro a la indiana y exige que sigan las reglas de la tauromaquia española.

En esta novela el narrador omnisciente aparentemente describe desde fuera, no se involucra directamente en los hechos, pero tiene sus opiniones, articula su discurso a partir de sus recuerdos y experiencias. No enjuicia ni defiende nada, y al igual que haría un antropólogo, describe con múltiples aclaraciones. No subraya los problemas

indígenas sino la cosmovisión occidental. En el discurso convergen los diferentes tipos de discurso clasificados por Bajtín - directo, objetual y ajeno -, por medio de los cuales tienen lugar todo tipo de discusiones.

El narrador es un viajero interior, que viaja dentro de la cultura. Él mismo también se asimila al otro. Castro Klarén subraya el éxito que obtiene el novelista al producir una combinación difícil y fuera de lo común, que se lleva a cabo a través de tres medios principales: la identidad del narrador, la asimilación de voces y la asimilación de puntos de vista de los personajes⁷⁵. Señala cómo el narrador usa su técnica para corregir los puntos de vista “equivocados” del Subprefecto en cuanto a los comportamientos de los indios frente a la prohibición de las corridas de toros, y para hacer la comparación más temeraria:

El Subprefecto vio, desde el corredor de su despacho, entrar a la indiada de los barrios a la plaza; llegar en tropas grandes, hablando entre todos y reunirse al pie de la alcaldía. [...]

--¡Esto es un cinema! ¡Parece película! (dice el Subprefecto).

No tenía miedo. No veía a la gente, no entendía lo que hablaban. (comenta el narrador). (YF: 71)

Klarén señala que “el narrador se considera distante pero no necesariamente hostil al mundo del misti y [...] más bien está muy cerca del mundo indio, especialmente en cuanto a sensibilidad se refiere”⁷⁶.

El novelista, a pesar de ser antropólogo, representa el mundo indígena a través de la ficción, en la cual involucra, según Arguedas, a los personajes principales de los “pueblos grandes”: el indio, el terrateniente heredero de una tradición secular, el terrateniente nuevo, el mestizo del pueblo, el estudiante provinciano, el provinciano que ha migrado a Lima y las autoridades⁷⁷.

⁷⁵ Ver: Sara Castro Klarén, *El mundo mágico de José María Arguedas*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1973, p.82.

⁷⁶ Ibid., p.85.

⁷⁷ Ver: José María Arguedas, “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”. Véase en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana: Casa de las Américas, 1976, p. 397.

4.2. Las voces de los narradores en *Los ríos profundos*.

La novela *Los ríos profundos* está narrada desde una perspectiva de primera persona y de un modo autobiográfico. Ernesto, joven adolescente de catorce años, sacado de su “querencia”, el *ayllu*, comunidad indígena donde había pasado su infancia, donde las señoras *mamakunas* lo protegieron y le infundieron “impagable ternura” (LRP: 201), todavía con una visión maniquea del universo, se encuentra de pronto encerrado en un ambiente hostil y malsano, en un colegio de Abancay, un colegio para los hijos de los blancos, pues su padre tenía que partir hacia otros pueblos a ganarse la vida como abogado. La narración se realiza a través de los ojos del niño Ernesto. El punto de vista es interno. Rama señala en esta novela otros dos narradores, dos manejos diferentes de la lengua y dos puntos de vista narrativos. Por una parte, el de Ernesto adulto, que es el Narrador Principal, encargado del componente histórico desde un punto retrospectivo. Manejando los tiempos pasados del indicativo, rememora y rescata el pasado y compone la parte histórica de esta novela, sin confundirse con el Ernesto niño, que es un mero protagonista. Por otro el del Arguedas etnólogo, encargado del componente mítico, sin presencia anunciada, con una sensibilidad académica y una cultura amplia, utilizando preferentemente los tiempos verbales de presente, que “interviene repentinamente en el relato, casi sacándole la palabra de la boca al Narrador Principal”, y compone la parte mítica- “un mundo contemplado”-, estableciendo el punto de unión con el Narrador Principal⁷⁸. Ortega denomina estas tres voces narrativas “narrador-autor” (Ernesto adulto) “narrador-actor” (Ernesto niño) y “narrador-testigo” (Arguedas etnólogo). Este crítico manifiesta que la pluralidad demuestra la “capacidad de controlar y discernir la información que está textualizándose, transformándose en discurso del relato”⁷⁹.

¿Por qué Arguedas escogió un narrador –niño para su novela? El niño es más inocente y sincero, habla ignorando las prohibiciones establecidas por los mayores. Quizás a través del muchacho Arguedas pueda criticar más libremente los problemas de la sociedad. Rama interpreta el significado de los dos narradores como los ríos cruzados

⁷⁸ Ver: Angel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México: Siglo XXI, 1982, pp. 270-279.

⁷⁹ Julio Ortega, *Texto, comunicación y cultura: Los ríos profundos* de José María Arguedas, Lima: CEDEP, 1982, p.18.

en esta novela: “La historia, el “mundo narrado”, corresponde a los tiempos pasados; el mito, que es raigalmente un “mundo contemplado”, corresponde al presente eterno (como al pasado compuesto o al futuro) que consolida su pervivencia inalterable”⁸⁰.

4.3 Las voces del narrador en *Todas las sangres*.

Todas las sangres (1964) es la novela más ambiciosa de José María Arguedas y en ella abarca una amplia gama de capas sociales: andinas y algunas costeñas, las masas indígenas del país -colonos (los siervos de las haciendas) y comuneros libres (de ayllus urbanos), mestizos, los vecinos empobrecidos de San Pedro, los propios capitalistas peruanos, y un nuevo elemento: los capitalistas extranjeros, los que representan el consorcio internacional de la Wisther and Bozart-. Arguedas, a través de esta novela, presenta una “zona de contacto” para dar voz a las diferentes perspectivas. En lugar del dominio de una sola voz, Arguedas ofrece un espacio social para la comunicación, un espacio para que todas las culturas se encuentren y se desafíen con las demás y con los personajes más variados ofreciendo una interacción dialógica de las voces⁸¹.

La novela empieza con la escena en la que el viejo don Andrés está trepando difícilmente al campanario de la iglesia de San Pedro de Lahuaymarca. Desde esa torre maldice a sus hijos don Fermín y don Bruno, y deja en herencia a los indios del pueblo todos sus bienes antes de suicidarse. La usurpación de la tierra es el punto de partida de todas las pugnas de la novela. Don Fermín, ferviente partidario de la modernización, mantiene siempre una relación conflictiva con su hermano Bruno. Es un nuevo capitalista peruano y cree que hay que aprovechar la tierra para su mayor utilidad. Con el fin de enriquecerse, invierte su capital en el Consorcio Internacional de la Wisther and Bozart para la explotación de la mina de San Pedro. Don Bruno, partidario de la permanencia del mundo feudal y patrón de la hacienda Providencia, manda a quinientos colonos para que trabajen en mita en la mina de su hermano. Don Fermín nombra al indio Demetrio Rendón Willka capataz de los indios en la mina Apark’ora de San Pedro. Fermín, por su ambición personal, al final es traicionado por el consorcio y se ve obligado a dedicarse al desarrollo de la empresa de harina de pescado. Los

⁸⁰ Angel Rama, Ibid. p.279.

⁸¹ Ver: Rosalía Shiau-bo Liang & Patricia Haseltine, “Concepts of Land in the Post-Colonial Contact Zone in José María Arguedas’ *All Bloods*”, *Foreign Language Studies* 15 (2012), p.42.

neocapitalistas intervienen en la explotación de la mina con el respaldo del Gobierno peruano y mandan soldados para expropiar las tierras. Los vecinos se enfadan mucho y queman su iglesia y sus casas para marcharse a Lima, mientras los indios comuneros defienden sus tierras con su vida, intentando formar una comunidad nueva basada en un mestizaje cultural. En la novela *Don Bruno y Matilde, mujer de Fermín*, son dos personas que han cambiado su actitud para reconocer los valores de los indígenas. Don Fermín y Cabrejos, su ingeniero y agente secreto del Consorcio Wisther-Bozart, por el contrario, son personajes que no han cambiado su actitud.

En esta novela el narrador es omnisciente y relata en tercera persona. Arguedas utiliza el punto de vista interno, como cuando un indio, oculto en la plaza, describe la disputa que ocurre entre los vecinos de San Pedro. Los niños y los indios son los personajes que funcionan como testigos presenciales. A través de su voz o conciencia, los lectores llegamos a conocer todos los detalles de un incidente⁸².

4.4. El problema de las voces del narrador en los diarios de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

El zorro de arriba y el zorro de abajo es la novela póstuma de José María Arguedas. El suicidio de su autor la dejó truncada. La obra está compuesta de dos partes y un epílogo. En la primera parte se encuentran cuatro capítulos con tres diarios intercalados. La segunda parte incluye lo que Arguedas llamó los “hervores” y el “¿Último diario?” Al final está el epílogo que consiste en dos cartas y una declaración del autor.

En los diarios el narrador está hablando de los conflictos en muchos casos, no sólo conflictos culturales. El papel del narrador es en cierta medida un poco autobiográfico. Los textos diarísticos incluyen la reflexión del narrador mismo sobre la situación sociopolítica, la situación de los escritores latinoamericanos y su propia situación personal. Estas son las voces de Arguedas.

⁸² Ver: Elena Aibar Ray, *Identidad y resistencia cultural en las obras de José María Arguedas*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992, pp. 153-4.

4.5. El problema de las voces de los narradores en el diálogo mítico de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*: el carnaval.

Lienhard ha señalado la importancia de descubrir voces y discursos al leer las novelas de Arguedas. Él ha descubierto en esta novela una subversión del texto a partir de la oralidad y la gestualidad andina y popular. Este crítico suizo se inspiró en la “carnavalización de la literatura” del semiólogo soviético Mijail Bajtín (1895-1975) para reivindicar la “quechuización” de esta novela⁸³.

Según Elena Aibar Ray, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* los narradores principales son los dos zorros míticos que pueden ver dentro del interior de los seres humanos, en sus conciencias. El zorro y el narrador principal utilizando un punto de vista externo, semi-omnisciente. Pero existe a la vez en la obra una porción de la historia que se realta a través de un punto de vista interno. Corresponde a los monólogos interiores de Moncada en su escenario teatral y de don Esteban de la Cruz, quien rememora su vida errante⁸⁴.

Los zorros aparecen por primera vez en la obra al final del “Primer diario”, y por segunda vez al final del primer capítulo, estableciendo de nuevo la relación sierra/costa que existió hace dos mil quinientos años. A partir del capítulo III, los zorros participan en la novela a través de las metamorfosis de don Ángel (el zorro de abajo) y don Diego (el zorro de arriba). Después intervienen varias veces en la historia de esta novela.

Aunque Arguedas elimina su voz autorial para dar voces a los zorros, son la voz de Arguedas. Se ve que Arguedas usa su propia narrativa, su propio ser como narrador para reconciliarlos, para hacerles negociar. Como bilingüe de quechua y castellano, el narrador se ha convertido en dos zorros, en dos voces. Cuentan la historia de los tiempos anteriores y posteriores. Se nota que las voces que representa Arguedas en las primeras novelas son una polifonía, pero en su última novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* Arguedas presenta una carnavalización, una subversión textual. El narrador utiliza la autoobjetivación y se proyecta a sí mismo en la literatura, en otro, en múltiples personajes, para ver más claro sus posibles “otros”.

⁸³ Ver: Martín Lienhard, ob. cit., p.14.

⁸⁴ Ver: Elena Aibar Ray, ob. cit., p.211.

5. Actitud del autor hacia el personaje.

Bajtín, al hablar de las diferencias culturales y personajes diferentes, distingue dos tipos de actitud del autor hacia el personaje: la “extraposición”⁸⁵ del autor y la “desviación de la extraposición”⁸⁶ del autor.

5.1. “Extraposición” del autor.

La relación directa del autor con respecto a su personaje es la de una intensa extraposición; es “una colocación desde fuera, espacial y temporalmente hablando, de los valores y del sentido”⁸⁷. El autor está separado del personaje. Los puntos de apoyo están fuera de la conciencia de los personajes. Los valores abstractos de la vida son más apreciados que el mismo portador. En sus palabras:

El autor debe ubicarse fuera de su propia personalidad, vivirse a sí mismo en un plan diferente de aquel en que realmente vivimos nuestra vida; solo con esta condición puede completar su imagen para que sea una totalidad de valores extrapuestos con respecto a su propia vida; el autor debe convertirse en otro con respecto a sí mismo como persona, debe lograrse ver con ojos de otro; por cierto, en la vida real lo hacemos a cada paso, nos valoramos desde el punto de vista de otros, a través del otro tratamos de comprender y de tomar en cuenta los momentos extrapuestos a nuestra propia conciencia: así, contamos con el valor de nuestro físico desde el punto de vista de su posible impresión con respecto al otro (para nosotros mismos, este valor no existe de una manera directa, es decir, no existe para la autoconciencia real y pura); tomamos en cuenta el fondo sobre el cual actuamos, o sea, la realidad circundante que podemos no ver inmediatamente ni conocerla y que puede no tener para nosotros un valor directo, pero que es vista, es importante y es conocida por otros, todo lo cual constituye una especie de fondo sobre el cual nos perciben los demás; finalmente, adelantamos y contamos con aquello que sucedería después de nuestra muerte, que es resultado de nuestra vida en general (por supuesto, para los demás)⁸⁸.

⁸⁵Ver: Mijail Bajtín, “Autor y personaje en la actividad estética”, p.21.
jbposgrado.org/.../Bajtin/2AUTOR%20Y%20PERSONAJE%20.pdf

⁸⁶ Ibid., p.22.

⁸⁷ Ibid., p.21.

⁸⁸ Ibid., pp.22-23.

Bajtín declara la ventaja y la limitación que se encuentra en esta actitud del autor hacia su personaje:

En nuestro caso, ésta es la única posición desde la cual resulta posible ver la totalidad del personaje y del mundo como algo que enmarca al personaje desde fuera, que lo delimita y matiza, pero no se logra de una manera convincente y estable por la plenitud de la visión del autor, y la consecuencia de todo esto es el hecho de que el fondo, el mundo tras las espaldas del personaje, no está elaborado y no es visto con claridad por el autor-contemplador, sino que se detentativamente, con inseguridad desde adentro del personaje mismo, tal como nosotros mismos percibimos el plano detrás de nuestra vida: todo ello es una característica particular de la totalidad artística, en este caso concreto⁸⁹.

En las obras iniciales de Arguedas, como en *Yawar fiesta* y en *Todas las sangres* la actitud del autor con respecto a sus personajes pertenece al primer tipo.

En *Yawar fiesta* y en *Todas las sangres* Arguedas puede controlar todos los personajes, y su historia en su conjunto, desde su comienzo hasta su final.

5.2. “Desviación de la extraposición” del autor.

En cuanto a la desviación de la actitud directa del autor con respecto al personaje, como una pérdida de la extraposición del autor, según Bajtín hay tres casos, que tienen lugar cuando el personaje coincide con el autor, es decir, cuando el personaje es autobiográfico. En el primer caso, el personaje se apropia del autor a través de los ojos del héroe: “La orientación emocional y volitiva del personaje, su postura ética y cognoscitiva posee tanto prestigio para el autor, que éste no puede dejar de ver el mundo de objetos sin usar la visión de su personaje, no puede dejar de vivenciar los sucesos de la vida del personaje internamente; el autor no puede encontrar un punto de apoyo válido y estable fuera del personaje”⁹⁰. El personaje Ernesto de *Los ríos profundos* corresponde a este caso.

En *Los ríos profundos* Arguedas se objetifica a sí mismo como otro. El narrador

⁸⁹ Ibid., p.25.

⁹⁰ Ibid., p.24.

es un niño, pero el autor es un adulto. Arguedas usa el punto de vista de un niño para comentar el mundo de los adultos. Arguedas hace que Ernesto, un niño inocente, entre en la cultura.

En el segundo caso, el autor se posesiona de su personaje. “El personaje comienza a autodefinirse, el reflejo del autor está en el alma o en el discurso del héroe”⁹¹. Se desarrolla en dos direcciones: 1) El personaje no es autobiográfico, sino que sostiene una unidad artística con el autor; 2) El protagonista es autobiográfico, inconcluso, con cierto misterio interior que no puede ser expresado, es un personaje infinito para el autor⁹². En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* los dos zorros son incontrolables, pueden ser de este tipo.

En su carta a Sybila, Arguedas le cuenta lo que le cuesta escribir esta parte, dice: “Muy difícil estos “hervores”, especialmente el de Maxwell, Cardozo, el chanchero y don Cecilio. He borrado líneas de líneas y he escrito a mano unas dos páginas sustitutorias. He corregido casi totalmente la parte de la 2da. Pág. Del III Diario. [...] ya no sé por dónde andan los “zorritos” [...] Alcanzaremos a los “zorritos”⁹³.”

El tercer caso de desviación de la autobiografía es una interpretación estética de la propia vida del héroe: el personaje es su propio autor. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* los diarios pertenecen a este tipo.

Conclusión.

Acosta ha revelado la realidad de América Latina como un conflicto en el “umbral del *Illiteracy*”, donde la significación es ilegible, incommensurable e ingobernable. Es también el conflicto interior de Arguedas: ¿cómo categorizar lo indígena y lo no-indígena, la oralidad y la escritura? Se presenta una ruptura semiológica de su comprensión sobre la división de la cultura quechua y la no-quechua. Él no puede ser quechua, tampoco puede ser occidental. Las categorías están confundidas, se hacen ambiguas y no son nada estables.

⁹¹ Ibid., p.26.

⁹² Ibid., pp.26-27.

⁹³ Sybila Arredondo de Arguedas, “*El zorro de arriba y el zorro de abajo* en la correspondencia de Arguedas” en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica Eve-Marie Fell, Buenos Aires, Organismos signatarios del acuerdo multilateral de investigaciones y co-edición archivo, 1984, p.289-290.

En este capítulo he reflexionado sobre el problema de las voces de Arguedas. Como antropólogo y escritor a la vez, ¿qué ocurre cuando Arguedas transforma los mitos quechua para sus lectores? Arguedas, bilingüe de español y quechua, ¿cómo se autojustifica para sus lectores? Por una parte, el novelista hace un esfuerzo enorme con el fin de encontrar una forma adecuada de expresión para los indios. Por otra parte, Arguedas confronta la palabra autoritaria sobre el mundo indígena a través de la inclusión de una gran variedad de puntos de vista, discusiones y diálogos entre los personajes. Presenta una “polifonía” de voces en sus novelas. Utiliza quechua, bilingüismo, diglosia o lenguajes híbridos para escribir.

Con respecto a la actitud del autor hacia el personaje, hemos visto un cambio desde la “extraposición” del autor en *Yawar fiesta* y en *Todas las sangres*, hacia la “desviación de la extraposición” en *Los ríos profundos*, en la que el personaje Ernesto se apropia del autor a través de sus ojos. También en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, obra en la que Arguedas no controla su personaje, dejándole libertad para hablar, y fusiona su voz con la del personaje, en el caso de los zorros, que son incontrolables y en el caso de los diarios, cuyo “personaje” es su propio autor.

CAPÍTULO II. La justicia medioambiental en *Yawar fiesta*, *Los ríos profundos*, *Todas las sangres* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Introducción

Debido a que Arguedas fue una persona muy sensible y muy inquieta, siempre se comprometió en la lucha para defender a la gente de los Andes o a otras personas que eran injustamente tratadas. Al confrontar la crisis de la degradación de la cultura andina, consecuencia de la colonización española y de la hibridación cultural, siempre representa en sus novelas el deseo de sostenibilidad de esta cultura. En este capítulo muestro que Arguedas es un novelista ecológico que defiende la justicia medioambiental en la sociedad peruana. El medio ambiente es siempre un tema del que se ocupa y que le preocupa. Los europeos, por su concepción dualista, consideran la naturaleza como objeto de dominación, mientras que los indígenas tienen una concepción holística de la cosmología y mantienen una relación armoniosa con la naturaleza, sin tratar de dominarla.

Cabe insistir en que el novelista, a pesar de que en su primera etapa de su vida sentía fervor y admiración por Mariátegui (fundador del Partido Socialista en Perú), nunca tuvo su intención de inscribirse en ningún partido. Al recibir el premio Inca Garcilaso en 1968 así lo declaró: “No pretendí jamás ser un político ni me creí con aptitudes para practicar la disciplina de un partido”. Separó la adscripción a su pensamiento de la militancia: “Yo no milito en las filas de ningún partido político, no 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 libertad”⁹⁴, siendo muy clara su postura de creador: “...yo creo que el artista no debe estar inscrito en ningún partido político, porque corre el riesgo de sectarizarse, y entonces mira las cosas desde un ángulo muy, muy determinado. Es preferible mantenerse un poco al margen”⁹⁵.

Como el novelista fue criado entre indios, tiene la concepción de la naturaleza propia del hombre andino. Su visión del mundo está nutrida por el misterio, la magia y la honda ternura del mundo indio. Según dice: “Para el hombre quechua monolingüe, el mundo está vivo; no hay mucha diferencia, en cuanto se es ser vivo, entre una montaña,

⁹⁴ Carmen María Pinilla, *Arguedas: conocimiento y vida*, Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994, p. 121.

⁹⁵ Chester Christian, “Alrededor de este nudo de la vida. Entrevista con José María Arguedas”. *Revista iberoamericana*, PitTLSburgh, XLIX, n° 122, enero-marzo 1983, p.232.

un insecto, una piedra inmensa y el ser humano. No hay, por tanto, muchos límites entre lo maravilloso y lo real”⁹⁶.

A través de esta visión percibe una comunicación armoniosa y estrecha entre las cosas, la tierra, la sangre, el río, la montaña, las plantas, los animales y los seres humanos. En sus novelas Arguedas recurre a la naturaleza para presentar ejemplos resistencia y subversión. Por medio de diferentes personajes de las novelas expresa opiniones diferentes con respecto a la naturaleza. Mientras que los dominadores se benefician de la explotación de la naturaleza, los indígenas y la naturaleza tienen que sufrir sus consecuencias. Estas expresiones medioambientales se convierten en representaciones de la “letra muda y locuaz” que Rancière confiere a los objetos o sujetos enmudecidos, para descubrir su mutismo elocuente, que, según el crítico francés, es “una escritura no escrita y más que escrita”⁹⁷. El novelista presenta una polifonía de voces de la realidad peruana de su época abriendo un espacio para la negociación cultural que conduce hacia la recuperación ideológica o el reconocimiento de la cosmología indígena que siempre mantiene una relación holística con el hombre y la naturaleza, sin tratar de dominarla. Las narraciones del medioambiente de la realidad peruana tienen un impacto significativo en los observadores (oyentes) no-indígenas y lo que hace Arguedas es concienciar acerca de la degradación medioambiental para conservar la sostenibilidad deseada del medio ambiente del Perú.

La visión cosmológica que tiene el novelista le brinda la oportunidad de relacionar la naturaleza con la cosmología andina: el dualismo simbólico y complementario, plantea, al mismo tiempo, un equilibrio nuevo. La naturaleza que Arguedas representa en sus primeras novelas, *Yawar fiesta* (1941) y *Los ríos profundos* (1958), es más romántica; funciona con respecto a los blancos como resistencia y subversión, y con respecto a los indios como un agente protector, purificador y transformador. Pero en *Todas las sangres* (1964) y en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) el novelista representa una naturaleza destrozada y degradada, y plantea algunos de los problemas de la justicia medioambiental que confronta la sociedad postcolonial peruana. En *Todas las sangres* esta problemática viene representada por la usurpación de la tierra y la explotación de la mina de la Sierra, y en su última novela, *El*

⁹⁶ VV.AA., “Conversando con Arguedas” en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, p.28.

⁹⁷ Jacques Rancière, *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, traducción de Cecilia González, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009, pp. 125-126.

zorro de arriba y el zorro de abajo, viene representada por la industrialización del puerto pesquero de Chimbote y la contaminación de su medio ambiente. Este capítulo se enfoca especialmente en su última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, ya que en ella aborda de un problema muy complicado de justicia medioambiental.

1. La justicia medioambiental.

Desde que surgió el movimiento reciente y pujante de la crítica literaria denominado ecocrítica⁹⁸, según Buell (2005), la consolidación de las tendencias de la justicia medioambiental junto con la del ecofeminismo pertenecen a la segunda oleada de este movimiento⁹⁹. Según Flys Junquera, et ali. mientras que en la primera oleada se limitó al tema de la conservación de la naturaleza, refiriéndose al mundo natural y no manipulado por el hombre, en la segunda oleada se ampliaron los temas a los aspectos sociales y humanos; cuestiones sociales y del activismo medioambiental de los grupos marginados y de los pobres¹⁰⁰.

En *The Environmental Justice Reader* (2002), primera antología dedicada a la literatura y a la justicia medioambiental, Joni Adamson define la justicia medioambiental como “el derecho de todas las personas a participar por igual en los beneficios otorgados por un medio ambiente sano” y el medioambiente como los “lugares donde vivimos, trabajamos, jugamos y rendimos culto”¹⁰¹. La ecocrítica subraya que “las iniciativas de justicia medioambiental tratan específicamente de corregir la incidencia desproporcionada de la contaminación medioambiental en las comunidades de los pobres y/o comunidades de color, para garantizar a los afectados el derecho a vivir sin amenazas por el riesgo que representa la degradación del medio ambiente y la contaminación, y para dar igualdad de acceso a los recursos naturales que sustentan la vida y la cultura”¹⁰². Se nota que los más afectados por la injusticia medioambiental son los pobres, los indígenas y los marginados de la sociedad. Por lo

⁹⁸ El nombre de *ecocriticism* (ecocrítica) fue acuñado por William Howarth en su ensayo “Some Principles of Ecocriticism”, que data de la década de 1970, luego fue reproducido por Glotfelty y Fromm en su libro *The Ecocriticism Reader*. Algunos prefieren el término de *environmental criticism* (crítica medioambiental) (Flys Junquera, Marrero Henríquez, Barella Vigal, eds, 2010: 17)

⁹⁹ Lawrence Buell hizo un estudio sobre la evolución de la ecocrítica en *The Future of Environmental Criticism: environmental crisis and literary imagination*, Malden, MA: Blackwell, 2005, p.22.

¹⁰⁰ Ver: Flys Junquera, Marrero Henríquez, Barella Vigal, eds, *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, Madrid, Iberoamericana, 2010, p.86.

¹⁰¹ Joni Adamson, Mei Mei Evans, Rachel Stein, eds, *The environmental justice reader: politics, poetics & pedagogy*. Tucson, Arz, University of Arizona Press, 2002, p.4.

¹⁰² *Ibid.*, p.9.

tanto, según Adamson, el movimiento de la justicia medioambiental enfatiza “la intersección entre la opresión social y los asuntos medioambientales”¹⁰³. Al hablar de la poética del movimiento de la justicia medioambiental apoya la opinión de Julie Sze de que no se trata solamente de un movimiento político que requiera políticas públicas, sino que es también “un movimiento cultural interesado en cuestiones de ideología y representación”¹⁰⁴, ya que las producciones culturales nos ofrecen perspectivas desde el interior. Los ecocríticos abogan por una ampliación del canon de la literatura del medio ambiente, centrándose en los textos que incorporan las diferencias racial, étnica, de clase, y sexual, y los que hacen hincapié en las intersecciones entre las opresiones sociales y las cuestiones ambientales¹⁰⁵. Julie Sze opina que la literatura ofrece una manera nueva de mirar la justicia medioambiental, a través de imágenes y metáforas, no a través de estadísticas, y así mismo propicia una representación más flexible con una perspectiva más global y cargada de raíces históricas¹⁰⁶. Flys manifiesta que los textos de justicia medioambiental son mayoritariamente escritos por personas pertenecientes a grupos minoritarios, sean raciales, étnicos, sexuales o culturales¹⁰⁷. Algunos pensadores también se esfuerzan por la justicia con y para los seres vivos no humanos. Jorge Riechmann¹⁰⁸, ecologista español, enfatiza “el valor asignado a la vida y al bienestar de todos los seres vivos, tanto humanos como no humanos”¹⁰⁹. De modo que la justicia medioambiental se preocupa más por los problemas de injusticia de una inmensa multitud de pobres y oprimidos que son mayoría en Latinoamérica, así como también de los seres no humanos.

2. La tierra como cuerpo: De Humboldt a la explotación de los recursos de tierra; la explotación continuada en el periodo postcolonial.

Cabe destacar que en las novelas hispanoamericanas de la tierra la naturaleza -selva o pampa- fue sinónimo de barbarie, es decir, de lo instintivo y lo salvaje frente a

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Ibid., p.163.

¹⁰⁷ Ver: Flys Junquera, Marrero Henríquez, Barella Vigal, eds, ob. cit., p.109.

¹⁰⁸ En su trilogía (2007) de ética ecológica que está compuesta de *Un mundo vulnerable*, *Todos los animales somos hermanos* y *Gente que no quiere viajar a Marte* propone algunas reflexiones sobre nuestra relación ético-política con el mundo natural. Ver: Riechmann, Jorge, “Tres principios básicos de justicia ambiental” en *Revista Internacional de filosofía política*, 2003, 21:106.

¹⁰⁹ Ibid.

la civilización. Como a los indígenas se les considera salvajes, carentes de civilización, se les considera también más cercanos a la naturaleza que es objeto de explotación. Desde el punto de vista de los colonizadores europeos la tierra es un término jurídico que se descubre, se registra y se utiliza. Mary Louise Pratt¹¹⁰, en su libro *Ojos imperiales* (2010), critica que la escritura de los viajeros europeos de exploración en Latinoamérica desde 1700 está en conexión con la expansión económica y política europea y es como un vehículo ideológico del imperialismo europeo. Pratt critica que los escritos de Alexander Von Humboldt¹¹¹ replantean la reinención de América debido a su teleología euroexpansionista, y que la conciencia planetaria eurocentrista que Humboldt comparte con otros muchos está teñida de racismo y discriminación y da lugar a conceptos y apreciaciones erróneas. La ideología de Humboldt tiene tanta influencia que los europeos la toman como pretexto para la legitimación de su colonialización en la tierra de Latinoamérica, que se encuentra en un proceso de apropiación, dominio y explotación. Los conquistadores debido a la supremacía blanca por sus conocimientos científicos, su progreso y civilización, creen que tienen más derecho a utilizar los recursos de la tierra. Pratt denuncia que el discurso europeo del paisaje sobre el territorio de América desterritorializa a los indios del entorno que habían dominado y en el que siguen sobreviviendo¹¹².

La lógica que los colonizadores justifican para consolidar su poder también se encuentra en el paradigma cultural occidental. La ecofeminista australiana Plumwood en su *Feminism and the Mastery of Nature* (1993) critica el dualismo cultural occidental subyacente a la crisis medioambiental y a otros problemas de injusticia. El paradigma está estructurado en pares contrastados como cultura/ naturaleza, razón/ intuición, hombre/ mujer, mente/ cuerpo, amo/ esclavo, razón/ asunto, racionalidad/ animalidad, razón/ emoción, mente/ naturaleza, libertad/ necesidad, universal/ particular, humano/ naturaleza, civilizado/ primitivo, producción/ reproducción, público/ privado, sujeto/ objeto, yo/ otro. Plumwood reconoce este dualismo en la filosofía occidental y

¹¹⁰ Profesora catedrática de la Universidad de Nueva York, cuyas líneas de investigación son: la literatura de América Latina desde el año 1800, las narrativas contemporáneas de América Latina y la crisis neoliberal, la crítica postcolonial y la teoría, los estudios culturales, las mujeres y la cultura de la imprenta en América Latina, la literatura de viajes, la literatura y el colonialismo, la teoría cultural.

¹¹¹ Alexander Von Humboldt (1769-1895), geógrafo, astrónomo, humanista y explorador alemán, es considerado el "explorador más creativo de su época". Ver: Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales: Literatura de viajes y transculturación*. Trad. de Ofelia Castillo. México: FCE, 2010, p.212.

¹¹² Ver: Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales: Literatura de viajes y transculturación*, traducción de Ofelia Castillo, México: FCE, 2010, capítulos 6, 7 y 8.

manifiesta que los colonizadores lo han adoptado en la legitimación de su colonización¹¹³.

Otra ecofeminista americana, Kolodny Annette, también cuestiona la construcción de la tierra como femenina porque tomar la tierra como una figura virginal pasiva alienta a los colonizadores para querer dominarla¹¹⁴. De modo que la explotación del imperialismo de la tierra persiste todavía en la sociedad postcolonial. Mientras que los dominadores se benefician de la explotación de la naturaleza, los indígenas y la naturaleza tienen que sufrir sus consecuencias. Tanto Plumwood como Kolodny defienden lo femenino en la sociedad ecológica para reclamar justicia.

3. ¿Cómo se ocupa Arguedas del medio ambiente en sus otras obras?

El medio ambiente que Arguedas representa en sus novelas está caracterizado por la dominación postcolonial. A medida que se desplaza el espacio que presenta en sus novelas, el problema del medio ambiente aparece cada vez más complejo. La naturaleza que representa o evoca en sus primeras novelas de la sierra, en *Yawar fiesta* y en *Los ríos profundos*, es romántica, pura, está incontaminada, y está nutrida de mito y magia. No obstante, tiene funciones diferentes para personas diferentes. El novelista utiliza la naturaleza para presentar resistencia y subversión con respecto a los hispanos. En este caso la naturaleza, desde el punto de vista de los dominadores, es algo endemoniado, una amenaza y una subversión. En cambio, con respecto a los indios, la naturaleza para los dominados tiene funciones purificadoras, protectoras, justicieras, transformadoras y reivindicadoras, entre otras.

Castro Klarén subraya que en el orden natural de los indios todas las entidades se encuentran en un mismo plano, no hay jerarquías cualitativas y el hombre no ocupa el centro de la creación¹¹⁵. Los indios, por su visión cosmológica, mantienen una relación armoniosa con la naturaleza. Son sensibles para captar los elementos sensoriales de la naturaleza. Para ellos la naturaleza habla, tiene su música y voz. Martínez Gómez indica que el espacio andino puede ser percibido sólo por los serranos y por aquellos que se sienten como tales, es decir, éstos son los únicos susceptibles de poder ser

¹¹³ Ver: Val Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature*, New York, Routledge, 1993, p.43.

¹¹⁴ Ver: Annette Kolodny, *The Lay of the Land Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*, The University of North Carolina Press, 1975, p.9.

¹¹⁵ Ver: Sara Castro Klarén, *El mundo mágico de José María Arguedas*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1973, pp. 94-5.

transformados por este universo¹¹⁶. Arguedas, que vivió íntimamente en ese mundo andino, sobre todo en el mundo de la sierra, percibe estas sensaciones profundamente, las asimila y las describe a partir de la tradición quechua, revestidas de implicaciones mágicas. Los mistis, por su concepción dualística, están desprovistos de estas percepciones. En un texto publicado en *Primer encuentro de narradores peruanos* (1969) Arguedas manifiesta que “la experiencia del autor con el mundo exterior es la fuente principal de su creación”¹¹⁷. Rowe declara que en la narrativa arguediana el cosmos es “lugar de producción de signos”¹¹⁸. Aibar Ray revela una doble función de la naturaleza en las narraciones de Arguedas: “puede servir de comentario a las acciones de los hombres, o puede presentarse como participante en la vida humana”¹¹⁹.

3.1. El medio ambiente en *Yawar fiesta*.

En *Yawar fiesta* (1941) (Fiesta de sangre o Fiesta sangrienta), su primera novela, cuyo espacio narrativo se desarrolla en Puquio, capital de la provincia Lucanas, y sus cuatro *ayllus*, aunque el medio ambiente está atravesado por el despojo de los blancos, la naturaleza posee una dimensión sagrada. El cerro, el auki K'arwarasu, padre de todas las montañas de Lucanas, vigila tranquilo el mundo de los indios de la Provincia: “Los arrieros lucaninos le hablan con cariño, le saludan, rociando cañazo al aire. En sus ojos brilla la adoración al auki, al vigía, al cuidado de toda la tierra lucana” (YF: 127). La naturaleza funciona como un agente purificador y transformador. En una ocasión el silencio transparente de la noche oscura sin luna funciona como una purificación del alma, reafirma la identidad de los serranos de Puquio que han emigrado para vivir en Lima y les hace apreciar otra vez su mundo: “¡Lindo, nuestro pueblo!” (YF:154).

En esta novela Arguedas plantea un gran conflicto narrativo sobre la diferente concepción de la sangre, elemento clave de la naturaleza, en dos culturas muy diferentes: los indios y los blancos. El conflicto surge desde el significado de la sangre, que está

¹¹⁶ Ver: Juana Martínez Gómez, “El espacio en las novelas de José María Arguedas: La significación de lo sensorial” en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 5 (1976): 315.

¹¹⁷ *Primer encuentro de Narradores Peruanos, Arequipa, 1965*, Lima: Casa de la cultura del Perú, 1969., p.105.

¹¹⁸ William Rowe, *Ensayos arguedianos*, Lima: Centro de Producción Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; Sur Casa de Estudios del Socialismo, 1996, p. 43.

¹¹⁹ Elena Aibar Ray, *Identidad y resistencia cultural en las obras de José María Arguedas*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992, p.91.

encarnada en el toro legendario “Misitu”. Debido al dualismo occidental que tiende a considerar la humanidad como algo aparte de la naturaleza y potencial dominadora de la misma, las autoridades criollas ven como un salvajismo la sangrienta corrida de toros de los indios, que consiste en enfrentarse al toro sin capa y con el pecho descubierto y termina explotando cartuchos de dinamita debajo del toro. El gobierno decide eliminar el “turupunkllay”, la corrida de toros a la indiana, como parte de su responsabilidad “civilizadora”, para proteger a los indios de la desgracia.

Por otra parte, los indígenas aman y respetan mucho la naturaleza de la que dependen. Consideran la humanidad como parte -y no aparte- de la naturaleza. La naturaleza no está separada de la humanidad, sino que es considerada una parte integral de la vida y del lugar donde viven. Ven la corrida como un “juego colectivo” y una muestra de valor y coraje, ya que la sangre es parte de la naturaleza y a través de su manifestación de coraje, devuelven su sangre a la tierra. Hernández Martínez subraya el significado de la fiesta para los indios: “el *yawar punchay* consiste en una fiesta en la cual la sangre y la muerte desempeñan un papel determinante: ellos mismos llevan a los toros serranos a la plaza, por lo que tienen derecho a lidiar con ellos hasta morir. De hecho, es un honor hacerlo de esta forma, pues la sangre vuelve a la tierra, fortaleciendo los vínculos del ser humano con la *Pacha*”¹²⁰. Al final de la corrida, el alcalde con mucho orgullo, le dice al oído de la autoridad: “¿Ve usted, señor Subprefecto? Estas son nuestras corridas. ¡El *yawar punchay* verdadero!” (YF:182). Son dos voces que interpretan la naturaleza de formas muy diferentes.

3.2. El medioambiente en *Los ríos profundos*.

En *Los ríos profundos* el medio ambiente que representa Arguedas primero en Cuzco, la ciudad antigua del gran esplendor inca, está transformado por los conquistadores, y los señores de las haciendas han organizado la servidumbre de pongos (indios que sirven gratuitamente en casa). El sufrimiento del pueblo es escuchado por Ernesto.

La naturaleza que representa el novelista está dotada de cualidades de seres naturales, humanos y divinos. Cabe insistir en que mientras que para los hispanos la

¹²⁰ Margarita Hernández Martínez, “Comunicación e identidades en *Yawar Fiesta* de José María Arguedas: el festejo de las transformaciones” en *Coatepec*. 11, julio-diciembre (2006): p. 9.

naturaleza representa algo endemoniado, una amenaza y una forma de subversión, sin embargo, para los indios, que tienen una ideología mesiánica -es decir, creen en la posibilidad de restaurar el orden destruido por la conquista española-, la naturaleza tiene funciones purificadoras, protectoras, justicieras, liberadoras, transformadoras y reivindicadoras.

Abancay, ciudad donde está el internado de Ernesto, está bajo el dominio de los terratenientes y los sacerdotes. Es un “mundo cargado de monstruos y de fuego” (*LRP*: 196). Los hacendados despojan a los colonos del derecho a hablar en su propia lengua. Cerca de la ciudad, se encuentra la hacienda de Patibamba, un barrio triste puesto que allí oprimen a los colonos y no existe ni comunicación ni música. El colegio donde está internado Ernesto parece un infierno lleno de luchas entre los alumnos, de división en clases de dominadores y dominados y de violencia sexual. Sin embargo, hay otro barrio que se llama Huanupata, barrio de las chicherías, donde se venden bebidas indígenas y se escucha la música y el canto indígenas.

Según Rowe la sociedad quechua se halla unida a la naturaleza, “la visión de la naturaleza de Ernesto conlleva la noción de un orden natural”¹²¹, así que Ernesto busca el orden social en la naturaleza. El río Pachachaca es el lugar que une a Ernesto al mundo mítico y mágico de la naturaleza. El río siempre le une al mundo indígena y le da fortaleza para enfrentarse a la “contaminación” de la influencia negativa del colegio. El muchacho suele aprovechar los domingos para salir en busca del gran río. Al ponerse en contacto, a través de la memoria, con “la maternal imagen del mundo” (*LRP*: 229), se purifica y se fortalece: “Se borraba de mi mente todas las imágenes plañideras, las dudas y los malos recuerdos. Y así renovado, vuelto a mi ser, regresaba al pueblo; subía la temible cuesta con pasos firmes” (*LRP*: 232).

Ernesto también se considera río, “un remanso del Pachachaca” (*LRP*: 475). Al identificarse con el río Pachachaca, va a ser él mismo una especie de río. Al unirse con los indios, estos son como “un repunte de agua” (*LRP*: 270). En el motín, Ernesto ve que las chicheras furiosas del barrio, dirigidas por doña Felipa, se apoderan de la Salina y se la reparten entre sí y se la llevan a las atemorizadas indígenas de Patibamba. El muchacho cree que la señora es como una encarnación de los ríos profundos en creciente. Después del motín, Ernesto ve una escena de fiesta de muchos mestizos e

¹²¹ William Rowe, *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*, Instituto Nacional de Cultura, Lima: 1979, p. 71.

indios en el barrio de Huanupata, y esa feista es semejante al discurrir del río: “como quien contempla pasar la creciente de esos ríos andinos de régimen imprevisible” (*LRP*: 288).

Después del motín, las autoridades de Abancay solicitan tropas para retener a doña Felipa. Según el narrador, el río llega a interrumpir la violencia de los guardias civiles que están en persecución de doña Felipa.

Ernesto cree que el río está de parte de doña Felipa y asusta a los que lo desafían: “El rebozo de doña Felipa sigue en la cruz del puente. Dicen que el río y el puente asustan a quienes intentan sacarlo” (*LRP*: 345). El río representa una fuerza rebelde e invencible. En el último capítulo, titulado “los colonos”, en la escena de la peste, el hombre colectivo de los colonos está figurado como un río en crecida que llega a desbordarse.

Ernesto también recurre a la fuerza del río para reclamar justicia. Cuando se da cuenta de que Antero, el que le ha regalado el trompo, hijo de un hacendado, ya no pertenece al mundo indígena, sino que forma parte del mundo de los odiadores y explotadores, se enfrenta con él y quiere hacer bailar el trompo en el río Pachacaca enviando un mensaje a los colonos y a doña Felipa para denunciarle: “Lo haré bailar sobre alguna piedra del Pachachaca. Su canto se mezclará en los cielos con la voz del río, llegará a tu hacienda, al oído de tus colonos, a su corazón inocente, que tu padre azota cada tiempo, para que jamás crezca, para que sea siempre como de criatura” (*LRP*: 346). Mientras que para Ernesto el río es una fuerza liberadora, a Antero a veces le parece un “demonio”. Así le declara a Ernesto: “Pero en medio de la corriente asusta más; mejor dicho, allí parece demonio. No es ese Señor que figura cuando lo contemplas. Es un demonio” (*LRP*: 347).

Frente a la amenaza de la peste Ernesto apela al poder renovador y transformador del río para obtener otra vida nueva. Se imagina que si muriera en la peste tendría la posibilidad de encontrar renovación en las corrientes del río y ser transformado: “Si no es muerta sería mejor que llevaran mi cuerpo al Pachachaca. Quizá el río me criaría en algún bosque, o debajo del agua, en los remansos...” (*LRP*: 422). El novelista también expresa su deseo de un orden nuevo social a través de las funciones renovadoras y reivindicadoras del río. Ernesto cree que el río va a llevar la peste a todos, como al Lleras “a la Gran Selva, país de los muertos” (*LRP*: 462). Trigo destaca “la presencia de un poder que como arrastró la peste también acabará llevándose la peste moral y social

al país de los muertos para restaurar la armonía”¹²². Así, afirma Aibar Ray, la función del río en esta novela es actuar como “fuerza mítica participante y transformadora del mundo”¹²³.

Mientras que en *Yawar fiesta* y en *Los ríos profundos* el problema del medio ambiente proviene del conflicto entre los indios y los blancos, en *Todas las sangres* este problema se ha complicado debido a la intervención de los capitalistas, tanto nacionales como internacionales, aunque los indios siguen sufriendo los problemas convencionales con los hacendados. Cabe destacar que, aunque en esta novela la naturaleza, al igual que en las obras anteriores, sirve para presentar resistencia y subversión, en este caso, tanto con respecto a los hacendados y los capitalistas como con respecto a los indios y los trasculturados, tiene funciones purificadoras, protectoras, justicieras, liberadoras y transformadoras. Arguedas también se vale de este elemento para negociar con el dualismo cultural occidental con el fin de reclamar justicia. Aibar Ray manifiesta que el carácter divino de la naturaleza presentado en las obras anteriores del novelista ya cambia en *Todas las sangres* siendo revelador el caso de Rendón Willka¹²⁴: “ya no cree que los ríos ni las montañas sean dioses, y cuestiona sus poderes, aunque considera que otra forma de “dios” se encuentra internalizado dentro de su espíritu [...] siente la presencia de la naturaleza que no lo atemoriza sino que lo apoya”¹²⁵.

3.3. Problemática de la justicia medioambiental en *Todas las sangres*.

En esta novela Arguedas complica más el problema de la justicia medioambiental y la problemática se debe al dualismo cultural occidental que plantea Plumwood, a la influencia de conquista siguiendo a Humboldt y al colonialismo. Mientras que en la sociedad peruana la clase feudal está en proceso de destrucción, surge la clase de los capitalistas que están a favor de la modernización y la intervención del imperialismo extranjero. Por otro lado, los hacendados siguen oprimiendo a los indios. En todas las situaciones los indígenas forman parte de la clase más baja, la más explotada. No

¹²² Pedro Trigo, *Arguedas mito, historia y religión*, Lima: Centro de estudios y publicaciones, 1982, p.59.

¹²³ Elena Aibar Ray, ob.cit., p.94.

¹²⁴ Según Montoya, Demetrio Rendón Willca es un personaje real, el obrero De la Cruz, de las minas de San Juan de Lucanas. Su condición de obrero y rebelde quechua inspiraron a Arguedas para crear el personaje como portavoz de una gran transformación por venir. Ver: Rodrigo Montoya, “*Yawar Fiesta*: una lectura antropológica” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 12, (1980): p.56.

¹²⁵ Elena Aibar Ray, ob.cit., p.162.

obstante, en esta novela Arguedas ha creado a los indígenas como personajes que resisten esta injusticia con mucha dignidad y nobleza. Aibar Ray revela el contraste entre la comunidad de Paraybamba y la comunidad de Lahuaymarca. Mientras que la primera refleja la depresión de los indígenas oprimidos por los hacendados come-gente, la segunda muestra gran actividad, y la naturaleza en todo su esplendor destaca la belleza de la zona india¹²⁶.

La usurpación de la tierra “La Esmeralda”, la mejor tierra de cultivo de San Pedro, para la explotación de la mina Apark’ora es el punto de partida de todas las pugnas de la novela. Todos creen que tienen derecho a la tierra. Por ello, se forma un gran barullo para defender su derecho. Del antagonismo entre blancos e indios en las obras anteriores se pasa a una amplia panorámica de las capas sociales, de todas “las sangres” de aquella sociedad. Los señores criollos se consideran propietarios de la tierra porque la tienen heredada de los reyes españoles, de sus antepasados, por lo que “la sangre” les otorga el derecho. Los neocapitalistas, capitalistas extranjeros que han recibido la influencia de Humboldt¹²⁷, y cuya ideología critica Pratt¹²⁸, opinan que tienen más derecho a la utilización de la tierra debido a sus conocimientos científicos, su tecnología, su capital y su poder político. A los vecinos (los criollos empobrecidos), a pesar de que conservan poca tierra, les falta el apoyo de los señores criollos, de manera que algunos venden su tierra a cambio de poco dinero y se empobrecen más. Los mestizos, que son de la penúltima categoría, lo único que pueden hacer es utilizar la tierra. Los indígenas creen que la tierra es de la naturaleza, no es de nadie y “sólo Dios la puede quitar”. Arguedas representa la problemática de la justicia medioambiental a través de interpretaciones de diferentes personajes sobre el concepto de la naturaleza para que el lector pueda participar activamente en la presentación y en el análisis de las propuestas establecidas.

¹²⁶ Ibid., p.153.

¹²⁷ En su obra *Mi viaje por el camino del Inca* se nota el estetizado científicismo de Humboldt, sin embargo, su contribución a la ciencia latinoamericana es aprovechada por los conquistadores, quienes utilizan estos conocimientos como herramienta para conquistar esta tierra. El intento fracasado de Humboldt de subir a la cumbre de Chimborazo para “conocer todo aquello que no puede alcanzarse” es seguido luego por Simón Bolívar, quien en la cumbre sintió “Domino la tierra con mis pies; toco la eternidad con las manos [...] en tu rostro leo la historia del pasado y los pensamientos del destino” y luego oyó la “voz tonante de Colombia” (*El liberador: writings of Simon Bolivar*: 136).

¹²⁸ Ver: Mary Louise Pratt, ob. cit., capítulos 6, 7 y 8.

3.3.1. Dualismo cultural occidental en Arguedas

Aibar Ray sintetiza los rasgos opuestos del Mundo Indígena y el Mundo Occidental o Blanco que Arguedas representa en esta novela a través de diferentes personajes y las siguientes oposiciones: cosmovisión mítica/ cosmovisión histórica; naturaleza y hombre en comunión/ Naturaleza: medio de producción; comunicación hombre-cosmos/ no comunicación; funciones integradoras de ríos, seres/ no integración; espacio mítico y geográfico/ espacio sólo geográfico; tiempo cíclico y reversible/ tiempo lineal e irreversible; vigencia de la acción mágica/ no vigencia; sexo como algo natural y ritual/ sexo como pecado o diversión; música como parte de la armonía cósmica/ música como algo estético y placentero; valor comunicativo de cooperación/ interés personal, individualismo; solidaridad con seres del cosmos/ desintegración, independencia; valor del trabajo agrario/ valor de la habilidad comercial; alegría/ violencia; no rabia, ternura/ odio entre todos; quechua como resistencia cultural/ español como parte del orgullo racial¹²⁹.

En esta novela los de Aragón de Peralta, don Fermín y su hermano don Bruno, representantes de una clase latifundista y feudal en proceso de desmoronamiento y total liquidación, aunque son de ideología contradictoria, tienen las dos concepciones dualísticas occidentales. Fermín es un nuevo capitalista peruano, ve la mina como un medio de producción y cree que hay que aprovechar la tierra para su mayor utilidad. Para el trabajo en la mina Fermín pide a Bruno quinientos colonos. En su criterio, es esencial la eliminación del caciquismo o gamonalismo que impide el desarrollo económico del país. Quiere fomentar la modernización del Perú, por lo cual desea liberar a los indígenas y convertirlos en “lúcidos obreros de las fábricas”(TLS: 242). En el nuevo Perú que Fermín imagina, los indios serán obreros asalariados:

Los desterraremos, y haremos de sus indios lo que los capitalistas queremos que sean; lo que para el bien del país deben ser; no gregarios de comunidades primitivas, sino agricultores empresarios que trabajen con libertad suficiente como para que puedan surgir, enriquecerse y enriquecer al Perú explotando el trabajo de la masa inferior. (TLS: 244)

¹²⁹ Ver: Elena Aibar Ray, ob.cit., pp.94-95.

Fermín cree que todo lo puede con su poder y su capital. Invierte su dinero en el Consorcio Internacional de la Wisther and Bozart, pero no quiere que el beneficio sea sólo para los gringos y desea que la explotación de la mina pueda hacer prosperar a todos. El minero acusa a los hombres del Consorcio de seres ambiciosos, que “no tienen otro horizonte que el dinero” (*TLS*: 350) y de apátridas; opina que es “[l]a patria y no el alma la que diferencia al hombre del gusano” (*TLS*: 352), y expresa que es una masa “descarnada de la tierra y sin creer en el cielo, [y] no tiene más camino que el de pensar a la humanidad para chuparle el jugo” (*TLS*: 352). Él mismo se cree patriota y dice que está trabajando para el bien del Perú. En una discusión con Cabrejos, le acusa de apátrida: “--¡Yo sí, amo a mi patria, señor Cabrejos!” (*TLS*: 167).

No obstante, se nota que la grandeza que Fermín pretende para el Perú va unida a su ambición personal. El mundo al que aspira es un mundo jerarquizado. El capitalista también fundamenta su derecho en una perspectiva religiosa. Opina que Dios “creó al hombre desigual en facultades. Eso no tiene remedio. Hay que respetar y perfeccionar la obra de Dios. La desigualdad como motor de lucha y de ascenso”. La religión, que tiene como motivo salvar el alma, aquí es aprovechada sólo como una excusa. Fermín inventa esta lógica falsa para explotar mejor a sus trabajadores. En su ideología falta una conexión entre el alma y la tierra, y al final es traicionado por el consorcio y se ve obligado a dedicarse al desarrollo de la empresa de harina de pescado, de ahí que no sólo haya perdido su propiedad en la mina, sino también lo más importante, el apoyo de su mujer y su alma.

Don Bruno es partidario de la permanencia del mundo feudal y es el señor de la hacienda Providencia. Para controlar bien a sus colonos, les prohíbe el derecho a hablar cuando trabajan en la mina de don Fermín. Así le amonesta a K’oto, el cabecilla de sus colonos:

Adrián K’oto: aunque no debías hablar conmigo, porque no tienes derecho, yo he permitido que hables. Obedece sin rabia a cambio de las recompensas que a nombre de mi padre te ofrezco, sin que yo deba concederlas. Obedece sobre todo mi orden de que los indios de mi pertenencia no hablen en la mina con los borrachos asquerosos que allí trabajan. Dios cerró para ustedes el camino del mal a cambio de la obediencia. (*TLS*: 41)

El hacendado se cree responsable de salvar sus almas. “¿No sabes que tu alma es también de mí, que yo respondo por ella ante Dios, nuestro Señor?” (*TLS*: 42). Pero ¿cómo puede salvarles las almas haciéndoles trabajar la tierra que no está vinculada al espíritu? Don Bruno utiliza la falta de lógica como una excusa para explotar a sus indios. Por otra parte, Bruno se cree condenado por la violación de La kurku, la ponga de su madre, porque a ésta le parece “criatura de Dios” (*TLS*:217). De ahí le viene un sentimiento de culpabilidad que lo tortura constantemente. Al final pasa por el proceso psicológico-cultural de transculturación e “indianización”.

Matilde viene de la costa y trae ideas de modernidad y progreso. Al principio es una mujer de la burguesía, ambiciosa, que ayuda en el proyecto de su marido; pero luego Bruno y los indios descubren en ella la capacidad redentora que poco a poco le permite rechazar el mundo corrupto de los dominantes y sumergirse en la cultura indígena.

Los neocapitalistas intervienen en la explotación de la mina con el respaldo del Gobierno. Cabrejos, ingeniero y agente secreto del Consorcio Wisther-Bozart, opina que ésta es una empresa grande que tiene millones y que dará trabajo a todos, declarando que para hacer bien el trabajo y servir eficazmente, no es necesario ser patriota: “Yo no soy patriota, ni el Zar es patriota, ni siquiera sensible. Todos nosotros, para actuar como lo hacemos, debemos despojarnos de ese elemental sentimiento. Ustedes, en mayor grado que yo, no pueden tener más patria que la empresa, la gran empresa que es internacional, en todas partes” (*TLS*: 345). Cree que sin su apoyo político y económico, los capitalistas nacionales no pueden hacer nada. Cuando Fermín le declara a Cabrejos su intención de desalojar a los vecinos de sus tierras, éste le replica: “Pero sin el consorcio Wisther-Bozart usted no podrá desalojar a los vecinos de esa pampa que les da todos sus alimentos” (*TLS*: 45).

Los vecinos son criollos empobrecidos, y tampoco tienen vínculo espiritual con la tierra. Se creen superiores a los indios por poseer tierra y tienen miedo de perder su estatus social y de ser tratados como indios si son descubiertos cultivando la tierra con su propio esfuerzo. Normalmente contratan peones indios para cultivar su tierra, pero, debido a su situación miserable, al final se ven obligados a cultivar ellos mismos sus campos. Como esa labor se considera solamente propia de los indios, no tienen más remedio que trabajar a escondidas. Son personas destructivas. Cuando se enteran de que el Gobierno ha dictado un decreto para la expropiación del maizal de La Esmeralda en

favor de la mina van a protestar al subprefecto y al juez. Como ven que el subprefecto no les hace caso, en el cabildo deciden quemar la iglesia y sus casas para marcharse a Lima.

De modo que los colonistas y los capitalistas tienen división de categorías en alto y bajo, se consideran “sujeto” (superiores y personas de cultura) y califican a los indios de “objeto” (primitivos e inferiores). Por ello, les excluyen de la tierra y les empujan a la mina. Así se justifican para la explotación de la tierra y de los indios. Como ven la naturaleza como medio de producción, les falta la conexión emocional con dicho medio natural y no se preocupan de la sostenibilidad ecológica. Lo que hacen es imponerles a los indios sus concepciones y les obligan a explotar la mina y a destruir la tierra.

3.3.2. Polifonía sobre la explotación de la mina.

Debido a la explotación de las minas que han realizados los capitalistas, el medioambiente está destruido y muchos indios mueren en la mina. Según el narrador: “San Pedro tuvo fama de villa opulenta, de mineros ricos. Más de cien bocaminas, con su lengua de escoria tendida en las faldas de las montañas, estaban aún abiertas, pero abandonadas, ocultas por el monte” (*TLS:55*). En esta novela Arguedas presenta una polifonía de voces sobre la interpretación de la naturaleza abriendo un espacio para la negociación cultural que conduce hacia la recuperación ideológica o el reconocimiento de la cosmología indígena que siempre mantiene una relación holística con el hombre y la naturaleza, sin tratar de dominarlos.

-Don Fermín: La mina como medio de prosperidad.

La mina pertenece a don Fermín. Cree que la mina puede hacer prosperar a todos, pero no quiere que el beneficio sea sólo para los gringos. Así se lo revela a Demetrio Rendón Willka, el capataz de los indios de La Providencia en la mina:

Prosperidad para todos. Que vengan máquinas, que el oro y la plata que están enterrados debajo del Apark'ora salgan a la luz, que corran por las ciudades y los campos, dando más fuerza al hombre, más alimentos, más negocios [...]. Que no

se lleven todo los gringos, sino lo que sea justo; y lo que sea justo que quede para nosotros (TLS: 102).

-Los capitalistas extranjeros: Tenemos derecho a la mina.

Los neocapitalistas opinan que tienen más derecho a la utilización de la tierra debido a sus conocimientos científicos, su tecnología, su capital y su poder político. Son los que representan el consorcio internacional de la Wisther and Bozart y tratan de justificarse y legitimarse ante los otros. Ante las reclamaciones de los vecinos con respecto a la expropiación de las tierras con el fin de explotar la mina, el presidente del directorio del consorcio declara la legalización de los procesos: “El señor ministro ha obtenido ya el decreto de expropiación de las tierras que eran indispensables para la instalación de centrales y el desarrollo de la explotación [...] la resolución suprema que nos otorga el derecho de usar las aguas del río Lahuaymarca conforme a los planes propuestos” (TLS: 341).

- Adrián K’oto: La explotación de la mina destruye el equilibrio ecológico.

En esta novela Adrián K’oto, el cabecilla de los colonos, es el que tiene más sentido de justicia medioambiental. Se preocupa mucho por el equilibrio ecológico. Debido a la usurpación de la tierra de los colonizadores en favor de la mina, a los comuneros indígenas les queda cada vez menos tierra y no llegan a sobrevivir. Adrián K’oto se atreve a pedir permiso a su patrón para vender alimentos a los comuneros de Paraybamba que se están muriendo de hambre:

--La tierra se ha empequeñecido en Paraybamba. Padrecito don Bruno, hijo de Dios; las madres están matando a sus hijos recién nacidos porque los mozos están escapándose a la costa, a tierras desconocidas. Colonos de Provincia les daremos lana, ovejas, para que vendan...Trigo para que coman. (TLS:42)

Bruno se enfada mucho y castiga fuertemente a Nemencio Carhuamayo, el mayordomo de sus hombres. Luego, debido al “reflejo de la dualidad conflictiva que le atormenta”¹³⁰, les da permiso para hacerlo. De esta forma pueden resistir a otro

¹³⁰ Gladys M. Varona-Lacey, *José María Arguedas, más allá del indigenismo*, Miami, Florida: Universal, 2000, p.152.

principal, Adalberto Cisnero, un nuevo rico que pretende convertir a la comunidad en colonos de su hacienda.

-Los colonos: La mina es dios y demonio.

Los indios respetan a las montañas como dioses. Debido a que muchos indios han muerto en la explotación de las minas, creen que la montaña está muy enfadada, que está para castigarles. Desde entonces guardan una imagen endemoniada de la montaña: “Se guardaba de esa época un recuerdo brumoso, como de las grandes pestes que pasaron como fuego sobre las aldeas de indios. El nombre Apark’ora por sí mismo, en su sonido, despertaba una especie de terror vago pero encarnizado”. (TLS:99)

La mina representa las tinieblas. El indio Santos K’oyowasi celebra su nuevo descubrimiento de la luz del mundo al salir de la mina:

Salieron de la mina cuando el sol había traspuesto la cima del Apukintu. Les pareció que descubrían de nuevo el mundo. Santos K’oyowasi, el segundo cabecilla, se arrodilló sobre el primer manto de yerbas, a la orilla del camino, muy cerca de la boca-mina:

--¡La luz, la luz de fuera del mundo!-- exclamó en quechua--. Padre Apukintu: aún guardas en tu cumbre el sagrado aliento del sol. ¡Gracias, padre mío!
(TLS:112)

Por ello, Cabrejos, con el propósito de malograr los intentos mineros de Fermín y favorecer los de la Wisther and Bozart, llega a un acuerdo con Gregorio, un mestizo de San Pedro. El plan de Cabrejos es que Gregorio se vista de indio, entre en la mina y desde el fondo de la mina grite dando la impresión de que el grito es del amaru, la serpiente que más temen los indios, sean colonos o comuneros, y que “vive en el fondo de los lagos o en las cuevas hondas, donde gotea agua” (TLS: 127) para aunar a los indios. Sin embargo, este plan se malogra pues Gregorio muere descuartizado en la explosión.

- Justo Pariona: ¡Que no sea para el mal!

Los indígenas no quieren hacerse ricos con la mina. Siempre piensan en el sostenimiento del ecosistema. El trabajo basado en una relación afectuosa con la

naturaleza no permite la explotación de los recursos naturales hasta dominarlos. Al encontrar la veta de la mina, el capitán indio Justo Pariona se preocupa de que el metal pueda acarrear un desastre y pide al dios Pukasira que les aleje del mal: “¡Que no sea para el mal, para el sufrimiento de los que no tienen amparo! ¡El metal es del diablo! Por eso nuestro padre Apukintu lo oculta. Pero los señores han inventado máquinas. Ellos manejan el mal como el bien ahora. ¡Dios Padre Apukintu: defiéndete!” –rezó en voz alta” (TLS: 287).

-Rendón Willka: La mina se ofrece para beneficiar a la gente no para que se explote.

Rendón Willka, es un indio que se vio obligado a marcharse de la escuela de los vecinos para ir a Lima. Después de ocho años en Lima, regresa a San Pedro fortalecido intelectual y políticamente. Don Fermín le nombra capataz de los colonos de don Bruno en la mina Apark'ora. Reflexiona sobre la doble naturaleza de la mina: la económica y la ética. Piensa que la mina debe ser explotada adecuadamente para el bienestar del hombre sin agotarla. Para eso es necesario que los indios superen el temor al amaru. Según Aibar Ray, Rendón es como un transculturado¹³¹.

“¡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.” (TLS:112)

Rendón habla con los k'ollanas de la mina de la importancia de vencer la oscuridad y no dejarse asustar por los explosivos y la obligación de enfrentarse con el amaru. Por ello, los colonos con quienes trabaja confían en sus afirmaciones y se enfrentan sin temor al amaru.

¹³¹ Ver: Elena Aibar Ray, ob.cit., p.156.

-Los vecinos: La explotación de la mina trae la pobreza.

Como don Fermín es hábil para ir adquiriendo las tierras de los vecinos, les ha dejado pobres lentamente. Don Ricardo, el alcalde, convoca un cabildo acusando a Fermín de ser un ambicioso y así declara: “--Somos más pobres que los indios. Tenemos que hacer algo [...] los Aragones de Peralta no eran más que muchos de nosotros; pero el viejo que ha muerto y su hijo Fermín supieron comprar tierras a señores e indios, disimuladamente, o por la fuerza, según los casos” (TLS:55).

El alcalde pide un juramento a los otros vecinos para que no vendan más tierras a Fermín, señalando que “si los otros vecinos vendemos nuestros maizales de la Esmeralda nos quedaremos de menos valor que los indios” (TLS: 56). A pesar de estos intentos, entre ellos no llegan a un acuerdo. Sólo dos mujeres vecinas: doña Adelaida y Asunta de la Torre son más justicieras. Doña Adelaida reprocha a los vecinos sobornados por Fermín y el Consorcio: “¡Fuera! El hambre más que la dignidad, no en San Pedro” (TLS:157). Asunta, señorita respetuosa y adorada por el ingeniero Cabrejos y por todos los hombres de San Pedro, cuando entran los guardias civiles con sus camiones en San Pedro para la expropiación de la tierra, va en busca de Cabrejos a su oficina y le mata para vengar por su pueblo, diciéndole: --“Vendiste mi pueblo sin que fuera suyo” (TLS:379).

3.3.3. Relación de los indios con la naturaleza en Arguedas

Murphy manifiesta que el tipo de identidad forjada a través de las relaciones con el entorno determina las actitudes culturales hacia el medio ambiente y tiene una relación estrecha con cómo lo percibimos; ello puede llegar a explicar nuestras actitudes hacia la crisis ecológica¹³². El eminente geógrafo cultural Tuan Yi Fu ha acuñado el término “topofilia” para describir las formas en que los seres humanos se vinculan con su lugar. Se centra en el vínculo emocional que los seres humanos mantienen con los lugares que les sustentan. Estas emociones les permiten prosperar en su entorno a través de actividades de las significaciones culturales que no sólo proporcionan la supervivencia económica básica, sino también artísticamente creativa en el

¹³² Ver: Patrick D.Murphy, *Literature, Nature, and Other. Ecofeminist Critiques*, Albany, New York, State University of New York, 1995, pp. xiv-xix.

fortalecimiento de los valores que vivimos. Según el crítico el espacio es un término abstracto e indiferenciado y se convierte en lugar cuando se le llega a conocer mejor y se le dota de valores¹³³.

Arguedas nos muestra a los indígenas andinos con una cosmología holística que está caracterizada por ser simbólica y complementaria. Cajete manifiesta que todas las criaturas y fuerzas están relacionadas y, por lo tanto, todos son co-creadores y tienen la responsabilidad de colaborar. Así dice: “los seres humanos no son sino una manifestación de un orden universal implicado. Toda parte de este orden se compenetran con otra. Son de manera integral codependientes. Todos estamos relacionados”¹³⁴. El estudioso opina que los indígenas no sólo valoran la tierra como fuente de vida y de sustento, sino también como fuente de su ser espiritual. Siempre mantienen una relación armoniosa con la naturaleza, que está basada en el fundamento de un pacto recíproco de cuidado y responsabilidad¹³⁵.

La cosmología andina se basa en el concepto de *Pacha* que, en sentido estricto, significa la tierra incluyendo el espacio, el tiempo, la historia y el mundo; y en sentido amplio, el cosmos. Tanto en la unión entre *pacha* y la construcción de espacio (Arriba, Aquí, y Abajo), como entre *pacha* y la construcción de tiempo (Pasado, Ahora y Futuro) todo está centrado en el Aquí y Ahora. Según este concepto “la humanidad vive aquí, en el medio, entre el cielo y la tierra, y ahora, entre el pasado y el futuro”¹³⁶. Por ello, los indios creen que la tierra es algo sagrado, que es de la naturaleza y no pertenece a nadie. Siempre trabajan en su reciprocidad para mantener un equilibrio, una relación de beneficio mutuo con la naturaleza. Arguedas admira la fuerza y la eficacia del trabajo colectivo de los indios en sus *ayllus*, basado en la solidaridad y la reciprocidad. En *Yawar fiesta* el novelista cuenta el coraje y la decisión de los indios para construir la carretera de Nazca a Puquio en 20 días. Rodrigo Montoya testimonia esta historia:

A simple vista, parece toda una exageración afirmar que diez mil indios de los *ayllus* de toda la provincia de Lucanas hayan construido 159 kilómetros de carretera en 20 días bajo la dirección de un cura con vocación de ingeniero civil.

¹³³ Ver: Yi-Fu Tuan, *Space and place: The perspective of experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005, pp.2-6.

¹³⁴ Gregory Cajete, *Native Science: natural laws of interdependence*, Santa Fe: Clear Light, 2000, p.61.

¹³⁵ *Ibid.*, cap.6.

¹³⁶ Max Peter Baumann, *Cosmología y Música en los Andes*, Madrid: Biblioteca Ibero-americana, 1996, p.25.

Reconstruí la historia de esa carretera y pude verificar con documento y testimonios directos que todo lo que Arguedas contó fue históricamente cierto¹³⁷.

En *Primer Encuentro de narradores Peruanos. Arequipa, 1965* Arguedas, hablando de la fraternidad de los indios en sus novelas *Yawar Fiesta*, *Los ríos profundos* y *Todas las sangres*, dice:

Estos libros han ido creciendo, pero la doctrina que los sustenta es la misma, la doctrina que sustenta el autor es que el individualismo agresivo no es el que va a impulsar bien a la Humanidad sino que la va a destruir; es la fraternidad humana la que hará posible la grandeza no solamente del Perú sino de la Humanidad. Y ésa es la que practican los indios, y la practican con un orden, con un sistema, con una tradición, a la cual se ha referido Sebastián [Salazar Bondy], que es la que está más o menos mostrada en *Todas las sangres*.(240)

En efecto, Marín declara que la estructura inca de trabajo “responde a un hondo sentido comunitario y rechaza toda dimensión individualista propia del liberalismo decimonónico”¹³⁸. Spina considera que el trato comercial que brindan los colonos de don Bruno a los paraybambas no es para enriquecerse ni para que se enriquezcan, sino para mantener el equilibrio entre la comunidad y los hacendados¹³⁹. De este modo, cuando los colonos de Bruno se trasladan a la mina de Fermín para trabajar en mitas (turno de trabajo), los paraybambas empiezan a trabajar la tierra de aquellos y así se mantiene el equilibrio. Esta actitud de los indios de trabajar la tierra en beneficio mutuo también se demuestra con los vecinos que al fracasar en la reclamación de su derecho a la tierra de Esmeralda, deciden quemar su iglesia y sus casas para marcharse y dan los trigales y los pastos a los comuneros de Lahuaymarca. Éstos lo aceptan con una promesa: “Cuidaremos bien, sembraremos bien. De cada diez, tres sacos quedarán para el Común” (*TLS*: 384).

Los indios son personas constructivas. Según el narrador, los señores “han robado” las tierras buenas de los indios y a los colonos los han arrojado cada vez más arriba, a

¹³⁷ Rodrigo Montoya, art.cit., p.67.

¹³⁸ Gladys C. Marín, *La experiencia americana de José María Arguedas*, Buenos Aires: F. García Cambeiro, 1973, p.184.

¹³⁹ Ver: Vincent Spina, *El modo épico en José María Arguedas*, Madrid: Editorial Pliegos, 1986, p.84.

las tierras de pasto de la zona fría, próxima a los nevados. Aunque los indios reciben tierras secas y bárbaras, siempre trabajan con buena voluntad y convierten buena parte de ellas en tierras de arar: “a medida que los indios las domesticaban, las irrigaban o sembraban, calculando las lluvias no siempre regulares, los hacendados los empujaban más alto, y ellos extendían los linderos de sus fincas por su sola voluntad” (TLS: 37).

Los indios tienen un vínculo emocional con la naturaleza, con la que siempre mantienen unas relaciones armoniosas. Sin embargo, la destrucción del medio ambiente rompe la conexión entre todos los elementos de la naturaleza. Se ve cómo Rendón toca las campanas para resucitarlos y devolverles la conexión entre ellos:

Los negros muros del templo se animaron, los caídos arbustos del centro de la plaza empezaron a moverse. Un golpe fortísimo en la campana pequeña, penetró como un rayo en la conciencia del hacendado, le cubrió de oro. El ya negro Apukintu tomó contacto con el sol. Había estado aislado, solo, frente a don Bruno. La voz de las campanas, el himno que tocaba en ellas Demetrio, devolvió a la montaña protectora del pueblo su conexión con la villa y con la cadena de cerros y nevados de la que se había aislado, ennegreciendo, cruzándose de rocas y de arbustos muertos. (TLS: 411)

El ingeniero del consorcio, Cabrejos, civilizado, costeño e industrializado, está desprovisto del vínculo espiritual que une a los serranos con su universo, es incapaz de percibir estas sensaciones. En una ocasión:

La voz del gran río llegaba al pueblo; parecía mover profundamente, con extrema ternura el grupito de árboles agonizantes que se erguían en la plaza seca y tan grande.

--¡Gregorio! Tu pueblo es muy triste (...)

--¿Será, pues, triste? ¿Oye usted al río, señor?

--Lo oigo. ¿Es alta o baja su voz? No lo sé. Me jode.

--Es el canto de todo el mundo, dicen los indios, señor. Dicen que con la luz de la estrella nos purifica por dentro.

--A mí me confunde (TLS: 89-90).

De modo que el sentido que los hacendados y los capitalistas dan a la tierra se encuentra con un desafío. El narrador ha creado un tercer espacio para la negociación. El sentido anterior de la tierra como una propiedad para vender y comprar, ya no es ahora aceptable, porque ha entrado otra manera de pensar, de sentir la tierra, de percibirla a través de lo sensorial.

Con esta relación holística con la tierra, los indios sufren cuando la tierra sufre. De allí la preocupación de Adrián K'oto por el desequilibrio ecológico. Para los indios el espacio espiritual está en todas las partes y en la tierra. Rendón, antes de beber siempre echa un poco del vino en la tierra como ritual, y así le declara a Cabrejos: "Para ti, patrón, no hay Mama Pacha. Es, pues, seguro. Pero en mi dentro habla claro la cascada, pues; el río también, el manantial también" (TLS:85-86). Debido a la conexión entre los indios y la tierra, en el momento de la muerte de Rendón se siente un estruendo que sacude el subsuelo, "como si las montañas empezaran a caminar", "Es como si un río subterráneo empezara su creciente"(TLS:473).

Cada cultura tiene sus conceptos sobre la tierra. La cultura occidental lo contempla desde su dualismo explotador; en cambio, los indígenas tienen una concepción holística de la naturaleza, no adoptan esa división occidental con respecto a su relación con la naturaleza. Aquí nos conviene tener en cuenta la distinción de Tuan Yi Fu entre el espacio y el lugar. Los indígenas interpretan el espacio como lugar porque lo dotan de valores históricos y significado. Estas emociones les permiten prosperar en su entorno a través de actividades asociadas a significaciones culturales que no sólo proporcionan la supervivencia económica básica, sino que también tienen un papel artístico-creativo que fortalece los valores que componen su existencia.

4. Transición de *Todas las sangres* a *El zorro de arriba y el zorro de abajo*:

Postcolonialización vs. Industrialización.

En *Yawar fiesta* con respecto al tema de la costa, sólo se trata de la incorporación de algunas fuerzas costeñas en la realidad serrana, y en *Los ríos profundos* la tropa de Lima interviene para reprimir el motín de las chicheras. En *Todas las sangres* la costa, simbolizada por Lima, ya aparece como parte integrante del mundo representado. En esta novela los capitalistas nacionales se enfrentan al imperialismo internacional. Aunque la representación de la costa no es directa, sino a través de la presión externa de

los consorcios internacionales y de las metrópolis imperialistas, concretamente, al mencionar los hechos que determinan la paulatina influencia de la costa en la sierra, Cornejo Polar opina que “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”¹⁴⁰. El crítico manifiesta que Arguedas es consciente que la integración de sierra y costa significa la modificación del mundo indio y que la reflexión sobre este problema le angustia profundamente: “esperanza y temores se suceden y mezclan en una meditación que compromete su existencia íntegra”¹⁴¹. En *Todas las sangres* Arguedas anuncia la esperanza del nacimiento de un mundo nuevo con la redentora muerte de Rendón Willka, basándose en la cosmovisión del tiempo cíclico de los indígenas. Sin embargo, a nivel de realidad esta esperanza se queda pronto frustrada en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Los indígenas después de bajar a la costa están destinados a fracasar.

En la correspondencia de Arguedas, Sybila Arredondo, su segunda esposa, subraya unas cartas sobre la evolución de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. A través de una carta al editor español Carlos Barral, del 26 de julio de 1966, se sabe que durante las décadas del 40 y 50 Arguedas no dejó de pasar su verano en la maravillosa playa en el pequeño puerto de Supe hasta el año 1960 en que los japoneses, con la industria de la harina de pescado, convirtieron el puerto en “un inmenso surtidor de humo pestilente” y la playa en “un fango cargado de gusanos”. Por otro lado, Arguedas no acaba de entender que a pesar de los increíbles ingresos que obtienen con la pesca, los pescadores siempre permanecen pobres. Lo que le parece “algo superior a las posibilidades de ficción del novelista”¹⁴². Arguedas fue testigo de esta transformación tremenda. Más tarde Arguedas viajó varias veces a Chimbote a documentarse para su trabajo etnográfico. Hizo muchas entrevistas con los pescadores y los obreros de origen serrano y lo que le interesaba era el tipo de relaciones que se establecen entre los diversos tipos de gente andina y costeña criolla.

Arguedas cree que la costa “es donde más se percibe la transformación del

¹⁴⁰ Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires: Losada, 1973, p.255.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.257.

¹⁴² Sybila Arredondo de Arguedas, art. cit., “*El zorro de arriba y el zorro de abajo* en la correspondencia de Arguedas” en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica Eve-Marie Fell, Buenos Aires, Organismos signatarios del acuerdo multilateral de investigaciones y co-edición archivo, 1984: pp. 276-277.

país”¹⁴³, y en forma más concreta, los puertos pesqueros, donde trabajan juntos los hombres de todas las regiones del país. Opina que una narración sobre Chimbote y Supe será como “sorber en un licor bien fuerte la sustancia del Perú hirviendo de estos días”¹⁴⁴. Sólo el arte puede ser capaz de interpretar esta compleja realidad. Así se lo manifiesta al periodista J.M. Orbeago en una entrevista en la que habla de su intención para una futura novela:

...la letra procurará recoger [...] la dura y triunfal lucha del pescador contra el mar: el regocijo del trabajador pesquero cuando logra colmar su lancha con los productos del mar; la energía con que se enfrenta contra los elementos alterados del océano; la solidaridad que demuestran para dominar a estos elementos o cuando son víctimas de ellos. Procurará exaltar la importancia que tiene para la economía del país y su porvenir los frutos del trabajo de pescador. Intentará interpretar, asimismo, la necesidad de que los trabajadores se mantengan unidos en la lucha por la defensa de sus derechos sociales del mismo modo como lo hacen en su lucha contra los elementos del mar cuando se tornan contrarios. Interpretará el anhelo del trabajador pesquero en el sentido de que el fruto de su duro trabajo beneficie a la más vasta cantidad posible de peruanos y de trabajadores del mundo. Deberá exaltar la riqueza del Perú y proclamar la decisión del pescador, o su esperanza, de que esta riqueza beneficie, de energía, la felicidad de la vida plena al mayor número de peruanos.¹⁴⁵

No obstante, después de escribir unos capítulos ya no puede seguir. Así lo revela a su esposa Sybila: “ya no sé por dónde andan los ‘zorros’ [...] La vinculación anticuadamente romántica que nutre mi trabajo de creación ha quedado atrás”¹⁴⁶, ya que Chimbote es un mundo lleno de innumerables contradicciones que le desborda. Después de intentar continuar tantas veces sin poder alcanzar a los “zorros” se suicida dejando la novela truncada.

¹⁴³ Ibid., p.281.

¹⁴⁴ Ibid., p.279.

¹⁴⁵ Ibid., p.281.

¹⁴⁶ Ibid., p.290.

5. La destrucción de la naturaleza de la localidad costera de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

El zorro de arriba y el zorro de abajo, última novela de este narrador peruano, truncada por su suicidio, es una novela de gran asombro en la representación de la realidad peruana. En esta novela la problemática medioambiental viene representada por el puerto pesquero más grande del mundo: Chimbote está abierto al mundo exterior, a la industrialización, a la explotación desde fuera, de los japoneses, de los norteamericanos, de otros capitalistas. Esta novela se presenta como un corte con el pasado. El puerto que representa Arguedas es un mundo caótico y alienado. Los indígenas, después de bajar de la sierra a la costa, pierden su dignidad y hasta su memoria de la comunidad. Algunos que se hacen ricos se convierten en hombres corruptos y manipuladores de sus paisanos pobres y también fracasan. Lo que Arguedas representa ya es una imposibilidad de comunicación y una denuncia de la injusticia medioambiental.

Al leer la novela lo primero que constatamos es el lenguaje grosero de los pescadores alrededor de imágenes sexuales. La bahía de Chimbote, que antes era limpia y transparente como un espejo, ahora está contaminada por completo, como dice Zavala, pescador sindicalista, que anda siempre por el prostíbulo: “antes era un espejo, ahora es la puta más generosa ‘zorra’ que huele a podrido” (ZZ:41). El medio ambiente está destruido por los desperdicios de las fábricas de harina de pescado. Según el narrador:

La fetidez del mar desplazaba el olor denso del humo de las calderas en que millones de anchovetas se desarticulaban, se fundían, exhalaban ese olor como alimenticio, mientras hervían y sudaban aceite. El olor de los desperdicios, de la sangre, de las pequeñas entrañas pisoteadas en las bolicheras y lanzadas sobre el mar a manguerazos, y el olor del agua que borbotaba de las fábricas a la playa hacía brotar de la arena gusanos gelatinosos. (ZZ:40)

El humo rosado de la Fundición envuelve toda la ciudad, se eleva muy alto como la lengua del puerto y no se apaga nunca. Don Diego lo ve como “la lengua del puerto”. Así le expresa al jefe de Nautilus: “...tiene y no tiene luz, tiene y no tiene bordes, no se apaga jamás. Se levanta de esas galerías largas, de todo ese laberinto de torres, minerales, sudores y luz eléctrica, de las tripas más escondidas de tanta maquinaria; le cuesta levantarse, pero parece que nadie, ni las manos de dioses que existen y no existen

podría atajarlo” (ZZ:114).

Para don Ángel, el humo rosado de la Fundición simboliza el poder, la prosperidad de Chimbote; cree que todo está “en orden”, ya que los de Braschi han establecido el “orden” que más les conviene para su explotación, por lo tanto dice: “¿Quién se preocupa en Chimbote de la Fundición? Poca gente. El sindicato de empleados, el sindicato de obreros están ensamblados. Moncada, el loco, los conoce” (ZZ:114). No obstante, don Diego ve el humo rosado como símbolo de la devoración de los explotadores y una fuga de la represión de los capitalistas. Así, dice:

-¡Ese humo parece, sin embargo, como saliera del pecho de usted, don Ángel!
Del pecho de todos nosotros. Es rosado, se eleva contra todo, como si tuviera sangrecita en su incierta forma. Sale también de la garganta del ciego que cantaba con voz como de carnero, sin alegría ni tristeza, pero con fuerte ritmo. Me hizo bailar la voz de ese carnero ciego. (ZZ:114)

Las primeras víctimas que sufren la consecuencia de la explotación de los recursos naturales del mar son los alcatraces. El novelista nos revela esta realidad a través del diálogo entre don Diego, el zorro de arriba, y don Ángel, el zorro de abajo. Según don Ángel :

Aquí en Chimbote, está la bahía más grande que la propia conciencia de Dios, porque es el reflejo del rostro de nuestro señor Jesucristo. Allí no más, en la bahía, estaban los bancos de atunes y anchovetas. Y ¿cuántos dormían en esas islas que guardan la bahía de Dios, de mi amor? Millones de toneladas tragaban. Nos las tiramos todas en dos o tres años. Los cochos ahora andan medigando peor que judíos errantes. (ZZ:92-93)

Como el equilibrio ecológico está roto por la pesca intensiva, la bahía de Chimbote se ha convertido en un paraíso perdido:

El cocho de antes volaba en bandas [...] [a]rmoniosas [...] lindas, tranquilas, ornamentando el cielo como parte flor de esta bahía. (ZZ:95)

[...]

Ahora el alcatraz es un gallinazo al revés. El gallinazo tragaba la basura perniciosa; el “cocho” de hoy aguaita, cual mal ladrón, avergozado, los mercados de todos los puertos; en Lima es peor. Desde los techos, parados en filas, fríos, o pajareando con su último aliento, miran la tierra, oiga. Están viejos. Mueren a miles; apestan. (ZZ:95)

Al narrador le duele mucho que los alcatraces sean maltratados, a pesar de que hay unos pocos bondadosos:

Alguna mujer les arrojaba tripas de pescado o desperdicios de chanco de mar. Si bajaban, los agarraban a patatas, los perseguían a trapazos, a palos; los perros se banquetaban con ellos. (ZZ:58)

[...]

Agonizaban horas de horas, o eran atacados por bandadas de niños que trataban de descuartizarlos. [...] Moncada ondó semanas con una escopa de madera que él mismo talló en un tronco de sauce; rondó los mercados defendiendo la agonía de los “cochos”. [...] Don Esteban oyó que a su lado un grupo de chicos zarandeaba un alcatraz. Alzó la cabeza, se incorporó. Los niños corrieron.... (ZZ:135)

La imagen doliente de los alcatraces es para los de Braschi como símbolo del desarrollo de su propio poder¹⁴⁷. Don Ángel le dice con orgullo a don Diego “Pero el Perú es ahora el primer país del mundo en pesca” (ZZ:93). De modo que el crecimiento de la industrialización de la pesca se logra a coste de la disminución y del robo del alimento de los alcatraces. Por otra parte, es símbolo del aplastamiento de los serranos inmigrantes, que son descritos como “incas convertidos en mendigos sin esperanzas” (ZZ:95).

En el *El zorro de arriba y el zorro de abajo* se repite el tema de la seducción del hombre de la sierra por la “zorra” de la bahía de Chimbote, simbolizada como una prostituta. En el mito, como explica el zorro de arriba, se cuenta cómo Tutaykire,

¹⁴⁷ Rouillón también subraya el significado de esta imagen como “expresión del poder del mal” del poder de Braschi, así mismo, su símbolo a nivel mítico en el caso de Chaucato y de don Hilario Caullama. Ver: José Luis Rouillón, “La luz que nadie apagará- Aproximaciones al mito y al cristianismo en el último Arguedas” en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica Eve-Marie Fell, Buenos Aires, Organismos signatarios del acuerdo multilateral de investigaciones y co-edición archivo, 1984: p. 349.

guerrero de la sierra, que va a la costa y es seducido por la virgen ramera (ZZ:50). El zorro de abajo comenta: “Un sexo desconocido confunde a éstos. Las prostitutas carajean, putean, con derecho. Lo distanciaron más al susodicho. A nadie pertenece la ‘zorra’ de la prostituta; es del mundo de aquí, de mi terreno” (ZZ:23). Chimbote se ha convertido en un medio ambiente de explotación de los pescadores y obreros que inmigran a esta ciudad.

5.1. El desplazamiento y la inmigración de la población indígena a la ciudad para trabajar.

El acelerado proceso de modernización del puerto Chimbote atrae a miles de serranos que acuden bajando de todos los pueblos de las montañas andinas a buscar trabajo. El novelista nos revela toda la realidad a través de dos zorros que establecen de nuevo la relación sierra/costa que existió hace dos mil quinientos años. A partir del capítulo III los zorros participan en la novela por medio de las metamorfosis de don Ángel (el zorro de abajo) y don Diego (el zorro de arriba). Don Diego hace que don Ángel confiese las maniobras de poder del grupo al que pertenece para revelar la verdad sobre Chimbote.

Según don Ángel, el desplazamiento de la población indígena a la costa tiene dos explicaciones. Por un lado, en la sierra los indios están muy maltratados: “los hacendados grandes y chicos se mean en la boca y en la conciencia de los indios y les sacan el jugo, un pobre juguito reseco; y se lo sacan fácil, a fuerza de la pura costumbre no más”, o “Los balean de vez en cuando y ascienden inmediatamente a los oficiales que ordenan hacer fuego” (ZZ:92). Por otro lado, el rumor que hizo correr la “mafia” sobre la riqueza en Chimbote: “La “mafia” antigua hizo correr la voz, como pólvora, de que en Chimbote se encontraban tierras buenas para hacer casas propias, gratis; que había trabajo en fábricas, tiendas, bares, restaurantes” (ZZ:91). Pero ese reclutamiento fue diez años. atrás Ahora las fábricas ya están reduciendo obreros, y sin embargo siguen llegando serranos a Chimbote. A estos serranos don Diego los describe como un bicho del médano de San Pedro que “ha brotado de esa laguna cristalina que hay en la entrada del cerro de arena. De allí viene a curiosear, a conocer; con la luz se emborracha” (ZZ:89) Don Diego ve un bicho que zumbaba sobre el vidrio de la lámpara, que “se

golpeaba a muerte contra el vidrio; era rechazado como un rayo y volvía” (ZZ: 86). Se levanta y mata el bicho. Éste da una vuelta ciega y produce un sonido penetrante. Don Diego se lo explica así a don Ángel:

¡ese zumbido es la queja de una laguna que está en lo más dentro del médano San Pedro, donde los serranos han hecho una barriada de calles bien rectas, a imitación del casco urbano de Chimbote [...] Este bichito se llama “*Onquray onquray*”, que quiere decir en lengua antigua “enfermedad de enfermedad” y ha brotado de esa laguna cristalina que hay en la entrada del cerro de arena. De allí viene a curiosear, a conocer; con la luz se emborracha. Ya va a morir, dando otra vuelta más en círculo [...] ¿Por qué siguen viniendo serranos a Chimbote? ¿Saben que las fábricas están reduciendo su personal una quinta parte? ¿Qué a la industria no le conviene seguir teniendo obreros fijos con derechos sociales y que pronto eliminarán a todos y no quedarán sino eventuales bajo el sistema de contratistas generales? (ZZ: 89-90)

Don Diego ve que los serranos, después de bajar a la costa, son considerados como un bicho y van a ser aplastados en cualquier situación. En efecto, éstos al llegar a la costa se enfrentan con un medio ambiente muy diferente y se meten en lo que sea para sobrevivir. Según don Ángel:

...otros hambrientos bajaron directamente aquí para trabajar en lo que fuera; en la basura o en la pesca. Se dejaron amarrar por docenas, desnudos, en los fierros del muelle y allí, atorándose, chapoteando, carajeándose unos a otros, aprendieron a nadar, o se metieron a lavar platos, a barrer, a cargar bultos en los mercados que empezaron a aparecer sin regla ni orden. (ZZ:93)

Don Hilario Caullama es un personaje basado en un hombre real a quien Arguedas entrevistó. Es indio aymara del lago Titicaca. Primero trabajó como pescador, a los treinta años aprendió a leer y llegó de patrón de la lancha pesquera “Moby Dick” a Chimbote. Otro indio aymara, Apasa o “Doble jeta”, también llegó a ser pescador, pero pasa al lado de Braschi. Otro patrón de lancha, Guerrero, serrano de Sicuani, tuvo que

engañar a su enamorada y a los padres de la chica diciéndoles que era mecánico.

Asto, un indio serrano, es, según Cornejo Polar, un personaje tipo que representa 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 andina- que el puerto entrega a quienes llegan hasta él”¹⁴⁸. Es un serrano con mucha suerte. Ha podido incorporarse a la pescadería, sin caer en la miseria irremediable de los marginados.

Esteban de la Cruz, serrano de Parobamba y hombre con múltiples experiencias, trabajó en una plantación de coca, en casa de una señora limeña que le sedujo y luego en la mina de Cocalón, desde donde pasó a Chimbote. Primero ha encontrado empleo como vendedor de helados, luego ayuda a su esposa Jesusa en la venta de papas en un puesto del mercado y, finalmente, se compra una máquina de zapatería. Lucha contra la muerte por causa de una enfermedad pulmonar como consecuencia de haber trabajado en las minas. Otro serrano, don Cecilio Ramírez, también débil de pulmón por haber trabajado en la mina, comienza a trabajar como ayudante de albañil en Chimbote, en la barriada La Esperanza.

Gregorio Balazar, de *La Caída del Ángel*, donde pasó su humilde niñez, tuvo la suerte de estudiar tres años en una escuela nocturna de Lima. Hizo de mayordomo en grandes residencias de Lima y de miembro secundario de la directiva de la pequeña barriada limeña. De Lima pasó a Chimbote.

Tinoco, serrano degradado, miembro de la “mafia”, frecuenta el burdel, explota a las prostitutas y deja embarazadas a varias de ellas. Antolín Crispín, joven ciego serrano, es tocador de charango en Chimbote. También aparecen unas prostitutas que trabajan en los corrales, como Florinda, hermana de Asto y Orfa, de Cajamarca.

5.2. Los efectos de la contaminación para las Comunidades.

Al trasladarse el mundo narrativo de la sierra a la costa se ven muchos contrastes: mientras que en *Todas las sangres* se trata más del problema del colonialismo y del patriarcado, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* se centra en el problema de la justicia medioambiental. En *Todas las sangres* los colonizadores toman la tierra y ejercen su

¹⁴⁸ Antonio Cornejo Polar, ob.cit., 1973, p.274.

autoridad sobre los colonizados. Los indígenas sufren los despojos y la explotación de los colonizadores, sobreviven en las comunidades con lo poco que les queda. Sin embargo, son constructivos, trabajan la tierra unidos, solidarios y fraternales, en beneficio mutuo. Mantienen una relación armoniosa con la naturaleza, que aparece como un apoyo de los indígenas. En cambio, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* la urbanización separa a la gente y produce una estructura de división de personas. Los indios serranos, que son numerosos, siempre proceden de la estratificación más baja, y son los más explotados y manipulados.

El zorro de arriba hace hablar al zorro de abajo para que confiese su plan, que trata de corromper y destruir al hombre moral y físicamente. Como bien explica don Ángel: “en Chimbote, a todos se les borra la cara, se les asancocha la moral, se les mete en molde” (ZZ:87). Las voces de los zorros son una combinación de bien/mal en las figuras indígenas de “burladores”¹⁴⁹, que tienen el poder de cambiar cosas para mejor o peor en el mundo de los seres humanos¹⁵⁰. Arguedas usa las voces de los dos zorros para poner de manifiesto el problema de la justicia y de la responsabilidad. Como son dos, hay un holismo de bien/mal en sus figuras también.

Entre don Ángel y los mafiosos “Braschi”¹⁵¹ han creado una compleja estructura injusta, abriendo la industria de harina bien al principio pero pronto deteriorando las condiciones de trabajo, y engranando luego alrededor toda la cadena de servicios creada para manipular, causando un círculo vicioso imparable. Los pobres, a pesar de su situación miserable, podrían ahorrar algo para mejorar su vida. Sin embargo, tienen la tentación servida, les inducen a gastar el dinero emborrachándose y yendo de putas. Cuanto más pagan, más quieren gastar y más malgastan. Así le revela don Ángel, el zorro de abajo, a don Diego, el zorro de arriba: “de un sol diario que agarraban, de vez en cuando en sus pueblos, aquí sacaban hasta cien y hasta trescientos o quinientos diarios. Para ellos se abrieron burdeles y cantinas, hechos a medida de sus apetencias y gustos” (ZZ: 94).

¹⁴⁹ Sobre la figura del trickster consulte José Manuel Pedrosa, *Bestiario. Antropología y simbolismo Animal*. Madrid: Medusa, 2002, pp. 132-134.

¹⁵⁰ Ver: Claudette Kemper Columbus, “Tricksters in the Fishmeal Factory: Fragmentation in Arguedas’s Last Novel” en Sandoval, Ciro A. & Boschetto-Sandoval, Sandra M. eds., *José María Arguedas, Reconsiderations for Latin American Cultural Studies*, Athens, Ohio University Center for International Studies, 1998, pp.167-184.

¹⁵¹ Según Elena Aibar Ray esta figura, dueño de las empresas de Chimbote, puede ser en la vida real el millonario peruano Banchemo, quien fue asesinado poco tiempo después en forma misteriosa. Véase Elena Aibar Ray, ob. cit., p. 207.

La primera “contaminación” de la moral para los inmigrantes serranos es su aceptación del amor pagado como un placer y prueba de su masculinidad, ya que Aibar Ray subraya el valor del amor sexual para los indios de los Andes como algo “natural y ritual”, y que se practica sólo con su pareja elegida¹⁵².

Los de Braschi, por una parte dañan al hombre, por otra hacen que el hombre peque también. Los mafiosos adiestran a unos criollos, serranos, hasta indios para que ejerzan como “provocadores” que “arman los líos”. Según don Ángel:

...sacaban chaveta y enseñaron a sacar chaveta, a patear a las putas; aplaudían la prendida del cigarro con billetes de diez, de a quinientos, a regar el piso de las cantinas y burdeles con cerveza hasta con wiski [...] Todo salió a lo calculado y aún más. Tanto más burdelero, putaño, timbero, burlador, cuanto más comprador de refrigeradoras para guardar trapos, calzones de mujer [...] más trampas y chavetazos, más billetes de quinientos o de cien quemados para prender cigarros, más macho el pescador, más gallo, más famos, saludado, contento (ZZ:94-95).

Los mafiosos “Braschi” y el Chaucato se engañan y se roban entre ellos. Al tiempo que la “mafia” trama su estrategia: “hizo gastar a los pescadores en su debido tiempo; cebó sus apetitos de macho brutos. Con buenos trucos los hizo derrochar todo lo que ganaban; los mantuvo en conserva de delincuencia, y esa mancha no se lava fácil” (ZZ:96). La gran huelga trampeada por los de Braschi, que sigue en toda la costa, deja a los pescadores “con la tripa vacía” (ZZ:103) y presos de una creciente irritación. Don Ángel así le confiesa al visitante:

Y la timbeadera siguió fuerte, hasta que en la gran huelga los pescadores se quedaron con la tripa vacía, en la “última lona”...Después de empeñar máquinas de coser, refrigeradoras, televisores, se vieron en las negras. [...] Entonces se vio algo que hemos apuntado en el libro: las plaseras de todos los mercados, los comerciantes del Modelo, empezaron a fiar a los pescadores con matrícula; [...] los pescadores se vieron sin billetes [...] en vez de acobardarse se encojonaron; los líderes convirtieron la amargura en pólvora. (ZZ:103-104)

¹⁵² Ibid., p.86.

El medio ambiente que representa el novelista es corrupto, caótico y degradado. En esta ciudad, que huele a harina de pescado, plata y sexo, los indios, negros, cholos y zambos pierden su identidad y sus raíces culturales. Así comenta don Ángel:

Ningún indio tiene patria, ¿no? Me consta. No saben pronunciar ni el nombre de su provincia. Ningún cholo, ningún negro verdadero, zambo o injerto tienen concierto entre ellos. Son peores que los indios en eso. ¿Dónde está la patria, amigo? Ni en el corazón ni en la saliva. ‘¡A la mierda!’, es el juramento de los cholos, injertos y negros; y los indios son una manada. ¡Ahí están! En los médanos y zancudales, robándose los unos a los otros. ‘A la mierda’. (ZZ:116)

Forgues opina que el mestizaje ideal que Arguedas ha intentado plasmar en *Todas las sangres* aquí se encuentra en un proceso de aculturación, un proceso que, en vez de acercar a los diferentes estratos sociales, los va separando y dividiendo más¹⁵³. Lo que resulta es que todos son iguales de miserables, peor incluso que los que están en la sierra. Don Cecilio así se le revela al padre Cardozo¹⁵⁴: “...es como reventazón de miseria y pelea reunido. Aquí en Chimbote, la mayor parte gente barriada nos hemos, más o menos, igualado últimos años estos; nos hemos igualado en la miseria miserableza que será más pesadazo en sus apariencias, padre, que en las alturas sierra” (ZZ:229).

Forgues tiene razón al decir que la pérdida de las raíces se debe a la ruptura de los vínculos con el pueblo de origen¹⁵⁵. Se ve que en Chimbote se están desintegrando de una forma drástica los valores de la cultura quechua que se exaltan en *Todas las sangres*: el regocijo de los serranos cuando logran realizar una hazaña colectiva; la energía con que se enfrentan contra una situación dura; la solidaridad que demuestran cuando son víctimas de la situación, por la que son capaces de afrontar y trascender la muerte; la fuerte conexión del alma con la tierra: el quechua, etc. Marín también afirma una limitación en este tipo humano liberado y liberador de los indios: “El indio que José

¹⁵³ Ver: Roland Forgues, *José María Arguedas del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico-Historia de una utopía*, Lima: Horizonte, 1984, p.308.

¹⁵⁴ El padre Cardozo es la imagen novelesca del padre Camacho a quien Arguedas escribió para pedir un texto del Nuevo Testamento para un pasaje de esta novela. Ver en la pág. 292 la carta dirigida al padre Camacho en “*El zorro de arriba y el zorro de abajo* en la correspondencia de Arguedas” de Sybilla Arredondo de Arguedas y la pág. 353 de “La luz que nadie apagará- Aproximaciones al mito y al cristianismo en el último Arguedas” de José Luis Rouillón, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica Eve-Marie Fell, Buenos Aires, Organismos signatarios del acuerdo multilateral de investigaciones y co-edición archivo, 1984.

¹⁵⁵ Ibid.

María Arguedas pone en su obra lo es en la medida en que permanece asido a su geografía”¹⁵⁶, ya que sólo apoyado en la realidad mágica de su tierra, “se afirma en ella y desde ella enfrenta sin temor el futuro”¹⁵⁷.

El zorro de arriba y el zorro de abajo es el resultado caótico producido por un capitalismo transnacional. Es un mundo que está guiado por la ambición personal, por el lucro, ya que esta novela explora personajes individuales con problemas propios. Los serranos, al bajar a la costa atraídos por el dinero fácil, venden su dignidad a cambio de dinero. Como no “saben tener tanta plata”(ZZ:92), la usan como una manifestación de poder y se comportan con violencia. Están desconectados de su vínculo con el cosmos, con su cultura y con el quechua. Todo lo cual trae como consecuencia primeramente los problemas de pérdida de la identidad cultural del hombre andino; por otra parte, su degeneración moral al someterse a los vicios de la ciudad en los bares y burdeles; y por último una vida miserable. Es como una experiencia de esclavitud. Es una situación compleja que Arguedas quiere analizar y resolver, pero no consigue abarcar del todo y le desborda. En “¿Último Diario?” confiesa la imposibilidad de abarcar novelísticamente dicha realidad: “¡Cuántos Hervores han quedado enterrados!” (ZZ:243) Por ello, en *Primer Encuentro de Narradores Peruanos* (1965) Arguedas se pregunta: “¿Qué es mejor para el hombre, cómo progresa más el hombre, mediante la competencia individual, el incentivo de ser uno más poderoso que todos los demás, o mediante la cooperación fraternal de todos los hombres, que es lo que practican los indios? Esa es la alternativa que se presenta en *Todas las sangres*”.¹⁵⁸

De modo que Arguedas conoce muy bien la cosmovisión de los indígenas y cree que los pueblos indígenas ofrecen perspectivas que pueden ayudar a trabajar hacia soluciones para la crisis medioambiental. Sin embargo, es muy difícil volver atrás. Por ello, nos hace reflexionar sobre concepciones más holísticas frente a este problema. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* lo que puede hacer Arguedas se expresa a través de unos individuos supervivientes que encarnan la resistencia y subversión.

¹⁵⁶ Gladys C. Marín, ob. cit., p.12.

¹⁵⁷ Ibid., p.250.

¹⁵⁸ Varios, *Primer encuentro de Narradores Peruanos, Arequipa, 1965*, Lima: Casa de la cultura del Perú, 1969., pp.239-40.

5.3. Los individuos supervivientes: ¿Cómo presenta Arguedas sus problemas?

En las obras anteriores, Arguedas, frente al dualismo occidental cultural, siempre recurre a las fuerzas colectivas de los indígenas comuneros para presentar la resistencia y la subversión. No obstante, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* los indígenas que bajan de la sierra, están dispersos. Es un orden socio-cultural muy distinto, dominado por los capitalistas. El poder y el dinero se concentran en muy pocas personas, que con la violencia, el chantaje y el soborno manipulan todo y destruyen la organización social. Tanto es el impacto que producen los efectos de la contaminación en los serranos que bajan de la sierra, que Arguedas intenta representar todo y buscar una solución. En esta novela Arguedas presenta la resistencia y subversión a través de los supervivientes que con su vida digna y trabajadora luchan enérgicamente en este medio ambiente destruido y logran encontrar su identidad y el sentido de su vida.

Asto, un indio serrano, después de bajar a Chimbote es tan valiente como otros indios para enfrentarse al reto de la vida y ha aprendido a nadar “chaporeando en el mar, días de días, amarrando al muelle” (ZZ:41). Por ello puede matricularse en la Capitanía y conseguir colocación en la lancha del patrón Mendieta.

Asto, después de recibir su primer salario fabulosamente alto, ingresa por primera vez, entre desconcertado, temeroso y triunfante, al prostíbulo elegante, el “pabellón blanco”. Cuando ve a unos policías huye sin motivo y acude a donde “La Argentina”. Después explica “Guardías, guardías, pues, asustando a mí” (ZZ:38). Cuando es aceptado por la prostituta después de enseñarle doscientos soles, “Le iba a arrojar los billetes a la cara. Los tiró sobre la cama” (ZZ:38). Según el narrador, Asto sale de la habitación “silbando un huayno” (ZZ:39). Otro pescador, Zavala, lo ve irse, “Pisa firme ahora- dijo-. Camina firme, silba firme ese indio” (ZZ:39). No obstante, ya en los arenales, habla solo, en voz alta: “Yu... criollo, carajo; argentino, carajo. ¿Quién serrano, ahura?” (ZZ:39)

La experiencia del sexo mercantilizado le da una sensación de poder. Con el fin de ingresar al mundo capitalista, el indio Asto se niega a sí mismo y se transforma. A continuación se ve que se comporta con violencia, manera de manifestar el poder en la sociedad capitalista. Insulta a un chófer: “Yo, Asto, patrón de ti, chófer ladrón” (ZZ:39), le arroja los billetes a la cara y lo amenaza con un puñal. Para Cornejo Polar, la nueva

autoimagen del indio es “trágicamente grotesca e implica un grado superlativo de enajenación”¹⁵⁹.

Sin embargo, hay un cambio repentino en el relato. Cuando Asto es expulsado por el taxista, va al prostíbulo el “corral” (un burdel miserable) y “empuñaba en la mano derecha un nudo de billetes” (ZZ:40). Esta vez para buscar a su hermana, “una mujer bajita” y “triste puta”. Asto la libera de la prostitución: “Yo... como cabrón Tinoco era. Ahora, ochenta toneladas de diario, tres semanas hey cobrado. Me compleaños es, me santo. Tengo billete para meter al garganta del Tinoco, del Braschi también, se quiere. ¡Adiós prostíbulo “corral”; adiós, adiós, ¡ay! Mala vida! (ZZ:42) Pero cuando los hermanos suben a un taxi, percibimos el comentario del narrador: “A poco de arrancar el automóvil, el chófer oyó que el pasajero hablaba en quechua, fuerte, casi gritando ya. La mujer le contestaba igual. Hablaron, después, juntos, al mismo tiempo. Parecía un indio alegre y desesperado. “¡Estos serranos! Nadie sabe, nunca”, dijo silabeando, despacio, el chófer” (ZZ:42).

Asto vive en Chimbote en un conflicto de culturas opuestas y para sobrevivir participa en un proceso de transformación de su identidad. No obstante, se ve que el aniquilamiento de Asto no se puede llevar a cabo por completo, ya que el “huayno” que silba al salir de la habitación de “La Argentina” es una prueba de que su identidad indígena sigue viva en él, como un trasfondo subversivo del personaje que se niega a asimilarse del todo. Luego va a rescatar a su hermana de la prostitución, y se reafirma como indio. Pedro Trigo lo considera como “paradigma de un mestizaje feliz”¹⁶⁰. En el “¿Ultimo Diario?” nos cuenta Arguedas la situación del pescador que “a pesar de que no ha podido aprender a bailar cumbia, queda encendido, fortalecido, contento, y pendiente, al parecer de por vida y cual de una percha, de la blancura y cariñosa de la Argentina que lo trata siempre como a una vizcachita” (ZZ: 244).

Cornejo Polar señala tres parejas de oposiciones para explicar las estructuras míticas en que está basado el episodio de Asto: Asto/ Argentina (novelesca); Inmigración serrana / Chimbote (histórica); Tutaykire / Virgen Ramera (mitológica). A Asto lo espera la prostituta rubia llamada “la Argentina”; el puerto inmigratorio prostituido recibe a los serranos emigrados; y una “virgen ramera” detiene el avance del conquistador de arriba Tutaykire. Así cada una de las tres clases de oposiciones connota

¹⁵⁹ Antonio Cornejo Polar, ob. cit., 1973, p.275.

¹⁶⁰ Pedro Trigo, ob. cit., p.216.

también los niveles de las demás¹⁶¹. De modo que Arguedas con esta mezcla de distintas dimensiones, con la transformación y la reversión, quiere trascender los límites de tiempo, espacio y muerte de la cultura tradicional.

Hilario Caullama¹⁶² es un indio oriundo del Titicaca. Don Ángel le considera “huaco”. Es patrón, de la lancha pesquera “Moby Dick” en Chimbote. Conoce muy bien todo el mecanismo de la economía pesquera:

Piscador gana juerte toavía, pero so vida pende del capital pior que mosca de araña [...] Hay que averiguar esto, con Solano, con Maxe. El mismo ley dice: del industria pescado tiene cabeza escondido paDios y pal Satanás, cuando hay reclamo. No hay patrón del trabajador mar cuando hay reclamo. Pero, ese cabeza envesible puedes degollarte...” (ZZ:192)

Sin embargo, ha aprendido a trabajar dentro del sistema capitalista. Aibar Ray lo considera un “personaje transculturado que ha sabido adaptarse al cambio en forma digna”¹⁶³. Aunque siempre se ve amenazado por Braschi, mantiene enérgicamente su identidad cultural y los valores incaicos. Se atreve a enfrentarse con los mafiosos “Braschi”, negándose a asistir a sus fiestas bacanales y a pagar el costo de una estatua patronal falsa de San Pedro, patrón de los pescadores. Ha viajado a Cajamarca para bañarse en los Baños del Inca y está convencido de que el Inca Atahuallpa está a su lado y que siempre le conduce a los lugares donde hay más anchovetas. Así se lo dice a Apasta, “Doble jeta”, el encargado de Braschi: “A mi lado el Inca está, cuando llegamos a la mar alto. Atahualpa nu’está muerto [...] El Inca a mi lado, más cuando en mi frente siento el bulla profundo del anchoveta. ¡Ahistá el Inca, a mi lado, tranquilo, como bulto, altazo, sen color!” (ZZ:190).

Marín considera a Caullama “el hombre del futuro, lúcido y consciente, firme y sereno”¹⁶⁴, que cambiará el mundo. Gregorio Bazalar, al llegar a San Pedro, hace de chanchero para lograr independencia económica del capitalista Mancilla, presidente de la Federación de Barriadas. Cría cerdos con dos mujeres que viven en su casa. No se

¹⁶¹ Ver: Antonio Cornejo Polar, ob. cit., 1973, p.87.

¹⁶² Es un personaje de la vida real con quien Arguedas realizó y grabó entrevistas en Chimbote. Véase fragmentos de las entrevistas en las págs. 199-205 de Martín Lienhard, *Cultura andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Lima, Editorial Horizonte, 1990.

¹⁶³ Elena Aibar Ray, ob. cit., p.236.

¹⁶⁴ Gladys C. Marín, ob. cit., p.236.

conocen en detalle sus relaciones, pero las dos mujeres parecen activas y contentas; por eso logra callar las murmuraciones. Dirige el traslado de las cruces de las tumbas de los pobres al arenal para dejar el cementerio a la gente acomodada de Chimbote, acto por el que logra el liderazgo de la barriada. Va a hablar con el padre Cardozo para que el cura le ayude en que le reconozcan el cargo, ya que los directivos de la Federación prefieren mantener al presidente de antes. Aunque Balazar intenta alcanzar el desempeño de su cargo, también contribuye al progreso de la barriada:

Pero, de veras, el barrio empezaba a interesarse por el relleno de las huellas en la arena de las calles, la limpieza y orden del mercadillo, el cine en construcción, las escuelas que estaban “abandonadas” por la ciudadanía y Balazar propuso para el futuro la construcción de un local “magnánimo” para un colegio, “artesa la universidad” (ZZ:212-213).

Trigo considera a Balazar como “el nuevo mito, el nuevo rostro del Perú: el cholo”¹⁶⁵, haciendo referencia a lo que dice el narrador en su “¿Último Diario?” : “El ‘magnánimo’ proyecto del chanchero que se va a cumplir” (ZZ:244). Opina que, aunque se presenta “a primera vista tan sin estilo ni grandeza ni prestancia”, sin embargo, “es un molde sin hacer, una tierra sin habitar, pero hay en él una enorme fuerza genesiaca que le impulsa a buscar su propio camino”. Según el crítico, Balazar tiene que luchar solo porque “aun no existen sus pares”. Además, se trata de un ser que “por su constante dinamismo es capaz de sostenerse en sí mismo”. Por ello, “lo que Arguedas no logra lo conseguirá este tipo humano”¹⁶⁶.

Quizás Balazar represente el primer serrano consciente del concepto de “País”. Balazar, después de llegar a Chimbote, busca sus valores para establecer un vínculo emocional con la tierra, aunque, según él, quizá ya no puede pensar en quechua, su lengua nativa, por la pérdida de las raíces. Sin embargo, ha ampliado su concepto de la tierra a todo Perú, que antes quizá para él era sólo la sierra, por lo cual piensa: “no seré ya forastero en este país tierra donde hemos nacido” (ZZ:215). Aquí también se ve el ideal de Arguedas de crear Perú con un mestizaje cultural de todas las sangres.

¹⁶⁵ Pedro Trigo, ob. cit., p. 217.

¹⁶⁶ Ibid., pp. 217-221.

Cecilio Ramírez, serrano que bajó con su mujer y sus tres hijos directamente a la barriada La esperanza, consiguió allí un pequeño lote y empezó a trabajar como ayudante de albañil. Maxwell, joven norteamericano, después de salir del Cuerpo de Paz rechazando los ideales del Cuerpo, también trabaja como ayudante de Cecilio. Es el personaje que Aibar Ray considera el que mejor “encarna la fe de Arguedas en la fraternidad y solidaridad humana, aun en un medio destructor del hombre”¹⁶⁷. Aunque con una vida miserable, ayuda a muchos pobres: a la familia de un sobrino loco, a otro paisano con su mujer embarazada, y a otro paisano, enfermo por haber trabajado en la mina. Da de comer a catorce personas que hay en su casa y a los siete hijos del paisano enfermo. Al mismo tiempo les ayuda a encontrar trabajo para sobrevivir. En una ocasión va con Maxwell al despacho del padre Cardozo y le cuenta al cura lo que hace para ayudar a los pobres: “con Max hemos trabajado entusiasmo, firmeza, eneciativa grande” (ZZ:228). Sin embargo, el gringo le cuenta al padre que le extrañó mucho ver que, en esa casa llena de tanta miseria, las mujeres se rieran tanto al lado de un enfermo echando sangre. El padre opina que se debe a “la inconsciencia del miserable tradicional”, pero Ramírez le explica que la fuerza de la ayuda mutua da esperanza y está contento con la incorporación de Maxwell. Según dice:

...ya nadies era de ninguna parte-pueblo en barriadas de Chimbote [...] aquí, en la tiniebla del corazón hay esperanza; cierto, mueve su lucecita como alita de mosca [...] aquí no hay desprecios de unos apellidazos, más grandes más cholos [...] cuando llega el oportunidad de fuerza levantamos uno a otro, como yo a me compadre y sobrinos. Así es. El miseria en la barriada que decimos es gusanera que hace levantarse al desabandonado; a la pelea lo lleva; primero encuentra su cimiento en el lotecito que nadies le quita y después, cualquiera está mirando que el poblador barriada puede salir a flote. Así con el joven Max. (ZZ:229-230)

Ramírez de nacimiento serrano, pero adaptado ya al ambiente chimbotano, confiesa que cuando Maxwell toca el charango no entiende mucho esas melodías pese a que le “alivian el pensamiento” (ZZ: 230).

¹⁶⁷ Elena Aibar Ray, ob. cit., p.232.

Estos personajes, sean inspirados en la vida real o meramente ficticios, son inmigrantes serranos que luchan duramente en este mundo tan distinto y tan contradictorio de Chimbote, han podido adaptarse sin perder su identidad para poder sobrevivir en este mundo.

5.4. La decadencia del cuerpo refleja la decadencia de la ciudad.

Sufrimiento de las víctimas.

En esta novela, la imagen de la bahía de Chimbote, como imagen de una prostituta, la “zorra”, sugiere la explotación de la tierra y del Cuerpo. La explotación de la ciudad Chimbote, que es como un microcosmos del Perú, también sugiere la explotación de todo Perú. La decadencia del Cuerpo representa la decadencia de la ciudad. Alaimo imagina el medio ambiente como “un mundo de seres carnosos con sus propias necesidades, reclamos y acciones” y manifiesta la relación íntima de “la sustancia del ser humano con el “medio ambiente”, subrayando “la corporeidad humana como trans-corporeidad”, que “revela los intercambios y las interconexiones entre las diversas naturalezas corporales”. La trans-corporeidad “también abre un espacio móvil que reconoce las acciones a menudo impredecibles y no deseadas de los cuerpos humanos, criaturas no humanas, sistemas ecológicos, agentes químicos, y otros actores”¹⁶⁸. La ecocrítica está en desacuerdo con Plumwood en que ésta plantea la naturaleza como mero telón de fondo para la explotación de los seres humanos, ya que “la naturaleza es siempre tan cercana como la propia piel, tal vez incluso más cercana”¹⁶⁹. De modo que el medio ambiente y el Cuerpo humano ambos son capaces de expresar sufrimiento. Todos los que hablan, sean prostitutas, obreros, pescadores, etc. expresan cómo sufren por la degradación o destrucción del medio ambiente. Este sufrimiento no se trata solamente de los suyos, sino también de la ciudad, de todo el Perú, como consecuencia de la industrialización. Chimbote está abierto a la explotación de los capitalistas extranjeros. Casi todos los que han bajado de la sierra son víctimas y todos están reclamando justicia. Al mismo tiempo el novelista nos describe cómo las víctimas se enfrentan a su sufrimiento y su muerte con dignidad y resistencia.

¹⁶⁸ Stacy Alaimo, ob. cit., p.2.

¹⁶⁹ Ibid.

Don Esteban de la Cruz,¹⁷⁰ cuyo nombre presenta en sí mismo un carácter simbólico, es serrano de Parobamba y hombre con múltiples experiencias. Ha trabajado en una plantación de coca en la selva, en la construcción de la carretera hacia el río Marañón, en casa de una señora limeña que le sedujo, en la mina de Cocalón y luego se trasladó a otro pueblo, donde conoció a Jesusa y desde donde pasó a Chimbote, donde conoció a su compadre Moncada. Primero ha encontrado empleo como vendedor de helados, luego ayuda a su esposa Jesusa en la venta de papas en un puesto del mercado y, finalmente, se compra una máquina de zapatería. Su vida es como una síntesis de la realidad peruana.

Esteban tiene que cargar con la cruz de haber trabajado en la mina. Se siente limpio de espíritu, pero siente esa carga por dentro y sabe que le llevará a una muerte temprana. Su obsesión continua es escupir el carbón asentado en los pulmones para librar al cuerpo del daño causado por la mina. Según dice un brujo, se habrá curado cuando escupa cinco onzas de carbón. Cornejo Polar considera que la explotación de los oprimidos ensucia el cuerpo y el dejar el cuerpo limpio y libre se convierte en un imperativo: “el acto de devolver el carbón al mundo significa mucho más que derrotar la muerte; significa, sobre todo, vivir con dignidad”¹⁷¹. Aquí el carbón funciona como un símbolo muy claro de las secuelas que deja en las personas la codicia de los dueños de las minas. Librarse de esos efectos sería como volver a ser libre.

Jesusa, su esposa, se ha enterado de que casi todos los que habían trabajado en la mina han muerto por el trabajo y sabe que su marido también va a morir pronto. Insiste en que éste confiese su pecado arrodillado ante el Hermano, creyendo que así se salvará. He aquí un diálogo entre don Esteban, Jesusa y su compadre Moncada. Éste no está de acuerdo con Jesusa, ya que no ve pecado, sino virtud: “Que confiese al Hermano evangélico un pecado grande, ¿dice usted? Mi compadre tiene lirio en su pulmón, lirio negro será, pero es flor” (ZZ:153). Le extiende hojas del periódico para que su compadre escupa. Don Esteban se niega a confesarse al Hermano. Le dice a Jesusa: “no hay sucio en mis espíritus” (ZZ:170). Esteban se considera a sí mismo y a su compadre como testigos de la crueldad. “Me compadre es complacencia. Es testigo de mi vida, yo también de su vida” (ZZ:136). Cree que estará glorificado arriba y recita con fuerza

¹⁷⁰ Es un personaje de la vida real con quien Arguedas realizó y grabó entrevistas en Chimbote. Véanse fragmentos de las entrevistas en las págs. 199-205 de Martín Lienhard, ob. cit., 1990.

¹⁷¹ Antonio Cornejo Polar, ob. cit., 1973, p.295.

débil trozos de Isaías: “Vendrán llora llorando a tu persona los hijos que te homillaron...a las pisadas de to pie se curvarán... el chiquito valerá por mil...¡Cacacho!” (ZZ:156) Don Esteban se cree víctima de los pecados sociales y piensa que no es su culpa, pues él está limpio en su espíritu, su suciedad es física y piensa que escupiendo carbón su vida se salvará.

Moncada critica a los culpables de la situación que sufre su compadre don Esteban de la Cruz, reprochando a los responsables de la situación de las minas:

...las minas martirizan al humano; los comerciantes triunfan; los polecías son gotas del pus que sale para muestra y ejercicio de lo qui'hay en el corazón, ni aire ni arena, del Gobierno Palacio Pizarro. Andando estamos en el descarrimiento médano desierto, sin dueño, donde policía y comercante te cobra un paso, otro paso, un paso, otro paso, otro... (ZZ:161-162)

En esta novela de Arguedas existen muchas víctimas de este tipo. Don Cecilio, albañil serrano con quien trabaja Maxwell como ayudante, también con problema del pulmón por haber trabajado en la mina, revela al Padre Cardozo este desastre en su barriada: “Cuantísima gente de La Esperanza así vive. Tiene ocho hijos ese desvenduradoso amigo. Y estaba arrojando bocanadas de sangre. Había, primero, conseguido trabajito eventual en una fábrica; de ahí lo habían despedido porque había escopido sangre” (ZZ:228)

Otra víctima, Paula Melchora, prostituta del “corral”, queda preñada de Tinoco, maldice a todo Chimbote con un “carnaval” antiguo. Su canto unido al baile está lleno de rebeldía:

.....se sacó el sombrero, enarcó el brazo como para bailar, hizo brillar la cinta del sombrero, moviéndolo, y con la melodía de un carnaval muy antiguo, cantó, bailando:

Culebra Tinoco
culebra Chimbote
culebra asfalto
culebra Zavala
culebra Braschi
cerro arena culebra

juábrica arena culebra
*challwa*¹⁷² pejerrey, anchovita, culebra,
carritera culebra
camino de bolichera en la mar, culebra,
fila alcatraz, fila *huanay*¹⁷³ culebra. (ZZ:47)

La figura de Paula Melchora, unida a la realidad de la bahía, simboliza la decadencia de la ciudad: “Su compañera, la que estaba a su lado, vio que los ojos de la mujer se achicaban, toda la cavidad de los ojos y parte de la frente se arrugaban, y así, en esa cara apretada, vio que la gran bahía, el más intenso puerto pesquero, se concentraba en las arrugas del ojo de su compañera” (ZZ:47). La prostituta maldice toda la realidad que la rodea. Las “culebras” de su conjuro representan a diferentes personajes: Braschi, que es el mayor explotador de la bahía, a la que ha convertido en un gran prostíbulo; Tinoco, que maneja el prostíbulo y embaraza a muchas prostitutas; las carreteras de asfalto que abren el camino a los serranos para que bajen a buscar trabajo a la costa, donde son considerados como moscas y luego son aplastados; la industria de la harina de anchoveta en el puerto de Chimbote, que atrae a muchos serranos andinos a trabajar, pero a los que luego las “mafias” manipulan y hacen que los indios vendan su dignidad e identidad a cambio de dinero; Zavalo, que es comunista. La fuerza centrífuga de la danza expresa con el movimiento rítmico en el cuerpo y el sombrero una gran rebeldía. Lienhard opina que el carnaval antiguo pone en movimiento a todos los fragmentos del mundo chimbotano y les impone un ritual de exorcización o de purificación¹⁷⁴. Orfa, hija de señores de la sierra bastante acomodados, abandona su hogar para ocultar su deshonra y llega a Chimbote, donde se dedica a la prostitución para mantenerse y alimentar a su bebé. También es una víctima y al final se suicida.

Arguedas también es víctima, como don Esteban de La cruz. Es un autor que pertenece a ambos lados, tanto interior como exterior. Está en el lado equivocado en el conflicto entre los indios y los progresos capitalistas. El lado de los pobres en contra del progreso industrial y la modernización, el lado de los perdedores, como Cristo.

¹⁷² *Challwa*: pez

¹⁷³ *Huanay*: ave guanera

¹⁷⁴ Ver: Martin Lienhard, ob. cit., 1990, p.95.

5.5. El tema de la muerte en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*: Arguedas y su confrontación.

Como manifiesta Adamson, la justicia medioambiental defiende “el derecho de todas las personas a participar por igual de los beneficios otorgados por un medio ambiente sano”¹⁷⁵. En una sociedad caracterizada por el capitalismo y la burguesía se encuentran muchas situaciones de división entre las personas. A veces por creerse más o mejor y con derechos sobre otros menos beneficiados, o simplemente por haber nacido en una clase determinada. En esta novela Arguedas ironiza acerca de la división de las personas refiriéndose al derecho al uso del cementerio. Han reconstruido una muralla y una gran fachada de arco en el cementerio antiguo de la barriada San Pedro y la Beneficiencia, la policía y los párrocos ordenan a los pobres de las barriadas que trasladen su cementerio a otro lugar en La Esperanza baja: “En ese campo [...] serán enterrados los pobres, gratuitamente, sin costo parroquial, municipal ni de la Beneficiencia” (ZZ:63). En la procesión del traslado dirigida por Gregorio Bazalar, el chanchero, por la carretera, una pasajera dice: “De nosotros, La Esperanza Baja, nadie va; urbanización ya somos. Ahí, nada más los más pobres serranos están yendo” (ZZ:65).

Ya es bastante triste que hagan un cementerio para los más pobres, echándoles del otro, pero en medio de su situación, se oyen las voces de los criollos que se creen superiores a los serranos y se alegran de que se vayan: “Para los más serranos, es decir, los indios, vale la cruz que marca el sitio donde están los muertos, pues. Los acriollados hemos trasladado ya sus huesos de parientes de cada uno a los nichos de los cuarteles [...] el muerto nada valía en Chimbote, harina de pescado, puerto; ahora vale”. (ZZ:66)

De modo que en la concepción de los criollos hay una clasificación de cementerio. Lo hay para los ricos y para los pobres. Creen que, al tener más dinero y más poder, más derecho tienen para morir mejor o vivir mejor después de morir. Al llegar al cementerio de los pobres Balazar les dice a los serranos: “¿No quieren que estemos en el cementerio moderno, norteamericano? Gracias sean dadas; para nosotros este hondonada del montaña está bien” (ZZ:69), declarando que el pueblo andino nunca muere: “La moralla se tumba; la flor, feo se achicharra. El montaña no se acaba, pues. Aquí nadie llora” (ZZ:69). Los indígenas, cuando viven en el mundo, tienen que luchar

¹⁷⁵ Joni Adamson, ob. cit., p.4.

duramente para adaptarse al medio ambiente; después de morir, aunque su cuerpo está enterrado bajo la tierra, su alma todavía puede salir de la ciudad y volver a la sierra.

En *Yawar fiesta* la muerte significa devolver la sangre a la tierra fortaleciendo los vínculos humanos con la *Pacha* para la renovación de otra vida. En *La agonía de Rasu-Ñiti* (1962), según Huamán, “la tragedia” de la agonía y muerte de *Rasu-Ñiti*, desde el ángulo quechua-andino, es “un rito de traspaso de poderes mágicos-religiosos del Wamani a su sucesor”¹⁷⁶. En *Los ríos profundos* la amenaza de la muerte a los colonos por el tifus fortalece a los supervivientes. Así que piden una misa al padre Linares pensando que de este modo pueden librarse de la peste y la iglesia se ve forzada a someter la voluntad de los colonos. Ernesto también apela al poder renovador y transformador del río para obtener otra vida nueva. Se imagina que si muriera en la peste tendría la posibilidad de encontrar renovación en las corrientes del río y ser transformado: “Si no es muerta sería mejor que llevaran mi cuerpo al Pachachaca. Quizá el río me criaría en algún bosque, o debajo del agua, en los remansos...” (*LRP*: 422). En *Todas las sangres* la muerte de Rendón, héroe fundador de un nuevo mundo de mestizaje cultural, es una “muertecita, la pequeña muerte (*TLS*: 472)” que Cornejo Polar considera “un acto de redención que garantiza su triunfo”¹⁷⁷. Rendón ya vislumbra que su muerte es el fin de un sistema y el comienzo de otro, por lo tanto dice: “Somos hombres que ya hemos de vivir eternamente” (*TLS*: 473).

El zorro de arriba y el zorro de abajo es una novela truncada por el suicidio del autor. El novelista ya ha anunciado su muerte en su último diario. Cornejo Polar manifiesta que Arguedas encuentra en su muerte “dimensiones representativas de situaciones y valores transpersonales”: el novelista incorporaría su muerte al proceso transformador de un mundo a otro. El tema de la muerte y el de la vida está presente a lo largo de toda la obra. De modo que Arguedas asume su muerte como “signo de la transformación esencial de la sociedad peruana”. En sus palabras:

anuncia el fin de todo un ciclo, que es el de sufrimiento y la opresión, el del aislamiento de hombres y pueblos separados por “hierros y tenebras”, unos y

¹⁷⁶ Carlos Huamán, *Pachachaka, puente sobre el mundo: narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*, México, D.F. : El Colegio de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p.187.

¹⁷⁷ Antonio Cornejo Polar, “Un ensayo sobre «Los zorros» de Arguedas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica Eve-Marie Fell, Buenos Aires, Organismos signatarios del acuerdo multilateral de investigaciones y co-edición archivo, 1984, p.299.

otros condenados a negar la plenitud universal de la tierra que habitan; y el comienzo del otro, que es tiempo de liberación y de justicia, realización espléndida de los valores antes negados y ahora-por fin-integrados en la multiplicidad feliz de “todas las patrias”¹⁷⁸.

Lienhard también considera la desaparición (el suicidio) del autor como “articulación estructural del texto”¹⁷⁹, opinando que en esta novela las dos modalidades: la novelesca (el *relato*) y la autobiográfica (los *diarios*) “se complementan, se cuestionan y se sitúan recíprocamente” y que si los *diarios* suscitan la imagen del pasado andino y de la cosmovisión quechua tradicional, el *relato* evoca la reconstitución del hombre andino instalado en la costa, la muerte del autor puede “provocar el vuelco cósmico-social del mundo” e instaurar una apertura utópica¹⁸⁰.

Arguedas adopta la visión cosmológica cíclica de los indígenas andinos que es flexible, transformante y se reproduce de modo que de una forma circular, puede trascender los límites del tiempo, del espacio, de la vida y de la muerte, inmanentes para la típica cronología lineal de la cultura europea, según la cual la muerte no tiene ningún sentido, es una nada, un vacío, algo siniestro y terrorífico.

Conclusión.

Resumiendo todo lo que hemos visto sobre la representación de los problemas medioambientales del novelista, podemos decir que Arguedas es un escritor ecológico que defiende la justicia medioambiental. Arguedas ha explorado la forma en que los supervivientes se enfrentan a la degradación de diferentes maneras. La forma de la confrontación de la novela con la degradación medioambiental es conceptual y está basada en la mitología Inca y en la idea de la interdependencia de los humanos y la naturaleza.

Alaimo manifiesta que “la transcorporeidad también abre un espacio móvil que reconoce las acciones a menudo impredecibles y no deseadas de los cuerpos humanos,

¹⁷⁸ Antonio Cornejo Polar, art. cit., 1984, p. 305.

¹⁷⁹ Martín Lienhard, “La «andinización» del vanguardismo urbano” en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica Eve-Marie Fell, Buenos Aires, Organismos signatarios del acuerdo multilateral de investigaciones y co-edición archivo, 1984, p.327.

¹⁸⁰ *Ibid.*, pp.326-327.

criaturas no humanas, sistemas ecológicos, agentes químicos, y otros actores¹⁸¹. Surge en la salud ambiental, la justicia ambiental, las subculturas basadas en la web, el consumismo verde, la literatura, la fotografía, los sitios web de activistas y las películas. Postula que no sólo “todo está interconectado”, sino que “los seres humanos son la materia misma del mundo material y emergente”¹⁸². De modo que lo que hacemos con el medio ambiente, también lo hacemos a nosotros mismos. La degradación del medio ambiente ya no sólo representa un problema ético o político sino que se convierte en una crisis urgente que afecta a la materia misma de nuestro ser. Lo cual nos hace reflexionar si las mismas visiones del medio ambiente pueden mantenerse o es posible transformarlas.

Gustavo Gutiérrez manifiesta que Alberto Escobar tiene razón al observar las nuevas pistas que se abren en la última novela de Arguedas. Según este estudioso:

Chimbote es el retablo de la devaluación de la vieja idea de patria y deja una interrogante abierta sobre la posibilidad de una cultura andina común y generalizada por recíproca contribución, o la insurgencia y mantenimiento de dos carriles coexistentes. De todos modos es muy visible que la identidad étnica en *Los Zorros* cede ante la progresiva afirmación de una identidad de clase, en la que la modalidad de lengua y norma ha dejado de jugar el rol aglutinante que tuvo en el primer período, y con su multiplicación se dispersan los andinos. Paralelamente se multiplican las normas y la alternativa de ellas adquiere otro signo en la representación del mundo Chimbote¹⁸³.

De modo que la degradación de la cultura andina ya no constituye un problema propio de los serranos que bajaron de la Sierra, sino una responsabilidad común que requiere la contribución recíproca, tanto de los de la Costa como de los de la Sierra. Los andinos dispersos están integrados en la diversidad y la multiplicidad caracterizadas

¹⁸¹ Ver: Stacy Alaimo, ob. cit., p.2.

¹⁸² Ibid., p.20.

¹⁸³ Gustavo Gutiérrez, *Entre las calandrias: un ensayo sobre José María Arguedas*, Lima: Instituto Bartolome de las Casas: Centro de Estudios y Publicaciones, 1990, p.19.

en el universo que representa Chimbote. Su problema ya no está aislado de la sociedad en la que vive, sino que es una parte del conjunto vital de la sociedad.

Al enfrentarse a la crisis de la degradación de la cultura andina en el mundo caótico de Chimbote, lo que hace Arguedas es incluir múltiples voces y perspectivas a través de diferentes personajes en sus obras para dar voz al medio ambiente, para que el lector pueda ver todas las ramificaciones de los problemas y sus posibles consecuencias. El novelista peruano recurre al realismo mágico y la metaficción para defender la justicia medioambiental. Quiere concienciar acerca de estos problemas. El texto produce un gran impacto en el lector. No sólo está cargado de justicia medioambiental y ecológica, sino que nos muestra otra forma de mirar los problemas.

Arguedas propone desafíos sin saber quién puede resolver el problema. Al final se “incorpora” en este ciclo, esperando que el renacimiento cíclico llegue a este cambio. Si no convirtiéndose su obra en una herramienta de denuncia, el medio ambiente seguirá siendo destruido. Es una responsabilidad a favor de una ética ecológica. El dualismo de la tradicional concepción occidental concibe el medio ambiente desde el punto de vista de la dominación. Esta identidad de posición hace que el hombre se separe de la naturaleza y que esté fuera de ella. Sin embargo, el medio ambiente es parte, y no está aparte, de los seres humanos, pues ambos están interconectados y son inseparables. La cosmología indígena mantiene una relación holística y armoniosa con el hombre y la naturaleza, sin tratar de dominarlos. Arguedas ha planteado una alternativa para trabajar hacia soluciones en este momento de crisis ambiental global. La tierra, como nuestra madre, nos proporciona muchos recursos naturales y un medio ambiente ecológico confortable para mantener nuestra vida y hacernos crecer. Mientras se persigue una vida material mejor, se olvida escuchar la voz interior de la mente y del alma. Todas las criaturas de la naturaleza y los seres humanos tienen que mantener el equilibrio ecológico a través de la cooperación y es muy importante recuperar para ello una visión holística.

CAPÍTULO III. La narrativa religiosa colonial: de la injusticia hacia los indígenas a la teología de la liberación.

Introducción.

Frente al problema de la devastación ecológica de Chimbote, Arguedas reflexiona sobre si funciona la visión occidental del mundo. Es el problema de si las mismas visiones del mundo pueden mantenerse o se pueden cambiar. La función ética para la voz religiosa se plantea a partir de dos visiones del mundo: el dualismo cultural occidental y el holismo de la cosmología andina en conflicto tiene que enfrentarse a este problema de la devastación ecológica. ¿Queda alguna esperanza de salvación para el pueblo andino?

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* el narrador de “¿Último diario?” le dice a Gutiérrez, autor de la teología de la liberación: “Te parecías a los dos zorros” (ZZ: 245), pues el teólogo es testigo de toda la realidad peruana, ya que conoce la sierra y la costa. Arguedas ya había oído hablar de este sacerdote y su enfoque le parecía esperanzador para el pueblo serrano, por ello se alegró de encontrarle a primeros de 1969, justo 19 días antes de iniciar el “¿Último diario?” Arguedas disfrutó de esta relación: “¡qué bien nos entendemos y vemos, juntos, regocijadamente la luz que nadie apagará!” (ZZ: 357).

Pedro Trigo pone de manifiesto la importancia de la fe religiosa en la obra de Arguedas, examinando con detalle cómo funcionan los enfrentamientos entre Ernesto y el padre Linares en *Los ríos profundos*, así como también el debate sobre Dios en *Todas las sangres*, y la reintegración del Dios liberador en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*¹⁸⁴. A Gutiérrez también le impresiona ver cómo Arguedas recoge con gran variedad de matices la forma de hablar de sus personajes y “la fe religiosa de un pueblo explotado y al mismo tiempo creyente”¹⁸⁵.

Con respecto a la religión, Arguedas declara que no hay mucha diferencia entre lo religioso, lo mágico y lo objetivo¹⁸⁶. En un testimonio recopilado por Forgues, se ve que Arguedas, a pesar de su conciencia mágica y animista de la naturaleza, confiesa también sus creencias cristianas mezcladas con el animismo:

¹⁸⁴ Ver: Pedro Trigo, *Arguedas mito, historia y religión*, Lima: Centro de estudios y publicaciones, 1982.

¹⁸⁵ Gustavo Gutiérrez, *Entre las calandrias: un ensayo sobre José María Arguedas*, Lima: Instituto Bartolome de las Casas: Centro de Estudios y Publicaciones, 1990, p.66.

¹⁸⁶ Ver: Varios, “Conversando con Arguedas” en Juan Larco, ed. *Recopilación de textos sobre José María Arguedas, Serie Valoración Múltiple*, La Habana: Casa de las Américas, 1976, p.28.

Yo creo que desde el principio, participé de la religión católica al modo antiguo. Creíamos en un Dios que lo había hecho todo; que había hecho el bien, que también podía enviar el mal y por tanto había que cumplir con la doctrina. Creíamos en la bondad sin límites de la Virgen y en la capacidad de protección muy tierna del Niño Dios. [...] Pero yo estaba también convencido de que los ríos y montañas tenían vida, en fin... que todos los seres vivos eran un poco como humanos y que se podía conversar con ellos aun cuando ellos no contestaban¹⁸⁷.

Lo que Arguedas llamaba “modo antiguo” de la religión católica era el aspecto del Dios todopoderoso que había que obedecer aunque también tuviera un aspecto tierno, cercano y protector al presentarse como Niño Dios, con su Madre la Virgen María. No obstante, en su ensayo *Entre las calandrias* (1990) Gutiérrez nos revela un testimonio sobre la concepción del “nuevo Dios católico” de Arguedas. En las *Obras Completas*, en el ejemplar de *Todas las sangres* (de 1968), Arguedas tiene una significativa nota sobre el texto en el que se halla el diálogo entre el sacristán y el sacerdote: “Esta es la novela máxima del mundo andino forjado durante la colonia. Este es el nuevo Dios católico que los nuevos teólogos predicán (G. Gutiérrez)”¹⁸⁸. González Vigil revela que en *Los ríos profundos* “está en germen la oposición entre un cristianismo de un Dios vivo, ligado a los sufrientes y a los pobres y un cristianismo del Dios de los ricos. Oposición que se irá afianzando en *Todas las sangres* hasta aflorar con claridad en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*”¹⁸⁹. Aquí nos preguntamos: ¿la teología de la liberación es un tercer espacio para resolver la injusticia que sufren los indígenas?

1. *Yawar fiesta*: el Dios colonial.

En *Yawar fiesta* aparece un Dios católico colonial, omnisciente y omnipotente, para favorecer la servidumbre de los indios. En una entrevista Arguedas declara: “Fui actor víctima de un sistema social en que la servidumbre estaba consagrada por la

¹⁸⁷ Roland Forgues, ed. *José María Arguedas: la letra inmortal: correspondencia con Manuel Moreno Jimeno*, Lima: Los ríos profundos, 1993, pp.51-52.

¹⁸⁸ Gustavo Gutiérrez, ob. cit., p.83.

¹⁸⁹ Ricardo González Vigil, Introducción y notas en José María Arguedas, *Los ríos profundos*, Madrid: Cátedra, 2005, p.148.

Iglesia, que había logrado ofrecer como máxima compensación al dolor y al desprecio, el llanto”¹⁹⁰.

En esta novela cuando las minas se cierran, los mistis llegan a establecerse en Puquio: “Los más de los mistis cayeron sobre Puquio, porque era pueblo grande, con muchos indios para la servidumbre [...] Los mistis fueron con su cura, con su Niño Dios “extranguero”, hicieron su plaza de armas en el canto del pueblo; mandaron hacer su iglesia, con puerta de arco y altar dorado”. (YF: 20)

Castro Klarén pone de relieve que el Dios en esta novela aparece como “aliado de los mistis y no es el Dios a quien los indios puedan rogar”, “un Dios lejano, sordo, con el cual los mistis tienen un pacto misterioso y cuyas sentencias van acompañadas de tanto poder ejecutivo que es mejor aceptarlas y obedecerlas”¹⁹¹.

Generalmente el sacerdote sirve de intermediario entre los mistis y los indios. En esta novela un vicario que fue indio cuenta de sí mismo: “He sido indio karwank’a. El santo obispo de Ayacucho me recogió por caridad y me llamó al seminario. Pero en mi corazón sigo queriendo a los indios, como si fueran mis hermanos” (YF: 65). Castro Klarén señala la idea implícita de esta declaración: “Él era un indio, pero no lo es más porque ya no participa de esa cultura”, por ello “uno deja de ser indio al culturizarse y participar de la forma de vida del ‘hombre blanco’”¹⁹². El sacerdote puquiano, después de cambiar su condición social, ya es igual a los mistis, comparte sus intereses, sus valores y goza de poderes peculiares. De este modo, es considerado no sólo como “mediador entre el cielo y la tierra, entre el presente y el más allá, sino también entre el cielo y la tierra de la pirámide puquiana” y actúa mayormente en beneficio de los mistis¹⁹³. Por ello cuando don Pancho defiende la corrida, el párroco trata de callarlo aduciendo que éste no entiende el mensaje cristiano y que está cegado ante la luz y la razón.

Se ve que en esta novela Arguedas presenta un Dios colonial. Aunque los indios participan en algunos ritos católicos, sus sentimientos religiosos pertenecen al orden panteísta. También tienen su propio mediador entre lo divino y lo humano, generalmente desempeñado por el varayok.

¹⁹⁰ Ver: Varios, “Conversando con Arguedas” en Juan Larco, ed. *Recopilación de textos sobre José María Arguedas, Serie Valoración Múltiple*, La Habana: Casa de las Américas, 1976, p.29.

¹⁹¹ Sara Castro Klarén, *El mundo mágico de José María Arguedas*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1973, p. 28.

¹⁹² *Ibid.*, p. 35.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 36.

2. *Los ríos profundos*: oposición del Dios de los pobres y el Dios de los ricos.

En *Los ríos profundos* Se nota un contraste de actitudes católicas entre el Viejo y el padre de Ernesto. El Viejo, hacendado “avaro, más que un Judas” (LRP: 443), controla a los indios desde lo alto. Sin embargo, lleva muy buenas relaciones con la iglesia y la religión católica: “se arrodillaba frente a todas las iglesias y capillas y se quitaba el sombrero en forma llamativa cuando saludaba a los frailes” (LRP: 138). El padre de Ernesto le condena de “Anticristo” (LRP: 156), porque conoce al Dios de distinta forma. Éste “[n]o repetía las oraciones rutinarias; le hablaba a Dios, libremente” (LRP: 148-149).

Por otra parte Arguedas también nos presenta una iglesia que se preocupa por los oprimidos y los pobres. El hermano negro Miguel es otro sacerdote antagonista del padre Linares. Es un cura amable que se preocupa por el bienestar de los estudiantes. Da consuelo a los que lo necesitan con palabras amables o un abrazo. Después de que Ernesto es azotado por el Padre Linares, él le lleva a su celda y le da chocolate y bizcochos. Muestra cierta afinidad por el trompo indio. Pero cuando Lleras, el estudiante más vicioso del colegio, le ofende porque es negro, se indigna y le castiga. El Padre Linares le despide para evitar comentarios. Pero el Hermano sigue mostrando su amor a los estudiantes. Les hace comprender que no es el color de la piel lo que importa sino las obras, identificando el color de la figura de una Virgen con el color de su piel, explicando:

-Cerca de mi ciudad natal, de San Juan de Mala [...] hay un farallón, quiero decir, unas rocas altísimas adonde el mar golpea. En lo alto de esas rocas se ha descubierto la figura de una Virgen con su Niño. ¿Saben, hijos?, la roca es prieta, más que yo... Vayan a jugar; con mis humildes manos yo les doy la bendición de esa Virgen. (LRP: 323-324)

Según Aibar Ray en el Hermano Miguel se ve “la idea de la iglesia reformada, que se preocupa por los seres humanos como personas, y no como elementos de producción. Es una iglesia activa que ayuda o propone soluciones”¹⁹⁴.

En esta novela Arguedas presenta la religión católica de diferentes formas: están

¹⁹⁴ Elena Aibar Ray, *Identidad y resistencia cultural en las obras de José María Arguedas*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992, p.119.

aquellos que la representan en el exterior y los que viven el mensaje evangélico de amor y respeto. Para los ricos, los poderosos, la iglesia es un instrumento al servicio del poder que explota a los indios y favorece a los hacendados. En cambio el padre de Ernesto se basa en el mensaje evangélico del amor, por lo que consideran al Viejo como un hipócrita.

3. *Todas las sangres*: debate sobre el Dios de los colonizadores y el Dios de los indígenas.

En *Todas las sangres* Arguedas ha creado un tercer espacio para negociar sobre el sentido de Dios entre la cultura dominada y la dominante, una posibilidad de hibridez de culturas, un sincretismo religioso.

Don Bruno, partidario de la permanencia del mundo feudal y patrón de la hacienda Providencia, ha introducido su religión católica a los indios y ha establecido una Iglesia para salvar el alma de sus colonos. Así se justifica para controlar bien a sus colonos: “Dios cerró para ustedes el camino del mal a cambio de la obediencia” (TLS: 41). Al saber que sus hombres han ido a Paraybamba para vender alimentos a los indígenas que estaban muriendo de hambre, se enfada mucho y manda azotar cruelmente al jefe indio. “No sabes que tu alma es también de mí, que yo respondo por ella ante Dios, nuestro señor?” (TLS: 42) Pero K’oto insiste pidiendo permiso, así que Bruno se queda confuso y pregunta:

--¿Sufren más los paraybambas que nuestro Señor Crucificado?—Preguntó en seguida a K’oto.

--Más, caballero grande. ¿Ha tenido hijo de su sangre, el Señor?

--¿Sufren más que la Santísima Virgen?

--¡Más! ¿Ella ha matado a su hijo recién nacido, padrecito don Bruno? (TLS: 43)

De modo que el sentido que el hacendado da a Dios se encuentra con un desafío. El hacendado se ve forzado a someterse a la voluntad de los colonos. La subversión no destruye la Iglesia católica, pero irónicamente la transforma para que actúe de acuerdo con el orden planteado por los colonos. Los indios se ayudan mutuamente en la reciprocidad para mantener un equilibrio, una relación de beneficio mutuo con la

naturaleza. Bruno contesta: “--¡Indio! ¿Quién te ha enseñado? ¿De dónde sabes?” “--Del rezo, patrón, de los padres franciscanos que traes para que nos prediquen”. “De ti, gran caballero; de ti también aprendemos” (*TLS*: 43-44).

Los hacendados opinan que los indígenas son supersticiosos y han introducido su religión católica para que conozcan al Dios verdadero y único. Según el narrador, los indios lo consideran “el primer Dios” y creen que en don Fermín “vive más entero el Dios de la Iglesia” (*TLS*: 40). Aunque los hacendados siempre llevan a padres franciscanos para que les prediquen y los indios también han aprendido muy bien a rezar el Padrenuestro en quechua, tienen en su corazón a su “dios de la montaña”, para el que los hacendados utilizan la minúscula al nombrarlo. Don Fermín, en una ceremonia presidida por Rendón para pedir la bendición antes de emprender el trabajo en la mina, le declara al cabecilla indio: “K’oto: óyeme, tu dios Pukasira te ofrecerá más esperanza desde mañana” (*TLS*: 102). Pero, ¿qué Dios está disponiendo?

Hablando de la concepción de Dios, Arguedas siempre va al grano: “¿Quién es Dios?”, “¿Quién es?” pregunta la kurku a partir de su sufrimiento y su significancia (*TLS*: 54). Cuando el joven Hidalgo pregunta a Rendón Willka: ¿Cree usted en Dios? Éste responde con otra pregunta: “¿Cuál Dios será?” Y así dice:

Zar en Lima oyendo misa; Cabrejos oyendo misa, rodillando en iglesia de San Pedro; don Lucas llamando santos frailes a su hacienda, siempre; don Cisneros también, haciendo predicar en quechua para colonos, para que colono sea más triste, más homilde. Don Lucas mata indios, don Cisneros mata indios; don Zar, con Cabrejos, desde Lima, le quita su alimento a trescientos caballeros antiguos. Peor que el morir ha sido. ¿Cuál Dios es de ti, joven Hidalgo? (*TLS*: 433)

Por ello, dice Rendón, “Difícil va ser que indio adore en cierto al dios de Cabrejos, de don Cisneros, de don Lucas. Don Fermín no tiene Dios. Va de frente a la plata” (*TLS*: 434). A ese dios que “hace llorar y sirve para que se obedezca al patrón” Gutiérrez le califica de “la idolatría” del ‘falso dios’¹⁹⁵. Mientras que don Bruno se considera “católico a la antigua” (*TLS*: 430), el joven Hidalgo se cree “católico moderno” y desea “practicar la doctrina socialista de la Iglesia” (*TLS*: 430), según él: “Mi Dios es Jesucristo que amaba a los pobres y murió en la cruz con ellos” (*TLS*: 433).

¹⁹⁵ Ver: Gustavo Gutiérrez, ob. cit., p.68.

Cuando Bruno pregunta a Rendón Willka: “¿Crees en Dios”, éste contesta que sí, que está “en su corazón, en todas partes” (TLS: 121). En una meditación que hace Willka sobre el Dios de los vecinos y el Dios de los comuneros, piensa que el Dios de los vecinos lo han creado ellos mismos con su mano; en cambio, el Dios de los comuneros está arraigado en el fondo de su corazón: “Al Dios de los comuneros no le alcanza la mano de la gente. El vecino hace su Dios con su mano, con su mano también lo vuelve ceniza, fácil” (TLS: 409). Por ello, los vecinos al enterarse de que el Gobierno ha dictado decreto para la expropiación de su maizal de La Esmeralda en favor de la mina, se enfadan tanto que deciden quemar la iglesia. No obstante, según el capataz, el Dios de los comuneros está en su alma, en la memoria colectiva de todos los indios. “Cuando muera el Dios del comunero no habrá ya miedo, no habrá el amargo para el corazón. Cuando el vecino, el señor, quema a su Dios, más amargo, más rabioso, más loco se vuelve” (TLS: 409).

Los comuneros perciben a Dios de distinta forma que los vecinos. En *Todas las sangres* el cura que viene a Lahuaymarca, aunque tiene un sacristán indio, pide al sacristán de San Pedro que le ayude en la misa y le dice: “Ese no sabe. Repite las palabras como loro, no entiende; casi no es cristiano. Tú eres mestizo, organista, contestas en latín. La misa será más grande contigo”. El sacristán de San Pedro le contesta: “Quemado yo, padre. Mi iglesia dentro de mi pecho quemado. ¡Cómo voy a cantar? La Gertrudis igual que ángel canta” (TLS:425). Aunque el cura cree que la Gertrudis canta triste porque es deforme y no piensa en Dios, el sacristán cree que es un canto de Dios que purifica y consuela el alma, y por eso le revela al cura: “Padrecito: tú no entiendes el alma de indios. La Gertrudis, aunque no conociendo a Dios, de Dios es. ¿Quién, si no, le dio esa voz que limpia el pecado? Consuela al triste, hace pensar al alegre; quita de la sangre cualquier suciedad” (TLS: 426). El sacristán ve a Gertrudis como representante del Dios de la justicia. Rowe opina que en la canción que compone el sacristán para dirigir a la kurku, la que canta para los vecinos desposeídos de San Pedro, el Dios al que se refiere “[n]o es ... el Dios católico ortodoxo, sino una versión indianizada de él” y que en los himnos católicos quechuas “los elementos católicos han sido modificados por la influencia quechua”. Agrega que “[e]l Dios que representa Gertrudis, Dios del consuelo y de la justicia, es el mismo que el sacristán ve encarnado

en Rendón Willka: ‘Dios es esperanza, Dios alegría, Dios ánimo’¹⁹⁶. En opinión del sacristán de San Pedro, Dios se aleja de donde no se practica la justicia, por ello, dice “Dios hay aquí en Lahuaymarca. De San Pedro se ha ido, creo para siempre” (TLS: 427). El Dios del que habla este sacristán, Gutiérrez, nos revela una nota que Arguedas acentúa “pags. 404-406 la religión nueva”¹⁹⁷. Destaca lo que explica K. Barth sobre el Dios de Jesús que es “el que toma partido por los últimos de la humanidad”.¹⁹⁸ Por ello, Gutiérrez manifiesta que el sacristán de San Pedro es “precursor de la teología de la liberación”¹⁹⁹.

En esta novela se puede vislumbrar la imagen que tiene Arguedas del Dios liberador a través de unas pinturas de escenas de la Biblia que realizó un pintor ambulante que fue llamado por don Andrés a su nueva hacienda La Esperanza. Al ver en la pintura a Jesús bautizado por San Juan en el río, el hacendado se queda entre absorto y confundido:

--Es y no es--dijo el hacendado--. A Jesús lo veo humilde, santo, pero no hermoso como era, y has hecho a San Juan más grande que a Jesús.

--Era más alto—contestó el pintor--. ¿Y qué le parece el río?

--Como el resto. A los pies del Señor se ve que el agua lo reverencia, y es agua del río; pero le has pintado demasiados peces, y muy grandes.

--Los peces tenían que ir de todo el río y ver a Nuestro Señor. Mientras iban crecían, pues, y se recocijaban. Ahí están.

--¿Consta en la Biblia?

--No, señor. En el alma. (TLS:435)

Este Jesús “humilde, santo pero no hermoso” sugiere un Dios que está con los pobres y con los oprimidos, que se hacen fuertes en el proceso de encontrar el amor de Dios. En cuanto a la última cena, el Judas que pinta es el asesino come-gente don Cisneros. El hacendado llamó a sus indios para que entraran en la capilla y “no pudieron contenerse y lanzaron exclamaciones de júbilo”. “Todos se detuvieron frente a «la

¹⁹⁶ William Rowe, *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*, Instituto Nacional de Cultura, Lima: 1979, pp.175-176.

¹⁹⁷ Gustavo Gutiérrez, ob. cit., p.83.

¹⁹⁸ Ibid., p.81.

¹⁹⁹ Ibid., p.85.

última cena» y observaron el rostro gordo, de ojos pequeños, los cabellos en desorden como vellos de araña venenosa, del Judas” (TLS: 436).

Así se refleja el sincretismo religioso en la novela. En una ocasión se ve una fusión de conceptos indígenas y católicos sobre lo sagrado. Cuando el automóvil y los camiones ingresan en San Pedro para tomar la tierra, los vecinos deciden defenderla, y Bellido se lanza a la carrera detrás de los camiones gritando: “¡San Gabriel está sobre el Pukasira, con su espada! [...] ¡Los enterraremos a todos, carago!” (TLS: 379).

4. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*: La teología de la liberación.

En “¿Último Diario?” de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Arguedas menciona las dos concepciones opuestas del Dios liberador y el Dios inquisidor en las páginas que compartió con Gustavo Gutiérrez:

Claro; yo te había leído en Lima esas páginas de *Todas las sangres* en que el sacristán y cantor de San Pedro de Lahuaymarca, quemada ya su iglesia y refugiado entre los comuneros de las alturas, le replica a un cura del Dios Inquisidor, le replica con argumentos muy semejantes a los de tus lúcidas y patéticas conferencias pronunciadas, hace poco, en Chimbote. (ZZ: 245)

A través de la correspondencia entre Arguedas y unos sacerdotes norteamericanos dominicos en Chimbote, sobre todo, con el padre Gustavo Gutiérrez, autor de la *Teología de la liberación*²⁰⁰, se puede suponer que Arguedas toma en consideración la religión como una posible solución para el problema del pueblo andino. En una carta del 2 de mayo de 1969, dirigida al padre Guillermo McIntire, mencionando al padre Gutiérrez también, Arguedas cuenta la situación de su novela y pide alojarse unos días en casa de los padres. Sybila, su esposa nos revela el contenido de la carta:

...Escribo la novela con cierta angustia y con períodos excesivamente prolongados de incertidumbre, de búsqueda ansiosa de soluciones. Me faltan

²⁰⁰ La teología de la liberación es una corriente teológica que nació en el seno de la Iglesia católica en Latinoamérica después del Concilio Vaticano II y de la Conferencia Episcopal de Medellín (Colombia) en 1968. El término “teología de la liberación” fue acuñado por primera vez por el cura teólogo peruano Gustavo Gutiérrez Merino, que escribió uno de los libros más significativos del movimiento, *La teología de la liberación*, Lima 1971.

unas páginas para concluir el cap. V...[...] me causa desasosiego porque mis otros libros los escribí como un manantial hace brotar agua. Ésta sigue un curso diferente. [...] Los hombres de buena voluntad nos sentimos bien entre gente, también de buena voluntad, cualquiera que sea su origen y la forma como crea que está contribuyendo a la salvación del hombre, para utilizar un término que tan acertadamente usa Gustavo”²⁰¹.

Rouillón opina que “‘sentirse bien’ entre hombres de Iglesia parece haber motivado muchas páginas de los Zorros”, haciendo referencia unas conversaciones que tuvo el novelista con Gustavo Gutiérrez, diecinueve días antes de la redacción del “¿Último Diario?” : “Tuve dos charlas muy largas; muy hermosas, muy reconfortantes, de verdadera Camaradería con ese gran sacerdote a quien debo tanto que es Gustavo”²⁰².

En esta novela ya no aparece la imagen del Dios inquisidor que impone todo, que humilla y hace que los pobres bajen la cabeza y acepten a los opresores. Como dice Pedro Trigo: “Aquí no se trata ya de la religión de la propiedad privada sino de la religión de la vida, la religión cuya medida es la vida del humano maltratado. Es la religión de la caridad”²⁰³. En efecto, aparece una iglesia de servicio a los demás. Arguedas, a través de Moncada alaba la caridad de los curas norteamericanos con los pobres de Chimbote: “¡Oh, ah, padre Cardozo, padre Tadeo, buenos amigos [...] los curas extranjeros que andan en jeep llevando muertos cadáveres al hospital de la Caleta. Gracias, padres norteamericanos, sin sotana gallinazo, con pantalón limpio (ZZ: 59)”.

4.1. La cruz realista.

Como esta novela corresponde al tiempo de la teología de la liberación en Latinoamérica, la cruz, como símbolo mayor, adquiere varias connotaciones. En esta novela, este mensaje evangélico de la teología de la liberación es difícil de llevar a cabo, debido a una estructura social dividida entre “arriba” y “abajo”. Por ello, Arguedas

²⁰¹ Sybila Arredondo de Arguedas, “*El zorro de arriba y el zorro de abajo* en la correspondencia de Arguedas” en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica Eve-Marie Fell, Buenos Aires, Organismos signatarios del acuerdo multilateral de investigaciones y co-edición archivo, 1984, p.286.

²⁰² José Luis Rouillón, “La luz que nadie apagará- Aproximaciones al mito y al cristianismo en el último Arguedas” en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica Eve-Marie Fell, Buenos Aires, Organismos signatarios del acuerdo multilateral de investigaciones y co-edición archivo, 1984, p. 355.

²⁰³ Pedro Trigo, ob. cit., p.231.

recurre al realismo mágico para expresar su deseo de cambio. De modo que en esta novela Arguedas representa la cruz de dos maneras: la cruz realista y la cruz de realismo mágico.

Se ve que la cruz tiene connotaciones de sacrificio del pueblo chimbotano a distintos niveles: social, personal, racial, cultural, etc. debido al imperialismo y sus agentes. Se une a la connotación del sacrificio de Jesús.

Los de “abajo” son los acriollados, los ricos y los imperialistas, mientras que los de “arriba” son los serranos, los pobres y los oprimidos. La división del cementerio entre los ricos y los pobres simboliza la división en la sociedad.

La Beneficiencia, la policía y los párrocos “habían ordenado y persuadido a los pobres de las barriadas que se trasladaran su cementerio a una pampa hondonada que había al otro lado del alto médano de San Pedro” (ZZ: 62), porque allí “serían enterrados los pobres, gratuitamente, sin costo parroquial, municipal ni de la Beneficiencia” (ZZ: 63). Los pobres, tienen que ir andando, cargando con sus cruces, hasta el nuevo lugar, pues cada cruz simboliza un muerto:

...arrancaron todas las cruces [...] Con las cruces al hombro se acercaron todos a la fila de maderos que tenían las leyendas de sus nombres hacia el arco, las alzaron por la cabeza y se las pusieron al otro hombro. Y cada deudo desfilaba, médano abajo, con cruces sobre los dos hombros. Formaron así una comitiva muy grande que bajaba levantando polvo, una masa de gente que avanza sin hablar. (ZZ: 64)

Todo el mundo presencia la procesión de cruces de los serranos, incluso los criollos se alegran de que se vayan.

Los serranos son conscientes de ser víctimas del progreso, pero no pueden decir nada. Las cruces que cargan constituye la palabra muda de sus voces:

Se les veía como a un gusano negro, desde casi todas las barriadas del puerto, de los muelles y lanchones. Ellos también, los procesionantes, veían el polvo de las barriadas, el asfalto nuevo, recién tendido, del casco urbano; todos los muelles de las fábricas de harina de pescado, el humo rosado, pesante, de la fundición de acero. (ZZ: 66-67)

En esta procesión aparece un cura que así anuncia a los pobres:

«Hermanos, hermanos, compañeros... -perifoneó-. No siendo, no siendo disposición que ustedes lleven cruces ni cadáveres de este cementerio a otro cementerio, otro lado de San Pedro. Ustedes decidir, ilustrísimo obispo Monseñor, respetar. Yo dar nombre ilustrísimo obispo, bendición. Cualquier tierra santo, santo, tierra de Dios para recepción del alma y cuerpo Cristo. Amén.» (ZZ: 64)

El traslado de cruces evoca la imagen de una procesión de cruces que según el chófer que pasaba por allí: “Esto, como las invasiones, está organizado”, “Nadie sabe contra quién” (ZZ: 65). Como los serranos que han bajado a la costa se han dispersado, aparecen como perdidos en la ciudad costeña. Están representados en la figura de Moncada.

4.2. La cruz de realismo mágico.

En el capítulo III de esta novela Moncada aparece con distintos disfraces, de pescador, de comerciante turco, de mujer preñada, de mensajero, significa que carga las cruces de todos los oprimidos. Es como la figura de Cristo. Predica en las plazas públicas con un muñeco de trapo que tiene colgado de la cruz que lleva representando “su doble” con el que repudia al imperialismo, a los extranjeros y sus representantes, a los mafiosos “Braschis” y al gobierno. Lienhard opina que el extraño retablo es un modelo reducido de una sociedad que convierte a sus miembros en muñecos, en títeres: “el muñeco ‘crucificado’ representa alegóricamente al pueblo chimbotano”²⁰⁴. Arguedas en el “¿Último Diario?” dice que Moncada es “el único que ve en conjunto y en lo particular las naturalezas y los destinos” (ZZ: 243). Su compadre don Esteban de la Cruz le considera “cristiano reventado” (ZZ: 59). De modo que la cruz que lleva el loco Moncada recuerda que lo mismo que Jesús asumió los pecados de toda la humanidad, la cruz que él lleva asume toda la pestilencia del imperialismo: los abusos que les oprimen vienen representados por la locomotora que arrasa en el mercado y aplasta al gallo. El pueblo chimbotano ha quedado crucificado por una cadena de opresores e injusticia. Esteban también tiene que cargar con la cruz de haber trabajado en la mina.

²⁰⁴ Martín Lienhard, *Cultura andina y forma novelesca : zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Lima : Editorial Horizonte, 1990, p.97.

El narrador califica a Moncada de loco. “¡No es Dios quien me ha enviado a la tierra sino la conciencia...! (ZZ: 142) Sus palabras tienen un tono surrealista: “Yo soy torero del Dios, soy méndigo de su cariño, no del cariño falso de las autoridades, de la humanidad también. ¡Miren! [...] Miren cómo toreo las perversidades, las pestilencias. Yo soy lunar negro que adorna la cara; [...] Yo soy lunar de Dios en la tierra, ante la humanidad” (ZZ: 53). Como a los teólogos de la liberación les consideraban izquierdistas y les llevaban presos, a Moncada la policía también le quiere arrestar. Así, dice él mismo: “Ustedes saben que la policía me ha querido llevar preso otras veces porque decía que era gato...” (ZZ: 53). En realidad, sus discursos son como el fluir de la conciencia, dice verdades en medio de frases que parecen inconexas: “Os saluda el loco Moncada. ¡Ja, ja, ja! El sol, la luna, las estrellas, el hociquito de la ballena, el tiburón pescadito. ¡Never las anchovetas! Buenos días padre Cardozo, norteamericano yanqui” (ZZ: 57). Un espectador comenta: “habla la verdad que dicen los locos” (ZZ: 54). Según Lienhard (1990) “La cruz, objeto escénico polisémico, es a la vez signo de martirio evangélico que convierte a Moncada en un nuevo Jesucristo algo grotesco del Tercer mundo, como también en el marco del retablo de títeres, escenario y decorado”²⁰⁵.

La voz de Moncada es el eco de la teología de la liberación de Gustavo Gutiérrez. Su actitud con su compadre don Esteban de la Cruz también es la cristiana, como la mejor respuesta al Dios de los pobres. El narrador nos revela esta fraternidad entre los dos, y así en una ocasión en la que don Esteban estaba tosiendo “Moncada lo llevó cargado. Pesaba muy poco más o menos como un carnero. Don Esteban se dejaba cargar con su compadre (ZZ: 154)”.

Lienhard también resalta el carácter polisémico de la cruz a lo largo de la procesión, que se convierte en “cruz de muerto, en escopeta, en leña, en símbolo del culto satánico”²⁰⁶, llevada primero por Moncada y después por el sacristián. Cuando el zambo participa en una procesión “fúnebre” de cruces que preside Balazar, delegado de las barriadas de San Pedro, junto con la gente que avanza sin hablar, Moncada ya no aparece como loco, sino como portavoz de la muchedumbre silenciosa. Cuando pasan por el mausoleo de un antiguo comerciante principal japonés, Moncada bajó su cruz, como si fuera una escopeta, la apuntó hacia el mausoleo: “-Japonés solito -dijo-.

²⁰⁵ Ibid., pp.97-98.

²⁰⁶ Ibid., p. 98.

Forastero. ¡Te mato a ti, mato a todos!” (ZZ: 64) La cruz se transforma en escopeta. Lo mismo hace con un cura americano, cuando éste sale con un megáfono a pilas para aclarar el traslado del cementerio:

Alzó las manos para bendecir. Moncada se adelantó unos pasos, salió de entre la gente caminando como soldado; bajó su cruz en que el trozo de red flameaba algo; hinchó el pecho como cuando se vestía de pituco elegante y apuntó con el madero al cura.

--¡Gringo! —le dijo—. Monseñor, gran celestial. ¡Enterrador! (ZZ: 65)

Es una revolución. Moncada también lleva un arma contra la injusticia y la explotación provenientes del imperialismo. Sus sermones también son revolucionarios. La señora de don Ángel le reveló su angustia: “Pero Moncada, a veces, me causa algo de intranquilidad” (ZZ: 145). Como Gustavo reclama el derecho y la dignidad de los pobres y los oprimidos, Moncada también está de parte de los pobres y los oprimidos.

En la teología de la liberación, el lugar de pestilencias en las plazas del mercado o en la línea del ferrocarril, donde hay centenares de puestos llenos de mal olor de la gente y de los animales, se ha convertido en el altar. El narrador describe con una parodia la Santa Cena que Moncada, celebra como “Jesucristo del Tercer mundo”, en un lugar donde un gallo queda aplastado al intentar escaparse cuando pasa una locomotora:

Moncada puso su cruz sobre la mezcolanza de sangre, tablas y plumas que quedó pegada en los durmientes y la superficie del riel. El cuerpo del gallo fue cogido, ya cansado, junto a la jaula de cuyes.

[...]

Se agachó, se puso de rodillas, recogió la mezcla de sangre, carne, tablas y plumas. Un grupo mayor que en el mercado Modelo y formando un cordeón alargado hacia los rieles, le oía y le rodeaba.

“Yo loco, negro, pescador pescado, voy a alimentarme de esta sangre de gallo de la pasión. ¡A vuestra salud, a vuestros pulmones! ¡Yo soy la salud, yo soy la vida de la vida, sarcófago, tuberculosis, Braschi! [...] Empezó a masticar los palos ensangrentados, de pie, junto a la cruz. (ZZ: 59)”

Moncada asume toda la pestilencia del imperialismo. Luego, como el gallo muerto, resucita con un “¡Kikirikí!” (ZZ: 60). Y con un acto ceremonioso y muy oficial quiere hacer la comunión con el obispo norteamericano de Chimbote. Según el narrador: “Yo comulgo con usted-dijo- Monseñor Ilustrísima Obispo yanki de Chimbote, caballero, corazón. Cochino sangre inocente, negro y blanco’ Y en posición militar, cuadrado junto a la cruz, masticó el bocado y lo tragó rápido.” (ZZ: 60).

De modo que lo que hace Moncada es como si estuviera celebrando una eucaristía. La cruz que lleva significa el pueblo crucificado por el imperialismo. Lienhard lo considera como “alegoría del imperialismo que aplasta a los pueblos”.²⁰⁷ La superficie del riel se ha convertido en el altar y la mezcla de sangre y carne del gallo aplastado en la ofrenda. Moncada toma la carne del gallo muerto y bebe su sangre como si hiciera la comunión con su pueblo oprimido. Así como los creyentes de Jesús en una eucaristía simbólicamente mueren y resucitan con Jesucristo, Moncada también muere y resucita con su pueblo crucificado.

De ahí que en la teología de la liberación el altar se haya convertido en un espacio muy extraño, matizado con el realismo mágico. Es el espacio mítico de los zorros también. Los zorros son voces de los indígenas. El narrador nos cuenta que al marcharse el zambo Moncada, se oye a lo lejos “la tristísima guitarra del ciego Antolín Crispín” (ZZ: 61). Es una voz rebelde contra el imperialismo.

Arguedas ha convertido el significado del sacrificio de Cristo en el del sacrificio de los indígenas en Chimbote; sacrificio a distintos niveles: social, personal, racial, cultural, etc. Frente al Dios Inquisidor, el Dios liberador. Frente a la Iglesia que manda desde arriba, aparece la iglesia de los pobres. El pecado es como consecuencia de la colonización y de la injusticia. Arguedas, siguiendo a Gutiérrez, trata de buscar ese significado del lado de la victoria y de la esperanza.

La figura del padre Cardozo, uno de los curas norteamericanos, es ambigua. De hecho, cuando don Ángel pinta los colores de la cara de Perú, añade:

El verdadero color de Cardozo yo no lo pinto. Solano lo quiere de corazón, lo estima. Cardozo y Solano organizaron el Congreso Nacional de trabajadores de la Pesca [...] Cardozo habló allí de revolución, en estilo anglocriollo enchichado. Maxe confía en Cardozo, también lo quiere; Teódulo Yauri lo odia; Braschi lo

²⁰⁷ Ibid., p.98.

ama; la Embajada Yanqui respira; Chaucato lo abraza; don Hilario Gaullama, el indio aymara, lo mira con los brazos colgando, dice que no lo entiende muy bien. (ZZ: 108).

Este cura tiene en su oficina un retrato de Cristo y uno del “Che”. El Che es comunista y propone la necesidad de la revolución para la salvación histórica de los oprimidos. Cardozo pretende alentar una revolución para salvar la sociedad: “¡Revolución, don Cecilio! Como el Señor Jesucristo en su predicación y muerte, como el ‘Che’ en su heroico predicación moderno valentía...” (ZZ: 237-238). Agrega: “la Iglesia ha aprendido, se ha transfusionado con la sangre del ‘Che’ ”(ZZ: 237). En realidad, el padre Cardozo está un poco confundido. Esta es una percepción errónea de la teología de la liberación. Aunque tanto el comunismo como la teología de la liberación buscan la liberación del pueblo, según Gutiérrez, los métodos son diferentes²⁰⁸. El comunismo, aquí representado por el Che, aboga por la lucha de clases y admite el odio abierto, mientras que el cristianismo aboga por amar incluso a los enemigos y a la vez tiene que buscar lo que dice Gutiérrez de liberar también a los opresores: “Amor universal es aquel que en solidaridad con los oprimidos busca liberar también a los opresores de su propio poder, de su ambición y de su egoísmo”²⁰⁹, porque ese egoísmo de los opresores está causando daño en todo, es muy difícil hacérselo ver, pero debe haber una forma de hacerlo.

También Maxwell, ex-Cuerpo de Paz, luego identificado como indio, opina que el cura Cardozo no comprende lo que está sucediendo en Chimbote y que lo que proclama sólo se trata de un ideal que queda en la superficie: “Tú andas nadando en las cáscaras de esta nación [...] estás en la cáscara, la envoltura que defiende y oprime” (ZZ: 218). Así mismo el padre Cardozo descubre que no se comprenden el patrón aymara y él y que no pueden tener una buena relación: “¿De veras, don Hilario, que eres para mí, y serás siempre, como el aceite al agua? (ZZ: 241)” Cornejo Polar califica a Cardozo de “engrilletado”²¹⁰, que aunque a veces se compromete con los servicios caritativos a base de limosnas norteamericanas, sólo conoce la superficie de las cosas, lo que resulta en contradicciones interiores.

²⁰⁸ Ver: Gustavo Gutiérrez, *Teología de la liberación: perspectivas*, Salamanca: Sigueme, 1985, p.357.

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Ver: Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires: Losada, 1973, p.301.

Pedro Trigo considera que todo el problema del padre Cardozo se debe a la ubicación social de la institución eclesiástica tradicional. Declarando que a pesar de la indudable sinceridad de ciertas actuaciones, de sus proclamas y sus deseos, de su transformación subjetiva y su existencia objetiva, sigue igual su función social: “Siguen estando arriba, en la cáscara, como dice Max. Su contradicción con el bloque de poder sigue siendo una contradicción interna a ese bloque”²¹¹. En esta novela el padre Cardozo no comprenderá la fraternidad entre el loco Moncada y don Esteban. En el diálogo en su despacho con Maxwell y Cecilio Ramírez, el cura americano no entiende la conversión del gringo ex- Cuerpo de Paz, ni la fraternidad del albañil serrano con sus compatriotas a los que ofrece asilo y comida, aunque reclama la igualdad y la justicia para todos.

Seguramente la actitud del padre Cardozo desespera a Arguedas. Sin embargo, quizás el novelista todavía tuviera esperanza con la teología de liberación e inquiriera a la iglesia por su responsabilidad, por si esta pudiera tomar el punto de vista holístico de los indígenas para afrontar el problema de la justicia. ¿Hay esperanza o no hay esperanza? La inseguridad de Arguedas se revela en su carta a Sybila Arredondo de Arguedas, cuando le cuenta lo que le cuesta escribir esta parte:

Muy difícil estos “hervores”, especialmente el de Maxwell, Cardozo, el chanchero y don Cecilio. He borrado líneas de líneas y he escrito a mano unas dos páginas sustitutorias. He corregido casi totalmente la parte de la 2da. Pág. Del III Diario. [...] ya no sé por dónde andan los “zorritos” [...] Alcanzaremos a los “zorritos”²¹².

Pedro Trigo manifiesta que “se anuncia el mito como la única esperanza de salvación”²¹³. El crítico ve el mito como otra dimensión de la religión y opina que la confluencia del mito de la comunidad india y la nueva teología cristiana será como una meta de un proceso histórico de la liberación. En sus palabras: “Aquí la comunidad primordial americana, la memoria sagrada del lago Titicaca confluye en una misma acción liberadora con la memoria cristiana que inscribe la comunidad en el futuro como

²¹¹ Pedro Trigo, ob. cit., p.233.

²¹² Sybila Arredondo de Arguedas, art. cit., pp.289-290.

²¹³ Pedro Trigo, ob. cit.,p.29.

meta de un proceso histórico de liberación”²¹⁴.

En el “¿Último diario?” José María Arguedas le hace esta pregunta al teólogo del Dios liberador: “¿Es mucho menos lo que sabemos que la gran esperanza que sentimos, Gustavo?” (ZZ: 244, subrayado en el texto). José Luis Rouillón ha analizado los usos de “saber” y “conocer” en Arguedas para interpretar esta pregunta, y los ve relacionados al mito incaico, mientras que “la esperanza” queda relacionada con el cristianismo²¹⁵. Asimismo, Rouillón considera que en esta pregunta el novelista combina su fe en el mito con la esperanza cristiana, y en su artículo “Mito y cristianismo en el último Arguedas” la interpreta de la siguiente forma: “¿Es mucho menos lo que sabemos a través del mito que la gran esperanza cristiana que sentimos?”²¹⁶ De modo que Rouillón subraya el papel de la esperanza en el “último Arguedas”.

Gutiérrez al destacar el apunte de Arguedas insistiendo en la novedad de la perspectiva - “Dios, los teólogos, este tipo de religión, aparecen con un rostro nuevo” -, manifiesta que aunque Arguedas reconoce que no sabe mucho, “[c]omo lo prueba el contenido de los diálogos entre el sacristán y el cura, así como entre Rendón e Hidalgo... o las alusiones a las pistas que abrió Juan XXIII en *Los Zorros*”, ya se vislumbra la esperanza. Así dice: “Pero, ¿no estamos precisamente aquí en uno de esos terrenos delicados en donde ‘es mucho menos lo que sabemos que la gran esperanza que sentimos’?”²¹⁷

Arguedas le dice a Gustavo que “*Te parecías a los dos zorros*” (ZZ: 245), ya que el teólogo ha viajado mucho dando conferencias, conoce la sierra y la costa también; al dar muestra de sostener concepciones holísticas, hay acaso esperanza de resolver el problema. Creo que el teólogo tiene dos voces; conoce la institución eclesiástica tradicional, que es el Dios de “arriba”, y el Dios liberador, que es de “abajo”. Moncada en sus múltiples discursos, logra, mejor que los demás, exponer la realidad de Chimbote y del Perú. También se parece a los dos zorros, porque es el único testigo de toda la realidad peruana, como aclara el mismo narrador en el “¿Último Diario?” : “*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 destino* (ZZ: 243, subrayado en el texto)”.

²¹⁴ Pedro Trigo, *Ibid.*, pp.29-30.

²¹⁵ Ver: José Luis Rouillón, *art. cit.*, pp. 355-356.

²¹⁶ *Ibid.*, p.356.

²¹⁷ Gustavo Gutiérrez, *ob. cit.*, pp. 84-85.

Aunque en el “¿Último Diario?” Arguedas siente una esperanza que ilumina el futuro de Perú y presencia cómo la lucha sangrienta de muchos siglos “ha empezado a romper, de veras, los hierros y tinieblas con que los tenían separados” (ZZ: 246), sigue muy deprimido por encontrarse en una ciudad compleja que desconoce y todo le desborda. Cornejo Polar comprende que “la lectura de la novela exige que se conciba como un desesperado gesto vital, como una apuesta a favor de la supervivencia, apuesta que finalmente se pierde”²¹⁸.

Conclusión.

En este capítulo he mostrado la importancia de la fe religiosa en la obra de Arguedas. Aunque sus creencias cristianas están mezcladas con el animismo, en sus novelas siempre reflexiona sobre si la religión puede ser una solución posible para salvar a los indígenas como lo proponen los colonizadores. En *Yawar fiesta* hemos visto un Dios colonial para favorecer la servidumbre de los indios. En *Los ríos profundos* Arguedas nos presenta la oposición del Dios de los ricos y el Dios de los pobres, el Dios que se preocupa por los oprimidos y los pobres. Se ve una idea de la iglesia reformada. En *Todas las sangres* Arguedas ha creado una posibilidad de la hibridez de cultura, un sincretismo religioso. En su última novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* el novelista ya presenta la reintegración del Dios liberador.

No obstante, Arguedas preguntaría: ¿pueden los indios obtener la liberación conservando su cultura mítica? ¿Es posible que la religión adopte las concepciones holísticas de los indígenas? Para Arguedas sería una paradoja que las dos voces se unieran y el autor le preguntaría al teólogo de la liberación: ¿Cómo los indígenas pueden ser liberados? Trigo piensa que es el nuevo ciclo que se abre en Perú, con el Dios liberador aboliendo el antiguo²¹⁹, haciendo referencia a las palabras de Arguedas: “Esta novela ha quedado inconclusa y un poco destroncada...pero mi vida no ha sido truncada” (ZZ: 246)

²¹⁸ Antonio Cornejo Polar, ob. cit., p.271.

²¹⁹ Ver: Pedro Trigo, ob. cit., pp. 234-235.

CAPÍTULO IV: Los objetos incaicos/ hispánicos como imágenes de las voces indígenas en *Los ríos profundo* y *Todas las sangres*

Introducción

José María Arguedas ofrece en sus novelas un ideal de equilibrio que aúna lo colonial y lo quechua. En este capítulo utilizo la semiótica postcolonial para interpretar la significación de tres objetos arcaicos: las piedras del muro, las campanas y el *zumbayllu*, que aparecen como imagen de una palabra muda y locuaz, cuyo mutismo es, como dice Jacques Rancière, “una escritura no escrita y más que escrita”²²⁰. Arguedas relaciona estos tres objetos en sus novelas con la cosmología andina -el dualismo simbólico y complementario-, al tiempo que plantea un equilibrio nuevo, un equilibrio no europeo, sino andino, en el que entran también los europeos. Arguedas conoce muy bien sus significados y los utiliza con una intención subversiva; sin embargo lo más importante es que los haya trascendido y los plantee como elementos de un equilibrio nuevo, que se apoya en la ancestral cosmología andina.

José María Arguedas en sus novelas presenta la voz de un espacio al que Homi Bhabha denomina “Tercer Espacio” y que considera como un espacio inter-medio (in-between), basado en la inscripción y articulación de la “hibridez” de la cultura²²¹. Este crítico, nacido en la India, utiliza esta estrategia para crear la posibilidad de producir sentidos nuevos en las palabras.

Nuestro novelista ha planteado precisamente el tipo de subversión del significado en el signo explicada por Bhabha. Cuando este crítico postcolonial habla de la hibridación como un nuevo medio del colonizador para mantener su visibilidad, manifiesta que el pueblo colonizado plantea nuevas formas para resistir el embate de éste, recurriendo a la reproducción de ciertos usos y costumbres del grupo dominador y haciendo en ellos sutiles, pero significativas, inversiones en alguno de sus valores para llegar a trastocar el mismo estatuto de autoridad²²². Según Bhabha los nativos colonizados “[c]ambian sus condiciones de reconocimiento a la vez que mantienen su visibilidad; introducen una falta que luego es representada como una duplicación de mimetismo”²²³. Arguedas como un autor “entre medio”- quechua/hispánico-, presenta una realidad social a través de la imagen “entre medio” de los objetos incaicos/hispánicos, haciendo en ellos inversiones en algunos valores para perturbar los

²²⁰ Jacques Rancière, *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, traducción de Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009, pp. 125-126.

²²¹ Ver: Homi Bhabha, *El lugar de la cultura*, traducción de César Aira, Buenos Aires: Manantial, 2002, p.59.

²²² Ibid., p.148.

²²³ Ibid.

discursos coloniales. El novelista relaciona estos objetos con la cosmología andina -el dualismo simbólico y complementario-, al tiempo que mantiene una combinación de lo quechua y lo colonial como una subversión.

Por otra parte, Rancière nos ofrece elementos para entender el surgimiento de voces y significados nuevos que pueden emanar de objetos o sujetos mudos. Las piedras del muro, las campanas y el *zumbayllu* son objetos inanimados y estáticos. Sin embargo, en la cosmovisión de los narradores todo adquiere nuevos matices. José María Arguedas describe, en una especie de realismo maravilloso, cómo estos objetos están dotados de una duplicidad de significados según sean vistos por los colonizadores o los indios. Primero, lo estudiamos con respecto a los colonizadores, y, luego, con respecto a los nativos, en todos los casos con Ernesto como personaje puente entre ambas visiones.

1. Las piedras del muro incaico.

En *Los ríos profundos* Arguedas describe las piedras del muro incaico como un significante mayor susceptible de varias interpretaciones a distintos niveles. Las piedras del muro aparecen como la imagen de una palabra muda y locuaz. Según Rancière “La palabra elocuente será...la palabra silenciosa de lo que no habla con el lenguaje de las palabras o de lo que nos hace pronunciar las palabras ya no como instrumentos de un discurso de la persuasión o la seducción sino como símbolos de la potencia del Verbo, de la potencia a través de la cual el Verbo se encarna”²²⁴.

Arguedas, al iniciar la novela, menciona la ciudad antigua del gran esplendor inca, El Cuzco, pero para Ernesto, el protagonista, la ciudad que su padre le había descrito mil veces no puede ser ésa con la que se encuentra. Sólo un muro incaico le cautiva. Las piedras del muro incaico son un objeto funcional a nivel arqueológico, pero a través de los ojos de Ernesto se convierten en otra cosa, y los significados nuevos son simbólicos a distintos niveles.

Para los dominadores es una amenaza y una rebeldía, mientras que para los dominados es símbolo de purificación y liberación. Según el código cultural, es un símbolo de transculturación. Según el código social es una puerta para su memoria indígena y es una protección. Según el código temporal es la llave que abre el presente y

²²⁴ Jacques Rancière, ob. cit., 2009, p.47.

el pasado. Es una gran encarnación mítica del poder que liga los distintos mundos del cosmos: celeste, terráqueo y acuático-subterráneo.

1.1. El muro con respecto a Ernesto y los hispanos.

Al entrar de noche con su padre al Cuzco, el niño Ernesto encuentra que la promesa del Cuzco de su padre queda frustrada: “Cuando mi padre hacía frente a sus enemigos... yo meditaba en el Cuzco. Sabía que al final llegaríamos a la gran ciudad. ‘¡Será para un bien eterno!’”, exclamó mi padre” (LRP: 144), pero se ve que sobre el muro incaico se ha levantado la pared blanca colonial: “La pared blanca del segundo piso empezaba en línea recta sobre el muro” (LRP: 140). La casa del Viejo, tío de Ernesto y dueño de cuatro haciendas, está “en la calle del muro inca” (LRP: 140). Dentro del palacio viven nobles avaros y el pasado glorioso del indio queda muy atrás, ya que éste se ha convertido en un *pongo*. Los conquistadores, según Arguedas, “[n]o pudieron o no quisieron derruir los cimientos de algunos templos y palacios y sobre ellos construyeron templos y residencias”²²⁵. De modo que las piedras incaicas que antes eran el cimiento de los templos y palacios incaicos, ahora sirven como cimiento y material de construcción de las iglesias y casas de los españoles. Los señores de las haciendas han organizado la servidumbre de los indios y el *pongo* es el indio de la hacienda que sirve gratuitamente en casa del amo.

Sólo un muro incaico le cautiva. Para el niño el muro es un ser vivo; sin embargo esta percepción sólo la posee Ernesto. Su padre lo ve únicamente como un objeto arqueológico. Cuando él dice que “cada piedra habla”, su padre le responde que no es así, que está confundido, que sólo “se trasladan a tu mente y desde allí te inquietan” (LRP: 146). Cuando dice que “se están moviendo”, su padre contesta: “Dan la impresión de moverse porque son desiguales, más que las piedras de los campos” (LRP: 146). Pero luego ya no niega su visión considerando su percepción como la mirada infantil: “Tú ves, como niño, algunas cosas que los mayores no vemos. La armonía de Dios existe en la tierra” (LRP: 151). Aquí se percibe el conflicto de la “dualidad de lo indio y lo español” que señala Rowe, de dos mundos y de “diferentes órdenes de la

²²⁵ José María Arguedas, *Señores e indios: acerca de la cultura quechua*, comp. y pról. de Angel Rama, Buenos Aires: Arca/Calicanto, 1976. Ob. cit., p.48.

realidad: la mítica visión india del mundo y la ética de dominación social de la clase terrateniente, sostenida por el catolicismo”²²⁶.

En cuanto al Viejo, éste considera al muro como un objeto caótico y primitivo: “muestra del caos de los gentiles, de las mentes primitivas” (LRP: 164). Los cuzqueños tampoco ven nada especial en ese muro incaico porque orinan allí, ya que es una calle que “olía a orínes” (LRP: 143). Al padre de Ernesto le da mucha pena el Cuzco que va redescubriendo: “Siguen orinando aquí los borrachos y los transeúntes. Más tarde habrá aquí otras fetideces... Mejor es el recuerdo” (LRP: 146).

Ernesto ve que lo colonial ilumina lo indio, que la pared española, blanqueada “No parecía servir, sino para dar luz al muro” (LRP: 146). Así se refuerza la idea de que el Perú mestizo está caracterizado por sus fuertes raíces indígenas. Por una parte el muro está subyugado, conquistado y aplastado; por otra parte es la base sobre la que está construida la dominación de los invasores. Desde aquí reclama un equilibrio entre las dos culturas enfrentadas.

Como Ernesto ha crecido entre los indios quechuas, tiene una cosmovisión simbólica-complementaria andina. Cree que tanto para el *pongo* como para el muro incaico, subyugado, aplastado y humillado, llegará el tiempo de la restauración del orden cósmico. Cuando su padre le dice que “Los incas están muertos”, Ernesto contesta: “Pero no este muro” (LRP: 147).

Ernesto ve en las piedras del muro el poder mágico del caudal de los ríos andinos: “hervía por todas las líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en el verano, que tienen una cima así, hacia el centro del caudal, que es la zona temible, la más poderosa” (LRP: 144). El muro unido al río encarna simbólicamente una poderosa fuerza liberadora.

El muro simboliza una fuerza subversiva y de resistencia. Al saber que detrás del muro viven “nobles avaros”, Ernesto postula el poder del muro, creyendo que éste puede moverse potencialmente como *yawar mayu*: “Este muro puede caminar; podría elevarse a los cielos o avanzar hacia el fin del mundo y volver. ¿No temen quienes viven adentro?” (LRP: 147) González Vigil opina que, al moverse, el muro trastornaría

²²⁶ William Rowe, “Mito, lenguaje e ideología como estructuras literarias” en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Serie Valoración Múltiple, La Habana: Casa de las Américas, 1976, 266.

los cimientos en que reposa la dominación de los señores, herederos de los conquistadores y autoridades coloniales²²⁷.

Las piedras del muro incaico también representan una fuerza liberadora y rebelde, ya que guardan la energía del cosmos y esperan vencer en cualquier momento: “cada cual era como una bestia que se agitaba a la luz” y comunica “el deseo de celebrar, de correr por alguna pampa, lanzando gritos de júbilo” (*LRP*: 164). Según Huamán se trata del júbilo de la reivindicación²²⁸. Según la cosmología andina, que se apoya en categorías duales, equilibradas por el principio unitario a tono con el dualismo simbólico-complementario, los indios tienen una ideología mesiánica; es decir, la creencia en la restauración del orden destruido por la conquista española²²⁹.

1.2. El muro con respecto a Ernesto y los indios.

En esta novela Ernesto nos revela primero el significado purificador del muro incaico. Al enterarse de que el Viejo les aloja en la cocina de los arrieros -“Sentí olor a muladar allí” (*LRP*: 142)-, su padre se enfada mucho. Sin embargo, Ernesto no se desanima, porque “la imagen del muro incaico y el olor a cedrón seguían animándome” (*LRP*: 142).

Se nota que para Ernesto las connotaciones surgen a partir de su primer contacto con él. Se acerca al muro, se pone a tantearlo y siente que el poder del muro penetra en su cuerpo y ambos se integran:

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

²²⁷ Ver: Ricardo González Vigil, Introducción y notas en *José María Arguedas, Los ríos profundos*, Madrid: Cátedra, 2005, p.147.

²²⁸ Ver: Carlos Huamán, *Pachachaka, puente sobre el mundo: narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*, México, D.F.: El Colegio de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p.206.

²²⁹ Ver: Dora Sales Salvador, *Puentes sobre el Mundo: Cultura Traducción y Forma Literaria en las Narrativas de Transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*, Bern: Lang, 2004, pp. 298-299.

llameaba la juntura de las piedras que había tocado [...] la corriente que entre él y yo iba formándose. (LRP: 143)

Para Ernesto el muro adquiere el carácter de un objeto sagrado, que posee poder mágico y que puede transmitírsele. Es así un símbolo fecundo en significaciones. Por eso establece una especie de comunicación con él y comienza por darle nombre.

Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: «*yawar mayu*», río de sangre; «*yawar unu*», agua sangrienta; «*puk'tik' yawar k'ocha*», lago de sangre que hierve; «*yawar wek'e*», lágrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse «*yawar rumi*», piedra de sangre, o «*puk'ik' yawar rumi*», piedra de sangre hirviente? (LRP: 144)

Según Ortega, dar nombre significa “fundir esos objetos (agua, piedra, sangre) en la palabra reveladora de la mutua identidad. La cultura como información, y como fuente de la información, es capaz de reordenar y restituir una plenitud del sentido en el acto mismo de la comunicación”²³⁰. De modo que este ritual de reconocimiento incluye a Ernesto y al mundo natural como una integridad continua en un modelo de cultura²³¹. Para el muchacho el muro es un ser vivo, la encarnación mítica de río y sangre. Por ser río tiene fuerza liberadora y por ser sangre tiene fuerza nutritiva.

El poder mágico que le ha transmitido el muro es como un talismán, le fortalece y le protege. Al mismo tiempo, el muro también simboliza el espíritu quechua. Por ello, Ernesto se confía en su compañía y está dispuesto a luchar con firmeza con un juramento para defenderlo: “Dondequiera que vaya, las piedras que mandó formar Inca Roca me acompañarán. Quisiera hacer aquí un juramento” (LRP: 147).

Sólo las piedras del muro del palacio Inca y las de la fortaleza Sacsahuaman, como las piedras grandes de los ríos andinos y de los precipicios, tienen “encanto”; las piedras golpeadas con cinceles de los colonizadores ya lo pierden. Según Ernesto: “golpeándolas con cinceles les quitarían el ‘encanto’” (LRP: 150). Rowe explica que el “encanto” quiere decir poder mágico, y proviene de la naturaleza, de las aguas que las

²³⁰ Julio Ortega, *Texto, comunicación y cultura: Los ríos profundos de J. M. Arguedas*, Lima: CEDEP, 1982, pp. 23-24.

²³¹ *Ibid.*

pulieron y luego del trabajo de los indios como un complemento de las causas naturales. En cambio, los golpes y cortes de los españoles constituyen una “interferencia” en el orden natural²³².

Así que el muro es una gran encarnación mítica del poder que liga los distintos mundos del cosmos: celeste, terráqueo y acuático-subterráneo. Su valor simbólico se refiere a todas sus dimensiones. A nivel de espacio, el muro está arriba, en el aire, unido al río cuyo centro caudal es lo más temible y encarna una fuerza rebelde y liberadora; y abajo, en lo subterráneo, puede derrumbar la dominación de las autoridades europeas, y es como una fuerza reestructuradora. Luego, en primer plano, para los dominadores el muro incaico puede ser una amenaza; en el fondo, para los dominados es un símbolo de libertad y purificación.

De modo que el muro que viene del mundo inca no es sólo una voz del pasado. El pasado no es importante por sí mismo, sólo en lo que atañe al presente. El muro incaico también simboliza la llave que abre el presente y el pasado. Según Jacques Rancière, la historia no es importante, a menos que sea relevante para el ahora:

Un episodio del pasado sólo nos interesa en tanto que se convierte en un episodio del presente en el que se deciden nuestros pensamientos, acciones y estrategias ... Lo que nos interesa es que las ideas sean acontecimientos, que la historia sea en todo momento una rotura, una ruptura, para ser interrogada sólo desde la perspectiva del aquí y ahora, y sólo políticamente²³³.

2. Las campanas.

En *Los ríos profundos* y *Todas las sangres* Arguedas nos presenta los repiques de las campanas como imagen de un mutismo que, a diferencia de la palabra silenciosa que representan las piedras del muro incaico, es en este caso muy ruidoso. Al analizar el significado de la campana en estas dos novelas, vemos que esta palabra es susceptible de varias interpretaciones a distintos niveles, por encontrarse en la frontera cultural entre dominadores y dominados.

²³² Ver: William Rowe, *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*, Instituto Nacional de Cultura, Lima: 1979, pp. 115-116.

²³³ Jacques Rancière, *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*, Translated with and introduction by Kristin Ross, California: Stanford University Press, 1991, p. xxi.

2.1. La campana hispano-incaica.

Al analizar el significado de la campana en *Los ríos profundos* vemos que esta palabra es susceptible de varias interpretaciones a distintos niveles, por encontrarse en la frontera cultural entre dominadores y dominados. Aquí me baso en la teoría del mutismo de la palabra, de Jacques Rancière: “una escritura no escrita y más que escrita”²³⁴. Es decir, la imagen de una palabra muda y locuaz. Según Rancière “La palabra elocuente será...la palabra silenciosa de lo que no habla con el lenguaje de las palabras o de lo que nos hace pronunciar las palabras ya no como instrumentos de un discurso de la persuasión o la seducción sino como símbolos de la potencia del Verbo, de la potencia a través de la cual el Verbo se encarna”²³⁵.

En primer lugar, la campana representa un elemento extranjero, llevado por los colonizadores hispanos; la campana representa también la religión y cultura que llevaron con ellos y se usa para marcar ritmos de rezos y trabajos. Pero está construida con oro del imperio incaico, motivo por el cual se presenta ya desde el primer momento como un elemento híbrido. La referencia general al mencionar la campana es la María Angola, la célebre campana mayor de la Catedral del Cuzco, símbolo de la transculturación. Según Rouillón, estamos ante “un centro mágico, en el que una campana cristiana vibra con el oro pagano en un mestizaje religioso”²³⁶. La María Angola tiene una voz cristalina e inimitable. Su voz puede llegar muy lejos: “a cinco leguas, se le oye” (*LRP*: 154).

Aunque es también símbolo del catolicismo, pues cuando suena: “Los viajeros se detienen y se persignan” (*LRP*: 154). También se presenta esta religión de diferente forma, los que la representan en el exterior y los que viven el mensaje evangélico de amor y respeto. En cuanto al primer grupo, la iglesia, representada por el Padre Linares, Director del colegio en Abancay donde Ernesto está internado, es un instrumento al servicio del poder explotando a los indios a favor de los hacendados. El Padre Linares cree que tiene la obligación de defender el orden social establecido por los hacendados, a los que considera el fundamento de la patria, el pilar que sostiene el orden y la riqueza de la sociedad. Cuando Ernesto va con su padre a Abancay queda impresionado porque

²³⁴ Jacques Rancière, ob. cit., 2009, pp. 125-126.

²³⁵ Ibid., p.47.

²³⁶ José Luis Rouillón, “La otra dimensión: el espacio mítico” en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Serie Valoración Múltiple, La Habana: Casa de las Américas, 1976: 164.

casi todas las mujeres y hombres están arrodillados en las calles rezando por la salud del Padre Linares, el padre Director. En Abancay “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” (*LRP*: 205). En realidad el Padre Linares odia a Chile y en la misa pasa de los temas religiosos hacia la futura guerra contra los chilenos. Quiere que los jóvenes y los niños se preparen para “alcanzar el desquite” (*LRP*: 204). En el colegio, las luchas entre los alumnos, la división en clases de dominadores y dominados, además de la violencia sexual constante causada por los alumnos contra la opa Marcelina, la pobre demente blanca, sobrepasa todo límite cuando los personajes Llera y el “Añucos” lo convierten en un acto de plena conciencia; sin embargo, es extraño que estas escenas se produzcan en un internado dirigido por curas y que los alumnos no reciban reproche alguno. Ernesto nota una gran diferencia entre la actitud del Padre Linares con los indios y con los internos blancos del colegio. Así lo confirma: “A nosotros no pretende hacernos llorar a torrentes, no quiere que nuestro corazón se humille,...A nosotros nos ilumina, nos levanta hasta confundirnos con su alma” (*LRP*: 313). El sistema de valores y creencias que él halla en el colegio es muy distinto del que le ha transmitido su padre y el que le ha legado su infancia andina.

El Viejo es el representante de todos los hacendados, controla a los indios desde lo alto: “Desde las cumbres grita, con voz de condenado, advirtiéndoles a sus indios que él está en todas partes” (*LRP*: 138). Para Ernesto, el Viejo es “avaro, más que un Judas” (*LRP*: 443), porque “deja que se pudra la fruta antes que darla a su servidumbre” (*LRP*: 443) y dispone de muchos colonos para explotar. Sin embargo, el Viejo tiene una apariencia externa de buen católico: “se arrodillaba frente a todas las iglesias y capillas y se quitaba el sombrero en forma llamativa cuando saludaba a los frailes” (*LRP*: 138). El Padre Linares cree que es un gran cristiano, ya que “lleva misiones de franciscanos a sus haciendas. Los tratan como a príncipes” (*LRP*: 443). “En su hacienda no se emborrachan los indios, no tocan esas flautas y tambores endemoniados” (*LRP*: 443) y las reglas de las haciendas son “trabajo, silencio y devoción” (*LRP*: 444). Pero esta situación que alaba el Padre Linares, presenta la cara nada loable de la prohibición que pesa sobre los indios que están bajo el Viejo, ya que está prohibida la música y el hablar en su lengua.

Por otra parte, el padre de Ernesto es honesto y le ha presentado a su hijo una religión basada en el mensaje evangélico del amor, por lo que consideran al Viejo como

un hipócrita. No pueden ver que trate tan mal al pongo que le sirve. Precisamente le impresiona su situación y llega a llorar porque nunca ha visto un hombre más humillado que el pongo del Viejo: “como un gusano que pidiera ser aplastado” (LRP: 157). Lo identifica con el Cristo sufriente de la catedral de Cuzco. Cuando el Viejo les lleva a Ernesto y a su padre a rezar ante el Cristo de los Temblores, Ernesto ve el rostro de Cristo “como el del pongo” (LRP: 166). Lamenta la impasibilidad del Viejo ante su víctima pero no lo reconoce. Mientras Ernesto percibe cómo “el rostro de Cristo creaba sufrimiento” y espera que hasta de las paredes broten las lágrimas, ve, sin embargo, al Viejo “rezando apresuradamente con su voz metálica” (LRP: 167).

El padre de Ernesto califica al Viejo de “Anticristo” (LRP: 156), porque presenta a Dios de distinta forma. Se nota un contraste de actitudes entre dos formas diferentes de ser católico, la del Viejo y la del padre de Ernesto. Éste “[n]o repetía las oraciones rutinarias; le hablaba a Dios, libremente” (LRP: 148-149). Con una perspectiva cristiana occidental le dice a Ernesto que “[l]a armonía de Dios existe en la tierra” (LRP: 151).

Padre e hijo ven al Viejo negativamente porque oprime a los súbditos, lo cual es contrario al mensaje evangélico; pero mientras que el padre de Ernesto, como ve que no es posible humillarlo, se limita a rezar -“pidió a Dios que no oyera las oraciones que con su boca inmundada entonaba el Viejo en todas las iglesias, y aun en la calle” (LRP: 158)-, Ernesto, por su parte, se compromete a reclamar justicia.

Ernesto percibe la campana como un medio de resistencia. La campana le proporciona un horizonte de reconstrucción cósmica. El muchacho siente que todas las fuerzas del cosmos -celestes, terráneas y acuático-subterráneas- están reunidas en ella para la reivindicación. Piensa que las campanas en los grandes lagos de las punas son *illas*, reflejos de la María Angola que pueden transformar a los *amarus* en toros temibles y traer grandes cambios cósmicos. Así que las campanas se convierten en su fuerza:

A su canto triste salen del agua toros de fuego, o de oro, arrastrando cadenas; suben a las cumbres y mugen en la helada; porque en el Perú los lagos están en la altura. Pensé que esas campanas debían ser *illas*, reflejos de la María Angola, que convertiría a los *amarus* en toros. Desde el centro del mundo, la voz de la campana, hudiéndose en los lagos, habría transformado a las antiguas criaturas. (LRP: 155-156)

Al joven Ernesto le produce tanto dolor ver al pongo del Viejo, el más humillado de los indios, que le surge la imagen de que ante la voz de la campana ya salen los toros “buscando las cumbres!” (LRP: 158). Por ello, cobra fuerzas para enfrentarse al Viejo. Según narra:

El Viejo siguió mirándome. Nunca vi ojos más pequeños ni más brillantes. ¡Pretendía rendirme! Se enfrentó a mí [...] Yo estaba prevenido. Había visto el Cuzco. Sabía que tras los muros de los palacios de los incas vivían avaros. «tú», pensé, mirándolo también detenidamente. La voz extensa de la gran campana, los amarus del palacio de Huayna Capac, me acompañaban aún. Estábamos en el centro del mundo. (LRP: 162)

Según Eliade, el “centro” es “la zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta”²³⁷. Desde la perspectiva mitológica se ve que Ernesto, desde esta posición sagrada, puede ver la maldad del Viejo; por eso le califica con un despectivo “tú”. De modo que la campana, con su extenso sonido, se ha convertido en símbolo de fuerza contra la maldad y la injusticia encarnadas en el personaje del Viejo avaro. Ernesto quiere festejar ya el futuro triunfo: “Pero las campanas regocijaban la ciudad. Yo esperaba la voz de la «María Angola». Sobre sus ondas que abrazaban al mundo, repicaba la voz de las otras, la de todas las iglesias. Al canto grave de la campana se anima en mí la imagen humillada del pongo”. (LRP: 163)

La campana, como significante destacado, vista desde los dominadores simboliza la autoridad y la disciplina colonial. Como un objeto en la cultura y la vida de la gente, desde la perspectiva de los colonizadores, la campana habla/suena como “una campana hispánico-incaica”.

2.2. La campana incaico-hispana.

Escajadillo subraya que la María Angola se liga al “sufrimiento universal de los humillados”²³⁸. Lo que escucha Ernesto de la María Angola es su llanto: “Después,

²³⁷ Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, Madrid: Alianza, 1972, p.25.

²³⁸ Tomás G. Escajadillo, “Tópicos y símbolos religiosos en el primer capítulo de *Los ríos profundos*”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. V, núm.9, Lima, 1979, p.66.

cuando mi padre me rescató y vagué con él por los pueblos, encontré que en todas partes la gente sufría. La «María Angola» lloraba, quizás, por todos ellos, desde el Cuzco. A nadie había visto más humillado que a ese pongo del Viejo. A cada golpe, la campana entristecía más y se hundía en todas las cosas. (LRP: 160)

El joven Ernesto es el que más se conmueve por el repique de la campana María Angola, que tiene espíritu quechua. Ernesto percibe que la campana se comunica con las esencias del mundo humilde del pueblo indio y con su canto triste hace bailar su mundo:

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 finales se perciben todavía en el aire, apagándose, cuando llegó el segundo golpe, aún más triste. (LRP: 159)

Por este tipo de descripciones, considero que la campana, para el mundo indígena, se ha convertido en símbolo del dolor y sufrimiento del pueblo andino, como consecuencia de la dominación colonial.

La forma en que los hacendados oprimen a los colonos no es sólo en el campo socioeconómico, sino que también alcanza la aniquilación cultural. El Viejo prohíbe que en sus haciendas los colonos canten y bailen. Les impide la comunicación. Ernesto se sorprende mucho de que los hacendados despojen a sus colonos del derecho a hablar en su propia lengua. Habla al pongo en quechua, pero éste le mira extrañado: “¿No sabe hablar?”- le pregunta a su padre. “No se atreve”-le dice. Ernesto intenta otra vez: “*Taita*- le dije en quechua al indio”, tratándole con una palabra respetuosa y con ternura, pero éste contesta: “*Mánan*” (LRP: 157) (no, en quechua). Trigo manifiesta que Ernesto “le ha devuelto la dignidad que le había negado el Viejo”²³⁹. Cuando, en Abancay, Ernesto decide visitar a los indios de las haciendas cercanas al colegio donde está interno, se acerca a saludarles pero las mujeres atemorizadas se niegan a abrirle las puertas, contestando: “*Mánan*”. Ernesto se preocupa mucho por el rechazo de la comunicación de los colonos, y dice: “Ya no escuchaban ni el lenguaje de los *ayllus* (comunidad de indios); les habían hecho perder la memoria; porque yo les hablé con las palabras y el tono de los comuneros, y me desconocieron” (LRP: 200).

²³⁹ Pedro Trigo, *Arguedas mito, historia y religión*, Lima: Centro de estudios y publicaciones, 1982, p.86.

El Padre Linares inculca a los indios resignación y obediencia a Dios. Predica a los indios la humildad y el respeto a los hacendados, la obligación de confesarse, de comulgar, de casarse y vivir en paz, en el trabajo humilde. Hace llorar a los indios como una estrategia para humillarlos y mantenerlos en situación de servidumbre bajo los hacendados: “Lloren, lloren-gritó, el mundo es una cuna de llanto para las pobrecitas criaturas” (*LRP*: 300).

Mientras que los colonos aparecen como un grupo social desintegrado y perdido, las chicheras tienen una autoestima alta y se atreven a enfrentarse al Padre Linares para reclamar justicia en contra de los hacendados. En Abancay los hacendados les privan de la sal a los indígenas para guardarla y dársela a los animales. Las chicheras furiosas del barrio, que aparecen como “un repunte de agua” dirigidas por doña Felipa, se apoderan de la Salina y se la reparten entre sí y se la llevan a las atemorizadas indígenas de Patibamba. El Padre Linares lo ve como una sublevación. Ha intentado pararla usando el nombre de Dios, pero no ha podido. El Padre dice a doña Felipa: “No, hija. No ofendas a Dios. Las autoridades no tienen la culpa. Yo te lo digo en nombre de Dios” (*LRP*: 273). Pero ella se atreve a preguntar: “¿Y quién ha vendido la sal para las vacas de las haciendas? ¿Las vacas son antes que la gente, Padrecito Linares?” (*LRP*: 273) Al mismo tiempo que desmiente al cura lo que cree erróneo, replicando: “¡Maldición, no, padrecito! ¡Maldición a los ladrones!” (*LRP*: 273). La pregunta y la réplica que hace doña Felipa se hacen a modo de “demandas híbridas interculturales” que, según Bhabha, cuando se realizan, “están a la vez desafiando los límites del discurso y cambiando sutilmente sus términos al instalar otro espacio específicamente colonial para las negociaciones de la autoridad cultural”²⁴⁰. Según el narrador-protagonista: “La pregunta de la chichera se escuchó claramente en el parque. La esquina que formaban los muros de la torre y del templo servían como caja de resonancia” (*LRP*: 273).

Cornejo Polar opina que el enfrentamiento de las chicheras con el sacerdote es una trasgresión que simboliza “la ruptura de una de las más sutiles formas de dominación, la que se ampara en la religiosidad del pueblo”²⁴¹. Trigo también destaca su acto religioso: “Habría que recalcar que la capacidad de juzgar por sí mismo no es sólo un acto ético, sino también un acto religioso [...] Es un diálogo, pues, en el interior

²⁴⁰ Homi Bhabha, ob. cit., p.148.

²⁴¹ Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires: Losada, 1973, p.136.

del cristianismo”²⁴². Las chicheras respetan el orden en el motín; aunque enfurecidas, establecen una armonía: “Al menor intento de romper el silencio...las propias mujeres se empujaban unas a otras, imponiéndose orden, buscando equilibrio (*LRP*: 277). Se ve que, por un lado, la autoridad de la iglesia es mantenida; por otro, su presencia queda ambivalente. Bhabha al hablar de lo híbrido dice: “Es esa fuerza parcial y doble la que es más que lo mimético pero menos que lo simbólico, lo que perturba la visibilidad de la presencia colonial y problematiza el reconocimiento de su autoridad”²⁴³.

Como Ernesto ha seguido a la indiada hacia Patibamba, el Padre Director considera como su deber sagrado azotarle. El sacerdote acusa a las chicheras de robo. Para el sacerdote el orden establecido y la propiedad de las haciendas son absolutos. Cualquier acto que amenace estos principios es considerado endemoniado. Pero Ernesto y las chicheras se preocupan por las necesidades de los pobres. Lo que Ernesto reclama es justicia, por eso se atreve a hablar con el Padre Linares a favor de los indios. “¡Usted hubiera ido, Padre!” (*LRP*: 295), añadiendo: “Ellas no robaron; no quisieron recibir nada. Les entregamos la sal y corrían” (*LRP*: 296). Sin embargo, el Padre hace llorar a los indios, les inculca que el robo es maldición y en nombre del patrón reparte la sal entre quienes han reconocido su error. Lo que hace es imponerles la jerarquía social. Para Ernesto, el Padre ya pertenece al bando del Viejo, que trata de aniquilar a los colonos y explotarles. El muchacho ve un contraste de relaciones sociales entre los hispanos y entre los indígenas; mientras que en el mundo dominador predomina el odio, la enemistad y la separación, en el indígena, prevalece el amor, la fraternidad y la solidaridad.

Ante un orden social injusto, el enfrentamiento de Ernesto con el Padre Linares a favor de los indios es constante. Cuando entran las tropas en Abancay para hacer escarmiento, Ernesto, para que no lo hagan, se ofrece a ir a donde doña Felipa para traer los rifles: “¡Con el Hermano Miguel puedo ir!” (*LRP*: 330). Pero el cura le contesta: “¿Sabes? Si tu padre estuviera todavía en Chalhuanca, yo te despacharía mañana” (*LRP*: 330). Ernesto se atreve a contestar ante la amenaza: “¡Despácheme! ¿Qué son cien leguas para mí? ¡La gloria!” El cura entonces dice: “Ya sé, por los cielos, que necesitas mi protección, pero, ¿por qué andas tras los cholos y los indios?” (*LRP*: 330). El cura quiere protegerlo como padre, pero para eso quiere que lo obedezca, que abandone su

²⁴² Pedro Trigo, ob. cit., p.70.

²⁴³ Homi Bhabha, ob. cit., p.140.

planteamiento y que se dedique a estudiar. Así, le dice: “Tú eres una criatura confusa.” “¿Por qué contigo, hemos de hablar de asuntos graves? ¡A estudiar y jugar, en lo sucesivo!” (LRP: 332) Sin embargo, el muchacho al ver que el Padre ha pasado al lado del Viejo, cree que no puede hacer de su padre y con un *winko* (un trompo, como *zumbayllu*), quiere comunicarse con su padre, que ejerce su profesión de abogado en otros pueblos. Su padre anda con generosidad entre indios y mestizos:

«Si la voz del *winku* no te ha llegado, aquí va un carnaval», dije, pensando en mi padre, mientras Romero tocaba su rodín. «¡Que quiera vencerme el mundo entero! ¡Que quiera vencerme! ¡No podrá!», y seguí hablando con más entusiasmo: «Ni el sol ni el polvo del valle, que sofocan; ni el Padre ni el regimiento... Iré, iré siempre...» (LRP: 334)

Así, con la conexión del canto, el baile, el *zumbayllu* y el río se conforman las fuerzas liberadoras de la subversión y Ernesto manifiesta su decisión firme de reclamar justicia.

Después de restablecer el orden, Ernesto, que posee una ideología mesiánica, se dirige a doña Felipa como a una heroína: “El Pachachaca, el *Apu* está, pues, contigo” (LRP: 362). Cornejo Polar opina que “la figura de doña Felipa ingresa a un universario legendario”, ni indios ni mestizos consideran su fuga como signo de fracaso, sino que confirman su regreso con un ejército de *chunchos* para reimplantar la justicia²⁴⁴. Y también es un signo esperanzador el ver la transformación de la opa Marcelina con el rebozo de doña Felipa. La demente es consciente del rebozo como simbolismo del reto contra la autoridad y lo recoge. Spina manifiesta que “la mujer ya no es víctima de la sociedad, sino que ha ascendido al rol de acusador, pero de acusador inocente el personaje mismo, que se ríe de sus opresores” y al cual “la mera comprensión le permite ascender con respecto a su propia humanidad y situarse en una posición de juez”²⁴⁵. El muchacho, al saber que la opa está para morir de la peste que está amenazando en Ninabamba, va a velarla en los últimos minutos de su vida y le pide perdón en nombre de todos. Aibar Ray subraya que los momentos en los que Ernesto desafía a la muerte son los momentos en que el muchacho “realmente toma su posición y halla su propia

²⁴⁴ Ver: Antonio Cornejo Polar, ob. cit., p.139.

²⁴⁵ Vincent Spina, *El modo épico en José María Arguedas*, Madrid: Editorial Pliegos, 1986, p.115.

identidad”²⁴⁶. Sin embargo, el Padre con un “fuego asqueroso” (*LRP*: 431) en los ojos le pregunta si se ha acostado con ella. El muchacho le responde amenazándolo con los poderes mágicos del río: “No me ensucie. Los ríos lo pueden arrastrar; están conmigo. ¡El Pachachaca puede venir!” (*LRP*: 432). El muchacho le ha contado al cura lo que le ha hecho a la demente como un buen cristiano, entonces el Padre responde: “Te hemos salvado a tiempo. Quizá no debí preguntarte cosas, esas cosas” (*LRP*: 432). El Padre hace que le desinfecten y le encierran en un cuarto. Trigo revela un intercambio entre el cura y Ernesto: “el sacerdote reconoce su sombra y el muchacho queda reconocido de la ayuda del cura”; no obstante, el crítico subraya una diferencia entre ellos: “El cura pertenece al mundo de los señores: la suciedad, como la sospecha y la violencia son marcas características. El muchacho pertenece al otro bando, que no se define por el poder sino por la vida”²⁴⁷.

Otro enfrentamiento parecido entre Ernesto y el Padre Linares se debe a las dos monedas de oro que le ha regalado Palacito, un compañero indio del colegio, antes de marcharse del colegio por temor a la peste. Precisamente el padre de Palacito había regalado a Ernesto dos monedas para su viaje o su entierro. El sacerdote al ver las monedas que tiene Ernesto le pregunta: “Las robaste, hijo?” (*LRP*: 445). El muchacho le enseña el mensaje que le ha dejado Palacito. Sin embargo, cree que “su primer impulso fue el de castigarme con brutalidad”. El Padre se avergüenza diciendo: “Hemos sufrido mucho estos días” (*LRP*: 445).

Ernesto se preocupa en todo momento por los colonos que parecen deshumanizados y desmemoriados. En el final de esta novela vemos la toma de conciencia y el levantamiento de los colonos. La epidemia de tifus que se inicia en Ninabamba espanta tanto a la población entera de Abancay que muchos abandonan el pueblo caótico. Los colonos de quince haciendas, también aterrorizados, toman la decisión de ir a Abancay para reclamar una misa al Padre Linares creyendo que ésta los libraría de la peste y el ejército militar que ha llegado a Abancay con motivo de la rebelión de las chicheras no puede hacer nada contra la determinación de los indígenas. Normalmente, los colonos eran tratados como niños, que ni se desarrollan ni crecen, pero ante la amenaza de la muerte se despiertan para salvaguardar la armonía cósmica

²⁴⁶ Elena Aibar Ray, *Identidad y resistencia cultural en las obras de José María Arguedas*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992, p.122.

²⁴⁷ Pedro Trigo, ob. cit., p.102.

rota por la peste y reclaman una misa al Padre Linares. Ellos no entran enloquecidos al pueblo, no avanzan sobre los guardias violentamente, sino que respetan el orden. Spina cree que es el triunfo de los colonos. En sus palabras:

En el caso de la iglesia y el Padre Linares, por ejemplo, aunque anteriormente opresores de los colonos, ahora se ven forzados a someterse a la voluntad de la comunidad, de modo que la invasión no destruye la iglesia, pero, irónicamente, la transforma para que actúe de acuerdo con el orden planteado por la comunidad, un orden, dicho sea de paso, no muy contrario a los preceptos que deberían guiar una institución religiosa de todas maneras²⁴⁸.

De modo que, por un lado, la autoridad de la iglesia es mantenida, pero, por el otro, se desvanece. Así afirma Bhabha: “La duplicación repite la presencia fijada y vacía de la autoridad articulándola sintagmáticamente con una lista de saberes y posicionalidades diferenciales que a la vez alienan su ‘identidad’ y producen formas nuevas de saber, modos nuevos de diferenciación, sitios nuevos de poder”²⁴⁹.

Debido a la peste, el colegio debe cerrar durante una temporada y el Padre Linares quiere que Ernesto vaya a donde su tío, el Viejo, enseñándole un telegrama de su padre. El Padre le advierte que no hable con los indios, pero el muchacho le responde: “Rezará con los colonos, vivirá con ellos” (*LRP*: 444). Al final el Padre reconoce la superioridad moral del muchacho y le despide diciendo: “Que el mundo no sea tan cruel para ti, hijo, mío [...] Que tu espíritu encuentre la paz, en la tierra desigual, cuyas sombras tú percibes demasiado” (*LRP*: 457). Esta sombra es la injusticia social que percibe Ernesto en su mundo.

No obstante, en esta novela Arguedas también nos presenta una iglesia que se preocupa por los oprimidos y los pobres. El hermano negro Miguel es otro tipo de sacerdote antagonista del padre Linares. Es un cura amable que se preocupa por el bienestar de los estudiantes. Da consuelo a los que lo necesitan con palabras amables o un abrazo. Después de que Ernesto es azotado por el Padre Linares, él le lleva a su celda y le da chocolate y bizcochos. Muestra cierta afinidad por el trompo indio. Pero cuando Lleras, el estudiante más vicioso del colegio le ofende porque es negro, se indigna y le

²⁴⁸ Vincent Spina, ob. cit., p.120.

²⁴⁹ Homi Bhabha, ob. cit., p.149.

castiga. El Padre Linares le despide para evitar comentarios. Pero el Hermano sigue mostrando su amor a los estudiantes. Les hace comprender que no es el color de la piel lo que importa sino las obras, identificando el color de la figura de una Virgen con el color de su piel, explicando:

Cerca de mi ciudad natal, de San Juan de Mala [...] hay un farallón, quiero decir, unas rocas altísimas adonde el mar golpea. En lo alto de esas rocas se ha descubierto la figura de una Virgen con su Niño. ¿Saben, hijos?, la roca es prieta, más que yo... Vayan a jugar; con mis humildes manos yo les doy la bendición de esa Virgen. (LRP: 323-324)

Según Aibar Ray en el hermano Miguel se ve “la idea de la iglesia reformada, que se preocupa por los seres humanos como personas, y no como elementos de producción. Es una iglesia activa que ayuda o propone soluciones”.²⁵⁰ Por ello González Vigil revela que en esta novela “está en germen la oposición entre un cristianismo de un Dios vivo, ligado a los sufrientes y a los pobres, y un cristianismo del Dios de los ricos. Oposición que se irá afianzando en *Todas las sangres* hasta aflorar con claridad en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*”.²⁵¹

En el mundo indígena, el canto de la campana María Angola funciona como fuente de protección y fortaleza. Para Ernesto la campana tiene un poder invocador que le abre las puertas de la memoria al universo andino de su infancia feliz: “La voz de la campana resurgía. Y me pareció ver, frente a mí, la imagen de mis protectores, los alcaldes indios: don Maywa y don Victo Pusa, rezando arrodillados delante de la fachada de la iglesia de adobes, blanqueada, de mi aldea, mientras la luz del crepúsculo no resplandecía, sino cantaba”. (LRP: 154-155)

La campana también posee un poder transformador y purificador. Como es de oro, es símbolo de la prosperidad del imperio inca, y su canto convierte todo en oro: “La tierra debía convertirse en oro en ese instante; yo también, no sólo los muros y la ciudad, las torres, el atrio y las fachadas que había visto” (LRP: 154). También es símbolo de la luz y tiene poder unificador. Todo el espacio y el hombre que penetran en él están unificados por la vibrante voz de la campana. Huamán opina que hablar en oro es

²⁵⁰ Elena Aibar Ray, ob. cit., p.119.

²⁵¹ Ricardo González Vigil, ob. cit., p.148.

“reinsertar a la esencia de la riqueza mineral del mundo quechua”, “desde la profundidad del sentimiento colectivo”.²⁵²

Según Bhabha: “La resistencia no es necesariamente un acto oposicional de intención política, ni es la simple negación o exclusión del «contenido» de otra cultura, como una diferencia percibida antaño. Es el efecto de una ambivalencia producida dentro de las reglas del reconocimiento de los discursos dominantes mientras se articulan los signos de la diferencia cultural y los reimplican dentro de las relaciones diferenciales del poder colonial: jerarquía, normalización, marginalización, etc.”²⁵³. También podemos ver en ella un ejemplo del sincretismo cristiano en América Latina, una mezcla del cristianismo con el animismo.

2.3. Las campanas en *Todas las sangres*.

En *Todas las sangres* las campanas aparecen como un objeto comunal. Su significación también varía según perspectivas distintas. Desde la perspectiva de la iglesia es un símbolo religioso, desde la perspectiva de los dominadores es algo endemoniado, una amenaza y un peligro, y desde la perspectiva del pueblo andino es símbolo de libertad y resistencia. A nivel de código social, es un medio de notificación. A nivel ritual, funciona como una fuerza purificadora, transformadora y resucitadora. Está dotada del espíritu quechua. Es un centro sonoro y mágico que liga con todas las fuerzas del cosmos: celeste, terráquea y acuática-subterránea.

Las campanas no sólo funcionan para la iglesia, sino también se vinculan con los eventos de la vida cotidiana, tanto de los ciudadanos como de los indios, y funcionan para transmitir información y noticias. Don Andrés, principal de haciendas, antes del suicidio sube al campanario para anunciar su muerte, y lo hace mientras vierte reproches contra sus dos hijos, don Fermín y don Bruno. Disputa sobre el asunto de las campanas:

Las campanas no tocan para el cura únicamente. Llaman a los indios para las faenas; nos llaman a nosotros y a los alcaldes varayok para los cabildos. Cuando este pueblo fue ascendido a capital de distrito ¿quién hizo bailar a los ciudadanos y a los indios? ¡La torre! No es Dios. Es mía. Mi padre, que fue dueño de los

²⁵² Carlos Huamán, ob. cit., p.273.

²⁵³ Homi Bhabha, ob. cit., p.139.

padres y abuelos y nietos de ustedes, hizo fundir las campanas, mandó arrancar estas piedras, con pólvora, en el cerro Apukintu, y las hizo cuadrar con picapedreros, traídos desde el Cuzco. En las campanas hay mi sangre. Porque mi padre se hizo sangrar y en el crisol de la fundición escurrió su sangre, que al instante se convirtió en llama. ¡Llama que está devorando la conciencia de esos dos perros! (TLS: 13)

Después de morir don Andrés, las campanas tocan anunciando su muerte: “empezaron a doblar las campanas. Comenzaron a tocar por la campana mayor. Dieron varios golpes espaciados, y después se oyó el llanto de la campana pequeña. Anunciaban la muerte de un viejo” (TLS: 25).

Los repiques desordenados, desconcertados y desbordados de las campanas simbolizan la voz de tristeza y preocupación del pueblo andino. Cuando llega a San Pedro la noticia de que el gobierno ha dictado un decreto para la expropiación de La Esmeralda en favor de la mina, los vecinos y los indios se enfadan mucho, convocan un cabildo y hacen tocar las campanas. Según el narrador:

Las campanas empezaron a alocarse en ese silencio. Tocadas desordenadamente, alarmaron a viejos, niños y mujeres. [...] La voz mezclada, sin concierto, de las campanas, se compuso. Empezó a golpear la más grave, agitadamente, llamando a peligro; luego la mediana, y finalmente la más delgada y cristalina, la que daba el tono más triste cuando se doblaba por los muertos. Y concluyeron por hablar las tres. (TLS: 373)

Por otro lado, los repiques infunden energías de liberación y rebeldía, que sacuden todo y animan al pueblo a luchar. “Su canto hizo elevarse muy alto a los gavilanes; sacudió las cosas, la tierra, la superficie quemada de flores del Apukintu; el pueblo ruinoso se animó como si fuera a empezar una sangrienta corrida de toros o una lucha con bandoleros armados”. (TLS: 373)

Las campanas, como son de oro, son para el pueblo andino fuerzas purificadoras y transformadoras, aunque para las autoridades sean una amenaza. El canto triste de La agonía contagia todo el cosmos y lo transforma en un silencio temible, que anticipa el

ataque. Para las autoridades, representadas por Llerena, el subprefecto, los repiques de las campanas son una amenaza. A Llerena le parecen muy ruidosos, por ello ordena que les metan metralla:

Cuando desembocaban a la plaza, la campana pequeña empezó a tocar “La agonía”. Se alternó en seguida en golpes lentos, con la mediana. Estaban medidos los espacios, nadie sabe desde qué tiempos. Y como eran campanas de mineros, tenían alta ley de oro. Sonaban con pureza; la gran plaza adonde llegaba la imagen de todas las montañas, y que, a esa hora, parecía aún dominada por el peso del sol, se transfiguró a poco. “La agonía” fue contagiando primero a los árboles sedientos, ralos y pequeños; la luz amarilleó; las grandes aves rapaces empezaron a volar más lento con un brillo que se expandía; llegaron, algo espantadas, dos bandadas de palomas y se posaron en los arbustos. El Pukasira ennegrecía. El silencio fue ahondándose en el cuerpo de los peñascos de la montaña; parecía que se agachaban. La multitud se acercaba. Llerena no daba muestras de sentir nada, nada. Pero ordenó, de repente, a gritos:

--Teniente: que le metan metralla a la torre.

[...]

--¡Métale metralla a esas campanas del carajo! (TLS: 381)

Las campanas, como centro sonoro y mágico, pueden unificar todas las fuerzas del cosmos para rebelarse y atacar a los dominadores. Un vecino propietario de San Pedro, que se atreve a enfrentarse con el juez de las autoridades, dice así: “¿No has visto bajar cóndor wamani, espíritu de padre Pukasira? ¿No has oído tocar agonía? Dios Padre, Dios Espíritu Santo, Dios Hijo, dios Pukasira, con San Pedro están” (TLS: 384). Según Huamán, el cóndor es “rey de los cielos” y es un símbolo positivo y negativo. Cuando el cóndor obra como enviado del Apu, dios de la montaña, su signo es positivo. El cóndor wamani es el espíritu del Wamani, como el de Apu, y su pesado vuelo dancístico revela el lenguaje del Wamani. Por ello, en “La agonía de Rasu-Ñiti” el danzante entiende que el cóndor wamani es el espíritu que lo manda llamar: “habría que señalar que desde el ángulo quechua-andino la ‘tragedia’ de la agonía y muerte de *Rasu-Ñiti* es, ante todo, un rito de traspaso de poderes mágicos-religiosos del Wamani a

su sucesor²⁵⁴. Aquí se percibe un desafío y una exigencia de renovación (muerte-vida) en el orden de un universo que busca el equilibrio.

Las campanas como símbolo del espíritu comunal también se resaltan en la encomienda que hace don Bruno quien, después de pasar un proceso de transculturación, nombra a Demetrio Rendón Willka, indio de origen, como administrador de su hacienda y albacea de su niño don Alberto Federico. Manda a Rendón Willka tocar las campanas para resucitar al pueblo, pues los vecinos que están muy desanimados por la expropiación de su tierra, han quemado su iglesia para marcharse. Don Bruno anima así a Rendón: “¡Anda! ¡Repica! Don Alberto Federico y tú hablan con las campanas que mi abuelo hizo fundir. ¡Resucita al pueblo! Tu alma ha vivificado la mía. ¡Que no se enfríe!” (TLS: 411) El narrador nos lo describe con un realismo impregnado de maravilla e intensamente lírico:

Rendón Willka repicó, al estilo del ayllu de Lahuaymarca, las dos campanas: en golpes rapidísimos y fuertes, como para una danza. Los negros muros del templo se animaron, los caídos arbustos del centro de la plaza empezaron a moverse. Un golpe fortísimo en la campana pequeña, penetró como un rayo en la conciencia del hacendado, le cubrió de oro. El ya negro Apukintu tomó contacto con el sol. Había estado aislado, solo, frente a don Bruno. La voz de las campanas, el himno que tocaba en ellas Demetrio, devolvió a la montaña protectora del pueblo su conexión con la villa y con la cadena de cerros y nevados de la que se había aislado, ennegreciendo, cruzándose de rocas y de arbustos muertos. (TLS: 411)

Aquí se ve cómo los repiques de las campanas pueden despertar la memoria más profunda de los vecinos y producen un efecto impresionante. Los repiques de las campanas penetran en los muros, los arbustos, la montaña, las rocas, e incluso en la conciencia del hacendado don Bruno. Antes, todos estos elementos estaban caídos, oscuros, aislados y muertos, y ahora resucitan y se les devuelve la conexión entre ellos. Y todo ellos gracias a Rendón Willka, que desde el “centro” de la plaza realiza su acción heroica. Su muerte simboliza el fin de una etapa y el comienzo de otra. Al final de la novela, el temblor, como cataclismo, que se produce al morir Rendón Willka, anuncia grandes cambios cósmicos y se vincula con la aparición de los toros temibles

²⁵⁴ Carlos Huamán, ob. cit., pp. 187, 232.

transfigurados de los amarus que habitaban en las profundidades de los lagos por las campanas *illas* desde el centro del mundo.

Resumiendo lo planteado en esta sección, podemos deducir que en *Los ríos profundos* y en *Todas las sangres* la campana es utilizada por Arguedas como imagen para representar las voces indígenas que han sido silenciadas. A los nativos se les ha prohibido hablar, temen por su vida si abren la boca, y, sin embargo, su sufrimiento y silencio encuentra eco en los repiques de la campana que pueden oírse a muchas millas de distancia, haciendo que esta situación de mutismo resulte elocuente. Según Rancière: “La verdad de la escritura que destrona la escena monárquica de la palabra no es la encarnación sino la defección, el ‘mutismo’ de la letra errante”²⁵⁵. Y así afirma el crítico francés que a través del desciframiento y reescritura de este objeto mágico, le devuelve “su doble poder poético y significativo”²⁵⁶.

Tras estudiar estas dos novelas según la teoría postcolonial considero que la campana es un símbolo ambivalente; por el lado de los dominadores, es un instrumento extranjero, ajeno a la cultura indígena, pero usado para someter y marcar ritmos de trabajo; sin embargo, por parte de los dominados los repiques traen recuerdos de sus leyendas y cobran fuerza para resistir a nivel cultural e ideológicamente. En *Los ríos profundos* Arguedas ha presentado a Ernesto en una posición de Tercer Espacio donde es capaz de crear sentidos nuevos negociando entre las dos culturas. Mantiene una combinación de lo quechua y lo colonial desde la que puede presentar su subversión y reclamar justicia.

Arguedas, a través de esta ficción, y al colocar esta imagen ante nosotros, ha expresado su deseo y esperanza de cambio político y social. Pero ni siquiera él puede controlar su significado. Las connotaciones son básicamente libres, y así se nos presentan. Sin embargo, todas ellas van a encajar en las categorías socio-culturales.

²⁵⁵ Jacques Rancière, ob. cit., 2009, p.115.

²⁵⁶ Jacques Rancière, *El inconsciente estético*, traducción de Silvia Duluc, Silvia Costanzo y Laura Lambert, Buenos Aires: del Estante, 2006, p.49.

3. El *zumbayllu*²⁵⁷.

En *Los ríos profundos* José María Arguedas presenta un trompo quechua como el significante principal de la obra, cuya imagen sería también como una escritura muda, pero elocuente, ya que, según Rancière, “Cada una porta, inscripta en estratos y en volutas, las huellas de su historia y los signos de su destino”²⁵⁸. El término “*zumbayllu*” es una armoniosa mezcla de la cultura hispánica y la quechua, ofrece un ideal de equilibrio que aúna lo colonial y lo quechua.

El valor significativo del *zumbayllu* aparece destacado por su posición central en una novela de once capítulos, ya que tiene un papel especial en el capítulo VI. El término es un hibridismo lingüístico quechua-español, ya que es la unión de una forma verbal onomatopéyica española, “zumba”, y una onomatopeya quechua, “*yllu*”, por eso Aleza lo caracteriza como “operación transcultural”²⁵⁹. A partir de aquí Arguedas quiere demostrar la posibilidad de un equilibrio entre las dos culturas enfrentadas. Por la explicación que ofrece el narrador sobre el sufijo de este término, “*yllu*”, sabemos que es un objeto con “pequeñas alas en vuelo” y que su movimiento produce música. “La terminación quechua *yllu* es una onomatopeya. *Yllu* representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música que surge del movimiento de objetos leves” (*LRP*: 235).

El “*zumbayllu*” como elemento simbólico viene destacado desde distintas perspectivas. Para los indios el “*zumbayllu*” es un símbolo de libertad, mientras que para los dominantes es algo endemoniado, una amenaza y una fuerza de subversión. A nivel de códigos sociales, el “*zumbayllu*”, por el hibridismo lingüístico quechua-español, es un símbolo de transculturación. Y también es símbolo del mismo Ernesto por su mezcla de lo hispano y lo quechua. Es una encarnación mítica del centro del mundo que liga los distintos planos del cosmos: celeste, terráqueo y acuático-subterráneo. Es también una conexión con los indios, un elemento de autoidentificación en el que se encuentra la proyección de la identidad de Ernesto. Es un juguete, un goce de la vida, un lazo mágico que une a Ernesto a los chicos, a su colegio y a su pueblo. Y es un vínculo

²⁵⁷ En mi trabajo “Un equilibrio nuevo: el *zumbayllu* en *Los ríos profundos* de José María Arguedas” (2009) utilicé la semiótica postcolonial para interpretar la significación del *zumbayllu*. En esta parte destacó la característica del mutismo de este objeto.

²⁵⁸ Jacques Rancière, ob. cit., 2006, p.48.

²⁵⁹ Ver: Ernesto Escobar Ulloa, “Del indigenismo a la cultura chicha: Primera parte: Marxismo, historia y José María Arguedas” en *Cuadernos cervantes de la lengua española*.

http://www.cuadernoscervantes.com/enportada_36.html

de comunicación que Ernesto mantiene con su padre y con los indios. Como código ritual o religioso, el “*zumbayllu*” que baila funciona como una fuerza liberadora, un orden cíclico de vida-muerte y una manera de encontrar equilibrio. El baile del “*zumbayllu*”, unido al río, encarna una fuerza mayor de purificación liberadora. Sin embargo, se trata de una fuerza moderada y con orden para llegar a una armonía cósmica.

El “*zumbayllu*” como significante mayor posee también varias dimensiones. A nivel de espacio, el “*zumbayllu*”, que está arriba, en el aire, con su canto, baile y ritual, funciona como una fuerza liberadora; y abajo, bajo la tierra, como una fuerza reconstructora. Luego, en primer plano, es algo endemoniado para los dominadores, una amenaza y un elemento subversivo; pero en el fondo, para los dominados es como un símbolo de libertad. A nivel de género -masculino-femenino-, los dominadores se consideran como parte del polo masculino y los dominados como parte del femenino. A nivel de formas estructurales se ve un progreso sintagmático que consiste en un desequilibrio entre los dominadores y los dominados, un proceso de resistencia y rebeldía, y al final la toma de decisión, la acción de los indios y un equilibrio mágico.

3.1. El *zumbayllu* con respecto a Ernesto y los hispanos.

Ernesto, sacado de su “querencia”, el *ayllu*, comunidad indígena donde ha pasado su infancia, donde las señoras *mamakunas* lo protegen y le tratan con “impagable ternura” (*LRP*: 201), todavía con una visión maniquea del universo, se encuentra de pronto encerrado en un ambiente hostil y malsano, en un colegio de Abancay, un colegio para los hijos de los blancos, pues su padre tiene que partir hacia otros pueblos a ganarse la vida como abogado. Abancay se le revela como un caos, como un infierno, no solamente a nivel personal, sino a nivel de la realidad de la estructura social.

El efecto del colegio es tan fuerte en Ernesto que destruye hasta su capacidad de imaginar el mundo anterior indio cuya memoria siempre le había servido como fuente de aliento durante las otras crisis con las que él se había enfrentado. “A la hora en que volvía de aquel patio, al anochecer, se desprendía de mis ojos la maternal imagen del mundo” (*LRP*: 229) Y este estado de parálisis mental y espiritual no mejora hasta que Antero, un compañero de colegio, le regala un *zumbayllu*.

El *zumbayllu* es también el símbolo de Ernesto mismo. El *zumbayllu* es una palabra híbrida quechua-hispánica y Ernesto, de origen hispano pero criado entre los indios, es también una mezcla de lo indígena y lo hispano. Al descubrirse a sí mismo en el *zumbayllu*, su proyección en este objeto le ayuda en su integración en el mundo en el que está viviendo, en su crecimiento y en su desarrollo.

La terminación de la palabra *zumbayllu*, “*yllu*”, es un sonido que le da aliento, le recuerda el zumbido de los bellos insectos y el canto de los pájaros vivos, que es el canto en el mundo celeste. “¿Qué podía ser el *zumbayllu*? ¿Qué podía nombrar esta palabra cuya terminación me recordaba bellos y misteriosos objetos?” (LRP: 240) El *zumbayllu* también le recuerda los valles más hondos, más duros, alejados y olvidados, donde habitan los indios pobres, humildes, puros y honestos. “¿Qué semejanza había, qué corriente entre el mundo de los valles profundos y el cuerpo de ese pequeño juguete móvil, casi proteico, que escarbaba cantando la arena en la que el sol parecía disuelto?” (LRP: 242) Así mismo también le sugiere los ríos profundos que pasan por esos valles y los árboles que crecen arraigados y erguidos en los precipicios. Al oírlo “su canto 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.” (LRP: 242) Así describe el movimiento de este trompo mágico:

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 el eje. Una sombra gris aureolaba su cabeza giradora, 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. (LRP: 241-242)

Para Ernesto en el *zumbayllu* están presentes el secreto, el misterio y el ritmo del universo y se siente unido a él, como parte del todo. Al descubrir este objeto, lo puede bailar en cualquier lugar. El muchacho, animado por la experiencia del *zumbayllu*, por primera vez puede enfrentarse al Mal en el Colegio, rompiendo su condición de

forastero desintegrado y marginal. “Para mí era un ser nuevo, una aparición en el mundo hostil, un lazo que me unía a ese valle doliente, al Colegio” (LRP: 242-243).

Para los compañeros del Colegio el *zumbayllu* aparece como un juguete que les entretiene y que les trae felicidad, pero para Ernesto es más que un juguete, es como un vínculo de amistad con los compañeros de su colegio. Ernesto se abre así para establecer una amistad con Antero. Aunque éste es hijo de hacendado, tiene un apodo, “Markask’a”, que sugiere un vínculo con el mundo indio.

El *zumbayllu* es el lazo mágico que une a Ernesto a los chicos, al colegio y al pueblo. Es un elemento pacificador, de calma. Aparece entre peleas y discusiones y logra calmar esas disputas. Es el elemento que une a todos. En el capítulo final, cuando Ernesto quiere devolver el *zumbayllu* a Antero, declara al Padre Linares: “Por el *zumbayllu* soy de Abancay” (LRP: 416).

3.2. El *zumbayllu* con respecto a Ernesto y los indios.

Si en la primera etapa es Ernesto el que baila en el “infierno”, inspirado en el *zumbayllu*, aquí es la colectividad de las chicheras, los indios y mestizos los que bailan en otro “infierno”. Ernesto ya no aparece como el único protagonista sino que es uno más entre los indios. El valor del *zumbayllu* unido al del río destaca en esta parte como la encarnación de una fuerza inevitable de libertad, mientras que para los dominadores representa rebeldía y subversión, y es una amenaza. Se ve el valor simbólico que Ernesto atribuye tanto al río como al puente y además el hecho de que Ernesto sea testigo de todo eso, nos revela que, de hecho, a lo que aspiran los indios es a un equilibrio –equilibrio que se vislumbra al final, como un equilibrio mágico.

En el capítulo “El motín”, los hacendados de Abancay privan de la sal a los indígenas para guardarla y dársela a los animales. Las chicheras furiosas del barrio, que aparecen como “un repunte de agua” dirigidas por doña Felipa, se apoderan de la Salina y se la reparten entre sí y se la llevan a las atemorizadas indígenas de Patibamba. El Padre Linares lo ve como una sublevación. Ha intentado pararla con el nombre de Dios, pero no ha podido. Ernesto, animado y agitado por el espectáculo de las mujeres desafiantes, siente la necesidad de gritar con ellas, y con ellas se marcha hacia Patibamba, por eso es azotado por el Padre. El Padre en Patibamba acusa a las chicheras

de robo y a las indias que han recibido la sal de condenadas. Hace llorar a los indios; sin embargo, las chicheras respetan el orden en el motín, y aunque enfurecidas, mantienen una armonía. Según narra Ernesto: "... ahí estaba ella, la cabecilla, regulando desde lo alto del poyo hasta los latidos del corazón de cada una de las enfurecidas y victoriosas cholitas. Al menor intento de romper el silencio, ella miraba, y las propias mujeres se empujaban unas a otras, imponiéndose orden, buscando equilibrio". (LRP: 277)

Aunque la conexión de la música y la danza del *zumbayllu* con los ríos profundos representan para los dominadores las fuerzas subversivas, para los indios son fuerzas purificadoras, liberadoras, nutricias y talismanes. Después del motín, Ernesto llega al barrio de Huanupata, que parece otro tipo de "infierno", y allí ve una escena de fiesta de los indios en la que domina un clima de música y danza, semejante al discurrir del río.

Durante la fiesta, Ernesto también bebe con ellos expresando simbólicamente su deseo firme de integración con los indios. Aunque la rebelión ha fracasado, los indios confían en el regreso mesiánico de la perseguida Felipa.

Ernesto le encomienda la suerte de doña Felipa al *winko layk'a*, segundo trompo que le regala Antero, un trompo especial por su condición de "brujo" ("mezcla de ángel con brujos", "*Layk'a* por su fuego y *winku* por su forma" (LRP: 307), "su canto sube hasta el sol" (LRP: 324) y "Tienen alma" (LRP: 247)): "¡No habrá escarmiento! ¡No habrá escarmiento! ¡Vivirá doña Felipa!", exclamé yo, voceando para mí mismo, al tiempo que el *zumbayllu* giraba en la tierra" (LRP: 305).

Este *winko layk'a* rompe el límite de distancia y también es un elemento para la comunicación. Ernesto hace bailar este *zumbayllu* orientándolo hacia su padre y habla en uno de sus ojos para encargarle un mensaje: "Dile a mi padre que estoy resistiendo bien—dije--; aunque mi corazón se asusta, estoy resistiendo. Y le darás tu aire en la frente. La cantarás para su alma" (LRP: 308). Con el baile y el canto del *zumbayllu* Ernesto se siente más fuerte y se atreve a oponerse al Padre Linares. Así le declara a Antero: "¡Que venga ahora el Padrecito Director!...Me ha azotado. ¡Me ha empujado! Ha hecho *sanku* del corazón de los colonos de Patibamba. ¡Pero que venga ahora! Mi padre está conmigo" (LRP: 308).

Frente al cambio en Abancay, "tiene el peso del cielo". Por la presencia de la tropa militar en la ciudad, Ernesto pide a su compañero Romero que toque en su rondín (armónica) "Apurímac mayu" (río Apurímac) y él hace bailar el trompo, así en el canto del rondín manda un mensaje a su padre:

Si la voz del *winko* no te ha llegado, aquí va un carnaval”, dije, pensando en mi padre, mientras Romero tocaba su rodín. “¡Que quiera vencerme el mundo entero! ¡Que quiera vencerme! ¡No podrá!, y seguí hablando con más entusiasmo: “Ni el sol ni el polvo del valle, que sofocan ; ni el Padre ni el regimiento... Iré, iré siempre... (LRP: 334)

Con la conexión de canto, baile, el *zumbayllu* y el río se potencian las fuerzas liberadoras de la subversión. Ernesto se lamenta de que los hacendados no les dejen a los colonos llegar a ser hombres y cuando se da cuenta de que Antero, hijo de hacienda, el que le ha regalado el *zumbayllu*, ya no pertenece al mundo indígena, sino que forma parte del mundo de los odiadores y explotadores como el Viejo, se enfrenta con él y quiere hacer bailar el trompo en el río Pachacaca, enviando un mensaje a los colonos y a doña Felipa, que según él es como una encarnación de los ríos profundos en creciente.

Lo haré bailar sobre alguna piedra del Pachachaca. Su canto se mezclará en los cielos con la voz del río, llegará a tu hacienda, al oído de tus colonos, a su corazón inocente, que tu padre azota cada tiempo, para que jamás crezca, para que sea siempre como de criatura. ¡Ya sé! Tú me has enseñado. En el canto del *zumbayllu* le enviaré un mensaje a doña Felipa. ¡La llamaré! Que venga incendiando los cañaverales, de quebrada en quebrada, de banda a banda del río. ¡El Pachachaca la ayudará! Tú has dicho que está de su parte. Quizá revuelva su corriente y regrese, cargando las balsas de los chunchos. (LRP: 346)

El *zumbayllu* es también un elemento purificador. Cuando Ernesto ve que Antero ha cambiado, decide devolverle el *zumbayllu*, aunque éste se niega a recibirlo. Así dice: “--¡Zumbayllu, zumbayllu! ¡Adiós! ¡Te compadezco!--le dije al trompo--Vas a caer en manos y en bolsillos sucios. Quien te hizo es ahora ahijado del demonio.” (LRP: 415) Pero cuando se lo entrega a Antero, Ernesto ve un cambio en la expresión del amigo: “vi en sus ojos un torbellino. El agua pura de los primeros días pareció volver; su rostro se embelleció, bañado desde lo profundo por la luz de la infancia que renacía. Lo que había de cinismo, de bestialidad en sus labios, se desvaneció” (LRP: 416); no obstante, Antero rechaza la devolución, y en seguida Ernesto vuelve a ver su suciedad.

Al ver necesario ritualizar su separación, con la música del rodín de Romero, Ernesto, con toda solemnidad, lo entierra en el patio interior del Colegio, en el cual los alumnos violaban a la opa Marcelina. “En un extremo del patio oscuro, cavé con mis dedos un hueco. Con el vidrio fino me ayudé para ahondarlo. Y allí enterré el *zumbayllu*. Lo tiré al fondo, palpándolo con mis dedos, y lo sepulté. Apisoné bien la tierra. Me sentí aliviado” (LRP: 420).

Como el *zumbayllu* es un elemento con “alas en vuelo”, debe bailar siempre en el aire. El enterrar el *zumbayllu* bajo la tierra puede tener el significado de purificar y reconstruir. Según Arguedas, en el mito quechua poshispánico de Inkarrí, el rey inca, rey del Cuzco, fue decapitado por los españoles y su cabeza fue llevada a Cuzco, pero su cuerpo se está reconstruyendo hacia abajo, en la tierra. Así, cuando el cuerpo esté completo, volverá para restaurar el orden cósmico²⁶⁰. Ernesto cree que el *zumbayllu* está dañado por la traición de Antero y lo entierra bajo la tierra para que también se purifique y que se reconstruya. Lo mismo pasa con el *winku layk'a* bendito por el Hermano Miguel, que ha perdido su canto. Cornejo Polar opina que “el *zumbayllu* contaminado no es un *zumbayllu* verdadero” y “sólo tiene sentido y fuerza cuando está adherido al mundo indio”²⁶¹.

En la escena de la peste se ve cómo Ernesto piensa rescatar el *zumbayllu* y hacerle bailar otra vez para librarse de la amenaza de la epidemia de tifus que hay en Ninabamba, un pueblo cercano. “Pensé, entonces, que debía hacer bailar, mejor, a mi *zumbayllu*, como en la madrugada en que por primera vez me sentí una criatura del Pachachaca. “Lo rescataré” – dije - ¡Ahora habrá aprendido quizá otros tonos, ya que ha dormido bajo la tierra!” (LRP: 427-428)

El poder mágico del *zumbayllu* asociado con el poder del hombre colectivo de los colonos, figurado como un río en crecida, se intensifica en el último capítulo titulado “los colonos”, en la escena de la peste. Las fuerzas liberadoras de los indios que se ven reprimidas, llegan a desbordarse en este capítulo, lo cual se refleja metafóricamente en la mayor cantidad de páginas que ocupa esta sección de la novela. La epidemia de tifus que se inicia en Ninabamba espanta de tal manera a la población entera de Abancay que muchos abandonan el pueblo caótico. Los colonos de quince haciendas, también aterrorizados, toman la decisión de ir a Abancay para reclamar una misa al Padre

²⁶⁰ Ver: José María Arguedas, ob. cit., 1976, p.164.

²⁶¹ Antonio Cornejo Polar, ob.cit., p.127.

Linares, creyendo que ésta los libraría de la peste, y la fuerza militar que ha llegado a Abancay con motivo de la rebelión de las chicheras no puede hacer nada contra la determinación de los indígenas. Los colonos, que son tratados siempre como niños, que no se desarrollan ni crecen, ahora, ante la amenaza de la muerte, se despiertan para salvaguardar la armonía cósmica rota por la Peste. Reclaman una misa al Padre Linares. Pero no entran enloquecidos al pueblo, no avanzan sobre los guardias violentamente, sino que prevalece el orden. Spina cree que es el triunfo de los colonos. “Tanto como el zumbayllu tirado al suelo del patio donde baila triunfalmente, los colonos descienden a Abancay, otro infierno de la perenne injusticia y, ahora, de la peste donde ellos también triunfan”²⁶². De modo que las dos fuerzas opuestas se complementan dentro del esquema del dualismo simbólico y complementario.

El *zumbayllu* como escritura muda es, como dice Rancière, “emblema de una mitología nueva”. Y en las figuras de esa mitología es posible “reconocer la historia verdadera de una sociedad, de un tiempo, de una colectividad”, ya que ellas dejan “presentir el destino de un individuo o de un pueblo”²⁶³.

Conclusión.

Resumiendo lo planteado en este capítulo, se puede comprobar que en *Los ríos profundos* y *Todas las sangres* los tres objetos -las piedras del muro, las campanas y el *zumbayllu* - son utilizados por Arguedas como imágenes para representar las voces indígenas, y funcionan como una letra muda y locuaz para que el lector lea, escuche y observe. Según Rancière: “La verdad de la escritura que destrona la escena monárquica de la palabra no es la encarnación sino la defeción, el ‘mutismo’ de la letra errante”²⁶⁴. Y así afirma que a través del desciframiento y reescritura de este objeto mágico, le devuelve “su doble poder poético y significativo”²⁶⁵.

Los tres objetos como significantes mayores en *Los ríos profundos* forman parte del paradigma de subversión representado por doña Felipa y las chicheras, los colonos, la opa Marcelina, el río Pachachaca, *el zumbayllu*, las campanas, los rituales de danzas y cantos quechuas, dentro del sistema imperante representado por el Padre Director en el

²⁶² Vincent Spina, ob. cit., p.120.

²⁶³ Jacques Rancière, ob. cit., 2006, p.49.

²⁶⁴ Jacques Rancière, ob. cit., 2009, p.115.

²⁶⁵ Jacques Rancière, ob. cit., 2006, p.49.

colegio, el tío Viejo en la hacienda, y los demás representantes del poder, como el ejército. En *Todas las sangres* las campanas como objeto simbólico también forman parte del paradigma de subversión representado por Rendón Willka, unas mujeres, los indios y los vecinos, dentro del sistema imperante representado por los hacendados come-gente, los capitalistas peruanos, los capitalistas extranjeros y las autoridades del gobierno.

Se ve que aunque los tres objetos representan un proceso de transculturación, hay algunas diferencias entre ellos. El muro de piedras es un objeto incaico. Aunque antes formaban parte de los templos y palacios incaicos, ahora sirven como cimiento de las iglesias y casas de los españoles. No obstante, Ernesto se da cuenta de que lo colonial ilumina lo indio. Así se hace patente que el Perú mestizo está caracterizado por sus fuertes raíces indígenas. Por otra parte, las campanas representan el hibridismo entre la cultura española e incaica, pues están fundidas con el oro del tiempo de los Incas. Tienen forma española y funciones externas distintas. El *zumbayllu* ecarna, por su parte, la combinación del hibridismo lingüístico quechua-español: unión armoniosa de una forma verbal onomatopéyica española, “zumba”, y una onomatopeya quechua, “yllu”.

Los tres objetos también simbolizan cosas parecidas y su significación varía según las distintas perspectivas. Para los indios, son símbolos de libertad, mientras que para los dominantes son algo endemoniado, una amenaza y una fuerza subversiva. A nivel de códigos sociales, son como un símbolo de transculturación. También como símbolo de espíritu quechua, de conexión con los indios, de comunicación, de autoidentificación, de protección y de nutrición. Son una gran encarnación mítica del centro del mundo que liga los distintos planos del cosmos: celeste, terráqueo y acuático-subterráneo. Como código ritual o religioso, unidos con el río o con el baile, funcionan como una fuerza liberadora y purificadora, un orden cíclico de vida-muerte, de restauración, y como una manera de encontrar equilibrio y alcanzar una armonía cósmica.

Como significantes mayores también funcionan en todas las dimensiones. A nivel de espacio, cuando están arriba, en el aire, funcionan como una fuerza liberadora; y abajo, bajo la tierra, como una fuerza reconstructora. En el primer plano, para los dominadores estos objetos son algo endemoniado, una amenaza y fuerza de subversión; pero, en el fondo, para los dominados son como un símbolo de libertad. A nivel de formas estructurales se ve un progreso sintagmático que consiste en un desequilibrio

entre los dominadores y los dominados, un proceso de resistencia y rebeldía, y, al final, la toma de decisión y la acción de los indios y un reequilibrio mágico.

Arguedas relaciona los objetos con la cosmología andina -el dualismo simbólico y complementario-, al tiempo que plantea un equilibrio nuevo, un equilibrio no europeo, sino andino, en el que entran también los europeos. El narrador peruano conoce muy bien sus significados y los utiliza con intención subversiva; sin embargo, lo más importante es que los haya trascendido y los plantee como un equilibrio nuevo, basándose en la ancestral cosmología andina. Juan Larco opina que “No se resuelven nunca en el lamento o el quejido estéril, ni debilita la protesta, sino que la magnifican y ennoblecen”²⁶⁶. Arguedas coloca las imágenes ante nosotros. Pero ni siquiera él puede controlar su significado. Las connotaciones son básicamente libres, y así se nos presentan. Sin embargo, todas ellas van a encajar en las categorías socio-culturales.

²⁶⁶ Juan Larco, ed., *Recopilación de textos sobre José María Arguedas, Serie Valoración Múltiple*, La Habana: Casa de las Américas, 1976, p.13.

**CAPÍTULO V: Música, cantos y bailes como punto de inflexión social
en las novelas de José María Arguedas**

Introducción.

Arguedas se vale del discurso escrito, oral y gestual, e incorpora elementos del folklore, como la música, el canto y la danza. Su obra es así, como “una ópera de pobres”, porque está construida “a partir de materiales humildes que componen una cultura popular”²⁶⁷. Rama, al tratar de las operaciones transculturadoras de la modernidad y los procesos de modernización en América Latina, habla de la estructura musical en algunas novelas de Arguedas²⁶⁸ y subraya el papel de la música en sus novelas como “el agente mediador privilegiado entre la comunidad humana y el reino natural, entre la conciencia subjetiva y el universo objetivo, puesto que ambos cantan siempre y pueden cantar al unísono”²⁶⁹. Cuando cantan según ritmos y melodías, reclaman la armonía entre el hombre y la naturaleza para encontrar un orden cósmico equilibrado. El crítico uruguayo manifiesta que, aunque Arguedas es buen conocedor de las canciones quechuas, no incorpora simplemente bellos poemas folklóricos, sino que incorpora “palabras cantadas, una semiosis de significantes y significados que se ajusta y perfecciona por la tarea que cumple la pauta musical”²⁷⁰.

Arguedas también considera la danza como una expresión muy importante de la cultura quechua. Los quechuas cantan y bailan para mantener viva su cultura. Son mecanismos internos de la cultura quechua. En las Tierras Altas Andinas, la música, el baile, las canciones y el ritual están estrechamente entrelazados. El baile está presente en casi todas las celebraciones con música. En la cosmología andina *taki* (canción) no sólo contiene la idea de canto, sino también la melodía rítmica y el baile. Cada uno de los tres términos claves: *takiy* (cantar), *tukay* (tocar) y *tusuy* (bailar), enfatiza sólo un aspecto del comportamiento musical total. Cada uno de los tres elementos es complementario de los otros y significa la unidad estructurada del sonido, el movimiento y la expresión simbólica²⁷¹. Teniendo esto en cuenta, hay que añadir que: “Al contener sus «mitos» fundadores, la memoria colectiva de una sociedad o de un grupo social ofrece instrumentos y pautas para la interpretación del pasado, la

²⁶⁷ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México: Siglo XXI, 1982, p.267.

²⁶⁸ *Ibid.*, pp. 247-256.

²⁶⁹ *Ibid.*, p.251.

²⁷⁰ *Ibid.*, p.247.

²⁷¹ Ver: Max Peter Baumann, *Cosmología y Música en los Andes*, Madrid: Biblioteca Ibero-americana, 1996, p.19.

percepción del presente y la proyección del futuro”²⁷². Arguedas aprovecha la música, el canto y la danza como subversión para la renovación de las estructuras novelescas.

Aunque Arguedas es antropólogo y novelista al mismo tiempo, al tratar de las tradiciones folklóricas recurre más a sistemas simbólicos y estéticos, y pretende hablar “desde adentro” de la comunidad étnica, cuando ese “adentro ficticio” es, en realidad, construido desde una perspectiva occidental²⁷³. Para José María Arguedas la música, la danza y los rituales andinos son evidencias de una fuerza creadora que una vez liberada tendría la capacidad de transformar el territorio llamado Perú; es decir, lo que se llama folclore tendría un papel clave en la tarea de hacer nación²⁷⁴. La reflexión de Arguedas sobre la música está dividida en cuatro momentos:

El primero abarca los años 1936 a 1942 e incluye la novela *Yawar Fiesta* y una serie de ensayos sobre la canción mestiza; el segundo coincide con la composición de *Los ríos profundos* y la investigación de las propiedades onomatopéyicas del quechua; el tercer momento está marcado por *Todas las sangres* y una mirada histórica sobre las variedades del canto andino; el momento final es el de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en el que la música deviene un campo múltiple de objetos vibrantes²⁷⁵.

En la narrativa arguediana el cosmos es “lugar de producción de signos”²⁷⁶ y su música funciona como “espacio sonoro”²⁷⁷ en el que se inscribe la realidad.

Estas nuevas posibilidades surgen al convertirse la música en un espacio en que ciertas experiencias se hacen visibles, vale decir narrables. Lo que previamente era inenarrable en la literatura peruana, por no formar parte del relato de la nación, ahora se dibuja en el oído que ha sido preparado por la música andina.

²⁷² Martín Lienhard, (coordinador) colaboración de Gabriela Stöckli y Mari Serrano. *La memoria popular y sus transformaciones. A memória popular e as suas transformações*, América Latina y/e países luso-africanos, Madrid: Iberoamericana, 2000, p.13.

²⁷³ Ver: William Rowe, *Ensayos arguedianos*, Lima: Centro de Producción Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; Sur Casa de Estudios del Socialismo, 1996, p46.

²⁷⁴ *Ibid.*, p.20.

²⁷⁵ *Ibid.*, p.36.

²⁷⁶ *Ibid.*, p.43.

²⁷⁷ *Ibid.*, p.47.

Esta música ya no es sólo folklore-voz- expresión de grupos étnicos- sino campo de vibración en el que todo puede ser oído²⁷⁸.

De modo que la música es el espacio privilegiado para trascender las limitaciones de la resistencia postcolonial y transformar toda la materia en significación.

La música, los cantos y los bailes en las novelas de Arguedas no son interludios, sino partes integrales de la narración. Aparecen en momentos cruciales de alta intensidad emocional y artística como un punto de inflexión que hace girar la historia hacia otra dirección. Tanto la música como el canto y el baile son significantes que pueden adquirir connotaciones diferentes según quién escucha y quién observa, ya que Arguedas nos presenta un texto de multi-oyentes y multi-observadores. Quiere que su lector, al tiempo que lee, escuche y observe con el fin de trascender el tiempo y el espacio, que muchas veces está representado en la música, los cantos y los bailes; estos elementos que Arguedas incorpora en sus novelas no son elementos folklóricos más, no están ahí para entretenimiento, sino que adquieren múltiples significados. Son como muros incaicos vivos, que aparecen con la imagen de una palabra muda y locuaz, cuyo mutismo es “una escritura no escrita y más que escrita”²⁷⁹.

La visión cosmológica de Arguedas le brinda la oportunidad de relacionar la música, el canto y el baile con la cosmología andina. Utiliza estos elementos, algunos indígenas y otros híbridos, según el origen social y su significado para los oyentes y observadores, para presentar un punto de inflexión que facilita cambios en las personas, bien de personalidad, de pensamiento, de comprensión interpersonal, bien cambios de situación social o un cambio en la historia de la novela. Dichos elementos tienen tanto poder que pueden llegar a generar una fuerza importante en la literatura. La investigación aborda, por lo tanto, las relaciones de la música, los cantos y los bailes en el contexto global de las novelas. Se aducen, sobre todo, algunos ejemplos en los que Arguedas intercala música, cantos y bailes para crear un punto transformador en la narración con el fin de conmover a los lectores y cambiar a los oyentes y los observadores.

²⁷⁸ Ibid., p.45.

²⁷⁹ Jacques Rancière, *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, traducción de Cecilia González, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009, pp. 125-126.

El narrador peruano trabaja con la psicología de las personas. Diseña unos puntos de inflexión en sus novelas para despertar las conciencias de las personas y les hace cambiar, tanto a nivel personal como colectivo. Es un tipo de “reconocimiento de la verdad humana”.

Arguedas presenta contrapuntos musicales y danzantes para los diálogos de diferentes culturas. También ha planteado el tema de la “política” y la “policía”²⁸⁰, que Jacques Rancière comenta en *El desacuerdo*. En este libro el crítico francés reserva el nombre “policía” para una cierta “configuración de lo perceptible” que constituye el campo social: “un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido”²⁸¹.

De modo que la policía es “orden más general que dispone lo sensible en lo cual los cuerpos se distribuyen en la comunidad”. Es esta “distribución de lo sensible”, la asignación y distribución de los grupos ya reconocidos a los espacios designados correctamente, como sostiene Rancière, lo que confirma y oculta la *miscount* fundamental, la ecuación imposible entre el pueblo y el conjunto de la comunidad política. Por tanto la política existe “cuando el orden natural de la dominación es interrumpido por la institución de una parte de los que no tienen parte”²⁸². Se trata de una actividad antagónica de la primera:

...la que rompe la configuración sensible donde se definen las partes y sus partes o su ausencia por un supuesto que por definición no tiene lugar en ella: la de una parte de los que no tienen parte. Esta ruptura se manifiesta por una serie de actos que vuelven a representar el espacio donde se definían las partes, sus partes y las ausencias de partes. La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía

²⁸⁰ La traducción al español del término “La police” que usa Rancière la he dejado como está la traducción de Horacio Pons, aunque suena rara, pues no se encuentra una alternativa en español. Cabe destacar que este término se refiere a una sinécdoque para el control de los asuntos culturales, no un control oficial del gobierno.

²⁸¹ Jacques Rancière, *El desacuerdo: política y filosofía*, traducción de Horacio Pons, Buenos Aires: Nueva Visión, 1996, p.25.

²⁸² *Ibid.*, pp. 11-12.

razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido.²⁸³

1. Música, cantos y bailes cuyos oyentes son de la misma comunidad.

Voy a demostrar con algunos ejemplos cómo la música, los cantos y los bailes se convierten en un punto de inflexión en las tres novelas de Arguedas. Unos son oyentes y observadores de la misma comunidad y otros son personas de fuera. Aquí la comunidad serrana incluye los comuneros, los chalos (mestizos) que comparten el valor indígena y los serranos que emigran para vivir en Lima. Se analiza la interacción entre los que cantan o bailan y los que escuchan u observan, demostrando las reacciones y los cambios que pueden tener lugar a través de la “persuasión” de la música, los cantos y los bailes. En *Yawar Fiesta*, el silencio transparente de la noche oscura sin luna reafirma la identidad de los serranos de Puquio que han emigrado para vivir en Lima y les hace apreciar otra vez su mundo. Los k’oñanis, después de escuchar una canción, acceden a dejarles llevar el toro legendario a los de k’ayaus como sacrificio para la fiesta del 28 de julio. En *Todas las sangres* Rendón Willka, ex-indio, por medio de una canción con la que quiere expresar sus pensamientos a sus paisanos, vuelve a entablar una vinculación con el mundo indígena. El guardia ayacuchano y el sargento, al escuchar el canto y observar el rito-juego del trabajo de los comuneros, detienen su acción violenta.

1.1. Los serranos de Puquio en Lima: del olvido a la memoria.

En *Yawar Fiesta* muchos de los serranos que se han trasladado a Lima han organizado el “Centro Unión Lucanas”, primeramente un equipo de fútbol y posteriormente un centro cultural deportivo, cuyas funciones, según el presidente Escobar, son fomentar la salud de los serranos a través del deporte, organizar actividades culturales y defender los intereses de los lucaninos. Algunos principales les rechazan, pero otros se inscriben. Un día, el Centro se entera de que las autoridades limeñas han prohibido la corrida de toros de *yawar punchay* en Puquio, y posteriormente reciben un telegrama del alcalde de Puquio, en el que les ruegan que

²⁸³ Ibid., p.21.

contraten a un torero limeño para la corrida de este año, porque no quieren muertos ni heridos. Los cholos deciden prestar su ayuda. En su primera asamblea los siete responsables del Centro se reúnen al pie del retrato de Mariátegui para cantar un huayno lucana “como juramento”. Pero es una escena con ideologías contradictorias por la postura de los cholos: se reúnen por su origen indígena, y siguen el marxismo de Mariátegui por su odio a los terratenientes, pero al mismo tiempo tienen la ambición de que el Centro sea una asociación importante, apoyada por el Gobierno. Ahora regresan como representantes del Centro a Puquio para la fiesta del 28 de julio.

En esta novela Arguedas abre un espacio en el que intervienen todos los sonidos del cosmos andino. El silencio de una noche oscura sin luna se convierte en un punto de inflexión para transformar a los cholos del Centro. Cuando llegan, se encuentran con que los k'ayaus están trayendo al Misitu, un toro legendario y mágico, desde la puna. Van a presenciarlo y cuando andan por los cerros en la noche silenciosa sin luna, Escobar, presidente del Centro, que está todo el tiempo comentando libremente sobre cómo salvar a los indios de su primitismo y de su servidumbre mientras los mestizos le escuchan callados, siente de pronto que “su corazón se enardecía, cada vez más, a medida que iba hablando; un entusiasmo ardiente agitaba su sangre, y sentía como si una ternura grande le entibiara los ojos”- (YF: 152). El silencio transparente de la noche oscura sin luna abre un espacio en el que se inscribe otra realidad del pueblo andino. Escobar, al percibirla, empieza a reflexionar y a alabar a los comuneros:

¿Saben, hermanos, lo que significa que los kayaus se hayan atrevido a entrar a Negromayo? ¿Que hayan laceado al Misitu y que lo arrastren por toda la puna hasta la plaza de Pichkachuri? Ellos lo han hecho por orgullo, para que todo el mundo vea la fuerza que tienen, la fuerza del ayllu, cuando quiere. Así abrieron la carretera a Nazca; por eso, ¡150 kilómetros en 28 días! Como en tiempos del Imperio. Algunos estudiantes decían en Lima: “Indios estúpidos, [...] ¿Por dónde fuimos a Lima nosotros? ¿Por dónde hemos venido ahora?” (YF: 152-153)

Aquí el silencio transparente funciona como una purificación del alma. Vacilan cuando ven que los jóvenes indios llevan orgullosos al Misitu. También recobran y recuperan la capacidad de ver y oír el cosmos andino. Ahora los mozos ya pueden oír el canto de su pueblo:

--...¿Oyes? El agua, los grillos y los perros, levantando su canto hasta todos los cerros. ¿No aumenta tu cariño por nuestra tierra, cuando andas de noche por estos cerros?

--Sí, hermano. Estaba recordando no sé cuántas historias me han pasado.

[...]

--¡Lindo, nuestro pueblo! (YF: 154)

Los mestizos al encontrar a los comuneros los abrazan largo rato. El chófer Martínez, de origen indio, también pide incorporarse “a nombre del Centro” (YF: 157) para arrastrar el Misitu. El varayok’ alcalde le pone entre los arrastradores y “se sentía orgulloso, como nunca” (YF: 157). Cuando entran a la plaza de Chaupi, Escobar grita en castellano lo más que puede: “¡Que viva K’ayau! (YF: 158).

Los cholos del Centro creen que el vivir en Lima les amplía la visión, piensan que la cultura andina les resulta primitiva y que oprime a los indios; sin embargo el silencio de una noche oscura sin luna les han transformado y reafirman su identificación con los indios, ya que vuelven a apreciar su mundo. Es como un punto transfigurador, aunque los cholos siguen esperando que sea un torero extranjero el que toree, no quieren que haya muertos ni heridos de los ayllus, olvidándose de lo que significa la corrida para el pueblo indígena. De modo que Arguedas también ha presentado una ironía trágica de los serranos jóvenes emigrados a Lima.

1.2. Los serranos de K’oñani: de lo legendario al sacrificio.

En *Yawar Fiesta* aparece un *jarahui* que cantan las mujeres de K’oñani, canto que hace cambiar el corazón de los serranos de K’oñani para dejar arrastrar el Misitu, el toro legendario de K’oñani, desde la puna hasta la plaza de Puquio.

El *jarahui*, *jarawi*, *harawi* o *harahui* es una canción incaica que Arguedas utiliza en su narrativa, en momentos importantes tanto para los personajes individuales como sociales. Tiene la forma “más excelsa de la poesía y de la música”. En *Señores e indios* Arguedas dice:

[...] son cantos de imprecación. No lo entonan los hombres, sólo las mujeres y siempre en coro, durante las despedidas o la recepción de personas muy amadas o muy importantes; durante las siembras y cosechas; en los matrimonios. La voz de las mujeres alcanza notas agudas imposibles para la masculina. La vibración de la nota final taladra el corazón y transmite la evidencia de que ningún elemento del mundo celeste o terreno ha dejado de ser alcanzado, comprometido, por este grito final. Aun hoy, después de más de veinte años de residencia en la ciudad, en la que he escuchado la obra de los grandes compositores occidentales, sigo creyendo que no es posible dar mayor poder a la expresión humana²⁸⁴.

El *harawi* siempre aparece en momentos de intensas emociones y la voz aguda de ese “grito final” se convierte en un signo que puede producir efectos místicos y mágicos. La magia del canto indígena es como “una semiosis social determinada” y una “forma de inscripción”²⁸⁵.

Cuando los k’ayaus van a llevar al Misitu desde su puna, las mujeres de K’oñani cantan un *harawi* para despedir al toro legendario:

<i>¡Ay Misitu,</i>	<i>¡Ay Misitu,</i>
<i>ripunkichi;</i>	<i>te vas a ir;</i>
<i>ay warmikuna</i>	<i>ay lloraremos</i>
<i>wak’aykusan!</i>	<i>las mujeres!</i>
<i>¡Ay Yanamayu,</i>	<i>¡Ay Yanamayu</i>
<i>sapachallayki</i>	<i>solito</i>
<i>quitark’okunki!</i>	<i>Te vas a quedar!</i>
<i>¡Ay K’oñani pampa,</i>	<i>¡Ay pampa de K’oñani</i>
<i>sapachallayki,</i>	<i>solito,</i>
<i>sapachallaykis</i>	<i>solitito</i>
<i>quidark’okunki!</i>	<i>te vas a quedar! (YF: 136)</i>

²⁸⁴ José María Arguedas, *Señores e indios: acerca de la cultura quechua*, comp. y pról. de Angel Rama, Buenos Aires: Arca/Calicanto, 1976, p.178.

²⁸⁵ William Rowe, ob.cit., p.43.

Las mujeres cantan llorando y a gritos. El canto está marcado por la repetición del pensamiento de que el Misitu va a ser llevado y Yanamayu y la pampa de K'ñañani se quedarán solos. La voz aguda de las mujeres infunde temor en el corazón de todos:

Oyendo el canto de las mujeres, el sufrimiento crecía en el corazón de los k'ñañanis, aumentaba, como los ríos crecen, gritando, cuando cae la lluvia de febrero [...] Los k'ayaus, los comuneros del pueblo grande de Lucanas, oían el canto, miraban la cara de los k'ñañanis. Se hubieran regresado a carretera, y se hubieran perdido mejor tras de la hondonada. Pero el varayok' alcalde, miraba tranquilo a los k'ayaus; y seguían convidando su trago a los punarunas y a sus mujeres. (YF: 136-137)

Según la cosmología andina los indios son conscientes de una tercera unidad, donde las partes están separadas o contrastadas. Este canto que se realiza aquí es como *tinku* o *tinka* (encuentro), que es una acción ritual muy importante para crear equilibrio entre estas partes. Es una unión simbólica “para expresar un vínculo de unidad, distinción y reciprocidad”, a través de un principio interconectado. Esta tercera unidad puede producir poder, energía y reproducción²⁸⁶. Los k'ñañanis, conscientes de la tercera unidad entre las partes separadas o contrastadas, después de escuchar la canción acceden a dejar llevar el toro legendario a los de k'ayaus como sacrificio para la fiesta del 28 de julio. Según Marín “[e]ste canto y música será el que obrará la magia: arrancará al Misitu de su mundo”²⁸⁷.

1.3. Ernesto: de la crisis a la integración.

En *Los ríos profundos* Ernesto, sacado de su “querencia”, el *ayllu*, comunidad indígena donde ha pasado su infancia, de pronto encerrado en un ambiente hostil y malsano en un colegio de Abancay, no es capaz de imaginar el mundo anterior indio cuya memoria siempre le ha servido como fuente de aliento durante las otras crisis a las que se ha enfrentado. El muchacho con frecuencia baja al río Pachachaca o va a la

²⁸⁶ Ver: Max Peter Baumann, ob. cit., pp. 29, 48.

²⁸⁷ Gladys C. Marín, *La experiencia americana de José María Arguedas*, Buenos Aires: F. García Cambeiro, 1973, p.75.

alameda a escuchar la música de la naturaleza, que le parece la esencia del ser: “¡Tuya, tuya! Mientras oía su canto, que es, seguramente la materia de que estoy hecho” (LRP: 348). El barrio que más le atrae es Huanupata, donde están las chicherías, así dice: “Los sábados y domingos tocaban arpa y violín en las de mayor clientela, y bailaban *huaynos* y marineras” (LRP: 207). Siempre acude a las chicherías a oír música y a recordar, ya que “[a]compañando en voz baja la melodía de las canciones, me acordaba de los campos y las piedras, de las plazas y los templos, de los pequeños ríos adonde fui feliz” (LRP: 211). El *huayno* es un vínculo de unión con su mundo anterior.

El *huayno*, o wayno, es una canción popular del pueblo andino. En el wayno está la memoria colectiva del pueblo andino, las emociones y el espíritu indígena de los mestizos e indios. Arguedas subraya su valor histórico y artístico: “El wayno es como la huella clara y minuciosa que el pueblo mestizo ha ido dejando en el camino de salvación y de creación que ha seguido. En el wayno ha quedado toda la vida, todos los momentos de dolor, de alegría, de terrible lucha, y todos los instantes en que fue encontrando la luz y la salida al mundo grande en que podía ser como los mejores y rendir como los mejores”²⁸⁸. Y al tiempo afirma su función como testimonio de una cultura heterogénea: “Y en los waynos antiguos se pueden estudiar el proceso de mestizaje, así como en los fósiles que han quedado incrustados en las capas geológicas se estudia y se reconoce la edad de la Tierra, con la diferencia de que los waynos antiguos hablan y cuentan por sí mismos la historia espiritual del pueblo mestizo”²⁸⁹. El wayno llega a ser patrimonio cultural y el vínculo nacionalizante de los peruanos: “como hace cuatro siglos, cinco siglos, el wayno es la fuerza, es la voz, es la sangre eterna de todas las fiestas del Perú del Ande”²⁹⁰.

La melodía del *huayno* que Ernesto escucha en la chichería aunque no es de su pueblo, le sugiere el paisaje de su pueblo y le alienta:

...otro paisaje presentíamos; el ruido de las hojas grandes, el brillo de las cascadas que saltan entre arbustos y flores blancas de cactus, la lluvia pesada y tranquila que gotea sobre los campos de caña; las quebradas en

²⁸⁸ José María Arguedas, ob.cit., p.201.

²⁸⁹ Ibid., p.203.

²⁹⁰ Ibid., p.78.

que arden las flores del pisoynay, llenas de hormigas rojas y de insectos voraces. (LRP: 210)

El *jarahui*, melodía que Ernesto recuerda, cantado por las mujeres en coro con una voz muy aguda en su partida del ayllu donde pasó la infancia, tiene dos significados: por un lado el canto ruega la protección del cerro blanco al agua de la montaña, al halcón, y que todas las fuerzas malas de la naturaleza -la inmensa nieve, el mal viento, la lluvia de tormenta, el precipicio- se transformen en fuerzas favorables para que el niño regrese. Por otro lado, ruega la continuidad de la comunidad, que los que se marchan no se olviden nada de lo que han vivido hasta ese momento.

<i>¡Ay warmallay warma</i>	<i>¡No te olvides, mi pequeño</i>
<i>yuyaykunkim, yuyaykunkim!</i>	<i>no te olvides!</i>
<i>Jhatun yurak' ork' o</i>	<i>Cerro blanco,</i>
<i>kutiykachimunki;</i>	<i>hazlo volver;</i>
<i>abrapi puquio, pampapi</i>	<i>agua de la montaña, ma-</i>
<i>[puquio</i>	<i>[natial de la pampa</i>
<i>yank'atak' yakuyanman.</i>	
<i>Alkunchallay, kutiykamunchu</i>	<i>que nunca muera de sed.</i>
<i>raprachaykipi apaykamunki.</i>	<i>Halcón, cárgalo en tus alas</i>
<i>Riti ork'o, jhatun riti ork'o</i>	<i>y hazlo volver.</i>
<i>yank'atak' ñannimpi riti-</i>	<i>Inmensa nieve, padre de la</i>
<i>[wak';</i>	<i>[nieve,</i>
	<i>no lo hieras en el camino.</i>
<i>yank'atak wayra</i>	<i>Mal viento,</i>
<i>ñannimpi k'ochpaykunki-</i>	<i>no lo toques.</i>
<i>[man.</i>	
<i>Amas pára amas pára</i>	<i>Lluvia de tormenta,</i>
<i>aypankichu;</i>	<i>no lo alcances.</i>
<i>amas k'ak'a, amas k'ak'a</i>	<i>¡No, precipicio, atroz preci-</i>
	<i>[picio,</i>
<i>ñannimipi tuñinkichu.</i>	<i>no lo sorprendas!</i>
<i>¡Ay warmallay warma</i>	<i>¡Hijo mío,</i>

<i>kutykamunki</i>	<i>has de volver,</i>
<i>kutykamunkipuni!</i>	<i>has de volver!</i>

(LRP: 202-203)

Para que el que se marcha pueda regresar, lo fundamental es no olvidar, porque la “la memoria es fundamento del ser”²⁹¹. Este es el problema del pongo y de los indios. Como los hacendados les han hecho perder la memoria, el olvido les separa de su propia vida. Y cuando Ernesto entra en crisis por el mundo caótico de su colegio, un mundo emocionalmente muy alejado del suyo, consigue recuperar su mundo anterior al recordar este *jarahui*. Sin embargo su estado de parálisis mental y espiritual no mejora hasta que Antero, un compañero del colegio, le regala un *zumbayllu*.

Para Ernesto, el *zumbayllu* con su movimiento, música y baile funciona con su poder maravilloso de talismán como símbolo de la libertad y del orden cíclico de vida-muerte y este significado marca un cambio importante en su vida. Gracias a este vínculo afectivo, Ernesto es capaz de imaginar y recordar, aunque todavía no logra superar el mal del colegio. Y no lo hará hasta que los estudiantes más vinculados con lo “infernado”, el “Añuco” y Lleras, arrojen a “Peluca”, el estudiante más indefenso del Colegio, sobre el cuerpo de la Opa y coloquen en su espalda una sarta de tarántulas. En ese momento Ernesto se espanta profundamente. Al advertir su estado de suma agitación, los otros alumnos le explican que las arañas de Abancay no son venenosas como las de la alta sierra. Sin embargo, Ernesto al dormirse tiene una pesadilla de gran desesperación. Sueña con un *huayno*, cuya letra simboliza la muerte figurada como una araña, la *apankora*.

<i>Apank'orallay, apank'orally</i>	<i>Apankora, apankora</i>
<i>apakullawayña,</i>	<i>llévame ya de una vez;</i>
<i>tutay tutay wasillaykipi</i>	<i>en tu hogar de tinieblas</i>
<i>uywakullawayña.</i>	<i>críame, críame por piedad.</i>
<i>Pelochaykiwan</i>	<i>Con tus cabellos,</i>
<i>yana wañuy pelochayki wan</i>	<i>con tus cabellos que son la muerte</i>
<i>kuyaykullawayña.</i>	<i>acaríame, acaríame.(LRP: 265)</i>

²⁹¹ Gladys C. Marín, ob. cit., p.150.

Nerys Dee en su libro *Discover Dreams* analiza el valor simbólico del soñar con la muerte: “La muerte en los sueños normalmente es metafórica y no se trata de un deseo de muerte ni un presentimiento. Significa el fin de una etapa. Terminar una etapa vieja para empezar con una nueva”²⁹². De modo que el sueño con el *huayno* representa el deseo de cambio de Ernesto, de dejar de ser pasivo para colaborar con las fuerzas liberadoras. Al día siguiente, antes de despertarse los otros alumnos, Ernesto se levanta y baja al patio. Y en el mismo suelo donde la Opa ha sido violada, hace girar el trompo. Además, él mismo decide bailar con el *zumbayllu*, imitando los pasos de los bailarines de su pueblo. El *zumbayllu* que gira sobre el infierno se convierte en la imagen de Ernesto que baila en el mismo sitio, inspirado por el juguete.

Encordé mi hermoso *zumbayllu*, y lo hice bailar. El trompo dio un salto armonioso, bajó casi lentamente, cantando por todos sus ojos. 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 los arbustos floridos. --¡Ay *zumbayllu*, *zumbayllu*! ¡Yo también bailaré contigo!—le dije. (LRP: 265-266)

La danza es como un símbolo de renovación del orden cíclico entre la vida y la muerte. Se ve que Ernesto no quiere perder el equilibrio normal del universo. Al bailar Ernesto con el *zumbayllu* en el mismo sitio del ultraje es como el encuentro que celebran los indios significando su lucha para encontrar equilibrio y transformarse. Spina expone: “Si el patio infernal representa la muerte y si el trompo simboliza la vida, la imagen del trompo bailando sobre el patio sugiere la conexión entre los dos polos. Y si Ernesto puede aceptar la realidad del colegio y no rechazarla...es porque ahora puede aceptar la muerte como parte de un proceso vital”²⁹³.

En esta opinión se sintetiza el deseo de equilibrio y su función en la vida de Ernesto. Así Ernesto logra superar este instante de miedo absoluto y paralizante, enfrentándose de una manera “moderadamente triunfante” contra las circunstancias infernales del internado, a pesar de que éste sigue siendo infernal como siempre.

²⁹² Nerys Dee, *Discover Dreams: A Complete Guide to Interpreting and Understanding Dreams*, London: Aquarian Press, 1990, p.207.

²⁹³ Spina, Vincent. *El modo épico en José María Arguedas*, Madrid: Editorial Pliegos, 1986, pp. 107-108.

Dorfman también ve un crecimiento en el protagonista: “La violencia no lo sobrepasa, sino que él controla sus pasiones, ofreciendo la paz desde la certeza de que es más fuerte. Con esto, queda claro que Ernesto ha crecido de veras: ha evitado la tentación de usar su coraje o su energía para fragmentar o dividir, para hacer llorar a los demás”²⁹⁴.

Así, con una visión diferente del mundo, Ernesto puede transformarse en participante de la colectividad indígena, confirmando su identidad propia a medida que se incorpora a la sociedad. Al final, Ernesto ya puede lanzar su propio desafío y al mismo tiempo refleja una reconciliación con el mundo. “--¡Al diablo el “Peluca”!—decía— ¡Al diablo el Lleras, el Valle, el Flaco! ¡Nadie es mi enemigo! ¡Nadie, nadie!”(LRP: 266) La realidad no cambia, pero su actitud hacia la realidad sí, su nueva perspectiva le ha liberado. Ha encontrado sentido. A continuación se ve que Ernesto ya no aparece como el único protagonista sino uno de los protagonistas entre los indios. Ya va a actuar como río y como puente entre los dos mundos.

Todas las sangres parece la novela que mejor se ajusta a la idea del punto de inflexión respecto a la forma en la que Arguedas trabaja con estos elementos auditivos y visuales del folklore andino y con la psicología de las personas. Existe un momento transformador que parece estar despertando las conciencias de la gente. Se trata del reconocimiento de la verdad humana. Rendón Willka, ex-indio, conoce muy bien la suspicacia de sus paisanos, por medio de una canción expresa sus pensamientos y consigue que le dejen entrar en su comunidad. Así mismo, el canto y el rito-juego del trabajo de los comuneros despiertan en el guardia ayacuchano y en el sargento la memoria más dulce de su pueblo y detienen su acción violenta.

1.4. Demetrio Rendón Willka: de la desconfianza a la vinculación.

Rendón Willka es un indio que se ve obligado a marcharse de la escuela de los vecinos para ir a Lima. Después de ocho años en Lima, Rendón regresa a San Pedro fortalecido intelectual y políticamente. Pero todo el mundo mira a este hombre que lleva “camisir” con suspicacia y no tiene confianza en él. Anto, el pongo de don Andrés Aragón de Peralta, le aconseja que se vista como indio. El no querer comprometerse con ningún partido también aumenta la desconfianza hacia él. Sin embargo, Rendón

²⁹⁴ Ariel Dorfman, “Puentes y padres en el infierno: *Los ríos profundos*”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 12, Lima, 2.º semestre de 1980, p.91.

establece conexión con los hermanos Aragón de Peralta, don Fermín y don Bruno, los señores feudales más poderosos de San Pedro. Don Fermín le nombra capataz de los colonos de don Bruno en la mina Apark'ora. Don Bruno al principio lo rechaza, pero después de hacerle una prueba le confía a sus colonos. No obstante, los indios lo consideran como ex-indio, como persona de fuera. Rendón para entablar vinculación con ellos, dirige una canción a los cabecillas indígenas. Invoca una melodía andina e improvisa una canción con el k'ollana²⁹⁵ Pariona y un mozo de Lahuaymarca, en la que expresa su pensamiento:

*La sangre del gavián
he tomado,
y con él al viento fuerte
que no se acaba,
Justo Pariona.*

El k'ollana contestó:

*El gavián vuela sin descanso,
Rendón Willka;
si has bebido su sangre
puedes ver adónde cae la noche,
de dónde brota el día.*

--¡A ver, tú, mozo!—le pidió Rendón al otro joven que los acompañaba.

*Rendón Willka,
de noche estamos andando,
si has tomado sangre del gavián
no podrás extraviar el camino. (TLS: 126)*

De modo que a través de esta canción Rendón se representa a sí mismo, expresándoles su identidad y les comunica que va a ser el gavián, el espíritu y el cuerpo

²⁹⁵ El mejor, el excelso.

del Apukintu. Al terminar le anuncia al mozo su decisión de luchar por un futuro mejor para el pueblo andino: “No hay cuesta para nosotros; no hay barranco, no hay fierro que no se tuerza ni pescuezo de toro que no se doble” (TLS: 126). Quiere que los indios le entiendan y que le comprendan. Rendón utiliza esta canción como una retórica para la interacción del fenómeno social. Ha tenido mucha fuerza para convencerles. El k’ollana después de escuchar la canción sabe que el ex-indio no va a ser traidor, sino que va a luchar con los indios y a sacrificarse por el pueblo andino. Así le dejan entrar en su comunidad. La canción ha cambiado la historia y es también un elemento de transformación. Cabe destacar que a mucha gente, después de salir de su comunidad, ya no les dejan entrar otra vez.

Todas las sangres parece la novela que mejor se ajusta a la idea del pivote respecto a la forma de la que Arguedas trabaja con estos elementos auditivos y visuales del folklore andino y con la psicología de las personas. Estos elementos actúan como puntos de inflexión que marcan el despertar de las conciencias de la gente. Se trata del reconocimiento de la verdad humana. Rendón Willka, ex-indio, conoce muy bien la suspicacia de sus paisanos; por medio de una canción expresa sus pensamientos y consigue que le dejen entrar en su comunidad. Así mismo, el canto y el rito-juego del trabajo de los comuneros despiertan en el guardia ayacuchano y en el sargento la memoria más dulce de su pueblo y detienen su acción violenta.

1.5. El guardia ayacuchano y el sargento: del olvido a la memoria.

Después de que los alcaldes de la comunidad Paraybamba castiguen cruelmente al hacendado come-gente Cisneros de Parquiña, le desnudan y le matan la mula, llegan guardias del gobierno, en compañía de Pedraza, mayordomo del hacendado, a arrestar a los alcaldes indios. Los comuneros están trabajando en la tierra que les ha regalado don Bruno, mientras tanto las mujeres cantan un wanka para acompañar la faena. El canto detiene al guardia ayacuchano y al sargento:

Wayanaysi rapran

manaya k’an hinachu,

mak’ta, runa.

La golondrina agita sus alas

pero no tanto como tú,

mozo, hombre.

<i>k'ollk'e chalwas ahujan</i>	<i>El pez, aguja de plata, cruza</i>
	<i>[el agua</i>
<i>mayu k'ochapi,</i>	<i>en el lago y en el río,</i>
<i>manayá k'an hinachu</i>	<i>pero no tanto como tú,</i>
<i>mak'ta runa.</i>	<i>mozo, hombre. (TLS: 308)</i>

Según el narrador:

El guardia ayacuchano que buscó durante toda la bajada al comunero que huyó, para matarlo, y el propio sargento, se quedaron detenidos un buen rato. Esa faena y el canto les recordaba su infancia. Una estrella profunda empezó a latir dentro de la sangre de ambos, como nace el sol de las aguas tranquilas o movidas por el aire de los lagos de altura (TLS: 308).

Arguedas ha abierto otro espacio sonoro como alternativa para la negociación. Es un espacio en el que el canto y el rito/juego del trabajo penetran en la percepción del guardia y del sargento como mediación, despiertan en su memoria los recuerdos más primitivos y dulces, que habían quedado suprimidos y perdidos en la cultura dominante. Recuperan así su mundo anterior. La música les purifica por dentro, por eso ya pueden ver y oír su mundo. Al recuperar esta memoria ya se les enciende otra vez el amor y la pasión por su pueblo y sus paisanos. El efecto mágico del canto y del rito del trabajo les hace ver sus conciencias. Por eso se detienen en su violencia. Es un reconocimiento de las conciencias.

Aquí Arguedas utiliza el canto y el rito del trabajo para representar los conflictos más ensañados de los guardias y sargentos indígenas. Éstos se ven obligados a ser enemigos de los suyos, pero al recordar su identidad les surgen conflictos. Sin embargo, el sargento se ve obligado a tomar la acción y el conflicto en su conciencia le enloquece. Manda amenazar con disparos, pero no ha producido ninguna perturbación en la faena ni en el canto. Pedraza, que es de Cedellín, se queda muy sorprendido por la reacción de los indios y exclama: “Parecen más hombres que los de Cedellín. ¡Quién lo creyera!” (TLS: 309) Y ruega al sargento tranquilidad.

De modo que el canto ha interrumpido la violencia del guardia y del sargento y ha cambiado a Pedraza en su manera de ver a los comuneros. Le infunde al mayordomo

mestizo mucho respeto a los comuneros y obliga al sargento a calmarse. Es como un punto de inflexión en la narración.

Esta escena es muy parecida a otra escena en *Los ríos profundos*. Los hacendados de Abancay privan de la sal a los indígenas para dársela a los animales. Las chicheras, dirigidas por doña Felipa, se apoderan de la Salina y se reparten la sal entre sí y se la llevan a las atemorizadas indígenas de Patibamba. Después del motín, cuando los guardias están persiguiendo a doña Felipa, el ruido del río Pachachaca interrumpe la persecución de los guardias:

Siguieron disparando. Cuando los guardias llegaron junto al precipicio en que está apoyado un extremo del puente, se detuvieron para observar y oír. El Pachachaca brama en el silencio; el ruido de sus aguas se extiende como otro universo en el universo, y bajo esa superficie se puede oír a los insectos, aun el salto de las langostas entre los arbustos.

No dispararon mientras los guardias hacían alto en el recodo del camino. (*LRP*: 340)

Es otro ejemplo de los conflictos sociales de los guardias indígenas. Este “otro universo en el universo” es “una superficie sensorial capaz de captar toda la realidad, aún sus aspectos más recónditos”, como “una superficie debajo de la que todo se escucha” , “una superficie de inscripción no-verbal en la que se graba- casi se podría decir- la realidad”²⁹⁶. Así lo resume: “bajo el manto del sonido del río Pachachaca, el espacio se convierte en sonido, sonido en el que se inscribe toda la realidad”²⁹⁷.

De modo que se trata de un espacio abierto por el sonido-música en el que se inscribe la realidad percibida desde la perspectiva mágico-maravillosa del mundo andino, ya que se trata de un mundo en que los mismos sentidos trabajan de manera distinta. El sonido-música del río interrumpe la narración de la persecución de los guardias y sugiere otro universo en el que predomina la armonía entre el hombre y la naturaleza, como una realidad alternativa.

Los indígenas, al ser reclutados, se ven obligados a ser hostiles a su población; sin embargo, al percibir el canto de los insectos y el salto de las langostas, se purifican. El

²⁹⁶ William Rowe, ob.cit., p.66.

²⁹⁷ Ibid., p.67.

canto y la música de la naturaleza penetran en su corazón, despiertan la memoria de su mundo autóctono y encienden otra vez su amor y pasión por su mundo y su pueblo. También se trata de un reconocimiento de las conciencias; por ello “no dispararon”. Aquí el canto y la música de la naturaleza funcionan como un elemento transformador que detiene la persecución de los guardias de origen indígena.

1.6. Los vecinos de San Pedro: de la ceguera a una visión real de la justicia.

Los vecinos de San Pedro, muy enfadados y espantados por el decreto del gobierno para la expropiación del maizal de La Esmeralda en favor de la mina, ya han quemado su iglesia para marcharse a Lima. Al entrar en el pueblo de los comuneros en Lahuaymarca, el canto en quechua de la kurku Gertrudis, la ex-ponga de doña Rosario, desde la pequeña iglesia “les mitigaba el espanto, los calmaba más que las quejumbrosas y dulces palabras de sus acompañantes”. Al saber Gertrudis que han venido los vecinos de San Pedro, canta un himno que “tenía aire de *harawi*” para consolarles:

<i>Maytan rinky ñausa urpi,</i>	<i>¿Adónde vas, paloma ciega,</i>
<i>Maytan rinki, tutañatak'</i>	<i>adónde vas si es ya la noche?</i>
<i>chiri chakichaykita k'as oypi ta-</i>	<i>Por tus fríos pies en mi pecho,</i>
<i>niykachiy</i>	<i>tus alas descansa sobre el latido</i>
<i>sonk' oypiñatak' saykusk' ra-</i>	<i>del corazón.</i>
<i>prachaykita</i>	<i>Bebe mi sangre, paloma ciega,</i>
<i>Yawarniyta upyay, ñausay urpi</i>	<i>bebe mis lágrimas.</i>
<i>wik'illayta upyachayku.</i>	
<i>Chakichaykipa chirin k'oni-</i>	<i>El hielo de tus pies se hará fue-</i>
<i>rink'a raurasparak'</i>	<i>go,</i>
<i>tukuy saykuy samarink'a.</i>	<i>tu cansancio acabará. (TLS: 423)</i>

De modo que los vecinos que han sido expulsados de su tierra son como paloma ciega, después de no encontrar camino a Lima, han vuelto de noche a la comunidad, donde se

les consuela. Rowe manifiesta que “el canto para los desposeídos, herederos de la justicia ... evoca a la restauración y a la reintegración”²⁹⁸.

<i>Mana atik' ñawichaykita makiy- pi sakewanki.</i>	<i>Tus ojos ciegos en mi mano quedarán.</i>
<i>Kancharik' ñawiyta ñawikipi apakunki.</i>	<i>Mis ojos llevarás en los tuyos; yo quedaré a oscuras</i>
<i>Tutayaypi k'an rayku k'epay- kusak'</i>	<i>a tientas siguiendo tu vida.</i>
<i>Maskask'ayki, tampi, tampi.</i>	<i>Nunca más feliz que en la luz.</i>
<i>Maykamarak' kusisk'a intihina</i>	<i>(TLS: 423)</i>

La paloma ciega que se encuentra separada del poder divino de la naturaleza, se incorpora otra vez a través de la luz, así que se restablece su vínculo con el mundo²⁹⁹. Este sacristán también canta para contestar al *harawi* que ha cantado la kurku:

<i>Yau Gertrudis, urpichallay, urpi yau Gertrudis, sonk'ochallay sonk'o ñawi ruruy; Diospa yawarnin, Diospa unanchan, Diospa simin, Diospa heridan. Manañan ñausachu kani. Auk'aykikunan k'atisiawanku; Yana puyus llak'tayta Pampan,</i>	<i>Oye, Gertrudis paloma, paloma mía; oye Gertrudis, corazón, corazón mío, luz de mis ojos; sangre de Dios, bandera de Dios, boca de Dios, herida de Dios. Ya no estoy ciego. Tus enemigos nos persiguen; la nube negra ha entrado a mi pueblo,</i>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

²⁹⁸ William Rowe, *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*, Instituto Nacional de Cultura, Lima: 1979, p. 174.

²⁹⁹ *Ibid.*, pp. 174-175.

<i>chirichinkas iglesia punkupi</i>	<i>la mosca que anuncia la muerte</i>
<i>raprayan;</i>	<i>aletea en la puerta del</i>
	<i>templo;</i>
<i>llok'llas chayaykakamun,</i>	<i>torrentes de lodo amenazan</i>
<i>allk'os anyarin, llapan,</i>	<i>los perros están aullando</i>
<i>plasaykupi</i>	<i>todos</i>
<i>manañan ñausachun kani,</i>	<i>en la plaza.</i>
<i>ayk'emusianin, mamay.</i>	<i>Ya no estoy ciego,</i>
	<i>vengo huyendo, madre mía.</i>
<i>kayk'aya yawar wek'eyki</i>	<i>Pero, he aquí que tus lágrimas</i>
	<i>de sangre,</i>
<i>puririsianñan</i>	<i>empiezan a caminar,</i>
<i>tukuy auk'akunata</i>	<i>a nuestros enemigos</i>
<i>mancharichispa,</i>	<i>espantando,</i>
<i>ek'epachispa.</i>	<i>Ahogándolos.</i>
<i>¡Mamallay mama!</i>	<i>Madre de mi madre,</i>
<i>amaña wak'aychu,</i>	<i>ya no llores,</i>
<i>ñawiy kasianñan</i>	<i>ya tengo ojos</i>
<i>k'awaykullaway,</i>	<i>mírame bien,</i>
<i>Diospa heridan</i>	<i>herida de Dios,</i>
<i>llumpay ñawiykiwan.</i>	<i>Con tus ojos infinitos.</i>

(*TLS*: 424- 425)

De modo que estos cantos religiosos funcionan como transformación de la conciencia, son purificadores y consoladores, les infunden energía para seguir adelante y luchar. Según el narrador, “lloraban, no por desconsuelo, sino desahogándose, despejándose de la oprimente rabia su sangre. Fueron sintiéndose limpios, decididos, listos para irse a luchar en cualquier pueblo” (*TLS*: 425)

1.7. El zorro de abajo: del olvido al recuerdo.

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* Arguedas presenta una escena de canto unido al baile entre don Diego (el zorro de arriba) y don Ángel (zorro de abajo), que funciona como “momento de inflexión” en el que se ve el cambio de don Ángel del olvido al recuerdo. Sin embargo, no se trata de un baile tradicional, sino de una parte de una figura mitológica que Arguedas pinta en esta novela.

En esta novela Arguedas incorpora dos zorros mitológicos de *Dios y hombres de Huarochiri*, que a partir del capítulo III de la primera parte ya no se limitan al diálogo del mito, sino que ellos mismos participan en la novela a través de las metamorfosis de don Ángel y don Diego. Don Ángel Rincón Jaramillo, cajabambino de nacimiento, es jefe de planta de la fábrica de harina de pescado “Nautilus Fishing”. Don Diego ha recibido información sobre la situación de la Sierra del zorro de arriba y ha venido a juntar información con Don Ángel, jefe de planta de la fábrica de harina de pescado “Nautilus Fishing”, sobre la situación de abajo, de la Costa.

Don Diego aparece a medianoche en la oficina de don Ángel para hablar de los serranos que vienen bajando de todos los pueblos de las montañas andinas a Chimbote a buscar trabajo, al cual ambos se refieren como *Lloqlla*, y don Diego lo define como “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 en estas bestias montañas...” (ZZ: 87). A estos serranos don Diego les describe como una mosca que zumbaba sobre el vidrio de la lámpara, que “se golpeaba a muerte contra el vidrio; era rechazado como un rayo y volvía” (ZZ: 86). Mientras don Ángel se queda reflexionando sobre la avalancha *Lloqlla*, don Diego se levanta y mata el bicho.

Don Ángel siente que la queja del bicho “le entraba por la oreja y se le alojaba en lo más íntimo de sus intimidades” (ZZ: 89). Este sentimiento que le ha surgido le causa cierta inseguridad, por ello mira “al visitante con cierta desconfianza” (ZZ: 89). Don Ángel ha confesado los planes que los industriales han diseñado para los serranos, que primero les hacen trabajar y luego les hacen gastar su dinero en burdeles y bares: “de un sol diario que agarraban, de vez en cuando en sus pueblos, aquí sacaban hasta cien y hasta trescientos o quinientos diarios. Para ellos se abrieron burdeles y cantinas, hechos a medida de sus apetencias y gustos” (ZZ: 94). Así mismo le explica los líos que armaban los “provocadores” y la manipulación del poder del grupo al que pertenece; las

“mafias” Braschi y El Chaucato se engañan y se roban entre ellos y arman una estrategia para que todo el dinero vuelva a su bolsillo: “hizo gastar a los pescadores en su debido tiempo; cebó sus apetitos de macho brutos. Con buenos trucos los hizo derrochar todo lo que ganaban; los mantuvo en conserva de delincuencia, y esa mancha no se lava fácil” (ZZ: 96).

Don Ángel termina su comentario riéndose de los serranos que han sido reclutados para trabajar para los industriales y la mafia local. Don Diego le anima a que se ría fuerte para que salga todo lo que tiene acumulado en el interior. Don Diego también empieza a bailar una danza, la “yunsa” serrana, que impacta profundamente al personaje de la costa:

El visitante alzó las manos como brazos de candelabro, y con la gorra ladeada, el rostro alargado en que los bigotes, negreando en las puntas, le afilaban más la cara, encandilándola, se puso a bailar dando vueltas en el mismo sitio, como si en las manos sostuviera algo invisible que zumbara con ritmo de melancolía y acero. La sombra del visitante bailaba con más armonía que el cuerpo. (ZZ: 109)

La danza de don Diego tiene un poder transformador en don Ángel. El narrador nos revela el cambio en los ojos de don Ángel al ver bailar a don Diego: “la apariencia de huevos duros que tenían esos ojos empezaron a cambiar de afuera hacia adentro, a tornarse en vidrios de colores densos y en movimiento (ZZ: 109)”, mientras que el canto unido al ritmo y el baile le encienden toda la memoria y el cuerpo:

...un canto que nacía vacilando, muy parecido, de veras, al zumbido de las alas de los zancudos cuando rondan muchos, al unísono, en la noche cerrada; el canto fue aclarándose a golpe de cascabeles que marcaban un ritmo tierno que se fundía con la melodía en una corriente algo como la de la sangre que brota a ondas de una vena de animal grande cortado a tajo limpio. Ritmo y baile le encendieron toda la memoria y el cuerpo. (ZZ: 109)

Don Ángel, atraído por el baile, siente que “[r]itmo y baile le encendieron toda la memoria y el cuerpo, la carne humana viva que tanto apetece estas melodías de compases dulces e imperiosos” (ZZ: 109). El baile de don Diego le ha evocado a don

Ángel la memoria de los elementos autóctonos, suprimidos y perdidos en la cultura dominante. Don Ángel inspirado y guiado por el ritmo del cuerpo del bailarín, empieza a bailar también con el visitante. Sin embargo, no es capaz de bailar ni cantar divinamente, mientras que recita una canción para criticar la situación contemporánea del país:

--Siga, siga, siga la rueda... Chimbote es el puerto..., el puerto pesquero más grande... más grande del universo... y Casa Grande y Casa Grande... que está aquí cerca..., a cien, a cien kilómetros... es el ingenio azucarero... el ingenio azucarero... más grande del mundo... toda estadística, toda estadística... así lo prueba... Quien no lo sabe, quien no lo dice... es pobrecito, es pobrecito...

[...]

Aquí no hay nadies, aquí no hay nadies,

señor, los cholos son mierda,

los negros zambos-chinos son mierda,

yo también soy mierda;

el yugoslavo no es mierda

el español no es mierda

Brachi está en todas partes... (ZZ: 110-111)

Huamán opina que la “mierdización” de la recitación de don Ángel invierte a quienes no lo son. “La mierda es el punto de encuentro entre la vida y la muerte”. El explotador queda en excremento, en nada, pero para el mundo andino la muerte es un paso a otra vida: la resurrección y la renovación³⁰⁰.

La danza y el canto unísonos rompen las limitaciones del cuerpo y el alma, liberan el cuerpo y el subconsciente de su propio peso, ganan un poder mágico y transforman todo. Así ante la danza de don Diego se ve el proceso de transformación de Don Ángel y su toma de conciencia:

Recordó y recordando, muy claramente ya, miró al visitante: su gorro se había convertido en lana de oro cuyos hilos se revolvían en el aire; los zapatos, en

³⁰⁰ Ver: Carlos Huamán, *Pachachaka, puente sobre el mundo: narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*, México, D.F.: El Colegio de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 183-184.

sandalias transparentes color azul; la leva llena de espejos pequeños en forma de estrella; los bigotes, en espinos cristalinos en las puntas.... El, don Ángel, cajabambino de nacimiento e infancia, limeño habituado, recordó en ese instante que los picaflores verde tornasol danzaban sobre esas corolas, largo rato; danzaban felices mientras él, hijo espurio, negado, miraba el temblar del pajarito, con lágrimas en los ojos. (ZZ: 112)

En la danza de don Diego se ha unido todo y se ha destruido todo: el gorro, los zapatos, la leva, los bigotes... y se ha transformado en un movimiento en el aire, en estrellas, en algo transparente, en cristalino..., es decir, la danza ha trascendido todo y ha creado un universo mágico que une a don Ángel con sus recuerdos dulces de infancia. Según Huamán el picaflor, pájaro que recuerda don Ángel al ver bailar a don Diego, es un ave que sube hasta el sol para afilar su pico y beber con fineza la dulzura de las flores, posiblemente sea el mediador entre el Padre Sol y los hombres, debido a sus facultades de vuelo veloz, permitido por su diminuto cuerpo, que reúne las dulzuras del mundo³⁰¹. A través de la danza de don Diego se ha abierto una intercomunicación entre los representantes de “abajo” y de “arriba”, y simbólicamente el de “arriba” ha triunfado, y es capaz de trascender todo.

A continuación don Ángel invita al visitante a hacer un recorrido por la fábrica donde se produce la harina de pescado. Don Diego es muy bien recibido por los obreros serranos, el jefe le explica con todo detalle el proceso de la manufactura. En la fábrica, don Diego se pone a bailar otra vez: “Don Diego se puso a girar con los brazos extendidos; de su nariz empezó a salir una especie de vaho algo azulado; el brillo de sus zapatos peludos reflejaba todas las luces y compresiones que había en ese interior” (ZZ: 123).

Es una danza de vida. La fuerza centrífuga de la danza de don Diego purifica a todos. Y el cuerpo de don Ángel, desde ese momento “cambió algo su música que ya no era oída hacia afuera sino hacia dentro, del aire hacia el interior del cuerpo” (ZZ: 123). Al mismo tiempo el narrador nos revela el cambio de color del gorro de don Diego:

[E]n ese mismo silencio empezó a cambiar el color del gorro del bailarín, rojo primero, luego morado, luego verde, luego amarillo y finalmente blanco, igual que

³⁰¹ Ibid., p.244.

esas piedras en milenios pulidas debajo de los pequeños ríos constantes que sólo saben conservar e intensificar el color blanco, el verdoso y el gris de pequeñas piedras inamovibles de sus cauces en que todo se precipita. (ZZ: 123)

Marín recalca el poder mágico de la danza para alcanzar la eternidad. En sus palabras: “Así la gorra de Don Diego sufre una transformación en el color que va desde el rojo al blanco pasando por el morado, verde y amarillo. El blanco se convierte en lo original pues se asimila a las piedras de los ríos que han sido puladas desde hace milenios. La piedra funda el mundo en la dimensión inca y están en contacto con la vida, el agua³⁰².”

Huamán señala que la danza de los zorros tiene una dimensión verbal, dancística y cultural, simbolizando la “anunciación” de la vida y la muerte y, por su origen mitológico, abraza a dos colectividades: la de arriba y la de abajo. No sólo hace que el zorro de abajo se autoelimine confesando las maniobras de poder del grupo al que pertenece, sino que dancísticamente se someta a la cultura popular andina³⁰³. De modo que aquí Arguedas ha representado este punto de inflexión con la música, el canto y el baile para transformar a las personas, especialmente a don Ángel. No obstante, los bailes no han podido mejorar la situación. El jefe de “Nautilus Fishing” sigue indiferente frente al sufrimiento de sus obreros.

2. Música, cantos y bailes cuyos oyentes son forasteros.

En este apartado se demuestra que Arguedas, a través de la música, el canto y el baile plantea conflictos entre discursos diferentes para la negociación con forasteros. La música, los cantos y los bailes forman contrapuntos y aparecen como puntos de inflexión: a veces consiguen cambiar la política de los oyentes y los observadores, otras veces cambian su opinión sobre el pueblo andino.

En la sociedad imperial hispánica el pueblo andino era considerado como gente salvaje, sin cultura, inferior, que estaba obligado a obedecer, callar y trabajar como esclavo. Era un grupo que no tenía un papel reconocido en la vida social y su palabra se tomaba como ruido. Sin embargo, esa situación no podía continuar por mucho tiempo, ya estaba cerca el día en que los indios no podrían aguantar más y romperían el orden

³⁰² Gladys C. Marín, ob. cit., p.244.

³⁰³ Ver: Carlos Huamán, ob.cit., pp. 187-188.

social establecido. Aplicando las ideas de Rancière, esto es la “distribución de lo sensible”, para ser reconocido como parte en este proceso, dicha parte actuará y hablará para demandar reconocimiento. Entonces se levantará, declarándose en rebeldía, para convertirse en “ríos profundos”, como vamos a ver en los apartados siguientes. Arguedas no quiere que la cultura andina se pierda ni desaparezca, quiere dar a conocer sus valores, hacerlos visibles y narrables; por ello, a través de las imágenes de la música, el canto y el baile establece una negociación con la cultura occidental.

2.1. Las chicherías de Huanupata: la carnavalización, contrapuntos.

Las formas de música más potentes políticamente son los *huaynos* de las chicherías de Huanupata en *Los ríos profundos*. Es en las chicherías de Huanupata donde el *huayno* alcanza todo su vigor. Debido a que los hacendados de Abancay privan de la sal a los indígenas y chicheras para guardarla y dársela a los animales, las chicheras furiosas del barrio -que aparecen como “un repunte de agua” dirigidas por doña Felipa-, se apoderan de la salina y se la reparten entre sí, llevándosela a las atemorizadas indígenas de Patibamba. Después del motín en el barrio de las chicherías de Huanupata, muchos mestizos e indios celebran una fiesta en la que manifiestan con mucha ironía su rebeldía contra las autoridades dominantes con *huaynos* y bailes, con su capacidad creativa improvisando las letras para insultar al salinero y a los soldados que dispararon a las mujeres. Según Ernesto:

Y empezó a cantar un huayno cómico que yo conocía; pero la letra, improvisada por él en ese instante, era un insulto a los gendarmes y al salinero. Todos los del grupo formaron un coro. Alternaban cada estrofa con largas carcajadas. El cholo cantaba la estrofa lentamente, pronunciando cada palabra con especial cuidado e intención, y luego la repetía el coro. Se miraban y volvían a reírse. (LRP: 287)

Según Ernesto, que pasaba por allí: “Parecía que molían las palabras del *huayno*” (LRP:287).

Soldaduchapa riflink'a

El rifle del soldadito

tok'romantas kask'a

había sido de huesos de cactus,

<i>chaysi chaysi</i>	<i>por eso, por eso,</i>
<i>yank'a yank'a tok'yan,</i>	<i>truenas inútilmente,</i>
<i>chaysi, chaysi</i>	<i>por eso, por eso,</i>
<i>yank'a yank'a tok'yan.</i>	<i>truenas inútilmente,</i>
<i>Manas manas wayk'ey,</i>	<i>No, no, hermano,</i>
<i>riflinchu tok'ro</i>	<i>no es el rifle,</i>
<i>alma rurullansi</i>	<i>es el alma del soldadito</i>
<i>tok'ro tok'ro kask'a.</i>	<i>de leña inservible.</i>
<i>Salineropa revolverchank'a</i>	<i>El revólver del salinero</i>
<i>llama akawansi</i>	<i>estaba cargado</i>
<i>armask'a kask'a,</i>	<i>con extremo de llama,</i>
<i>polvorañantak'</i>	<i>y en vez de pólvora</i>
<i>mula salinerok'</i>	<i>y en vez de pólvora</i>
<i>asney asney supin.</i>	<i>pedo de mula salinera.</i>

(LRP: 287-288)

Las chicheras luchan contra la injusticia con su rebelión, pero también con sus canciones. La variabilidad de la letra del *huayno*³⁰⁴ es un campo inagotable para la producción de significados. Según Arguedas “la música del wayno ha sido poco alterada, mientras que la letra ha evolucionado con rapidez y ha tomado formas infinitamente diversas, casi una forma para cada hombre”³⁰⁵. Rama señala el equilibrio entre la música y la letra de la canción: “por un lado el pasado y la colectividad, por otro lado el presente y la individualidad”, así como también las operaciones transculturadoras que se realizan con este canto: “salva el pasado tradicional (indio) y permite la libertad creativa (chola) del presente”³⁰⁶. Es a partir de la autonomía de las letras de la canción que Arguedas conquista la libertad de crear nuevos significados en sus novelas para resolver del conflicto entre las culturas diferentes y encontrar el equilibrio.

El *huayno* cantado al coro y bailado al unísono une a todos los mestizos e indios allí presentes y se convierte en un arma de defensa verbal y un instrumento de

³⁰⁴ El *huayno* o wayno, es canción popular del pueblo andino. Ver: José María Arguedas, ob. cit., 1976, pp. 201-202.

³⁰⁵ Ibid.

³⁰⁶ Ángel Rama, ob. cit., p.252.

resistencia contra la injusticia. “Desde el interior empezaron a corearlo. Luego bailaron todos con esa melodía. Zapateaban a compás. Los descalzos, los de jotas y los de zapatos golpeaban el suelo brutalmente. Los talones de los descalzos sonaban hondo; el cuero de las ojotas palmeaba el suelo duro y los tacos martilleaban”. (LRP: 287)

Ernesto bebe con ellos y desde fuera mira a los indios y a los mestizos “como un río creciente”:

Yo quedé fuera del círculo, mirándolos, como quien contemplaba pasar la creciente de esos ríos andinos de régimen imprevisible; tan secos, tan pedregosos, tan humildes y vacíos durante años, y en algún verano entoldado, al precipitar las nubes, se hinchan de un agua salpicante, y se hacen profundos; detienen al transeúnte, despiertan en su corazón y su mente meditaciones y temores desconocidos. (LRP: 288)

El *huayno* unido al baile de carnaval puede ser leído dentro de lo que Bajtín llama “carnavalización”, un texto de resistencia y subversión en busca de esperanza y salida. En el capítulo X, *Yawar mayu*, Ernesto nos presenta una escena después del motín, en la chichería de doña Felipa, donde se observa una “carnavalización”, representada por una polifonía de voces simultáneas. El arpista maestro Oblitas toca un tradicional *jaylli* de Navidad, canción de triunfo y alabanza con danza de competencia. Una mestiza delante de un grupo de soldados empieza a cantar alabando a doña Felipa y sorprende a todos:

<i>“Huayruros, “huayruros”,</i>	<i>Dicen que el “huayruro”, [“huayruro,</i>
<i>mana atinchu</i>	<i>no puede,</i>
<i>mana atinchu</i>	<i>no puede,</i>
<i>maytak’atinchu</i>	<i>¡cómo ha de poder!</i>
<i>Imanallautas atinman</i>	<i>Por qué ha de poder,</i>
<i>¡way! Atinuman</i>	<i>¡huay! qué ha de poder</i>
<i>manchak’ “huayruro”</i>	<i>el espantado “huayruro”</i>
<i>Doña Felipa makinwan</i>	<i>con la mano de doña Felipa,</i>
<i>Doña Felipa kallpanwan.</i>	<i>Con la fuerza de doña Felipa.</i>

*“Huayruros, “huayruros”, Dicen que el “huayruro”, [“huayruro,
 maytas atiwak qué has de poder
 maytas chinkanki adónde has de huir.
 Doña Felipa mulallan De doña Felipa la mula,
 chunnchui mulallan las tripas de la mula,
 chinkachiyta chinkachin de perder, te perdieron
 “huayruros” “huayruros”, “huayruro”, “huayruro”.*

(LRP: 385)

Mientras la mestiza canta, los soldados se quedan confusos y el Cabo también. La música provoca una reacción, pero no era como lo que uno esperaba: “Uno de los soldados pretendió levantarse. No era la indignación lo que se reflejaba en sus ojos, sino el destello que el golpe súbito del ritmo enciende en los bailarines” (LRP: 385). Es el ritmo y no las letras lo que incita al soldado. El canto empuja al soldado a iniciar una danza de tijeras y quiere desafiar a algún otro, porque, según Ernesto, el soldado “[q]uizá fue en su pueblo danzante de jaylli o la danza de tijeras, son bailes de competencia” (LRP: 385). El soldado olvida su papel en Abancay y su actitud hacia la rebelión y se pone a bailar:

...levantó los brazos y empezó a danzar diestramente.

[...]

El soldado giraba en el aire, caía con las piernas abiertas, y volvía a saltar; zapateaba luego, con pasos complicados, cambiando las piernas; se apoyaba en un pie y zapateaba con el otro, levantándolo hasta la altura de las rodillas. (LRP: 386-387).

Ernesto, como testigo, ve el conflicto que tienen los soldados serranos en Abancay. Están desgajados de su mundo, obligados a ser enemigos de los suyos, y sin embargo en las chicherías fraternizan mejor con los habitantes de Abancay y olvidan su papel y su actitud hacia la rebelión y dichas chicheras. El canto está marcado por don Jesús, un mestizo blanco que habla quechua, cantor campeón de *kimichu* que pasa por el pueblo. Mientras canta mira al soldado, pero “Miraba al soldado como si fuera no el

soldado quien danzaba, sino su propia alma desprendida, la del cantor de la Virgen de Cocharcas” (LRP: 386). Se crea un lazo potente entre el soldado bailarín, la mestiza cantante, el músico y el cantor, surgido de la creación de la música en el cuerpo del bailarín: “El maestro Oblitas agitaba, al parecer, el ritmo de la danza; no miraba al bailarín; 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” (LRP: 387).

Rama señala cómo Arguedas resuelve el conflicto de la transculturación con la doble lectura de la historia presente y de la del pasado : “Sí, lanzada a lo desconocido, inventando la historia presente, incorporándose ella como actor de la historia en su circunstancia, pero dentro de una estructura musical que conserva el pasado, recupera el mito incluso”.³⁰⁷ Lambright opina que en esta escena la chichería se convierte en el “tercer espacio” que define Bhabha, porque en el espacio de la chichería y al ritmo de la música *huayno* las fronteras culturales son borrosas: las personas cruzan, traspasan sus fronteras impuestas. Se ve un "pueblo", tal y como Arguedas lo contempla, en interacción dinámica entre sí, una danza cultural intrincada, que se juega en la vida cotidiana de los Andes peruanos³⁰⁸. De manera que Arguedas ha creado un espacio a través de la música, el canto y el baile para la negociación de culturas diferentes.

Pero la negociación es nula, porque entra un guardia civil que sabe quechua y hace callar la música y cesar la danza. El Cabo interviene y entre los guardias con pistola y el Cabo llevan presos al arpista y al soldado. En esta escena Ernesto nos ha presentado una polifonía de voces simultáneas entre el músico, el cantor, el soldado bailarín, la mestiza cantante, el Cabo y los guardias. Como el pueblo quechua es un grupo que no tiene un papel definido, sus voces son consideradas como ruido. No obstante, es a partir de este momento que Ernesto expresa su voluntad de participar en su transformación para devolver al pueblo su alma y no se contenta con ser un mero testigo: “Debí danzar yo al compás de esa música. Lo iba a hacer Yo” (LRP: 390). Aunque la música, el canto y el baile no consiguen cambiar la política, seguramente han cambiado la opinión de los guardias sobre el pueblo andino.

Según la idea de Rancière sobre la política/policía, el clima político se ha vuelto

³⁰⁷ Ángel Rama, *Ibid.*, p.266.

³⁰⁸ Ver: Anne Lambright, *Creating the hybrid intellectual: subject, space, and the feminine in the narrative of José María Arguedas*, Lewisburg: Bucknell University Press, 2007, p.137.

más inclusivo y deja espacio para otras muchas voces, mientras que la policía no, y parece que ve la voz subalterna como una transgresión. El movimiento procede de ambos lados. El cambio tiene lugar desde ambos lados -más extremo el del lado vigilado.

2.2. Don Bruno: del feudalismo a la transculturación.

En *Todas las sangres* don Bruno, para controlar bien a sus colonos, les exige obediencia total. No quiere que sus indios se corrompan. Él les considera puros, seres sin pecado y se cree responsable de salvar sus almas. Su poder es absoluto y aplica la violencia cuando no le obedecen. Una vez Adrián K'oto, cabecilla de sus colonos, se atreve a pedir permiso a su patrón para vender alimentos a los comuneros de Paraybamba que se están muriendo de hambre. Don Bruno se enoja mucho y castiga cruelmente a su mandón don Nemecio Carhuamayo. Como los indios tienen una cosmovisión simbólica y complementaria, siempre mantienen una relación de beneficio mutuo con la naturaleza y trabajan en su reciprocidad para mantener un equilibrio. Así que K'oto sigue suplicando: “¡Licencia!”. El narrador dice que en el momento del último azote aparece una calandria que “cantó dulcemente bajo los cielos”. Don Bruno deja hablar a K'oto: “Habla. ¡Sin levantarte!”, pero “con expresión confusa”. K'oto se atreve a seguir debatiendo con su patrón e interviene por segunda vez la voz de la calandria. Ésta vez “fue oída por don Bruno” y “refrescó algo de la ira que iba caldeando cada vez más al señor de la hacienda”. Y en la tercera intervención el canto de la calandria ya refresca su ira y dulcifica la situación amarga:

Cubrió el patio, todos los cielos, con su canto en que lloraban las más pequeñas flores y el torrente del río, el gran precipicio que se elevaba en la otra banda, atento a todos los ruidos y voces de la tierra. [...] La calandria vuela y canta no en el pisonay sino en el pecho ensangrentado de Carhuamayo, acariciándolo: en la frente insodable del patrón que repentinamente se estremece, en los ojos de los colonos que miran a don Nemecio con serenidad firme y triste. Se ha ido la calandria. Don Bruno contesta.

--¡Indio! ¿Quién te ha enseñado? ¿De dónde sabes? (TLS: 44)

A continuación le otorga permiso para la venta de víveres y animales a los comuneros de Paraybamba. Aquí se ve el cambio de “la política” de Rancière. Adrián K’oto rompe el orden natural de la dominación, quiere hacer ver lo que no tenía razón para ser visto; hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido. La intervención del canto de la calandria es el eje en torno al cual inicia su cambio. Como don Bruno utiliza una lógica falsa para explotar a sus indios, le viene un sentimiento de culpabilidad que lo tortura constantemente. Con este cambio quiere librarse de esos remordimientos. El hacendado lamenta que a su hermano Fermín le falte esta gracia, y así se lo declara a Matilde, mujer de Fermín: “Habrás escuchado en el camino de mi hacienda a mis palomas y a mis calandrias. Ellas me aplacan, a veces, la ira. Yo las oigo. Pero Fermín ha perdido en la capital corrompida la gracia de oírlas” (TLS: 78).

Sin embargo, una vez Bruno se queda confuso después de reclamar justicia para los comuneros de Paraybamba castigando cruelmente al hacendado come-gente don Cisneros y pierde temporalmente la capacidad de percibir el canto de los grillos –cuya voz, según el narrador, “se levantaba como agua sonora, llegaba a los astros, hacía vibrar la médula de las piedras más puras; cubría de silencio vivo la figura apenas visible de las montañas y los abismos, acrecentaba dulcemente el frío, pero don Bruno no los oía” (TLS: 285)-, pero enseguida se fortalece y otra vez “fue purificándose más con el canto de los grillos” (TLS: 286).

Don Bruno, aunque es hacendado, es un personaje serranizado, es capaz de entender los cantos indígenas. Cree que los cantos le pueden purificar un poco y le fortalecen constantemente para llevar a cabo su transculturación. Bruno, igual que su padre don Andrés Aragón de Peralta, representante de una clase latifundista y feudal en proceso de desmoronamiento y total liquidación, también pasa por el proceso psicológico-cultural de transculturación e “indianización”. Este cambio le presentaría una paradoja: por una parte, si no sigue la tradición, en las haciendas se le considera un traidor; por otra parte, a fin de librarse de sus remordimientos tiene que destruir toda la tradición. Está demostrado que para Bruno el alma es más importante que la tierra; por ello está decidido a cambiar. El cambio alcanza mayor fuerza con la entrega del cuerpo de su madre, doña Rosario, a los indios para que sea enterrada como uno de ellos.

En el funeral de su padre, al oír cantar *harawi* a las mujeres indias, dice así: “Me

consuela, lame mis manchas. No las acabaré, pero quizá se adelgacen” (TLS: 28). No sólo escucha, sino también canta con las mujeres. En el funeral de su madre, según el narrador, “fue siguiendo el canto; en lo profundo repetía los versos, como un eco de los ancianos” (TLS: 221).

Cuando don Bruno entra en Paraybamba con sus k’ollanas, escucha un harawi que canta una multitud de hombres, mujeres y niños en el andén de las despedidas, en el Kacharpariy-pata, y que expresa el temor que tienen a la violencia que puede traer Cisneros, hacendado come-gente:

<i>¿Maymantan hamunki,</i>	<i>¿De dónde vienes,</i>
<i>pin kanki</i>	<i>quién eres,</i>
<i>muro pillpintu?</i>	<i>mariposa manchada?</i>
<i>Ama kiriwaychu</i>	<i>No me hieras,</i>
<i>Ama llakite apamuychu.</i>	<i>no me traigas el dolor.</i>
<i>¡Kutipuy, kutipuy!</i>	<i>¡Vuelvete, vuelvete, por piedad!</i>
<i>¡Ah! ¡Uhu ú ú ú!</i>	<i>¡Ah! Uhu ú ú ú! (TLS: 268)</i>

En Paraybamba don Bruno ayuda a los indios a abrir cabildo para elegir alcalde y les regala tierras y semillas. Así mismo reclama justicia para los comuneros de Paraybamba castigando cruelmente al hacendado come-gente don Cisneros de Parquiña. Los indios gritan la voz de triunfo. Huamán opina que el harawi “despide un mal tiempo e inaugura otro, encabezado por autoridades indias”³⁰⁹.

El cambio de don Bruno culmina con su aceptación de la mujer mestiza, Vicenta, como esposa. Le pide que lo cure y ella le compone una canción:

Pisonay que lloras sangre
en la hacienda de don Bruno;
k’ello takik’ancha tuya;
(de cantar amarillo, intensa calandria)
hatun manchay k’ak’api,
(en el temible abismo)
viajero loro k’aparik’:

³⁰⁹ Carlos Huamán, ob. cit., p.170.

(que grita)
la flor va a nacer,
como estrella y pensamiento,
ángel de La Providencia,
dulce paloma en el corazón.
Estrella y pensamiento,
mayu challwak'a yachasunkiñan.
(ya los peces del río te conocen.) (TLS: 195-196)

Fermín le confiesa a Matilde, su mujer: “Bruno se convierte cada día en un inferior”. “¡Se está volviendo indio!” (TLS: 243). El proceso llega a su clímax cuando Bruno nombra a Rendón Wilka Rendón administrador de la hacienda y albacea de su niño don Alberto. Bruno se transforma después de matar al hacendado come-gente don Lucas y de pedir justicia a su hermano Fermín. Se dirige a los indios y dice: “—He matado a don Lucas por orden del cielo. ¡Esperen, indios!—dijo don Bruno, todavía con la pistola en la mano—. Allí, en el corredor, está su cadáver. Ustedes han sufrido más que Dios—Y recordó al cabecilla de su hacienda, Adrián K’oto—. ¡Más que Dios! [...] Ustedes son inocentes...” (TLS: 454). Según el narrador, “Su expresión era de paz y de cierto aire misterioso, como de un gran loco [...] Y el río de sangre, tantas horas contenido en el pecho de don Bruno, se desbordó. Ya había arrastrado a quienes debía arrastrar; ahora tenía que salir al mundo o matarlo, por dentro” (TLS: 457).

Las canciones ayudan a don Bruno en su proceso de la transformación. Así que la transculturación que tiene lugar es personal en todos estos casos. Pero estas personas tienen una influencia en la sociedad. La voz iletrada/ silenciosa de los no escuchados y la sociedad iletrada del indio está siendo escuchada y esto presenta en la ficción de Arguedas la trayectoria y el deseo de cambio político.

2.3. Matilde: de la burguesía a la cultura indígena.

En *Todas las sangres* Matilde, la mujer de don Fermín, es otro personaje que pasa por un proceso de transculturación. Viene de la costa y trae ideas de modernidad y progreso. Debido a sus cualidades femeninas -la conciencia moral, la intuición, la

sensibilidad y la subjetividad-, termina por rechazar los valores predominantes y se abre al mundo indígena. Así la vemos cuando le revela a Cabrajos su pensamiento: “Nosotros tenemos la suerte de poder ser leales a plena conciencia” (*TLS*: 78). Al principio es una mujer de la burguesía, es ambiciosa y ayuda en el proyecto de su marido; pero luego Bruno y los indios descubren en ella la capacidad redentora que poco a poco le permite rechazar el mundo corrupto de los dominantes y entrar en la cultura indígena.

Matilde sirve de mediadora entre los dos hermanos, pero lo más importante es el papel que hace como puente entre culturas. Matilde ejerce mucha influencia en su cuñado para que mande a sus colonos a la mina de Fermín; no obstante, ella también se deja influenciar por el hermano de su marido. En una charla en su casa, después de escuchar a Bruno hablar de sus colonos, “empezó a sentirse confundida, algo como persuadida por ciertos conceptos” (*TLS*: 118).

Bruno compara los ojos de Matilde con unas piedras sobre cuyas superficies “la luz de las cumbres se queda, reposa [...]. Lo áspero de la piedra retiene, pues, al sol agonizante. En sus granos vive, dulce, y tranquilizando a todo corazón. [...] Sin embargo, [...] veo algo del plomo de la ambición en el bello fondo de tus dos ojos (*TLS*: 120). Bruno cree que la ambición es lo que le dirige a Matilde al individualismo; sin embargo, retiene al sol, y lo tranquiliza. El efecto que tiene Bruno en Matilde es tan profundo que ésta suena “algo agitada, que don Bruno la arrastraba hacia el río; le gritaba que sus ojos eran del color de las piedras que una tempestad de rayos había desplazado en la quebrada: « Debes morir antes que la ambición pudra tus ojos; no son tuyos sino de mi río; de mis piedras »” (*TLS*: 127).

Aunque con el malestar por el sueño y la confusión por el efecto que su cuñado ejerce sobre ella, le dice a su marido que está de acuerdo con su proyecto, en seguida Bruno le hace ver su conciencia: “He sufrido; pero creo que no conocía nada del mundo. Hoy ha sido el día en que he visto más luz sobre las conciencias” (*TLS*: 228). Bruno le ruega a Matilde que utilice su capacidad para transformar a su hermano: “Esa luz de tus ojos proyéctala sobre mi hermano. [...] La mujer sabe detener la tiniebla en el corazón del hombre que empieza a descarriarse; le da frescura hasta mitigar el furor. Tú eres mujer” (*TLS*: 229).

Las cualidades de Matilde también son reconocidas por los indios y por ello la presencia de la señora les tranquiliza. En el funeral de Gregorio, víctima de la ambición

de Cabrejos, ingeniero del consorcio internacional, Matilde intenta acusar a Cabrejos de asesino, pero Fermín la silencia. El narrador comenta que, después de ser rechazada por su marido, Matilde en seguida va “en persecución inconsciente de Rendón” (TLS: 171). La confianza en su subjetividad le permite acercarse al mundo indígena. Acompañada de Rendón y de unos mozos indios se dirige a la comunidad indígena y en este encuentro con los comuneros, su transformación se convierte en definitiva.

Matilde está acompañada “como una princesa”, por ello se ve reflejada en la montaña:

Contempló, entonces, el paisaje como si la compañía tan reverente de los comuneros le infundiera un sentimiento nuevo, un modo diferente de apreciar el aspecto tumultuoso y silente de ese mundo; la faz desnuda del oscuro Pukasira en cuya cima nevaba y especialmente en sus paredes de roca, parecía que latía el eco de sus palpitaciones, del ritmo con que corría su sangre. “Mi corazón se repite en esa montaña, Fermín, porque estoy acompañada así”, se dijo. (TLS: 173)

Sus cualidades están localizadas allí, como la montaña, y son admiradas por los indios. Este encuentro le infunde un nuevo sentimiento que le hace cambiar. Lambright subraya: “Es a través de este viaje que Matilde afloja sus vínculos con el individualismo y la ambición de la cultura dominante, y fortalece su relación con el Otro”, así como también es el lugar donde “la mujer representativa de la Costa de Perú y los representantes de la cultura indígena se encuentran y entran en una relación dialógica”³¹⁰. Matilde está transformada y les pide perdón: “--Los quiero—dijo--. Los aprecio. Es decir, les pido perdón porque creí, porque siempre me dijeron que erais [...] brutos. Pero [...] ustedes son respetuosos, de verdad” (TLS: 173). Matilde manifiesta que les oír cantar, sabiendo que es su forma de comunicación. Los comuneros le saludan con gritos: “¡Wifáááá! ” (TLS: 174) y unos jóvenes comuneros le dirigen un canto, en el que Matilde encuentra la trascendencia de la tristeza que había visto cantar a algunas mujeres traposas de Paraybamba en la mina, con voces majestuosas: “No inducía a

³¹⁰ Anne Lambright, *Creating the hybrid intellectual: subject, space, and the feminine in the narrative of José María Arguedas*, Lewisburg: Bucknell University Press, 2007, p.167. Traducción de inglés a español de la autora de esta tesis.

llorar sino a algo más infinito” (TLS: 174). Entonces les pide que le traduzcan la letra. Filiberto tuvo que cantar verso a verso para traducir al castellano:

Ork’opi k’asapi cóndor puraschallay
(*En las cumbres, en las abras, cóndor, solito*)
k’anpa k’esaykipichu
(*en su nido, quizá*)
mamay wachallawarka
(*mi madre me parió*)
taytay churiallowark’a
(*me hizo mi padre*).

K’anpa k’esaykipiña
(*Así, aunque en tu nido, pues*)
mamay wachallowaptinpas
(*mi madre me habría parido*)
mamá kayna nerak’ta
(*ni por eso así, tanto, tanto*)
wak’aymanchu ksak’a
(*hubiese llorado*)
llakiymanchu kark’a
(*hubiese sufrido*). (TLS: 174)

Aunque el canto aquí no es el elemento que hace cambiar a Matilde, funciona como un importante momento de inflexión. Es una demostración de su cambio. La traducción del canto es el símbolo de ella y lo que hace es probablemente tomar prestada la voz de los indígenas para contrarrestar a la cultura dominante. Su rebelión contra su marido es muy fuerte.

Para responder a su señora, los comuneros le muestran un “rompe, rompe”, un juego colectivo indio que manifiesta su voluntad de luchar junto con su señora por el futuro del pueblo andino. Mientras los comuneros se ponen en dos filas para jugar al “rompe, rompe”, Rendón le dirige una canción a su patrona, expresándole que nunca pierde la esperanza:

<i>--Uray runakuna</i>	<i>(Hombres del barrio de abajo,</i>
<i>mayuy sirená;</i>	<i>sirena del río;</i>
<i>yawarniki kanchu</i>	<i>¿tenéis sangre?</i>
<i>k'ochay sirená</i>	<i>sirena del lago.)</i>

La fila comandada por Justo Pariona contestó:

<i>--Hanay runakuna,</i>	<i>(Hombres del barrio de arriba,</i>
<i>la mar sirená,</i>	<i>sirena del mar,</i>
<i>toro mikuk' haminkun,</i>	<i>somos gente que come toro,</i>
<i>pak'chay sirená.</i>	<i>sirena de la cascada.)</i>

<i>--Puma aycha aychay,</i>	<i>(Mi carne es carne de puma,</i>
<i>mayuy sirená,</i>	<i>sirena del río;</i>
<i>puma yawar yawar,</i>	<i>mi sangre, sangre de puma,</i>
<i>la mar sirená.</i>	<i>sirena del mar.) (TLS: 175)</i>

Aquí se trata también del cambio de “la política” del que habla Rancière. Los comuneros a través de la lucha de “rompe, rompe” al son del canto de Rendón quieren romper la configuración sensible donde se definen las partes y hacer ver lo que no tenía razón para ser visto, como discurso que no era escuchado más que como ruido. La lucha de “rompe, rompe” al son del canto de Rendón por una parte le infunde entusiasmo a Matilde, pero por otra parte le produce temor, se queda asombrada, exclamando sin reflexionar: “¡Qué fuerza! ¡Qué extraño!” (TLS: 176)

Matilde, después de abrirse al mundo indígena, empieza a oponerse al proyecto de su marido, y así le comenta: “Comprendo tus ideas. Pero como mujer que ha sufrido no puedo compartir tus métodos; no los puedo aprobar. [...] Yo siento a Dios de otro modo” (TLS: 243). Tal oposición llega al clímax cuando la mujer determina que la característica mágica e intuitiva del mundo de la Sierra es más valiosa que cualquier proyecto nacional. Por este motivo expresa su deseo de sacar a los niños del mundo corrupto de la costa y llevarlos a la Sierra: “Y todas las vacaciones haré que mis hijos se contagien de esa « brujería »; porque he advertido síntomas peligrosos en ellos. ¡Ni la

madre será ya la madre si siguen por ese camino! Prefiero que sean “brujos analfabetos” (TLS: 359).

De modo que Matilde ha cambiado debido a sus cualidades femeninas. Siendo mujer, tiene más libertad para hacer lo que quiera. Arguedas escribe una novela anti-conquista a través de estos dos personajes de sexos opuestos, los cuales simbolizan toda la sociedad. Por un lado, Bruno y Matilde son considerados como traidores a su tradición. Por otro lado, su transformación contribuye a la valoración de la cultura indígena. Arguedas expresa a través de ellos una esperanza. No obstante, los dos aprecian el mundo indígena desde el exterior y no llegan a comprender muy bien a los indios; por tanto, su transformación ejerce muy poca influencia si se compara con la fuerza poderosa de la conquista. La política no cambia. Aquí, Arguedas subraya la ironía de la situación.

2.4. Maxwell: de yanki a indio.

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* la música sirve como puente entre dos mundos. Maxwell, un joven norteamericano y ex miembro del Cuerpo de Paz, aunque conoce todos los privilegios que tienen, que “nadie se atrevería a robarles en ninguna barriada” (ZZ: 193), termina por renunciar a ellos danzando un “rock and roll” (ZZ: 31): “Con el baile en el salón rosado del prostíbulo, Maxwell se despidió del Cuerpo de Paz” (ZZ: 193). Ahora trabaja como “ayudante albañil permanente” de Cecilio Ramírez (ZZ: 194). Se identifica como indio a través de la música “no porque haya estudiado musicología” (ZZ: 216) sino porque ha tocado.

Antes de que le envíen a Chimbote, Maxwell logra penetrar en el mundo indígena siguiendo desde Lima a un grupo de bailarines puneños hasta su pueblo. Le cuenta al padre americano sus experiencias de haber recorrido “Dos mil kilómetros y todas las cordilleras” (ZZ: 215), bailando con los indios; incluso ha aprendido a tocar charango, un instrumento musical mestizo, en la comunidad Paratía y ha descubierto 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” (ZZ: 217).

Así mismo, le cuenta al Padre Cardozo que cuando está en Paratía conoce un sexo casi cósmico guiado por el zorro de arriba, se integra en la fila de las jóvenes. Con la danza del ritual indígena que “fue como el hielo encendido por el crepúsculo, quemazón de ritmo que concluye en abrazo de las venas, los ojos, las bocas, los vientos, los músculos, los tiempos...” (ZZ: 235):

Sí, Cardozo, una noche, en ese silencio del altiplano que te permite oír la voz de las moléculas de las yerbas y de los planetas y, más, tu palpitación, no la del corazón, no, la de la vida entera y a través de ella del laberinto humano; una noche de esas, durante una fiesta en que bailamos y tomamos, me acosté con una joven de Paratía [...] Cada soltero tenía su pareja y yo me decidí a entrar en la danza. Un joven de rostro alargado, de rarísimos bigotes ralos, me animó. (ZZ: 218)

Lienhard revela el papel de “sacerdote” que desempeña Maxwell en este ritual: “Es Maxwell quien eleva la danza a un nivel de ritual, y toda la secuencia al plano mítico, dándole un significado que trasciende lo personal y lo local para alcanzar lo cósmico”³¹¹. Confirma que el baile de Maxwell “hunde sus raíces en los ritos de una sociedad milenaria, palpables todavía hoy en los bailes de los pueblos andinos”³¹².

De modo que a través de la música, el canto y la danza el gringo norteamericano se integra en la sociedad indígena. Para él ni el castellano ni el inglés pueden expresar bien sus experiencias de viaje por los pueblos andinos, porque “Algo aprendí del quechua” (ZZ: 219). Comenta al padre Cardozo: “Son pueblos compactos aún e íntegros en su primitivismo más sutil que el Empire State y más seguro de sí mismo que tú y que yo, aunque se les mira como si estuvieran danzando dentro de una muralla o al borde de un abismo” (ZZ: 220). Y la música de Huamanga le parece que transmite “el aire de poderío y lágrima que tiene la quebrada” (ZZ: 220).

Ya se identifica con el lugar: “éste es mi lugar, mi verdadero sitio” (ZZ: 221) y piensa que el padre Cardozo no llega a comprenderlo. El charanguero critica a los imperialistas americanos: “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” (ZZ: 222). Declara que la música del charango

³¹¹ Martin Lienhard, *Cultura andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte, 1990, p.93.

³¹² Ibid.

“ha resistido invasiones y menosprecios más de cuatrocientos años” (ZZ: 223)

Cornejo Polar opina que Maxwell “puede sumergirse audazmente en el país, rompiendo las «cáscaras», hasta comprenderlo por dentro y hacerlo suyo” y le califica de “no engrilletado”³¹³ en contraposición con el padre Cardozo, a quien califica de “engrilletado”. Yo creo que este personaje representa una proyección del propio Arguedas.

Cabe destacar que en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* las danzas del zorro de arriba ya no son danzas tradicionales, sino que propician un nivel ritual que tiene el poder de transformar lo real.

Conclusión

Como los indígenas no tienen voz en la sociedad -no pueden hablar directamente, y tampoco nadie les escucha-, Arguedas utiliza la música, el canto y el baile como otra forma de hablar para representar diferentes tipos de cambios sociales en diferentes personas: cambiar la visión de las personas, cambiar la policía y la política, cambiar las relaciones sociales entre las personas, etc. La oralidad nunca tiene poder; no obstante, en sus novelas Arguedas utiliza la música, los cantos y los bailes como una palabra muda y locuaz que llegan a ser una palabra elocuente para plantear un punto de transformación.

Los letrados utilizan la iliteralidad para producir “el Otro”. Como el Otro es iletrado, es subordinado, y así califican a los indígenas como iletrados, con quienes no pueden comunicarse, y los excluyen. Sin embargo, Arguedas plantea otro espacio, el “tercer espacio” de Homi Bahbha, donde la comunicación puede tener lugar, donde los indígenas ya no son iletrados. Es otro tipo de literalidad que puede ser reconocido.

La música, los cantos y los bailes funcionan como puntos de inflexión que consiguen cambiar la dirección de la historia. Los cambios que han tenido lugar son personales y colectivos. Arguedas trabaja con la psicología de las personas. Diseña unos puntos de inflexión en sus novelas para despertar sus conciencias y les hace cambiar en cierto sentido. Es una especie de “reconocimiento” de una verdad humana y de la necesidad de justicia. Siempre hay una razón por la que dicha transformación tiene lugar.

³¹³ Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires: Losada, 1973, p.303.

Con respecto a los oyentes y observadores de la misma comunidad, en *Yawar Fiesta* los serranos de Puquio que viven el Lima reafirman su identidad indígena y vuelven a apreciar su mundo: es un cambio colectivo de visión. Los k'öñanis dejan llevar el toro legendario a los de k'ayaus como sacrificio para la fiesta del 28 de julio, por eso es también es un cambio colectivo de visión. En *Todas las sangres* Rendón Willka vuelve a entablar vinculación con sus paisanos: tiene lugar un cambio colectivo de relaciones sociales. El guardia ayacuchano y el sargento en *Todas las sangres* y los guardias en *Los ríos profundos* dejan de disparar un buen rato y ello implica también un cambio colectivo de visión.

En cuanto a los oyentes y observadores de fuera, en *Los ríos profundos* el contrapunto que se realiza en las chicherías, la danza de tijeras del soldado unido a la música del arpista maestro Oblitas y el canto de la mestiza, cambian *la policía y la política*. En *Todas las sangres* tanto el cambio de don Bruno como el de Matilde son cambios personales. En estos casos, como son personajes representativos en su sociedad, tienen más poder para hacer cambios desde la posición que ocupan. La voz iletrada/silenciosa de los no escuchados y la sociedad iletrada del indio están siendo escuchadas. Arguedas expresa una esperanza a través de ellos. Arguedas, como buen artista, ha tenido éxito al ayudar a los indígenas a expresar su voz. No obstante, don Bruno y Matilde aprecian el mundo indígena desde el exterior y no llegan a comprender muy bien a los indios; por tanto, su transformación ejerce muy poca influencia en la política, si se compara con la fuerza poderosa de la conquista.

La música, los cantos y los bailes tienen más poder que los artefactos, porque aunque estos hablan, no tanto como aquellos, ya que en aquellos está la voluntad de los que cantan y bailan, representando así una voz más potente. Es a través de las artes de la música, el canto y el baile como en la ficción de Arguedas se expresa la trayectoria y el deseo de cambio político y social. Las canciones rompen el texto literario para abrirse a otro tipo de comunicación entre los personajes que tiene el poder de cambiar la narrativa.

**CAPÍTULO VI: Voces de Arguedas como individuo y de Arguedas como autor:
Funciones de los diarios en *El zorro de arriba y el zorro de abajo***

Introducción.

El zorro de arriba y el zorro de abajo (1971) es la última novela de este narrador peruano, trunca por el suicidio de su autor. La obra está compuesta de dos partes. La primera parte la componen cuatro capítulos con tres diarios intercalados. La segunda parte incluye lo que Arguedas llamó los “hervores” y el “¿Último diario?”. En esta novela Arguedas utiliza el realismo mágico para dar voz a los indígenas y, sobre todo, a dos zorros míticos, haciendo que la voz de todos éstos sea dominante.

Cabe destacar el cambio de estilo en las obras de José María Arguedas, porque *Yawar fiesta*, *Los ríos profundos* y *Todas las sangres* son novelas realistas, pero en su última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, encontramos una mezcla de géneros literarios: mezcla diarios con diálogos novelísticos y añade relatos míticos y realistas.

Arguedas pasó mucho tiempo buscando la manera de dar forma literaria a las voces indígenas; por fin, los diarios íntimos en esta novela le llevan a la integración con el mundo indígena, y así, el narrador peruano termina fusionando su voz con la de los indígenas a través de dos zorros míticos. Como autor, emplea un estilo que va evolucionando desde el realismo hasta el realismo mágico. El mito indígena que utiliza Arguedas se ha convertido en un mito nuevo, propio y muy individual que se encuentra en el “umbral del *Illiteracy*”, que según Acosta se caracteriza por la ingobernabilidad. Acosta afirma que la realidad de los indígenas en Latinoamérica ocupa un espacio muy complicado. En esta novela Arguedas, para representar a los indígenas, no resalta sus cualidades, sino que los coloca en un escenario incontrolable e ingobernable, en el “umbral del *Illiteracy*”.

Desde el primer diario, que abre la primera parte de la novela, se revela la crisis íntima del autor, plasmada subjetivamente en los textos que se intercalan entre los relatos. En los relatos plasma la realidad objetiva que ve, pero dentro del relato III encontramos el diálogo entre los zorros, que posee carácter mítico. Varona-Lacey opina que los tres hilos discursivos (diarios, relatos y diálogo mítico) “tienen por nexo la angustia existencial del escritor que busca plasmar en su obra creativa la compleja realidad y se siente vencido”³¹⁴.

³¹⁴ Gladys M. Varona-Lacey, *José María Arguedas, más allá del indigenismo*. Miami, Florida: Universal, 2000, p.102.

En este capítulo voy a explicar la mezcla de géneros literarios en esta última novela de Arguedas, basándome en el concepto del “umbral del *Illiteracy*” de Acosta, ya que aporta un sentido de ilegibilidad e ingobernabilidad. A lo largo de su trayectoria narrativa, Arguedas había acatado las reglas literarias del género, pero en esta última obra mezcla los relatos con textos diarísticos que incluyen la reflexión del narrador mismo sobre la situación sociopolítica, la situación de los escritores latinoamericanos y su propia situación personal. Arguedas está deconstruyendo su viejo yo, que miraba a los indígenas a través de conceptos románticos, como los que predominaban en *Yawar fiesta*, en *Los ríos profundos*, etc. y va construyendo su nuevo yo realista e íntimo. Sugiero que en esta novela los diarios intercalados sirven para crear una narrativa ilegible e ingobernable protagonizada por dos zorros míticos. Esta escritura íntima también le ofrece la posibilidad de hablar directamente sobre su trauma y de negociar su posición con la recepción negativa contemporánea.

1. Diario íntimo.

La escritura autobiográfica como forma de expresión, cuyo referente es el autor, se desarrolla en varias vertientes: memorias, diarios, dietarios, epistolarios, confesión, autobiografías, biografías, autorretratos, etc. Según Laguna González, comparten algo en común: 1) Se sitúan en el presente para hablar bien del pasado, de la interpretación del pasado, del pasado inmediato, de las reflexiones sobre el presente. 2) Conceden una importancia decisiva al papel de la memoria como re-construcción de lo vivido³¹⁵.

El diario como género literario y espacio de significación reflexiva donde un sujeto por medio del lenguaje se representa a sí mismo y al mundo que le rodea, queda inscrito en el marco de la “literatura”, que según Girard aparece alrededor de 1800. El estudioso rastrea su origen desde el resultado del encuentro entre dos corrientes dominantes que impregnan el pensamiento y la sensibilidad de la época: por un lado la exaltación del sentimiento y la moda confesional inaugurada por Rousseau; por otro, la

³¹⁵ Ver: 5. “Distintas modalidades de la escritura autobiográfica” en Mercedes Laguna González, “La escritura autobiográfica” en *LINDARAJA, Revista de estudios interdisciplinarios*, núm. 3, septiembre de 2005.

ambición de fundar la ciencia del hombre sobre la observación, colocando la sensación en el origen del entendimiento, de acuerdo con la filosofía coetánea³¹⁶.

Girard señala que los primeros redactores de diarios íntimos fueron fieles a los principios ideológicos, pero luego gracias a la aparición del individuo romántico y la protesta del individuo contra la sociedad, la escritura secreta del diario salió poco a poco de la sombra a partir de 1850 y proliferó a finales del siglo a través de la publicación de numerosos textos póstumos, y la mayor parte de los temas siguen inspirando a los escritores y pensadores del siglo XX³¹⁷.

Manuel Hierro describe la modalidad literaria heterogénea y ambigua del diario íntimo en la historia, que destaca por sus tres características: 1) El tiempo presente en el que (se) escribe el diarista. 2) La intimidad. 3) La identidad personal. El estudioso indaga en estas tres ideas y su entrelazado, y manifiesta que a través de la práctica de esta escritura el diarista “puede construir una imagen de sí y el mundo que le rodea, tomando conciencia de sí mismo” y que esta capacidad de reflexión, de introspección, “permite interrogar al autor/-a y comprender cómo se representa en la experiencia íntima con el lenguaje”³¹⁸. Opina que el diario íntimo es un modelo literario siempre por armar. Así lo define:

Una posible definición no prescriptiva del diario íntimo sería la de aquella narración en prosa de un sujeto real que por mediación del lenguaje se construye en el texto, al tomar su propia existencia cotidiana como sustancia y espacio de la escritura, permitiéndole interrogarse sobre sí mismo y por el que puede acceder al conocimiento de sí. [...] en el diario íntimo también podemos aprehender la individualidad de un yo-narrador, sujeto del enunciado y de la enunciación, que se escribe e inscribe día a día de forma fragmentaria, y donde pretende mostrar [...] la corriente de sus pensamientos, los actos que le parecen más importantes, así como las reflexiones causadas por el contacto y la interacción con escenarios de la realidad exterior³¹⁹.

³¹⁶ Ver: Alain Girard, “El diario como género literario”, en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, núm. 182-183, julio-agosto 1996, 32.

³¹⁷ *Ibid.*, pp.33-34.

³¹⁸ Manuel Hierro, “La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo” en *Mediatika*. 7, 1999, p.103.

³¹⁹ *Ibid.*, p.114.

Laguna González (2005) subraya que la forma que escoge el diario íntimo implica un pacto ambiguo entre el autor y el lector del diario: el autor, en principio, escribe para sí mismo, y el lector parece que al leerlo se asoma, como un intruso, a la intimidad del autor. Agrega que aunque es una escritura de intimidad, desde el momento que el diario se hace público, incluso cuando se concibe como obra literaria para ser publicada, el receptor que hay detrás de la escritura es el lector ideal que el autor tiene en mente.³²⁰

La motivación de un diario puede ser múltiple. Girard considera el diario un método para conocerse a sí mismo: Se espía a sí mismo a diario para intentar comprenderse tanto como conocerse³²¹. Anna Caballé resume las características del diario:

El diario está libre de acción, de contexto, de limitaciones de estilo. Nada lo sujeta, en efecto, como no sea la necesidad interior de hallar un punto de amarre. Lugar de replique, de confinamiento, de preservación del yo, el diario se erige como un espacio privilegiado para expresar ese indefinible malestar que atenaza el ánimo y “arrojarlo por la borda”³²².

Enric Bou (1996) menciona los tres elementos claves planteados por Valerie Raoul, que intervienen en un diario: 1) El yo del narrador-protagonista, ya que el autor se desdobra en un yo-él. El autor es al mismo tiempo sujeto y objeto de la acción. Se crea un falso juego de reflejos, así como de desdoblamiento para establecer quién es él, pero el yo “real” se convierte en una ilusión inalcanzable. 2) La intervención del tiempo, puesto que el factor temporal es lo que facilita la distinción entre los “yos” que participan en la operación. 3) La escritura, ya que revela la interacción que se produce entre los “yos”. El diario se preocupa de la autoimagen, por lo tanto el escritor a menudo se presenta a sí mismo en el acto de escribir, o reflexionando sobre lo que escribe o cómo escribe³²³. Bou hace referencia a la teoría psicológica de C. G. Jung para

³²⁰ Ver: 5. “Distintas modalidades de la escritura autobiográfica” en Mercedes Laguna González, “La escritura autobiográfica” en *LINDARAJA*, Revista de estudios interdisciplinarios, núm. 3, septiembre de 2005.

³²¹ Ver: Alain Girard, art. cit., p.37.

³²² Caballé, Anna. *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglo XIX y XX)*, Málaga, Megazul, 1995, p.56.

³²³ Ver: Enric Bou, “El diario: periferia y literatura”, en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, Revista de Occidente, núm. 182-183, julio-agosto 1996, pp. 127-128.

destacar la función del diario como confidente y un modo efectivo de abrir las puertas del subconsciente³²⁴.

J.C. Mainer ve que en el campo cultural el diario supone una forma de “reprivatización” del discurso literario. Manifiesta que el diario es una fórmula para épocas de incertidumbre en las que los refugios individuales cobran mayor importancia: cuando todo es incierto alrededor, la potestad del yo busca como sustento una escritura que se permita el capricho de la arbitrariedad³²⁵. Tortosa también subraya la arbitrariedad registrada por la subjetividad del diarista que se enfrenta a expresar sus propias vivencias por escrito. La preferencia, los gustos, las subjetividades y el grado de impudor son su hilo conductor³²⁶.

Con respecto al escenario íntimo, Castilla del Pino postula que “las actuaciones humanas son representaciones de un yo”³²⁷ y que el escenario de las actuaciones íntimas es un “espacio virtual”³²⁸. Señala que “nuestro espacio virtual es nuestra mente, en donde el sujeto coloca siempre a un yo, que le representa, perfectamente coherente para la interacción con los “otros”, que en verdad no son otros yos reales, sino que son también representados”³²⁹.

2. El diario íntimo y el relato.

¿Qué es lo que se distingue el diario íntimo del relato? Según Maurice Blanchot (1996), el diario se caracteriza por su respeto al calendario, por la constancia cotidiana y por lo reseñable, mientras que el relato sorprende por su casualidad: “una vida casual, nacida de la casualidad y encontrada por la casualidad”, “sin rumbos ni límites”. Caracteriza al diario por su “lugar de protección” y la “sinceridad”, y al relato por su “lugar de imantación” que “atrae la figura real a los puntos en que debe situarse para responder a la fascinación de su sombra”³³⁰. El estudioso también señala la trampa del

³²⁴ Ibid., pp. 129-130.

³²⁵ Ver: J.C. Mainer, *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona: Crítica, 1994, p.154.

³²⁶ Virgilio Tortosa, *Escritura ensimismadas. La autobiografía literaria en la democracia española*, Universidad de Alicante, 2001, p.175.

³²⁷ Carlos Castilla del Pino, “Teoría de la intimidad”, en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, núm. 182-183, julio-agosto 1996, p. 15.

³²⁸ Ibid., p.21.

³²⁹ Ibid.

³³⁰ Maurice Blanchot, “El diario íntimo y el relato”, en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, núm. 182-183, julio-agosto 1996, pp. 47-49.

diario, que por un lado “se escribe para no perderse en la pobreza de los días”, “para salvar su gran yo dándole aire”, y por otro “se escribe para salvar la escritura, para rescatar su vida mediante la escritura, para rescatar su pequeño yo”³³¹. Declara que los diaristas que se ponen en busca de sí mismos en este falso diálogo “no pueden conocerse sino sólo transformarse y destruirse, y que prolongan esa lucha extraña por la que se sienten atraídos fuera de sí mismos”³³². Estos fragmentos que dejan los diaristas se articulan “entre los hechos vividos y el arte”³³³.

3. Funciones de los diarios en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

En las novelas anteriores de Arguedas la estructura es consistente, pero en su última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, el novelista peruano combina dos géneros literarios: el Diario y el Relato con alternancia y coherencia íntima. ¿Por qué?

Martín Lienhard postula que en esta novela las dos modalidades, la novelesca (el relato) y la autobiográfica (los diarios), “se complementan, se cuestionan y se sitúan recíprocamente”³³⁴. En su famosa obra *Cultura andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Lienhard propone considerar los diarios intercalados en esta novela como un texto literario y analizarlos desde su “lógica interna y su relación con la otra vertiente de esta novela, el Relato”³³⁵. El crítico opina que los zorros son el disfraz de un autor desdoblado y sostiene que “los zorros son un lazo entre dos modalidades literarias, *Relato* y *Diario*; el autor-narrador de los *Diarios* se desdobra en dos animales mitológicos que, en primer lugar, van a ser los narradores del Relato, para después encarnarse y participar directamente en los acontecimientos”³³⁶.

Según Lienhard se puede rastrear en los diarios no sólo un “aspecto autobiográfico” sino más bien “una neurosis transindividual”, “una neurosis de la era del imperialismo en el Perú”³³⁷. Agrega que los diarios intercalados en los relatos son

³³¹ Ibid., p.51.

³³² Ibid., p.52.

³³³ Ibid., P.53.

³³⁴ Martín Lienhard, “La «andinización» del vanguardismo urbano” en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica Eve-Marie Fell, Buenos Aires, Organismos signatarios del acuerdo multilateral de investigaciones y co-edición archivo, 1984, p.326.

³³⁵ Martín Lienhard, *Cultura andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Lima : Editorial Horizonte, 1990, p.35.

³³⁶ Ibid., p.38.

³³⁷ Ibid., pp. 34-35.

“un espacio para acumular fuerza” y “audacia” para el Relato, como dice el narrador en el diario fechado 13 de mayo de 1968. En sus palabras:

[la] audacia con que penetra el narrador al hablar de los problemas de la narrativa latinoamericana lo seguirá acompañando en la elaboración del Relato. Porque éste, sin lugar a dudas, supone un esfuerzo y un salto temibles: va a hacer falta manejar con mayor “indecencia” el lenguaje, la descripción, la forma novelesca, ir más allá de todo lo que se ha hecho hasta entonces, jugarse el todo por el todo³³⁸.

Gómez Mango revela que *El zorro* está construido en una doble manifestación del autor: El “yo” del diario y el “él” de la narración novelada. Manifiesta que el “yo” que surge contando desde el comienzo del texto, el “yo” que desde la primera fase se presenta como el que anheló desaparecer y el “yo” que se despide de sus amigos y lectores en las post-datas de las últimas cartas, es a la vez una representación auto-biográfica del autor y un “personaje” del conjunto novelístico. Agrega que los diarios intercalados en esta obra son “la puesta en escena narcisística del escritor y de su doble melancólico; es un espejo en el que la escritura y su lucha a muerte con la muerte, se refleja a sí misma”³³⁹. Representa sus “yos” diferentes en los diarios.

Yo estoy de acuerdo con Lienhard en que en esta novela los diarios son un espacio para acumular fuerza y audacia para los relatos. Y también con Mango en la idea de que los diarios son un espejo en el que el autor se refleja a sí mismo. Sin embargo, no comparto la opinión de que Arguedas sea narcisista; pienso más bien que con su escritura en los diarios realiza un contragolpe contra el imperialismo, el cosmopolitismo, el eurocentrismo, etc. y los relatos son justamente su campo de batalla.

El zorro de arriba y el zorro de abajo está compuesta de dos partes. La primera parte la componen cuatro capítulos con tres diarios intercalados. La segunda parte incluye lo que Arguedas llamó los “hervores” y el “¿Último diario?”. En esta novela Arguedas utiliza el realismo mágico para dar voz a los indígenas, sobre todo a dos zorros míticos, haciendo que la voz de todos éstos sea dominante.

³³⁸ Ibid., p.36.

³³⁹ Ver: Edmundo Gómez mango, “Todas las lenguas. Vida y muerte de la escritura en «Los Zorros» de Arguedas” en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica Eve-Marie Fell, Buenos Aires, Organismos signatarios del acuerdo multilateral de investigaciones y co-edición archivo, 1984, p. 360.

3.1. Desahogo emocional y negociación sobre su posición con la recepción negativa contemporánea: autojustificación.

En los diarios, la escritura íntima le ofrece al novelista la posibilidad de hablar directamente sobre su trauma y de negociar su posición con la recepción negativa contemporánea. Es como un desahogo emocional y como se señala en la cita anterior de Caballé (1995) “un espacio privilegiado para expresar ese indefinible malestar que atenaza el ánimo y ‘arrojarlo por la borda’ ”³⁴⁰.

La polémica entre Arguedas y Cortázar supuso un abatimiento para el escritor peruano. De Grandis pone de manifiesto el conflicto que se reveló en los campos intelectuales en la América Latina en el período de los años sesenta y comienzo de los setenta, entre una instancia de legitimación occidentalista y eurocentrista, y otras regionalistas y latinoamericanistas, aunque todas pugnando por la misma causa: la especificidad latinoamericana³⁴¹. Se desató un debate polémico entre los escritores enmarcados en el *Boom*: Gabriel García Márquez de Colombia, Julio Cortázar de Argentina, Carlos Fuentes de México y Mario Vargas Llosa de Perú, y “los excluidos del *Boom*”, los de un nuevo indigenismo literario, representado por José María Arguedas de Perú y Rodolfo Walsh de Argentina. Por el movimiento de América Latina de la Vanguardia, los escritores del *Boom* desafiaron las convenciones establecidas de la literatura latinoamericana. Según De Grandis, “la dualidad entre lo regionalista y lo cosmopolita operó como un registro doble en la construcción del discurso latinoamericano en los sesenta”³⁴².

La polémica entre Arguedas y Cortázar empezó con la carta abierta del escritor argentino, fechada el 10 de mayo de 1967 y dirigida al poeta cubano Roberto Fernández Retamar, que según De Grandis gira en torno a tres términos: lo autóctono, la variante geopolítica y el exilio³⁴³. Así nos señala esta pugna de la polarización:

Arguedas censura la posición desde la cual Cortázar escribe, con los términos de “afuera”, “supranacional”, y “profesional”. Para Cortázar, estas distinciones son más bien limitaciones: el “adentro” por ejemplo, como condiciones geográficas

³⁴⁰ Anna Caballé, ob. cit., p.56.

³⁴¹ Ver: Rita de Grandis, *Polémica y estrategias narrativas en América Latina: José María Arguedas, Mario Vargas Llosa, Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1993, p.13.

³⁴² Ibid., p.28.

³⁴³ Ibid., p.49.

para un escritor latinoamericano, limita la visión de lo nacional; y estas divisiones nacionales revelan el estado de no-desarrollo de una literatura, ya que toda limitación geográfica impide el avance de la literatura entendida como “progreso espiritual” de un pueblo. [...] Arguedas cuestiona el fenómeno de promoción editorial del *Boom* por manipular al *nuevo lector* imponiéndole arbitraria e indiscriminadamente determinados productos literarios en detrimento de otros, y adjudicando importancia y representatividad a un “coherente grupo de autores”. De este modo, se crea una “engañososa visión de apogeo”, no sólo ilusoria, sino principalmente, resultado de una “misteriosa conspiración política reaccionaria”³⁴⁴.

Cipriani López opina que, frente a la crítica de Cortázar con respecto al escritor profesional y el escritor provincial, en el “Primer diario” Arguedas ya “decidió contragolpear”³⁴⁵. En 1968 Arguedas publicó en *Amaru* un fragmento de su diario íntimo que luego incluirá en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, fechado 15 de mayo. En él el escritor peruano se autocalifica de “escritor provincial” en contraposición a los “escritores profesionales” que escriben para ganar plata:

Y había decidido hablar hoy algo sobre el juicio de Cortázar respecto del escritor profesional. Yo no soy escritor profesional [...] ¡No es profesión escribir novelas y poesías! [...] Soy en ese sentido un escritor provincial; sí, mi admirado Cortázar; y, errado o no, así entendí que era don Joao y que es don Juan Rulfo. Porque de no, Juan, que conoce al infinito el oficio, no debería ser pobre. Yo tuve que estudiar etnología como profesión; el Embajador fue médico; Juan se quedó en empleado. Escribimos por amor, por goce y por necesidad, no por oficio. [...] pero ¿no es natural que nos irrite cuando alguien proclama que la profesionalización de novelista es un signo de progreso, de mayor perfección? Vallejo no era profesional, Neruda es profesional; Juan Rulfo no es profesional. [...] Puede decirse que Molière era profesional, pero no Cervantes. (ZZ: 18-19)

³⁴⁴ Ibid., p.52.

³⁴⁵ Ver: Carlos Cipriani López, “La polémica ‘Arguedas-Cortázar’ (1967-1969) golpe por golpe” en *Narratura*, 2011, oct., <http://narratura.blogspot.tw/2011/10/la-polemica-arguedas-cortazar-1967-1969.html>

El autor recurre al plural -“escribimos”, “nos irritemos”-, para representar la voz de los escritores provinciales frente a los profesionales. Con respecto a la afirmación de Cortázar de que los escritores “exiliados” tienen una perspectiva más amplia para captar mejor lo nacional y escribir mejor, Arguedas replica en el diario fechado el 13 de mayo:

...este Cortázar que agujonea con su “genialidad”, con sus solemnes convicciones de que mejor se entiende la esencia de lo nacional desde las altas esferas de lo supranacional. Como si yo, criado entre la gente de don Felipe Maywa, metido en el *oqlllo*³⁴⁶ mismo de los indios durante algunos años de la infancia para luego volver a la esfera “supraindia” de donde había “descendido” entre los quechuas, dijera que mejor, mucho más esencialmente interpreto el espíritu, el apetito de don Felipe, que el propio don Felipe. ¡Falta de respeto y legítima consideración! No se justifica. (ZZ: 13-14).

El narrador testimonia el arte narrativo oral de la cusqueña Carmen Taripha. Gracias a sus mímicas de la voz y los movimientos del cuerpo, el salón del curato donde cuenta y actúa la narradora “se convertía en cuevas, en montes, en punas y quebradas donde sonaban el arrastrarse de la culebra que hace mover despacio las yerbas y charamuscas, el hablar del zorro entre chistoso y cruel, el del oso que tiene como masa de harina en la boca, el del ratón que corta con su filo hasta la sombra” (ZZ: 14). Según el diarista, ni el autor de *Cien años de soledad* puede competir con Taripha.

El escritor se identifica con Guimaraes Rosa “...porque había, como yo, ‘descendido’ hasta el cuajo de su pueblo” (ZZ: 15). Se considera a sí mismo y a Juan Rulfo escritores de adentro, y a Alejo Carpentier, Carlos Fuente, Vargas Llosa y, por supuesto a Julio Cortázar, escritores de afuera:

¡Es bien distinto a nosotros! Su inteligencia 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 (ZZ: 11-12)

[...]

...Dispéñeme, don Alejo; no es que me caiga usted muy pesado. Olí en usted a

³⁴⁶ Pecho en quechua.

quien considera nuestras cosas indígenas como excelente elemento o material de trabajo. Y usted trabaja como un poeta y un erudito. Difícil hazaña. ¿Cómo maravilla le iluminan a usted y le instrumentan tantas memorizaciones de todos los tiempos? (ZZ: 12)

En cambio, ese Carlos Fuentes no entendería bien, creo. Perdónenme los amigos de Fuentes, entre ellos Mario (Vargas Llosa) (ZZ: 13)

Con respecto a la división del campo sugerida por Cortázar entre cosmopolitas y regionalistas, indigenistas y provincianos, Arguedas se identifica a sí mismo como provinciano. Rivera declara que Arguedas “acepta los términos, pero los relativiza y reinscribe en otro sentido”³⁴⁷. Por ello dice: “Todos somos provincianos, don Julio (Cortázar). Provincianos de las naciones y provincianos de lo supranacional” (ZZ: 21). No obstante, Cortázar, en la entrevista fechada el 7 de abril de 1969 y publicada en *Life en español*, responde con sarcasmo, refiriéndose a Arguedas como a uno de “los provincianos de obediencia folklórica para quienes las músicas de este mundo empiezan y terminan en las cinco notas de una quena”³⁴⁸. Rivera agrega que “En su reinscripción, Arguedas fundamenta su autoridad en la relatividad del saber valorado por Cortázar: el del libro y la cultura occidental, a partir de la asunción de su saber: el no letrado de la cultura andina, que Cortázar refiere simplemente como folklore”³⁴⁹. En el Tercer diario fechado el 18 de mayo de 1969, Arguedas confiesa estar “otra vez en el pozo, con el ánimo en casi la nada”, afectado por el desprecio que le muestra Cortázar en la entrevista citada. A modo de réplica describe su modo de percibir el mundo:

...desde la grandísima revista norteamericana Life, Julio Cortázar, que de veras cabalga en flamígera fama, como sobre un gran centauro rosado, me ha lanzado unos dardos brillosos. Don Julio ha querido atropellarme y ningunearme, irritadísimo, porque digo en el primer diario de este libro, y lo repito ahora, que soy provinciano de este mundo, he aprendido menos de los libros que en las diferencias que hay, que he sentido y visto, entre un grillo y un alcalde quechua, entre un pescador del mar y un pescador del Titicaca, entre un oboe, un penacho

³⁴⁷ Fernando Rivera, *Dar la palabra. Ética, política y poética de la escritura en Arguedas*, Madrid: Iberoamericana, 2011, pp. 30-31.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 31.

³⁴⁹ *Ibid.*, p.31.

de totora, la picadura de un piojo blanco y el penacho de la caña de azúcar: entre quienes, como Pariacaca, nacieron de cinco huevos de águila y aquellos que aparecieron de una liendre aldeana, de una común liendre, de la que tan súbitamente salta la vida. Y este saber, claro, tiene, tanto como el predominantemente erudito, sus círculos y profundidades. (ZZ: 174)

En la contrarréplica, publicada en *El Comercio* de Lima, el 1 de junio de 1969, Arguedas se refiere a Cortázar como a un “Júpiter mortificado”:

...tan engreído por la glorificación, y tan folkloreador de los que trabajamos *in situ* [...] donde, como usted dice, ya se intentaron y funcionan muy eficientemente los jets, maravilloso aparato al que dediqué un *jaylli* quechua, un himno bilingüe de más de cinco notas como felizmente las tienen nuestras queñas modernas. (ZZ: 413)

La recepción negativa de Arguedas por parte de Mario Vargas Llosa también marca otra polémica en el campo literario latinoamericano. La coexistencia del suicidio de José María Arguedas y el Premio Nobel concedido a Mario Vargas Llosa subraya el desafío para la literatura peruana. En *Arguedas/ Vargas Llosa Dilemas y ensamblajes* Mabel Moraña afirma: “...marca una encrucijada que excede en mucho el terreno de la literatura; tiene que ver con opciones éticas e ideológicas profundas, con formas muy distintas de desarrollo de la subjetividad y con modalidades muy dispares de valoración de los significados que emergen del lenguaje y también del silencio”³⁵⁰.

En su ensayo *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, Vargas Llosa, aunque admira la obra y la persona de Arguedas, considera que el mundo literario creado por este autor es una “utopía arcaica”. Refiriéndose a *Los ríos profundos*, opina que Arguedas: “Habla de sí mismo en pasado, como se habla de los muertos, porque él es una especie de muerto”³⁵¹, y lo considera ajeno a la realidad total de Perú y a los cambios:

Este mundo está incontaminado de modernidad, alejado de la costa y de todo lo

³⁵⁰ Mabel Moraña, *Arguedas-Vargas Llosa: dilemas y ensamblajes*. Madrid: Iberoamericana, 2013, p.15.

³⁵¹ Mario Vargas Llosa, *La Utopía Arcaica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p.182.

que es extranjero. Es un mundo que Arguedas llamaba “peruano”. Su idea de lo ‘peruano’ es inseparable de lo serrano y de lo antiguo. Un mundo no corrompido, virginal, casto, mágico, ritual, literario hasta la médula- una rica ficción- que hunde sus raíces en el pasado prehispánico. Un mundo que se ha preservado de manera milagrosa, gracias al espíritu de resistencia de los indios contra las invasiones, presiones y expoliaciones de que ha sido objeto, y a la fidelidad religiosa de ese pueblo por su tradición y cultura³⁵².

Vargas Llosa hace caso omiso de los pensamientos indigenistas y socio-políticos de Arguedas, manifestando que la decisión de Arguedas de escribir sobre los Andes y los indígenas no se debe a que se comprometiera a representar el mundo andino, sino que es fruto de su nostalgia por esos lugares, y su escritura sobre ese mundo sirve un interés creativo más terapéutico y autobiográfico:

José María Arguedas experimentó este terrible dilema y hay huellas de ese desgarramiento en su obra y en su conducta ciudadana. Él había nacido en los Andes, y, pese a ser hijo de un abogado de clase media, debido al desamor de su madrastra convivió por largos períodos con indios sirvientes, peones y comuneros, y de niño fue, hasta los ocho años según su testimonio, por la lengua que hablaba, las cosas que sentía y su manera de ver el mundo, uno de aquéllos. Más tarde, ya joven tirando para adulto, se convirtió en un peruano avecindado en la costa, que pertenecía a la clase media y hablaba y escribía en castellano. Su vida osciló entre estos dos mundos culturales. Ellos se disputaron su espíritu, a veces de manera dormida y a veces tormentosa. La literatura significó para él una manera entre exaltada y melancólica de retornar a los días y lugares de su infancia, a la ternura, los miedos, los fantasmas sexuales y el horror que la colmó, el mundo de la aldea de San Juan de Lucanas, el pueblo de Puquio o la ciudad de Abancay, pero, sobre todo, al paisaje y al hombre de la sierra, a su fauna y a su flora, que era capaz de recrear míticamente, en una prosa feliz³⁵³.

Vargas Llosa lee las obras de Arguedas como fantasía completa, como ficción

³⁵² Ibid., p.273.

³⁵³ Ibid., pp. 28-29.

radical que niega y destruye el mundo real:

La literatura expresa una verdad que no es histórica, ni sociológica, ni etnológica y que no se determina por su semejanza con un modelo preexistente. Es una escurridiza verdad hecha de mentiras, modificaciones profundas de la realidad, descatos subjetivos del mundo, correcciones de lo real que fingen ser su representación³⁵⁴.

En la conclusión de este ensayo Vargas Llosa pasa por alto la contribución que Arguedas ha realizado con su escritura a la construcción del nuevo Perú:

...los peruanos de todas las razas, lenguas, condiciones económicas y filiaciones políticas están de acuerdo en que Perú en gestación no será ni deberá ser el Tahuantinsuyo redivivo, ni una sociedad colectivista de signo étnico, ni un país reñido con los valores “burgueses” del comercio y la producción de la riqueza en búsqueda de un beneficio, ni cerrado al mundo del intercambio en defensa de su inmutable identidad. Ni indio ni blanco, ni indigenista ni hispanista, el Perú que va apareciendo con visos de durar es todavía una incógnita de la que sólo podemos asegurar, con absoluta certeza, que no corresponderá para nada con las imágenes con que fue descrito-con que fue fabulado-en las obras de José María Arguedas.

Esta discrepancia no empobrece esas obras, desde luego. Por el contrario, les confiere una naturaleza literaria, realza lo que hay en ellas de invención, las consagra como ficciones que gracias a la destreza de quien las fraguó, confundiendo en ellas las experiencias de su vida, los avatares de la sociedad en que vivió y los generosos o violentos anhelos que lo inspiraban, parecieron retratar el Perú real, cuando, en verdad, edificaban un sueño³⁵⁵.

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en el diario fechado 20 de mayo de 1969, Arguedas subraya su diferencia frente a este autor, calificándole, como a Cortázar, de escritor “de afuera”, “supranacional” y “profesional”:

³⁵⁴ Ibid., p.84.

³⁵⁵ Ibid., pp. 335-336.

Mario (Vargas Llosa) estuvo un día en mi casa. Desde los primeros minutos comprendí que habíamos andado por caminos diferentes. ¿Cómo no ha de ser distinto – salvo excepciones, porque el hombre es Dios - , cómo no ha de ser distinto quien jugó en su infancia formando cordones ondulantes y a veces rectos de liendres sacadas de su cabeza para irlas, después, aplastando con las uñas y entreteniéndose, de veras y a gusto, con el ruidito que producían al ser reventadas; cómo no ha de ser diferente ese individuo del hombre que pasó su infancia en una ciudad tan intensa, grande y rica en gente y en edificios como Roma o Arequipa, por ejemplo? ¿Cómo no ha de ser diferente el hombre que comenzó su educación formal y regular en un idioma que no amaba, que casi lo enfurecía, y a los catorce años, edad en que muchos niños han terminado o están por concluir esa escuela? ¿Por qué no ha de ser cierto que ese individuo haya tenido dificultades para entender el *Ulises* de Joyce y los tenga para seguir a Lezama Lima, tan densa e inescrupulosamente urbano? ¿Que haya abandonado algo contrapuestamente horrorizado – cuando tenía veintiún años – la lectura de los *Cantos de Maldoror* y que, sin embargo, haya bebido como si fuera agua regia nutricia y casi íntima, *Una estada en los infiernos*, *Briznas de hierba*, *Trilce*, las tragedias de Shakespeare y Sófocles? ¿No es ésta una forma de reacción verdaderamente indo-hispana y respetable? Así lo entendió Mario y, por eso, en vez de ningunear los resultados de esa experiencia los aprecia con entusiasmo. Y comprendo al mismo tiempo que Cortázar, demasiado traspasado y acaso medio rendido por el olor y hedor de las calles, se extravía hasta el enojo ante la confesión de la misma experiencia y la menosprecia manoteando. (ZZ: 178-179)

Tanto la crítica de Cortázar como la de Vargas Llosa sostienen una perspectiva universalista con técnicas narrativas occidentales, mientras que Arguedas se inspira en lo autóctono, en el cuajo del pueblo. En Tercer diario, fechado el 20 de mayo, el novelista replica:

¿En qué se diferencia Nelson, de “Gog” y del inmenso pino que está en ese patio colonial arequipeño? Soy [...] ¿un animalista, un aldeano incurable? Yo digo que es mucho más lo que hay de común, entre ellos, que las diferencias. [...] Nelson,

comunista a quien los viejos de ese partido parece que ansiosamente temen y estiman, podría tener una sesión interminable con Julio Cortázar, Alberto Escobar y Mario Vargas Llosa, [...] Yo me convertiría en un oyente entre asustado, hambriento y feliz de esa charla. (ZZ: 177)

Esta escritura íntima le ofrece a Arguedas la posibilidad de hablar directamente sobre su trauma y de negociar su posición frente la negativa recepción contemporánea.

3.2. Espacio para acumular fuerza y “audacia” para el Relato.

Lienhard opina que Arguedas introduce “elementos de saber mágico-mitológico” en la literatura culta (escrita) y en castellano”, y esto se debe a “un intento de contraataque, de recuperación del terreno cultural indígena perdido a favor de la cultura del invasor y de la escritura”³⁵⁶. Huamán manifiesta que “el suicida da un testimonio personal y literario en torno a su lucha desigual contra la muerte”³⁵⁷.

En esta novela se nota que cuando el narrador se encuentra incapaz de avanzar con el relato, lo interrumpe con un diario. En “Segundo diario”, fechado el 13 de febrero, 1969, el narrador se muestra otra vez con el ánimo muy decaído: “No puedo comenzar ahora el capítulo III. Me lanzaré, pues, nuevamente, a divulgar” (ZZ: 79). Otra vez el relato está interrumpido por “Tercer diario”, fechado el 18 de mayo de 1969: “Voy a atenacear o aburrir a los posibles lectores de esta novela, interrumpiéndola nuevamente con un diario, porque estoy otra vez en el pozo, con el ánimo en casi nada” (ZZ: 173). “[A]hora que estoy escribiendo nuevamente un diario, con la esperanza de salir del inesperado pozo en que he caído” (ZZ: 176).

Cuando el narrador está decaído suele recurrir a seres u objetos del mundo andino, los cuales le ayudan siempre a recobrar su vínculo con todas las cosas. La memoria le ayuda a reconstruir lo vivido. “Cuando ese vínculo se hacía intenso podía transmitir a la palabra la materia de las cosas” (ZZ: 7).

Según Cajete “las creencias tradicionales de los indios acerca de la salud se resuelven tratando de vivir en armonía con la naturaleza mientras desarrollan la

³⁵⁶ Martín Lienhard, ob. cit., p.42.

³⁵⁷ Carlos Huamán, *Pachachaka, puente sobre el mundo: narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*, México, D.F.: El Colegio de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p.80.

capacidad de sobrevivir bajo circunstancias extremadamente difíciles”³⁵⁸. Manifiesta que las culturas nativas entendieron y reflejaron esta interconexión en formas profundas y elegantes porque “todos estamos relacionados”. Los indígenas “comprendían que todas las entidades de la naturaleza- plantas, animales, piedras, árboles, montañas, ríos, lagos, y una serie de otras entidades- encarnaban relaciones que debían ser honradas” y que “[a] través de la búsqueda, creación, compartición y celebración de estas relaciones naturales, llegaron a percibirse como viviendo en un mar de relaciones”³⁵⁹.

En “Primer diario”, fechado 10 de mayo de 1968, el narrador, con el ánimo deprimido, evoca una cascada en San Miguel de Obrajillo que canta en el gemido de un chanco acaricado por el narrador y de allí salta a describir las cascadas del Perú:

Muchas veces he conseguido jugar con los perros de los pueblos, como perro con perro. Y así la vida es más vida para uno. (ZZ: 8)

Las cascadas de agua del Perú, como las de San Miguel, que resbalan sobre abismos, centenares de metros en salto casi perpendicular, y regando andenes donde florecen plantas alimenticias, alentarán en mis ojos instantes antes de morir. Ellas retratan el mundo para los que sabemos cantar en quechua. (ZZ: 9)

La narración también se asocia a las montañas, a las quebradas donde el hombre trabaja duro, a la opresión de los dominadores y a la revolución cubana, y se cierra con el rostro de un joven teniente cubano revolucionario: “tenía la felicidad, la inteligencia, la fuerza, la generosidad natural de estas cascadas que en la luz del mundo y la luz de la sabiduría cantan día y noche” (ZZ: 9)

Como este universo sólo se abre a los que saben “cantar en quechua”, seguro que los lectores occidentales no lo pueden percibir. Lienhard destaca el papel complejo que cumple la cascada en este fragmento: “evoca una cascada determinada y concreta, representa todas las cascadas del Perú y participa de un ‘fluido musical’ que atraviesa todos los seres y objetos de un universo armonioso y sano, donde el hombre comulga con la naturaleza”³⁶⁰.

³⁵⁸ Gregory Cajete, *Native Science: natural laws of interdependence*, Santa Fe: Clear Light, 2000, p.118.

³⁵⁹ *Ibid.*, p.178.

³⁶⁰ Martín Lienhard, *ob. cit.*, p.46.

Este recobro del vínculo con la naturaleza, de un universo armonioso a través de las cascadas, le alienta y le fortalece en su pelea desigual contra la muerte:

No detesto el sufrimiento...Porque cuando se hace cesar el dolor, cuando se le vence, viene después la plenitud. Quizá el sufrimiento sea como la muerte para la vida. El hombre sufrirá, más tarde, por los esfuerzos que haga por llegar físicamente, que es la única llegada que vale, a las miríadas de estrellas que desde San Miguel podemos contemplar con una serenidad feliz que, aun a los condenados como yo, nos tranquilizan por instantes. Siempre habrá mucho que hacer. (ZZ: 9-10)

Al día siguiente pudo escribir: “Ayer escribí cuatro páginas. Lo hago por terapéutica” (ZZ: 10).

En el mundo indígena no existe la jerarquía del estatus social, todos están relacionados y todos trabajan para la misma comunidad; por lo tanto, todos son interdependientes e igual de importantes. Cajete declara que los indígenas viven con su medioambiente de una manera holística, subrayando que la comunidad es el lugar donde los indios llegan a entender su “personalidad” y su conexión con el “alma comunal” del pueblo; y es en este contexto en el que la persona llega a conocer la relación, responsabilidad y participación en la vida de la gente³⁶¹. En cambio, en el mundo occidental predomina una jerarquía de poder. De modo que hay gente que se considera de rango superior y se cree con derecho a subordinar a otros de grado inferior.

En “Primer diario” el narrador recuerda repetidas veces a personas con quienes podía tratar de igual a igual, como por ejemplo don Felipe Maywa de su pueblo nativo, y esto le hace sentir muy bien: “Y mientras los otros poblanos me doctoreaban estropeándome hasta la luz del pueblo, él, don Felipe, me permitió que lo tomara del brazo. Y sentí su olor de indio, ese hálito amado de la bayeta sucia de sudor. Y abracé a don Felipe de igual a igual” (ZZ: 11). Aunque don Felipe era sirviente de su madrastra, “tenía la presencia de un indio que sabe, por largo aprendizaje y herencia, la naturaleza de las montañas intensísimas, su lenguaje y el de los insectos, cascadas y ríos, chicos y grandes”; es un hombre que puede dispensar protección y fortalecerle para luchar: “Cuando este hombre me acariciaba la cabeza, en la cocina o en el corral de los becerros,

³⁶¹ Ver: Gregory Cajete, ob., cit., p.86.

no sólo se calmaban todas mis intranquilidades sino que me sentía con ánimo para vencer a cualquier clase de enemigos, ya fueran demonios o condenados” (ZZ: 16).

La buena experiencia que tiene el narrador con don Felipe también la tiene con Juan Rulfo: “Tú fumabas y hablabas, yo te oía. Y me sentí pleno, contentísimo, de que habláramos los dos como iguales. (ZZ: 11) Así como también con su amigo Guimaraes Rosa:

Guimaraes me hizo una confidencia en México, ... ese Embajador tan majestuoso, me hablaba porque había, como yo, “descendido” hasta el cuajo de su pueblo; pero él era más, a mi modo de ver, porque había “descendido” y no lo había hecho “descender”. Luego de contarme su historia, sonrió como un muchacho chico. Ningún amigo ciudadano me ha tratado tan de igual a igual, tan íntimamente como en aquellos momentos este Guimaraes; me refiero a escritores y artistas. (ZZ: 15)

No obstante, estos sentimientos respetuosos de igualdad, dice el narrador que no los tiene con don Alejo Carpentier, al que veía como muy “superior”, ni con Cortázar. Por eso “quedé, pues, mercedamente eliminado, por el momento, de entrar en ese palacio (ZZ: 12).

En “Segundo diario” frente a la imagen del *yawar mayu*, al releer su obra anterior *-Todas las sangres-*, definida como “el primer repunte de los ríos que cargan los jugos formados en las cumbres y abismos por los insectos, el sol, la luna y la música”, el narrador se anima recordando un inmenso pato de lagunas de altura: la *pariona* o *pariwana*:

Es un inmenso pato de lagunas de altura – cuatro y cinco mil metros - ; vive en parejas o por tropas y, de repente, se alzan en cadena, vuelan a más altura que todas las montañas y pasan sobre el aire de los valles profundos como una ilusión inalcanzable color de sangre. (Sus alas son rojo y blanco y dicen que allí se copió la bandera peruana). (ZZ: 80)

Huamán revela que en la bandera peruana “se condensa la idea de la muerte gloriosa de quienes entregaron sus vidas en defensa de la patria (rojo) y la paz de los

vivos (blanco)”³⁶². De modo que el narrador evoca recuerdos de este pato para acumular fuerzas para luchar.

En “Tercer diario”, fechado 18 de mayo de 1969, el narrador recuerda un gigantesco pino de ciento veinte metros en Arequipa, con el que mantiene una relación recíproca y amistosa, ya que aparece “como un ser que palpa el aire del mundo”:

El pino [...] llegó a ser mi mejor amigo. [...] Desde cerca, no se puede verle mucho de altura, sino sólo su majestad [...] Oía su voz, que es la más profunda y cargada de sentido que nunca he escuchado en ninguna otra cosa ni en ninguna otra parte. Un árbol de éstos, como el eucalipto de Waygoalpa de mi pueblo, sabe de cuanto hay debajo de la tierra y en los cielos. Conoce la materia de los astros, de todos los tipos de raíces y aguas, insectos, aves y gusanos; y ese conocimiento se transmite directamente en el sonido que emite su tronco, [...] lo transmite a manera de música, de sabiduría, de consuelo, de inmortalidad. (ZZ: 175)

En el pino el narrador también percibe benevolencia, ternura y amor, por ello, “cuando llegué a él, yo estaba lleno de energía” (ZZ: 175). La amistad recíproca con el pino le animó y le ayudó a salir del pozo y pudo escribir quince páginas, las finales del capítulo III.

Otra vez cuenta su experiencia en Valparaíso, invitado a casa de Nelson, un amigo comunista, con su mujer “la más informal y libre” que ha conocido, sus tres hijas y un perro “muy intuitivo, muy entendido en los males que aquejan a los hombres”. Allí su cuerpo “se movía con una libertad nunca antes conocida en las ciudades”, “todo está a mi disposición, especialmente el aire que respiramos”, allí recobró su aliento y concluyó el capítulo IV. (ZZ: 177)

Cabe destacar dos encuentros del narrador con prostitutas zambas cuya experiencia también le ayuda a recuperarse un poco. En “Primer diario” fechado 10 de mayo de 1968, el encuentro con una zamba gorda, joven, prostituta, le devolvió un “tono de vida”: “El encuentro con aquella alegre mujer debió ser el toque sutil, complejísimo que mi cuerpo y alma necesitaban, para recuperar el roto vínculo con todas las cosas. Cuando ese vínculo se hacía intenso podía transmitir a la palabra la materia de las cosas”. (ZZ: 7)

³⁶² Carlos Huamán, ob. cit., p.244.

En “Segundo diario” fechado 13 de febrero, 1969 vuelve a mencionar este tipo de experiencia con otra prostituta negrita, que “fue lo único íntimo” que le trajo de los Estados Unidos: “...cierta noche, en pleno arrebató, me atreví a seguir a una linda negrita y a hablarle. La “conquisté” hablándole en quechua que, en un caso como ése, me nacía y servía mejor que el castellano. [...] Puro miedo y triunfo. Los Estados Unidos”. (ZZ: 80-81)

Nos preguntamos ¿por qué Arguedas eleva a las prostitutas? Siendo un autor muy conocido, de buen prestigio, ¿por qué quiere relacionarse con prostitutas? Opino que Arguedas recurre a las prostitutas como un símbolo. El buscarlas y enaltecerlas es un símbolo de rebelión social. En la sociedad las prostitutas están oprimidas, por ello Arguedas quiere salvarlas. En las novelas naturalistas, Emile Zola también recurre a las prostitutas como símbolo de la rebelión social. Arguedas se ha hecho héroe en los diarios, quiere mostrar a su lector cómo los indígenas son oprimidos y quiere subvertir todo ese orden. Es un anti-héroe. Actúa en contra del orden establecido por los colonizadores. Se vale de las personas oprimidas y las enaltece, al mismo tiempo que su lengua quechua.

3.3. Deconstrucción de su viejo yo para la construcción de su nuevo yo realista e íntimo: Ilegibilidad e ingobernabilidad en el “umbral del *Illiteracy*”.

Como las obras de Arguedas están destinadas a los lectores blancos, que no conocen a los indígenas, en sus primeras novelas, *Yawar fiesta* (1941) y *Los ríos profundos* (1958), el novelista para ganar el interés de sus lectores hispánicos, romantiza mucho el mundo de los indígenas, incluso su sufrimiento. En *Yawar fiesta* representa el pueblo andino profundamente quechua con toda su nobleza y coraje, exaltando sus valores esenciales, como son la cooperación, el comunitarismo, la creatividad, la sensibilidad, etc., a pesar de haber sido desposeído de su propiedad comunitaria.

En *Los ríos profundos* Escajadillo observa que Arguedas ya comienza otra etapa, un nuevo indigenismo: “la presencia de elementos simbólicos, la existencia de una prosa poética y el empleo de lo que desde Alejo Carpentier se ha llamado en América

Hispana ‘realismo mágico’ o ‘lo real maravilloso’, tienen en Arguedas, un empleo que va de menos a más”³⁶³. En esta novela, Arguedas representa a las chicheras, que con su alta autoestima se atreven a enfrentarse a las autoridades para reclamar justicia.

En *Todas las sangres* (1964) el novelista empezó a plantear la problemática de la justicia medioambiental, representada por la usurpación de la tierra y la explotación de la mina de la Sierra con la introducción del capitalismo extranjero. No obstante, no deja de resaltar los valores del pueblo andino. Mientras que los vecinos, criollos empobrecidos, son personas destructivas, que viven una gran contradicción, los indios comuneros son constructivos y firmes en los asuntos comunes y cooperativos en el trabajo. Escobar destaca en *Todas las sangres* algunos cambios en la técnica narrativa, como por ejemplo la ausencia del lirismo o de magia y la desaparición del narrador-autor de obras anteriores en favor de una multitud de personajes, aunque sigue presente la exaltación de los valores indígenas³⁶⁴.

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Arguedas deja de representar a los indígenas como personas puras e incontaminadas. El novelista está deconstruyendo su viejo yo, y va construyendo su nuevo yo realista e íntimo. A lo largo de sus años de escritor, Arguedas había acatado las reglas literarias del género, pero en esta obra última mezcla relatos y diario, lo que sirve para crear una narrativa ingobernable protagonizada por dos zorros míticos. Lienhard también señala que la subversión formal de la novela mediante la transculturación se mantenía aceptable para la crítica hasta la aparición de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, donde se ve hasta qué punto las normas occidentales que se mantienen en el uso del español y de la forma novelesca se modifican, y se “transculturán” por la irrupción de factores indígenas³⁶⁵.

El Primer diario el narrador lo cierra con un incidente erótico de su niñez con una mujer mestiza embarazada, confesando el trauma de esta experiencia sexual:

Fidela se echó a mi lado. Se había levantado el traje; le toqué el cuerpo con mis manos. A través de la piel de mis manos sentí la sofocación de su garganta, mientras mi cuerpo pesaba y mi ánimo se encomendaba a los santos. [...] Ella me levantó sobre su cuerpo. Y el dulce arcano maldecido, donde se forma la vida. [...]

³⁶³ Tomás G Escajadillo, *Narradores peruanos del siglo XX*, Lima: Lumen, 1994, p.162.

³⁶⁴ Ver: Carmen María Pinilla, *Arguedas: conocimiento y vida*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994, pag. 133.

³⁶⁵ Ver: Martín Lienhard., ob. cit., pp.21-22.

El veneno de los cristianos católicos que nacieron a la sombra de esas barbas de árboles que asustan a los animales, de las oraciones en quechua sobre el juicio final, el rezo de las señoras prostitutas mientras el hombre las fuerza delante de un niño para que la fornicación sea más endemoniada. (ZZ: 22)

Lienhard postula que esta iniciación sexual no significa la entrada del narrador en la colectividad adulta de su grupo, sino, por el contrario, “su separación y su alejamiento”. El inicio de una vida sexual “va asociada a una ruptura irremediable con lo andino, la pureza; paralelamente, la costa, opuesta a la sierra, llega a ser un equivalente de la sexualidad y de la corrupción”³⁶⁶, indicando que el episodio de Fidela que precede al desplazamiento biográfico del narrador a la costa y prepara el desplazamiento narrativo de la sierra a la costa “significa esta compleja transición geográfica, moral, narrativa y cultural”³⁶⁷. González manifiesta que “el sexo es una perdición y a través de él se anuncia la muerte”³⁶⁸, sosteniendo que desde el momento en que los zorros, a través de su diálogo, abren el escenario chimbotano, “una pasión engañosa rige los ánimos de los hombres que viven en el puerto. Chimbote se convierte en proveedor del placer pagado”³⁶⁹, como dice el zorro de abajo: “Un sexo desconocido confunde a éstos” (ZZ: 23). Así entra en el relato el narrador del diario:

Voy a tratar, pues, de mezclar, si puedo, este tema [el suicidio] que es el único cuya esencia vivo y siento como para poder transmitirlo a un lector; voy a tratar de mezclarlo 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 ... (ZZ: 8)

En el segundo diario fechado el 13 de febrero, 1969 hace una reflexión sobre *Todas las sangres*, “La he vuelto a leer en estos días, no para buscar nada especial sino por obligación”. “Allí esa novela, vence el *yawar mayu* andino, y vence bien. Es mi primera victoria” (ZZ: 79). Pero para escribir sobre un mundo tan caótico como

³⁶⁶ Ibid., p.40.

³⁶⁷ Ibid.

³⁶⁸ Galo Francisco González, *Amor y erotismo en la narrativa de José María Arguedas*, Madrid: Pliegos, 1990, p.70.

³⁶⁹ Ibid., p.69.

Chimbote, es imposible romantizar a los indígenas que han bajado de la Sierra. Habrá que escribir sobre Chimbote de otra manera, representar un mundo ilegible, ingobernable, incomensurable, como el “Illiteracy” del que habla Acosta. Según el crítico:

Utilizo esta palabra “Illiteracy” para significar tales formas abyectas de aberraciones narrativas que rompen los límites conceptuales impuestos por la oralidad y la escritura y como el rastro crítico por el cual sus efectos revelan la contingencia pura del orden social que delimita la comunicación y los entendimientos en América Latina y el desenmascaramiento de la oralidad y la escritura como historia de ese orden social³⁷⁰.

Así reflexiona el narrador sobre esta novela: “Claro que yo no debo ser tan límpido como me describo en esas líneas. Creo tener, como todos los serranos encarnizados, algo de sapo, de calandrias, de víbora y de *killincho*, el pequeño halcón que tanto amamos en la infancia” (ZZ: 80).

Arguedas quiere contraatacar, quiere presentar una ruptura, y representar un mundo alienado, ilegible, ingobernable:

¡Qué curioso! Ocupándome, impremeditamente, de don Julio y de otros escritores se animó mucho el comenzar de este libro. Y sospecho, temo, que para seguir con el hilo de los “Zorros” algo más o mucho más he debido aprender de los cortázares, pero eso no sólo significa haber aprendido la “técnica” que domina sino el haber vivido un poco como ellos. (ZZ: 178)

Hay que tener en cuenta que Cortázar se trasladó a París en 1951 donde pasó el resto de su vida en exilio voluntario. De Grandis señala que el escritor argentino define su exilio como “una condición de escritura” aceptando como positivo “el espacio geográfico y epistemológico del Otro desde el cual escribir América” y que Vargas Llosa también “atribuye a su exilio ‘no una valoración ético-política, sino una discursiva, una condición para escribir mejor’”³⁷¹. Según el crítico, para los

³⁷⁰ Abraham Acosta, *Thresholds of Illiteracy. Theory, Latin America, and the Crisis of Resistance*, New York: Fordham University Press, 2014, p.82.

³⁷¹ Rita de Grandis, ob. cit., p.54.

cosmopolitas como Cortázar y Vargas Llosa, “el discurso europeo es el del conocimiento que garantiza el desarrollo espiritual de las naciones americanas”³⁷². En “Segundo diario”, Arguedas replica: “¿y todo lo que he pasado en las ciudades durante más de treinta años?” (ZZ: 81). Aunque el narrador no vive fuera del país, vive fuera de la Sierra, y también tiene una perspectiva más amplia para escribir sobre Chimbote. En el diálogo imaginario con el negro Gastiaburú, dice así: “Pero así y todo, “roiundo”, y como ya se me acabó la “lana”, me zambullo en tu corazón que era el más zambo y azambado que he conocido. ¡Y bien que te conocía! Tengo testigos, aunque los mejores, dos, se han muerto, igual que tú, negro, Dr. Julio Gastiaburú”. (ZZ: 83)

El control que Arguedas quería manejar para escribir sobre Chimbote se interrumpe varias veces por la imposibilidad de escribir. De ahí que surjan las alternancias de los géneros diario-relato: “Primer diario”- Relato- “Segundo diario”- Relato- “Tercer diario”- Relato- “Último diario”. Lienhard afirma que “los zorros son un lazo entre dos modalidades literarias, relato y diario; el autor-narrador de los diarios se desdobra en dos animales mitológicos que, en un primer tiempo, van a ser los narradores del relato, para después encarnarse y participar directamente en los acontecimientos”³⁷³.

De modo que Arguedas utiliza dos zorros míticos para representar un mundo incontrolable: “Estos ‘Zorros’ se han puesto fuera de mi alcance: corren mucho o están muy lejos. Quizá apunté un blanco demasiado largo o, de repente, alcanzo a los ‘Zorros’ y ya no los suelto más” (ZZ: 179).

En “Tercer diario” fechado el 28 de mayo, el diarista ya está bien armado para la lucha:

De regreso de un segundo viaje a Quilpué, en el tren, creo haber encontrado el método, la “técnica”, no para el capítulo V, sino para la Segunda Parte de este todavía incierto libro. He escrito ya los tres primeros *Hervores* de esa Segunda Parte: Chaucato con “Mantequilla”; don Hilario con “Doble Jeta” y la Decisión de Maxwell. (ZZ: 180)

Pero, ¿Arguedas está realizando un responso funeral por el pueblo andino, como declaró Rama en *La ciudad letrada*? Se ve que en esta novela el autor para representar a

³⁷² Ibid., p.52.

³⁷³ Martín Lienhard, ob., cit., p.38.

los indígenas, en lugar de resaltar su cualidades, los convierte en una condición incontrolable e ingobernable, la condición del “*Illiteracy*”.

En la novela, Arguedas no intenta utilizar el mito ancestral de los zorros para contar la historia, sino que los transforma para representarlos. Las figuras de la mitología son inmortales, pueden trascender los límites del tiempo y del espacio, así como también transformarse en cualquier figura o volverse sobre sí mismas, y son capaces de metamorfosis. Hacer transformaciones es un método para sobrevivir y mantener la sostenibilidad y la supervivencia. De modo que el pueblo andino ya no muere sino que se vuelve inmortal. El novelista utiliza los zorros como “burladores” para representar un mundo ingobernable. Y con razón dice Vargas Llosa que este libro es “un ejemplo de obra literaria que sería injusto llamar agradable, pues en verdad incomoda y hasta exaspera a ratos por sus trampas sentimentales”³⁷⁴.

3.4. Eliminación del yo como autor para dar voces a los zorros míticos.

Son cuatro diarios en total y en todos de ellos el narrador escribe sobre su suicidio. En “Primer diario” fechado el 10 de mayo de 1968, confiesa: “En abril de 1966, hace ya algo más de dos años, intenté suicidarme. [...] Y ahora estoy otra vez a las puertas del suicidio. Porque, nuevamente, me siento incapaz de luchar bien, de trabajar bien. Y no deseo, como en abril del 66, convertirme en un enfermo inepto, en un testigo lamentable de los acontecimientos” (ZZ: 7).

Para el autor de los “diarios”, el que escribe tiene derecho a vivir: “Porque si no escribo y publico, me pego un tiro” (ZZ: 14). “Yo vivo para escribir, y creo que hay que vivir desincondicionalmente para interpretar el caos y el orden” (ZZ: 18). “No es una desgracia luchar contra la muerte, escribiendo” (ZZ: 19).

En “Segundo diario” fechado 13 de febrero de 1969, expresa otra vez su decisión de suicidarse: “No entiendo a fondo lo que está pasando en Chimbote y en el mundo. [...] Voy a transcribir en seguida -lo haré al margen- las páginas que escribí en Chimbote, cuando igual que hoy, luego de varias noches de completo insomnio, atosigado ya de odios e ilusiones, de impotencia y vacío, decidí, otra vez, suicidarme” (ZZ: 79-80).

Pero, ¿de qué tipo de suicidio se trata? Comparto la propuesta de Lienhard de que los zorros son “una emanación del autor, un disfraz que le permite introducirse en el

³⁷⁴ Mario Vargas Llosa, ob. cit., p.356.

relato”³⁷⁵. A mi modo de ver Arguedas se proyecta a sí mismo como escritor en los diarios. Es una metaficción con voces autobiográficas. El narrador mezcla su voz personal con la voz comunera. Se considera parte del pueblo indígena. Su suicidio parece así menos personal, es otro tipo de suicidio. Habla de su crisis de autoría. Los diarios son como un espejo en el que se refleja el autor. El autor se objetiva a sí mismo en otro. El otro es el reflejo del yo. Mientras él tiene su propia voz, su voz está dominada. Su propia voz es la del colonizador o tiene voz colonizadora. Sus diarios son como una confesión. El narrador quiere suicidarse para librarse de sí mismo como autor y adoptar las voces míticas de los zorros. Arguedas borra la voz antropológica de esta novela. Quiere eliminar su punto de vista hispánico, eliminar su yo no quechua, su yo de fuera, para dejar hablar a los zorros. No quiere utilizar la forma de la escritura, sino que usa la forma de diálogos entre figuras muy poderosas. De esta manera su suicidio puede ser simbólico. Y puede que este sea el deseo del autor. En los diarios Arguedas no solo habla de sí mismo, sino también de los indígenas. Cuando se mira a sí mismo, mira también a su sociedad. Como no es indígena puro, quiere eliminar su yo español, su discurso español, para dar voz a los indígenas, dar poder a los zorros y dejarles juzgar todo. El narrador, con el tema del suicidio, presenta una ruptura con su escritura y deja las voces a los zorros. Rochabrún opina que “Arguedas podía estar dispuesto a conceder que muchas cosas venían de España, pero aquí se las habían apropiado como si nunca hubiera sido de otro lugar. [...] Para Arguedas el tronco es el quechua, hay que injertarle el castellano. Y terminarán hablando en castellano, pero un castellano a través del cual el quechua es el que se expresa. Eso no es lo que se dice el discurso oficial”³⁷⁶.

Conclusión.

José María Arguedas, gracias a su trasfondo personal, puede valorar el mundo andino desde el interior. En este capítulo hemos expuesto cómo Arguedas lleva a cabo una serie de transformaciones semióticas para demostrar diversas maneras de manejar los problemas de la representación por medio del despliegue de sus diferentes voces novelísticas. Sus obras son como un experimento en proceso hasta *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

³⁷⁵ Martín Lienhard, ob.cit., p.38.

³⁷⁶ Rochabrún Guillermo, ed. «¿He vivido en vano?» *La mesa redonda sobre Todas las sangres del 23 de junio de 1965*, Lima: Fondo, 2011, pp. 126-127.

En *Yawar fiesta*, en *Los ríos profundos* y en *Todas las sangres* la estructura es consistente desde el comienzo hasta el final. Pero en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* Arguedas trabaja sobre todo la imaginación. La estética de esta obra está fracturada. El novelista combina dos estructuras literarias, diario y relato, que ya no aparecen en la forma de una novela tradicional. Es por ello una ruptura de la forma literaria.

En este capítulo he comprobado cómo el novelista deconstruye su viejo yo, que miraba a los indígenas a través de conceptos románticos, como los que predominaban en *Yawar fiesta*, en *Los ríos profundos*, y en *Todas las sangres*, y va construyendo su nuevo yo realista e íntimo. En la escritura íntima el novelista también ha podido defenderse y justificarse como testigo comprometido de la cultura andina.

También he comprobado que Arguedas, en la búsqueda de un tipo correcto de expresión del pueblo andino, se encuentra varias veces con el conflicto en el “umbral del *Illiteracy*”, característica inestable de la relación oralidad-escritura en América Latina. Por fin en esta última novela Arguedas ha cambiado su forma de representación, mezclando los relatos narrativos con los diarios para crear una narrativa ingobernable protagonizada por dos zorros míticos.

En esta novela los relatos se constituyen como un campo de batalla, y los diarios como espacio para acumular energía y audacia para atacar. Como se trata de una batalla muy dura, el héroe ha tenido que retirarse varias veces para recobrase con el fin de salir otra vez al ataque.

No obstante, se nota una relación paradójica entre el diario, con el que se autojustifica y concede voz, y el aparente autosilenciamiento de la voz autorial en los relatos míticos de esta novela. Es decir, un diario da lugar a una voz más fuerte, pero a través del mencionado proceso dicha voz se hace mucho más elusiva. La deconstrucción le conduce al descubrimiento de una forma de escribir la voz indígena. En los relatos, Arguedas elimina su voz autorial para dejar hablar a los zorros. De esto es lo que voy a tratar en el capítulo siguiente.

CAPÍTULO VII: Confrontación / reclamación de justicia: Polifonía y mito en las novelas de José María Arguedas.

Introducción.

Pedro Trigo manifiesta que “Arguedas se plantea como cuestión de vida o muerte la necesidad del mito”³⁷⁷. Según el crítico, el contenido del mito es “la trascendencia humana, la comunión, la constitución de un reino de la libertad en la lucha contra el mal que nos acosa íntima y ambientalmente”³⁷⁸. Forgues también manifiesta que Arguedas pasa de un pensamiento dialéctico al pensamiento trágico; de un pensamiento basado en la creencia y en la posibilidad de resolver las contradicciones en el mundo de abajo a un pensamiento mítico a través de la trascendencia y que su suicidio afirma este cambio³⁷⁹. Rama ha observado en la narrativa de Arguedas, sobre todo en *Los ríos profundos*, un trasfondo mítico en la organización total del relato³⁸⁰. Cornejo Polar opina que buena parte de las obras de Arguedas “obedecen a una interiorización del pensamiento mítico como perspectiva de la narración”³⁸¹.

Columbus ve culturalmente más específicamente tres etapas de conciencia mitológica en la vida del narrador, señalando que la primera etapa corresponde a la lengua quechua, lengua que adquirió desde su infancia y que se quedó arraigada en su cultura; la segunda etapa a su lucha entre las dos lenguas: la quechua y la lengua de los conquistadores; se negó a vivir sin las raíces tribal, verbal, mitológica, musical...; y la tercera etapa se abre a los otros y al mundo y que su uso de la lengua se convierte en exploratorio, tan variable como cada hablante. Ha descubierto la diversidad del lenguaje de Arguedas en la tercera etapa de conciencia mitológica en la vida del narrador, y opina que en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* “...la mezcla de sangres de los personajes proporciona lenguajes mixtos que producen nuevos puntos de vista de los zorros, nuevas maneras de conversar y de pensar”³⁸².

Se puede ver, como yo voy a demostrar, que *Yawar fiesta* corresponde a la segunda etapa de conciencia mitológica en la escritura de Arguedas. El novelista presenta una combinación de dos luchas culturales, que se encuentran en el “umbral de

³⁷⁷ Pedro Trigo, *Arguedas mito, historia y religión*. Lima: Centro de estudios y publicaciones, 1982, p.27.

³⁷⁸ Ibid.

³⁷⁹ Roland Forgues, “Por qué bailan los zorros” en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica Eve-Marie Fell, Buenos Aires, Organismos signatarios del acuerdo multilateral de investigaciones y co-edición archivo, 1984, p.311-312.

³⁸⁰ Ver: Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México: Siglo XXI, 1982, cap. V. La inteligencia mítica.

³⁸¹ Antonio Cornejo Polar, “La novela indigenista: un género contradictorio” en *Texto Crítico* 14 (1979): 69.

³⁸² Claudette Kemper Columbus, *Mythological Consciousness and the Future: José María Arguedas*, New York: Peter Lang, 1986, pp.22-24.

Illiteracy”, fenómeno que Arguedas confronta también en la concepción de Chimbote en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, caracterizado por la ingobernabilidad, debido a la imposibilidad de comunicación y de comprensión mutua entre los cinco estratos sociales de Puquio con respecto a la celebración de la corrida de toros a la indiana: los indígenas como protagonista colectivo de cuatro ayllus en Puquio, capital de la provincia de Lucanas; los mistis, el nuevo y el viejo terrateniente; los cholos, mestizos que bien actúan en contra de los serranos o se identifican con ellos; estudiantes y serranos emigrantes a Lima, y las autoridades residentes en Lima.

En este capítulo voy a hacer una comparación entre dos tipos de mitos que emplea Arguedas en *Yawar fiesta* y en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* respectivamente. Sugiero que en *Yawar fiesta* el narrador cuenta los eventos que pasan desde fuera, como una inscripción antropológica del mito indio; parece así que no dispone de mucho poder para cambiar los eventos. En cambio, en su última novela Arguedas utiliza el realismo mágico y se toma toda la libertad para crear su mito propio, basándose en imágenes ancestrales y leyendas indígenas. Son voces “desde dentro” y parece que disponen de más poder. Tanto en *Yawar fiesta*, en la que Arguedas representa voces de diferente jerarquía, como en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en la que el novelista aparentemente elimina su punto de vista hispano para dar voces a los indígenas en diálogos y el poder a los dos zorros míticos, son voces de Arguedas, puesto que el novelista quiere criticar el problema social desde puntos de vista diferentes.

Para analizar el uso de mitos en Arguedas, voy a basarme en el análisis semiótico de la secuencia mítica de Liszka, que se desarrolla a dos niveles: nivel agencial (categorías agente-paciente) y nivel actancial (lo que hace el agente y las condiciones que sufren los pacientes)³⁸³.

1. Inscripción antropológica de la leyenda del toro místico en *Yawar fiesta*.

En *Yawar Fiesta* el conflicto narrativo es el enfrentamiento entre varios sectores de Puquio, capital de la provincia de Lucanas, a propósito de realizar o no un *Turupukllay*, una corrida de toros a la indiana, que se llama *yawar fiesta* y consiste en enfrentar al toro, desangrarlo en la plaza, haciendo explotar cartuchos de dinamita debajo del toro. Pero esta vez ha ocurrido algo raro.

³⁸³ James Jakób Liszka, *The Semiotic of Myth, A critical Study of the Symbol*, Indiana University Press, 1989, cap. VI.

1.1. Misitu como agente en el mito.

Rowe postula que en *Yawar fiesta* el mito juega un papel muy importante en la actitud de los comuneros hacia Misitu y la fiesta, ya que Arguedas sabe muy bien que para los indios el mito es un arma de defensa contra la cultura hostil de los mistis³⁸⁴. En su ensayo “Salvación del arte popular”, Arguedas propone esta noción:

Cuatrocientos años de catequización cristiana mediante cánticos y oraciones en Quechua, y flagelación de los idólatras, dieron por resultado una afirmación más rotunda y honda de las antiguas creencias llamadas idólatricas. Esas creencias protegieron y protegen aún a la población subyugada³⁸⁵.

Los indios han asimilado la figura simbólica del toro de Europa y celebran su festival del toro a su manera. En esta novela la figura mágica y mítica del toro Misitu, un toro legendario, como dios/diablo de otra naturaleza, poderoso, imposible de arrancar de sus tierras, es el agente en el mito que propicia acontecimientos fuera de lo común.

Cuando el Misitu aparece por primera vez en esta novela, su aparición es sobrenatural como un toro místico. Aparece desde las aguas de un lago en las alturas de la puna, como un milagro. El narrador describe la aparición del toro como si usara una cámara que se va acercando hacia la figura del toro, cambiando el orden de la estructura de las frases paralelísticas para convertirle en un toro muy especial:

El Misitu vivía en los k’añwales³⁸⁶ de las alturas, en las grandes punas de K’OÑANI³⁸⁷. Los K’OÑANIS decían que había salido de Torkok’ocha, que no tenía padre ni madre. Que una noche [...] había caído tormenta sobre la laguna; que todos los rayos habían golpeado el agua, que desde lejos todavía corrían, alumbrando el aire, y se clavaban sobre las islas de Torokok’ocha; que el agua de la laguna había hervido alto, hasta hacer

³⁸⁴ Ver: William Rowe, *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*, Instituto Nacional de Cultura, Lima: 1979, p. 27.

³⁸⁵ José María Arguedas, “Salvación del arte popular”, en suplemento dominical de *El Comercio*, Lima, 7 dic. 1969, p. 37.

³⁸⁶ Uno de los pocos árboles que crecen en la puna.

³⁸⁷ Pongo en mayúscula el nombre de los dos tribus indígenas en competencia en esta novela para llamar la atención del lector.

desaparecer las islas chicas; y que el sonido de la lluvia había llegado a todas las estancias de K'ONÑANI. Y que al amanecer [...] se hizo remolino en el centro del lago junto a la isla grande, y que de en medio del remolino apareció Misitu, bramando y sacudiendo su cabeza. Que todos los patos de las islas volaron en tropa, haciendo bulla con sus alas, y se fueron lejos, tras de los cerros nevados. Moviendo toda el agua nadó el Misitu hasta la orilla. Y cuando estaba apareciendo el sol, dicen, corría en la puna, buscando los k'eñwales de Negromayo, donde hizo su querencia.

Todos los punarunas contaban esta historia, desde Puquio hasta Larkay, desde Larkay hasta Querobamba, en toda la provincia de los lucanas. Y hasta Pampacangallo, a Coracora, a Andahuaylas, hasta Chalhuanca llegó la fama del Misitu. (YF: 101)

Tiene todos los datos que muestra su característica invencible. Cabe destacar también que Arguedas lo asocia con el sol que es una parte importante de la mitología occidental del toro³⁸⁸:

...coreaba a su sombra, que rompía los k'eñwales, que araba la tierra con sus cuernos, y que el Negromayo corría turbio cuando el Misitu bajaba a tomar agua. Que de día rabiaba mirando el sol, y que en las noches corría leguas de leguas persiguiendo la luna; que trepaba a las cumbres más altas... (YF: 102)

Misitu aparece de una forma muy misteriosa: “Llegó a las punas de K'oñani ya toro, [...] Apareció de repente en los kenwales de Negromayo” (YF: 107). Es considerado como una divinidad o un diablo. Cuando estaba en la puna se le veía “como si fuese un toro del alto de una iglesia” (YF: 106), “...hablaban del Misitu, como si fuera auki. [...] que en las noches su lengua ardía como fuego; y sólo algunos vaqueros se acercaban hasta el canto de la quebrada para verlo³⁸⁹” (YF: 108). Sin embargo, cuando

³⁸⁸ En el Mitraísmo el toro representa la luna, un símbolo de la muerte y la regeneración. También, Mithras representa Sol Invictus, el sol invencible, cuyo sacrificio del toro trae luz y creación. Darci Clark. “Mediterranean Bull Cults” de Ancient Mediterranean Project.

<http://semiramis-speaks.com/the-origins-and-evolution-of-the-bull-cult-in-the-ancient-mediterranean/>

³⁸⁹ Personaje sagrado; principalmente de las grandes montañas.

fue capturado, los K'AYAUS vieron que “[n]o era grande, era como un toro de puna, corriente” (YF: 140).

A continuación voy a tratar del conflicto cultural entre la cultura hispana y la quechua. Se constatan las diferencias entre el mundo occidental y el puquiano en relación con la concepción mítica sobre la corrida de toros. Mientras que en la corrida los hispanos consideran al toro como una propiedad suya y que tienen todo derecho a sacrificarlo, los indios piensan que el toro pertenece a la naturaleza, a la montaña y piden perdón al dios montaña que le saquen para llevarlo a la plaza de toros.

1.2. Perspectivas sobre la corrida de toros a la indiana.

La corrida de toros es una fiesta procedente de España; no obstante, los indios la adoptan y la realizan a su manera. Para los comuneros, una corrida de toros con todo su ritual compuesto de encierro, enfrentamiento y muerte es una muestra de su valor y coraje, una manifestación de fuerza que no se les puede negar. La fiesta es una oportunidad que les permite desafiar la legitimidad del poder de los mistis: “Mistichas verán. Principales asustarán con Misitu” (YF: 46). Los poderes del bailarín de tijeras se muestran superiores: “¿Dónde habiendo de mistis? Con su caballito nazqueño, con su apero de plata, con su corbatita, badulaquean. Con trapo no más. ¿Dónde habiendo hombre para Tankayllu?” (YF: 49)

El subprefecto que viene de Lima quiere prohibir la corrida de toros a la indiana, manifestando que es “un salvajismo” y hay que extirparlo de raíz para proteger la vida del indígena. El vicario indio que dejó de ser indio al culturizarse y participar de la forma de vida del “hombre blanco”, ya con una cosmovisión occidental, ve la celebración como bárbara, sangrienta y pagana, y critica que las corridas son “una ofensa al Señor”, “una fiesta de Satanás” (YF: 65). Así dice:

¿Dónde se ha visto que hagan entrar a indios borrachos contra toros bravos, en el deseo de gozar viendo destripar a un cristiano? Aquí, en nuestros pueblos, se ha vivido ofendiendo a nuestro Señor, al Niño Jesús, patrón del pueblo, de esa manera. Por eso la prohibición del Gobierno es santa. (YF: 65)

De hecho la fiesta de toros les hace mucha ilusión a los mistis. Según el narrador: “En lo hondo de la conciencia de don Demetrio, de don Antenor, de don Julián...se levantó la alegría, y anduvieron más rápido. La alegría de ver al K’encho, al “Honrao”, resonando al toro, mostrando el pecho” (YF: 68).

Los mestizos, que son los “cholos”, pertenecen a un grupo sin identidad distintiva. No son reconocidos ni por los mistis, ni por los indios. El narrador revela que “los cholos según su interés, unas veces se juntan con los vecinos, otras con los ayllus”. Les interesan penetrar en la vida de los mistis, pero sólo como espectadores: “A veces entran a las tiendas... y para no estorbar, miran”. “A estos mestizos que siguen como perros a los principales, los comuneros les llaman ‘k’anras’, y quizá no hay en el hablar indio palabra más sucia”. Su tarea es servir a los mistis: “Cualquier mandato les ordenan. Entre ellos escogen los principales a sus mayordomos” (YF: 23).

También hay mestizos trabajadores que hacen amistad con los ayllus y defienden a los comuneros, “[e]n los ayllus les llaman don Norberto, don Leandro, don Aniceto...” (YF:23). Don Pancho es un mestizo que reconoce su identidad cultural india, por ello defiende la corrida a la indiana. Según Castro Klarén “es una especie de prototipo del puquiano del futuro. Se siente cómodo en su modo de vivir, no anda espulgándose para ver en qué no se parece al ideal capitalino o foráneo o al indio ‘salvaje’”³⁹⁰.

A esta escisión cabe añadir también la confusión de los mestizos emigrados a Lima, que están reunidos a través del “Centro Unión Lucanas”. En el capítulo en que trato sobre la música, el canto y el baile, he puesto de manifiesto las ideologías contradictorias por la postura de los cholos, que se reúnen por su origen indígena y siguen el marxismo de Mariátegui por su odio a los terratenientes, pero al mismo tiempo tienen la ambición de que el Centro sea una asociación importante, apoyada por el gobierno. No obstante, después de ser transformados reafirman su identificación con los indios, y vuelven a apreciar su mundo.

Como en los capítulos anteriores relacionados con el significado del muro, la campana, el *zumbayllu* y la naturaleza, etc., Arguedas diferencia las voces culturales según sean vistas por los colonizadores o los indios. Por ello, aquí en el uso de la leyenda del toro mítico, Arguedas puede diferenciar las voces.

³⁹⁰ Sara Castro Klarén, *El mundo mágico de José María Arguedas*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1973, p.43.

1.3. Lucha de poder político.

La corrida de toros ha causado una lucha de poder político entre varios sectores de Puquio. Don Julián, un rico hacendado del pueblo, rudo, sincero y fuerte, considera al toro como una propiedad suya: “¡Es mi toro, carajo! ¡Es de mí!” (YF: 106). Cree que puede controlar a los indios y regala el Misitu al ayllu K’ayau para la corrida del 28 de julio, para que se forme una competencia entre los K’AYAUS y los K’OÑANIS. El señor principal sólo piensa que es un animal difícil de cazar y su triunfo será el poderío del hombre sobre la naturaleza, sin comprender el origen legendario del animal ni el funcionamiento de la *Pacha*. Desde su punto de vista, si los K’AYAUS no consiguen hacerlo, estará demostrado que él es el mejor principal, pues posee al animal más bravo de la sierra. Aunque no cree que sea posible arrastrar al toro, todavía se anima a hacerlo. Sube con doce montados a K’OÑANI, pero fracasa en su intento de capturarlo.

Don Julián se niega a apoyar al subprefecto. Se ríe de que un torero pueda pelear con su toro Misitu. Se siente superior a otros mistis y desprecia a los que han ido al lado del subprefecto: “Don Demetrio se orinará, en primer lugar, cuando vea el Misitu. Y mi toro destripará a cualquier torerito...”. Más tarde critica a los mistis: “Estos maricones están echando a perder el valor de la indiana”. De hecho, no le importa la vida de los indios; la fiesta ofrece a los mistis una oportunidad para ver un derramamiento de sangre india: don Julián declara que ha regalado el Misitu a los de K’AYAU “para que [...] se banquetee con los indios” (YF: 50).

Eso de que el gobierno prohíba la corrida a la indiana para proteger a los indios, e imponga que contraten a un torero limeño con diestros para entretener al público sin causar muertos ni heridos, tiene doble sentido. Al llegar el subprefecto a Puquio, los mistis tratan de explicarle que no les puede tener en menos: “Nuestros indios son resueltos. No crea usted que son como esos indiecitos de otros pueblos. Antes, en otros tiempos, nuestros abuelos tuvieron que pelearse para sujetar a esos indios. [...] ¡Y valen estos cholos!” (YF: 51-52) Es más, en los periódicos de Lima también hablan de la carretera Nazca-Puquio: “¡Trescientos kilómetro en veintiocho días! Por iniciativa popular, sin apoyo del Gobierno” (YF: 91). El subprefecto aparentemente quiere proteger a los indios, pero en realidad teme su reacción ante la prohibición de las corridas de toro. El narrador describe desde el punto de vista del subprefecto, que “vio” los comportamientos de la indiada: “No tenía miedo. No veía a la gente, no entendía lo

que hablaban” (YF: 71). Se ve que la autoridad no quiere que los indios tengan mucho poder y éste es el punto político que expresa Arguedas a través de la disputa sobre la corrida indiana.

En esta novela se encuentran dos tipos contrastados de mistis: don Julián “el misti rudo, sincero, fuerte, que siente su propia importancia, sus hazañas y su poder”, y don Demetrio “un individuo esquivo, hipócrita y sediento de poder”³⁹¹. Luchan por el poder entre ellos. Don Julián y don Pancho han apostado por la corrida. Aunque don Demetrio, que, según declara don Pancho al subprefecto, con otros principales que han estado en Lima “se gozan igual que nosotros en las corridas de Pichk’achuri; se ríen con toda la boca cuando el toro retacea el pantalón de un indio borracho” (YF: 57), ambiciona por entrar en el centro del poder, va con el grupo de vecinos para apoyar al gobierno central, explicando su nueva posición al subprefecto: “Todos estos vecinos que me rodean son los que van a Lima, son los más instruidos. Y apoyamos al Gobierno. Sí, señor” (YF: 56). Para establecer su supremacía cultural, todos se ven obligados a firmar el telegrama para apoyar al gobierno en su idea de celebrar una corrida a la moderna, con un torero contratado desde Lima.

No obstante, el día del festival con el toro especial, en el final de la corrida, cuando el torero profesional no es capaz de torear con el toro, los mistis permiten a los indios entrar en la plaza. Al ver que Ibarito, el toro limeño “se ocultó en las tablas. El toro revolvió el trapo con furia, lo pisó y lo rajó por todas partes, como al cuerpo del layka” (YF: 180)”, según el narrador:

Entonces el mismo don Antenor, el alcalde, gritó de repente, saltando de su asiento:

- ¡Que entre el “Honrao”, carajo!
- ¡Que entre el Tobías! - gritó don Félix de la Torre.
- ¡Que entre el Wallpa!
- ¡El Kencho! (YF: 181)

Si el toro no fuera tan especial, el torero profesional de Lima habría triunfado en la corrida. Al final, con mucha ironía, el alcalde así le dice al oído de la autoridad: “¿Ve usted, señor Subprefecto? Estas son nuestras corridas. ¡El yawar punchay verdadero!”

³⁹¹ Ibid., p.42.

(YF: 182).

Castro Klarén pone de relieve la asimilación de la cultura indígena por parte de los mistis:

Los mistis de Puquio no se dan cuenta o no les importa reconocer, sin embargo, hasta qué punto son indios en algunas de sus maneras. El hecho de que la mayoría de ellos hable quechua bastante bien y español sin pena ni gloria debería ser ya sintomático. Por el material que encontramos en *Yawar fiesta* parece que la mayor asimilación por los mistis de la actitud indígena se encentra en el medio social³⁹².

Reitera que “[l]os indios están tan ‘amestizados’ como los mistis ‘aindiados’ en su amor al *yawar fiesta* que, en su violencia, rudeza y pasión, les presenta una imagen viva del significado de sus existencias”³⁹³. Martínez también declara que en *Yawar fiesta* la ausencia del maniqueísmo tajante en la cosmología andina hace que el contenido de la novela supere el pleito entre los indios y los blancos, puesto que los principales, en ocasiones, inconscientemente pueden pensar como los indios, y no verlos sólo como seres inferiores³⁹⁴. Yo pienso que quizás algunos mistis, como por ejemplo don Antenor y don Demetrio, que llevan viviendo largo tiempo en la sierra, puedan asimilar parte de la cultura indígena.

De modo que en esta lucha por el poder a causa de la celebración de la corrida de toros a la indiana, don Julián, a pesar de que se empeña en celebrar una corrida de toros tradicional, sale vencido. Don Demetrio, los mistis, los vecinos y el subprefecto, los cuales quieren prohibir la corrida para que los indios no prevalezcan, también salen vencidos. Los indios, aunque se sacrifican con su sangre en la plaza de toros, han demostrado su poder, fuerza y valentía, han conseguido resistir a las autoridades, y son por ello los vencedores.

³⁹² Ibid., p.46.

³⁹³ Ibid.

³⁹⁴ Ver: Margarita Hernández Martínez, “Comunicación e identidades en *Yawar Fiesta* de José María Arguedas: el festejo de las transformaciones” en *Coatepec*. 11, julio-diciembre (2006), p.95.

1.4. ¿Sacrificio del hombre o del toro?

En el antiguo mediterráneo, el toro era considerado, sobre todo, un animal divino en toda la antigüedad y era un símbolo de la luna, la fertilidad, el renacimiento, e incluso el poder real³⁹⁵. Los soldados romanos practicaban el mitraísmo, y tenían el ritual del sacrificio de los toros; por ello, el toro era un animal destinado al sacrificio³⁹⁶. No se sabe si el mitraísmo dejó alguna influencia con respecto al origen de la corrida de toros en España³⁹⁷. No obstante, en la historia el toro siempre representa una lucha de poder y el que era capaz de matar al toro obtenía el poder del sacrificio de un toro sagrado / diablo. En *Yawar fiesta* hay una lucha por el poder político. Los indios hacen culto al dios de la montaña. Hay un toro como dios asociado al dios de la montaña, al que incluso se le da un nombre, que debe ser sacrificado. La idea de chamanismo en la historia del relato antropológico de Arguedas y el inusual “sacrificio” del propio chamán es un caso accidental que ha ocurrido, puesto que los K’AYAUS intentaban capturar el toro. De modo que el toro especial sacrifica al hombre de la religión indígena en lugar de que el hombre sacrifique al toro.

Semióticamente, en esta novela hay varias víctimas de esta lucha política por la corrida de toros. La primera víctima es el caballo de un indio comisionado, cuando don Julián sube a la puna con doce indios para capturar al Misitu. Cuando aparece el toro, los comisionados se escapan rápidamente muy asustados, don Julián se enfada mucho y mata el caballo de un comisionado. Así que el caballo se sacrifica por el toro. Es el primer sacrificio que se menciona en la novela.

En la cosmovisión andina, el Misitu pertenece a la montaña. Cuando los K’OÑANIS se enteran de que don Julián ha regalado el toro a los los K’AYAUS y que éstos van a venir por el toro, piden a través del layk’a Kokchi al auki, taita Ak’chi, el

³⁹⁵ Ver: Darci Clark , “Mediterranean Bull Cults” de Ancient Mediterranean Project.

<http://semiramis-speaks.com/the-origins-and-evolution-of-the-bull-cult-in-the-ancient-mediterranean/>

³⁹⁶ En el Mitraismo el toro representa la luna, símbolo de muerte y renacimiento. Mitra representa el Sol Invictus, el “sol invencible”, cuyo sacrificio del toro trae luz y creación. Ver: Clark , Darci. Art. cit.

³⁹⁷ En su artículo “El culto de Mitra en Hispania” J. Alvar hace un análisis histórico del culto de Mitra en Hispania, haciendo especial hincapié en tres aspectos: cronología, geografía y sociología del mitraísmo hispánico. Según la investigación, el culto de Mitra penetra en Hispania a mediados del s. II d. C. En Hispania, el culto de Mitra se estableció exclusivamente en los núcleos romanos. A pesar de ello, tampoco tuvo un arraigo excesivo en estos núcleos urbanos. La escasa implantación del Mitraísmo hispánico explica su temprana desaparición. Ver: Alvar, J. El culto de Mitra en Hispania. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/46039.pdf>.

más grande de los aukis en todas las punas, que proteja a Misitu, ofreciéndole una ofrenda:

...mezcló sobre una hoja de papel rojo, trigo grande de la quebrada, maíz blanco de la pampa de Utek', piñes de color, papel dorado y papel de plata, un real nuevecito y, pisando la mezcla, un torito de barro, con el cogote ancho y los cuernos casi juntos.

--¡Koñanikuna!—dijo.

Se juntaron alrededor del layk'a los punarunas. De rodillas, levantando sus manos. El Kokchi le pidió al auki en quechua.

[...]

Enterró la ofrenda en el hueco, echándole tierra con las manos. [...] Tenían la conciencia tranquila. El taita Ak'chi era el más grande de los aukis en todas las punas. ¿Quién era más en Puquio? El taita Pedrorok'o, Sillanayo'k, hasta Chitulla, eran como hijos del taita Ak'chi. Eran como huahuas par el auki de los K'OÑANIS. ¡Nunca arrastrarían al Misitu! (YF: 111)

Sin embargo, el varayok' alcalde de K'AYAU encomienda a su pueblo al auki K'arwarasu, el auki de todos los lucanas. Para arrear al Misitu, también le llevan ofrenda al taita grande. Éste le garantiza que sus indios podrán capturar al toro y que los observará con atención desde su cumbre el yawar fiesta. Cuando por fin el mayordomo de los K'OÑANIS deja llevar a los los K'AYAUS al Misitu, las mujeres cantan un *jarahui* para despedir al toro legendario.

<i>¡Ay Misitu,</i>	<i>¡Ay Misitu,</i>
<i>ripunkichi;</i>	<i>te vas a ir;</i>
<i>ay warmikuna</i>	<i>ay lloraremos</i>
<i>wak'aykusan!</i>	<i>las mujeres!</i>
<i>¡Ay Yanamayu,</i>	<i>¡Ay Yanamayu</i>
<i>sapachallayki</i>	<i>solito</i>
<i>quitark'okunki!</i>	<i>Te vas a quedar! (YF: 136)</i>

Los K'OÑANIS y las mujeres creen que el Misitu, toro sagrado, pertenece al

monte y no pertenece a nadie. Ahora va a ser llevado y sacrificado en yawar fiesta. La puna se quedará sola sin el Misitu. El *jarahui* que cantan es como una parte del ritual del sacrificio, que está marcado por la repetición de este pensamiento y un temor de perderlo.

Cuando el layk'a de Chipau, hijo de K'arwarasu, estaba con los K'AYAUS por el Misitu, los K'AYAUS “vieron al Misitu correr a saltos para alcanzar al layk'a; corría como un puma verdadero. [...] mirando cómo la sangre del layk'a corría por el pecho del toro y caía chorreando sobre el ischu” (YF: 139)”. Como el toro mató al layk'a, los K'AYAUS tenían más razón para capturarlo, llevarlo a la plaza de toros y celebrar el *yawar fiesta*. El layk'a de Chipau es el segundo paciente: “-Layk'a. Su vida ha pagado al Negromayo por Misitu. -Pero va morir en Pichk'achri, con dinamita” (YF: 140).

Los K'AYAUS, por una parte saben que el Misitu pertenece a la montaña; por otra parte quieren llevar este toro especial a la plaza de toros para mostrar su valentía a los mistis. El varayok' alcalde de K'AYAU, al pasar por la querencia del Misitu, le pide perdón:

Casi media botella de aguardiente derramó en el filo de la quebrada como ofrenda. En su corazón, en su conciencia, y hablando con respeto, les pidió perdón a Negromayo, al taita Ak'chi: “Taitay, tu animal estoy llevando! ¡Tu Misitu! ¿En Pichk'achuri va jugar para el ayllu grande, para K'ayau; para tus criaturas!”

Los K'AYAUS sabían, estaban adivinando la oración del varayok' alcalde; y ellos también miraron al gran nevado; agacharon su cabeza y le pidieron licencia. (YF: 142)

Aunque en el final de la corrida de toros los indios se sacrifican y son víctimas, Hernández Martínez subraya el significado de la fiesta para los indios: “la sangre vuelve a la tierra, fortaleciendo los vínculos del ser humano con la Pacha”.³⁹⁸ Son los indios los que devuelven su sangre a la tierra, a su lugar. Son ellos los que revitalizan su tierra con su sacrificio. Por ello, son ellos los que obtienen poder a través de este sacrificio. En cuanto a los mistis, que al principio prohíben a los indios la corrida tradicional, sin embargo, al final no tienen más remedio que permitirles que lo hagan, son víctimas

³⁹⁸ Margarita Hernández Martínez, art.cit., p.9.

también, puesto que han perdido su lucha política. Los indios son el tercer paciente en esta historia, han salido con su voluntad. Arguedas a través del *yawar fiesta* expresa la necesidad de hacer un cambio social.

Aunque el novelista presenta una polifonía entre varios sectores de Puquio para todo tipo de discusiones, cuenta desde fuera, por ello los lectores también miran desde fuera. El narrador no participa en los eventos y la sociedad regresa a su estado anterior. Nada ha cambiado en la vida cotidiana. Quizás un uso diferente del mito no tan antropológico, sino más mitopoético será más efectivo en la lucha por el cambio social. Para conseguir este cambio, hace falta tener voz desde dentro, voz propia y hacerla voz de los indígenas. Arguedas se ha dado cuenta de esto, por fin recurre al realismo mágico para conseguir libertad con el fin de crear su propio mito y hablar desde dentro.

2. El realismo mágico.

El término “realismo mágico”, en su tránsito desde la pintura a la literatura, ha causado mucha controversia, la cual no se completa hasta que Alejo Carpentier acuña el término “real maravilloso”. Camacho Delgado resume las premisas establecidas por Carpentier en el prólogo a su novela *El reino de este mundo* (1949):

- 1) Hay una “literatura maravillosa” de origen europeo, referida a acontecimientos sobrenaturales.
- 2) La realidad americana es superior en su “maravilla” a todo el artificio que han inventado los escritores europeos. De ahí que sea lícito hablar de “lo real maravilloso americano”.
- 3) “Lo real maravilloso americano” puede trasladarse a la literatura sólo con que los escritores tengan fe en su capacidad para transmitirlo.

Para Carpentier, el escritor americano está en permanente “contacto con lo maravilloso”, ya que la magia de la realidad reside en su maravilla y que lo mágico y lo maravilloso aunque llevan nombres diferentes, son de una misma forma literaria³⁹⁹. En su prólogo, Carpentier expone unos presupuestos teórico-estéticos: “lo maravilloso

³⁹⁹ Ver. José Manuel Camacho Delgado, *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico*, Colección comentario de textos, Madrid: Arcos, 2006, pp. 19-20.

comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‘estado límite’. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe”. El escritor cubano entendió que la realidad americana se construye a partir de su naturaleza, pero también de los mitos de las civilizaciones precolombianas.

En su artículo “A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas”, Sandro Abate trata de demostrar la existencia de una continuidad entre el Modernismo y el Realismo Mágico, considerándoles partes integrantes de lo que él llama tradición literaria hispanoamericana. El crítico destaca los aportes teóricos de Edmund Husserl, filósofo fenomenológico alemán, ya que “propone una observación libre de preconceptos de la realidad; del campo de la psicología, con Sigmund Freud y Carl Jung, que postulan el valor significativo del inconsciente y del sueño; así como también los aportes del antropólogo James Frazer, quien ‘promulga el rescate del pensamiento primitivo’ ”⁴⁰⁰. Así define el Realismo Mágico: “[U]n movimiento americano, cuya médula y principal eje temático es América, la búsqueda de su identidad, el buceo a través de su «inconsciente» continental, la percepción fenomenológica de su realidad y el rescate de su constitución antropológica y etnográfica plural”⁴⁰¹.

En este artículo el crítico hace hincapié en el papel que desempeñan los mitos de civilizaciones precolombianas en la construcción de la realidad americana, tomando como ejemplo las obras de Carpentier y de Rubén Darío. El mito, que es “metalenguaje que supera en forma notoria sus manifestaciones expresivas y remite a su esfera de sentido que se encuentra más allá de las fronteras conceptuales conocidas”, se convirtió en “estilizado instrumento de protesta contra los valores de la sociedad de su época”. Sostiene que “los modernistas tendieron a exaltar la variedad e instalaron el siempre recurrente tema del mestizaje cultural hispanoamericano” y que “los magicorrealistas reasumieron en su ideología del mestizaje la idea de la cultura americana como espacio

⁴⁰⁰ Sandro Abate, “A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm.26 I, Servicios de Publicaciones, UCM. Madrid, 1997, p.153.

⁴⁰¹ Ibid. p. 155.

de unión de lo heterogéneo, de síntesis anuladora de las contradicciones, de fusión de razas y culturas disímiles”⁴⁰² .

De modo que para tratar la mitología antigua es necesario ser fiel a la versión original, mientras que con el realismo mágico, se dispone de toda la libertad para crear su mito propio. Desde ahí nuestro novelista ha encontrado otra manera para escribir su última novela. Según Eve-Marie Fell hay una evolución radical de la crítica en su valoración de *El zorro...*, de la acusación de pasadismo o arcaísmo del autor se pasa a destacar el vanguardismo de la última obra de Arguedas: “su ambición de cambiar el viejo ‘realismo mágico’ por un simbolismo algo carnavalesco, la tremenda destrucción del lenguaje novelesco tradicional que proponen sus capítulos de ficción, la omnipresencia del sexo -realidad y metáfora expresiva- a lo largo de sus páginas, la renovación dramatizada de un género bastante gastado: la autobiografía”⁴⁰³ .

3. Los zorros míticos en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* desaparece el significado triunfal que se encuentra en las obras anteriores de Arguedas y se ve una ruptura en la representación novelesca de la alienada y degradada realidad de Chimbote y en la inútil lucha contra la muerte que narra en los “Diarios”. No obstante, Cornejo Polar manifiesta que todavía se vislumbra una esperanza en la parte mitológica: “El tercer estrato del texto, en cambio, puede ser leído en la misma clave de esperanzada fe en el futuro: es el estrato mítico que recupera y utiliza la antigua mitología de Huarochiri”⁴⁰⁴ . Así mismo, ve un proceso transformador en la obra y el suicidio del autor como parte del proceso:

El paso de uno a otro es, desde la perspectiva de la historia, pero de la historia pensada en términos quechuas, un pachacuti: un cataclismo que tanto destruye un mundo cuanto construye otro. Incorporado a esta historia mitológica, de dimensiones y resonancias cósmicas, el suicidio de Arguedas es también parte de la liquidación de un universo y factor

⁴⁰² Ibid.

⁴⁰³ Eve-Marie Fell, “Nota sobre el destino de la obra” en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica Eve-Marie Fell, Buenos Aires, Organismos signatarios del acuerdo multilateral de investigaciones y co-edición archivo, 1984: 317.

⁴⁰⁴ Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires: Losada, 1973, p. 300.

constructivo de otro⁴⁰⁵.

Forgues subraya que en esta novela “la comunicación entre la sierra y la costa sólo se da a través del mito”⁴⁰⁶. Se ve que en esta novela Arguedas ha utilizado la duplicidad del zorro, como animal tótem entre dos mundos: el mundo quechua frente a la ciudad postcolonial para trascender todo. El mito que utiliza Arguedas en esta novela es distinto del que utiliza en *Yawar fiesta*, puesto que no se deriva de una leyenda postcolonial contemporánea. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, los zorros no son creados por Arguedas, son zorros de la cultura Moche⁴⁰⁷, que se desarrolló entre los siglos II y VII, y se extendió hacia los valles de la costa norte del actual Perú. Son de tiempos remotos como piedras incaicas, que pueden trascender los límites del tiempo y del espacio; son zorros míticos e inmortales. Arguedas los utiliza y los transforma para crear su propio mito. El novelista elimina su voz autorial para otorgar voces a los dos zorros, que se han convertido en zorros “incontrolables”: no son un producto del autor, sino figuras en proceso, que interactúan con el mundo, pueden transformarse en cualquier figura o volverse sobre sí mismas. En esta novela los zorros son burladores, son héroes culturales creados por el novelista, pero los zorros son libres y abiertos para cualquier transformación. ¿Por qué los transforma? ¿Cómo los transforma? ¿Qué funciones tienen esas transformaciones?

Trigo opina que en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* la contradicción no se ve resuelta a nivel del relato, y encuentra su salida al final de la novela a nivel autobiográfico y a nivel mítico⁴⁰⁸. En esta novela Arguedas utiliza el realismo mágico para dar voz a los indígenas, sobre todo, a dos zorros míticos, haciendo que la voz de todos éstos sea dominante.

Martín Lienhard señala que Arguedas enfocó el conflicto social a través de sus aspectos culturales y declara la irrupción de lo mitológico en esta novela como consecuencia de las relaciones que existen entre este texto y un universo mitológico concreto, el de los campesinos andinos anteriores o posteriores a la conquista española.

⁴⁰⁵ Ibid., p. 306.

⁴⁰⁶ Roland Forgues, ob. cit., p. 309.

⁴⁰⁷ En la edición de 2011 de esta novela, del centenario del nacimiento de José María Arguedas, lleva en la cubierta ilustración de la alegoría del puerto de Chimbote por Estuardo Núñez Carvallo, con la cabeza de zorro de la cultura Moche (aleación de oro, cobre y plata, dientes de concha).

⁴⁰⁸ Ver: Pedro Trigo, ob. cit., p.234.

Lienhard agrega que en la novela cada una de las tres dimensiones - novelesca, histórica y mitológica- connota también los niveles de las demás⁴⁰⁹.

3.1. La estructura del diálogo entre el zorro de arriba y el zorro de abajo.

Los dos zorros que incorpora el escritor peruano a la novela provienen de una narración mítica quechua, recogida por Francisco de Ávila (1573-1647) y traducida por José María Arguedas, junto con otras historias, bajo el título de *Dios y hombres de Huarochirí* (1966). Según la leyenda, en tiempos lejanos dos zorros se encontraron en el cerro Latauzaco, en Huarochirí, sierra del actual departamento de Lima, junto al cuerpo dormido de Huatyacuri, hijo del dios Pariacaca. El mundo estaba dividido en dos regiones: la de arriba, la sierra, y la de abajo, la costa; de ambas regiones provenían los zorros, y cada uno representa una de estas regiones. Los zorros se convirtieron en consejeros de Huatyacuri y le ayudaron a vencer los retos que le impuso el yerno del dios Tamtañamca, pero al mismo tiempo eran observadores discretos y burlones de todo lo que ocurría.

La división del territorio en el mito y la idea de los dos personajes que servían como conexión entre la sierra y la costa inspiró a Arguedas para crear su propia realidad sobre Perú. Los dos zorros son representantes de dos lugares y espacios distintos y son portavoces para cada espacio de la tierra de Perú en sus contrastes. Geográficamente son respectivamente de la Sierra, donde están los indios y de la Costa, representada por Chimbote, el puerto pesquero más grande de aquel mundo, a donde acuden runas (indios), criollos, extranjeros, monjas, curas y prostitutas.

En esta novela compuesta de varias formas literarias de diario, diálogo y relato, los zorros aparecen por primera vez en la obra al final del “Primer diario”, y por segunda vez al final del primer capítulo, estableciendo, según Lienhard, “un nexo entre las dos vertientes de la novela, Diarios y Relato”⁴¹⁰. El zorro de arriba y el de abajo se encuentran para intercambiar informaciones sobre los asuntos de su mundo. El zorro de abajo indica las diferencias entre la sierra y la costa.

⁴⁰⁹ Ver: Martín Lienhard, *Cultura andina y forma novelesca : zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Lima: Editorial Horizonte, 1990, pp. 85-87.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p.30.

Nuestro mundo estaba dividido entonces, como ahora, en dos partes, la tierra en que no llueve y es cálida, el mundo de abajo, cerca del mar, donde los valles yungas encajonados entre cerros escarpados, secos, de color ocre, al acercarse al mar se abren como luz, en venas cargadas de gusanos, moscas, insectos, pájaros que hablan; tierra más virgen y paridora que la de tu círculo. Este mundo de abajo es el mío y comienza en el tuyo, abismos y llanos pequeños o desiguales que el hombre hace producir a fuerza de golpes y canciones; acero, felicidad y sangre, son las montañas y precipicios de más profundidad que existen. ¿Suceden ahora, en este tiempo, historias mejor entendidas, arriba y abajo? (ZZ: 50)

Los zorros establecen de nuevo la relación sierra/costa que existió hace dos mil quinientos años. En el mito, como explica el zorro de arriba, se cuenta cómo Tutaykire, guerrero de la sierra, que va a la costa, es seducido por la virgen ramera (ZZ: 50). En el *El zorro de arriba y el zorro de abajo* se repite el tema de la seducción del hombre de la sierra por la “zorra” de la bahía de Chimbote, simbolizada como una prostituta. El zorro de abajo comenta: “Un sexo desconocido confunde a éstos. Las prostitutas carajean, con derecho. Lo distanciaron más al susodicho. A nadie pertenece la ‘zorra’ de la prostituta; es el mundo de aquí, de mi terreno (ZZ: 23).”

A partir del capítulo III, la función de los zorros ya no se limita a la continuación del diálogo mitológico de *Dios y hombres de Huarochirí*, sino que ellos mismos participan en la novela a través de las metamorfosis de don Ángel (el zorro de abajo), ejecutivo de la fábrica de harina de pescado “Nautilus Fishing”, y don Diego (el zorro de arriba). A través de sus diálogos hablan del problema de la justicia y de la responsabilidad sobre la devastación de Chimbote.

Al final del capítulo III el zorro de arriba se confunde con el Tarta, en el burdel de Chimbote “El Gato”. Después de presenciar un espectáculo sexual, don Diego desaparece misteriosamente, pero antes tiene que escalar los muros de un depósito de “veinte mil sacos de harina” (ZZ: 129). En el capítulo IV, el zorro de abajo, a través de la metamorfosis de don Ángel aparece con su señora para comentar a Moncada y el zorro de arriba, a través de la metamorfosis, interviene en la historia de don Esteban de La Cruz, y en la segunda parte, según lo que cuenta Maxwell al padre Cardozo, el zorro de arriba también intervino en su historia. En esta segunda parte de la novela, este zorro

de arriba se confunde con el albañil don Cecilio⁴¹¹, y aparece como un mensajero misterioso en la oficina del padre Cardozo.

Como en el relato, el padre norteamericano Hutchinson no distinguía: “¿Hubo o no hubo timbre?” (ZZ: 234), ya que no transcurre ningún tiempo ente el momento del timbrado del mensajero y su entrada a la oficina donde están reunidos los otros personajes. Todo hace que esta obra se mueva entre lo real y lo irreal. El ingrediente de realismo mágico que añaden los personajes mitológicos hace que la obra se mueva entre la realidad y la irrealidad. La oscilación entre la muerte y la vida, entre lo real o irreal es frecuente en la obra y no se resuelve. Es igual a lo que sucede cuando el autor confronta el problema de la justicia medioambiental, ¿tiene o no tiene solución?

3.2. La naturaleza doble de los zorros.

En su artículo “Twin heroes in South American mythology”, Alfred Métraux nos revela que en el folklore de América del Sur suelen aparecer un par de hermanos mellizos como héroes culturales, burladores y transformadores. Según el antropólogo, en los mitos de mellizos se nota una antítesis entre la fuerza, el carácter y los logros de los dos héroes, que se desafían entre sí en demostraciones de su poder sobrenatural. Siempre gastan bromas y meten a la gente en problemas. Los grandes hechos realizados por los mellizos cambiaron el rostro de la naturaleza y la aparición de muchos animales. No sólo son transformadores, sino también grandes héroes culturales con quienes la humanidad está en deuda. Los indios consideran a los Mellizos como personificación del Sol y de la Luna. El Sol siempre es más fuerte e inteligente, como el hermano mayor, mientras que la Luna, como el hermano menor, es más estúpido y débil. Muchas veces la Luna es asesinada y despedazada para ser devuelta a la vida por el Sol⁴¹².

Arguedas maneja juguetonamente los dualismos, superándolos de varias maneras. Por una parte presenta reversiones a través de los personajes, por otra parte presenta una incorporación a través de símbolos que pueden tener connotaciones diferentes en culturas diferentes.

Para aclarar todo, los zorros pueden transformarse el uno en el otro. De modo que

⁴¹¹ Martín Lienhard también señala esta confusión de personajes en su obra citada, p.141.

⁴¹² Alfred Métraux, “Twin Heroes in South American Mythology” en *The Journal of American Folklore*, Vol. 59, No. 232 (Apr. - Jun., 1946), pp. 114-123.

a través de los diálogos entre los zorros, los dos lugares, “arriba” y “abajo”, se combinan y se revierten. La reversión del ciclo es precisamente un pensamiento del dualismo simbólico y complementario de la cosmología ancestral andina. En su segundo diálogo después de que el zorro de arriba diga que “yo he bajado siempre y tú has subido” (ZZ: 50), el zorro de abajo acuerda “hablemos, alcancémonos hasta donde sea posible y como sea posible”(ZZ: 51). Más adelante Diego, a punto de transformarse en el “zorro de abajo”, justifica: “Ahora soy de arriba y de abajo, entiendo de montañas y costa, porque hablo con un hermano que tengo desde antiguo en la sierra” (ZZ:119). Y don Ángel, que pronto se convertirá en el “zorro de arriba”, le dice a Diego: “¡Eso! Nos hemos metido, usted en mí y yo en usted” (ZZ: 126).

Lienhard cree que el tradicional sistema dualista andino influye sobre las transformaciones arriba- sol- hombre- sierra, etc. o abajo- luna- mujer- costa, etc.; también destaca las transformaciones que se manifiestan en y a través de los discursos, en la representación del escenario y de los personajes, y en la configuración general de la novela: “Ahora bien, en el zorro..., los elementos no se limitan a representarse recíprocamente (en el eje de analogías simbólicas) ni a reproducir la división arriba /abajo en su interior, sino que se transforman, horizontal y verticalmente, unos en otros”⁴¹³.

3.3. Los zorros como burladores y héroes: la carnavalización.

Lienhard ve esta novela como un “texto carnavalizado”. Ha señalado la importancia de descubrir voces y discursos al leer esta novela. Ha descubierto una subversión del texto a partir de la oralidad y la gestualidad andina y popular. El crítico suizo se inspiró en la “carnavalización de la literatura” del semiólogo soviético Mijail Bajtín (1895-1975) para reivindicar la “quechuización” de esta novela⁴¹⁴. Resume, según Bajtín, los signos particulares relacionados con la literatura carnavalesca, género cómico-serio que desemboca, con Rabelais, Cervantes y otros, en la novela europea moderna: a) ambiente fantástico e interlocutores “inverosímiles” b) interferencia de las

⁴¹³ Martín Lienhard, “La «andinización» del vanguardismo urbano” en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica Eve-Marie Fell, Buenos Aires, Organismos signatarios del acuerdo multilateral de investigaciones y co-edición archivo, 1984, p.331.

⁴¹⁴ Martín Lienhard, ob. cit., 1990., p.14.

voces y modalidades del discurso más diversas c) teatralización cómica de un diálogo sobre temas graves d) desenfreno verbal e) signos de un delirio teatral, narrativo y sintáctico f) autosubversión del texto⁴¹⁵. Lienhard también ha señalado algunas raíces del fenómeno de la carnavalización de esta novela en la cultura andina. Y lo ha demostrado con la observación del historiador Waman Poma de Ayala sobre las fiestas de los campesinos reprimidos y las numerosas danzas de la conquista para ridiculizar la “justicia” española y republicana⁴¹⁶.

Los zorros que aparecen en el capítulo III de esta novela son dos figuras de “burladores” que en su teatralización cómica hablan sobre los problemas de la devastación de Chimbote. Sus voces son una combinación de bien/mal en las figuras indígenas de “burladores”, que tienen el poder de cambiar cosas para mejorar o empeorar el mundo de los seres humanos. Columbus indica que don Diego es el burlador “de nivel alto”, y don Ángel, el “de nivel bajo”, ya que es vulgar, adúltero, avaro, irresponsable e inhumano.

En esta novela la apariencia extraña de don Diego despierta una “curiosidad irresistible y risueña” (ZZ: 85) en don Ángel:

...era pernicorto, pero muy armoniosamente pernicorto, y esa especialidad de su cuerpo quedaba a cubierto y resaltada por una chaqueta sumamente moderna, larga, casi alevitada y de botones dorados. ...tenía en la mano una gorra gris jaseada que don Ángel había visto usar a los mineros indios de Cerro de Pasco, como primera prenda asimilada de la «civilización»... calzaba zapatos sumamente angostos, también gris jaspeados, admisiblemente peludos y ajustados con pasadores de cuero crudo. Los pantalones eran de color negro chamuscado. (ZZ: 85)

Su aspecto físico también es de un zorro: “el brazo...era muy corto...sus manos eran peludas y sus dedos sumamente delgados, de uñas largas” (ZZ: 115). Y su forma de actuación, como la de un zorro: “empezó a mover la cabeza hacia adelante, balanceando el cuerpo como una rama...su cara se afiló, sus mandíbulas se alargaron un poco y sus

⁴¹⁵ Martin Lienhard, *Cultura andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Lima: Editorial Horizonte, 1990, p.129.

⁴¹⁶ Ibid., pp.133-136.

bigotes se levantaron muy perceptiblemente, ennegreciendo por las puntas”(ZZ: 89). Cuando escuchaba “movió las orejas muy visiblemente” (ZZ: 117). Todo le recuerda a don Ángel que “en los cuentos de indios, cholos y zambos que aquí en la ‘patria’ se cuentan, se llama Diego al zorro” (ZZ: 121). En cuanto al rostro de don Ángel, “tenía una cabeza de cerdo, así de inteligente como de astuta; de gustador de cebada, de caldo y sancochados agrios por la mezcla de sus sabores y podredumbres” (ZZ: 90).

Lienhard manifiesta que mientras que don Diego hace el papel de provocador, don Ángel hace de cómplice de la provocación, poniendo de relieve la complicidad en la risa entre los dos zorros a través del zumbido de una mosca que viene a curiosear y que es matada por el zorro: “La risa contagiosa del zorro (“¡Uy, uy, uy...!”) provoca la hilaridad (“¡Ji, ji, ji...!”) del ejecutivo, en cuya risa vibra el recuerdo de la de Diego y del ‘zumbido premortal del coleóptero’. Poco a poco, la risa ‘a dúo’ del zorro y del ejecutivo y el zumbido de la mosca se funde en una vibración única, una risa cósmica”⁴¹⁷.

Las metáforas escatológicas, sexuales, zoológicas y blasfemas convierten el discurso del zorro de abajo en un signo grotesco que todo lo critica. Los hacendados “se mean” o “se zurran” en los indios (ZZ: 91, 92). Braschi “putamadrea mejor que cualquiera” ZZ: 100). Tinoco se ve calificado de “cholímetro cabrón” (ZZ: 109). Chaucato es descrito como “chimpancé, mono de África, gorila” (ZZ: 142), Ángel Rincón como cerdo y lagarto, etc. La parodia teológica critica por un lado el discurso de los teólogos, por otro, la sociedad que lo usa para defender un poder injusto⁴¹⁸.

Los zorros también son héroes culturales. De hecho, este libro es un símbolo de la danza, que representa la cultura. En Arguedas también viven dos personas: don Diego y don Ángel, el zorro de arriba y el zorro de abajo, que bailan entre la muerte y la vida. Aunque don Diego es nombre de zorro, representa a un personaje de justicia⁴¹⁹; en cambio don Ángel, a pesar de su nombre de ángel, no lo es de ninguna manera. Es la razón por la que en la novela Arguedas maneja juguetonamente los dualismos. Es una metáfora de este libro, porque Arguedas escribe sobre sí mismo. Él hace que él mismo se convierta en dos zorros, luego en dos personas; por ello su libro también es un baile

⁴¹⁷ Ibid., p. 126.

⁴¹⁸ Ibid., pp. 127-128.

⁴¹⁹ Marín nos informa que la tradición o leyenda del Zorro con el nombre de Don Diego procede de México, pero luego en Perú la aceptan y la viven los indios, los cholos y los zambos, que representa un personaje que defiende de las injusticias, el engaño y la violencia a los pobres, al pueblo. Véase Gladys C. Marín, *La experiencia americana de José María Arguedas*, Buenos Aires: F. García Cambeyro, 1973, p.245.

en la cultura, en todo. Arguedas toma la imagen vieja de la danza de la muerte de la Edad Media Europea⁴²⁰, pero la ha convertido en una danza peruana. Lienhard manifiesta que si los diarios suscitan la imagen del pasado andino y de la cosmovisión quechua tradicional, el relato evoca la reconstitución del hombre andino instalado en la costa. La muerte del autor puede “provocar el vuelco cósmico-social del mundo” e instaurar una apertura utópica - considera así la desaparición (el suicidio) del autor como “articulación estructural del texto”⁴²¹.

Creo que Arguedas recurre a esta tradición para buscar justicia y reestablecer el orden social. En la novela los zorros son testigos y conocedores de toda la realidad, Arguedas nos revela todo a través de los diálogos de estos dos personajes.

3.4. Los burladores como agentes: los acontecimientos.

Puede constatar que en esta novela el zorro de arriba desempeña el papel de agente que interviene en el diálogo mítico y en los relatos de esta novela para causar determinados acontecimientos. A continuación presentamos unos ejemplos.

3.4.1. El zorro de arriba hace que el zorro de abajo confiese toda la verdad de Chimbote.

En el diálogo mítico don Diego (el zorro de arriba) utiliza su táctica para inducir cómicamente a don Ángel a revelar la verdad sobre Chimbote, traicionándose y traicionando a los industriales harineros. Según el narrador, don Diego le ha hecho hablar “como si hubiera estado ensacando en su vientre las palabras de don Ángel” (ZZ: 98), por ello éste ha confesado todos los males que han planeado para manipular a los indios que han bajado de la Sierra, así como también los líos que arman los provocadores, los engaños y los robos entre los mafiosos. Don Diego admite como cierto lo que le cuenta don Ángel. Éste cree encontrar en su mirada transparente “algún secreto” (ZZ: 104). Según el narrador es “la verdadera transparencia profunda que

⁴²⁰ La imagen vieja de la danza de la muerte se remonta a la Edad Media Europea. En la Edad Media la danza de los muertos con los vivos es como un aviso de la muerte y abandono de la vida. Ver: Curt Sachs, *World History of the Dance*, New York: The Norton Library, 1963, pp. 251- 261.

⁴²¹ Martin Lienhard, art. cit., 1984, pp. 326-327.

transmiten al entendimiento y la esperanza los gusanillos que allí bullen, se retuercen, que hacen carreras a lo hondo y a través y los peces de brillo suave que se precipitan a velocidades diferentes según la voluntad o el ansia de los animales” (ZZ: 104). De modo que don Diego evoca en don Ángel el secreto escondido en lo más profundo de su memoria de la Sierra para que confiese su malicia con los mafiosos.

3.4.2. El zorro de arriba baila para trascender a todos los obreros de la fábrica.

Cuando don Ángel invita a su visitante a hacer un recorrido por la fábrica donde se produce la harina de pescado, don Diego es muy bien recibido por los obreros serranos, y el jefe le explica con todo detalle el proceso de la manufacturación. En la fábrica, don Diego se pone a bailar otra vez, y su danza de vida transforma a todo el grupo:

Una alegría musical, algo como la de las olas más encrespadas que ruedan en las playas no defendidas por islas, sin amenazar a nadie, desarrollándose solas, cayendo a la arena en cascadas más poderosas y felices que las cataratas de los ríos y torrentes andinas [...] don Ángel, y los muchos obreros [...] sintieron que la fuerza del mundo, tan centrada en la danza y en esas ocho máquinas, les alcanzaba, los hacía transparentes. (ZZ: 122)

Lienhard declara el trato recíproco entre el zorro visitante y los obreros. El zorro “no es un extraño bailarín solitario, sino la cabeza y la expresión de todo un universo y de todo un ‘texto’ subterráneo”⁴²². Sin embargo, la danza sólo ha traído una alegría momentánea; según el narrador, al salir de la fábrica, “la danza de don Diego, se alzaba en el cielo” como el humo de “una columna ascendente, rosada, sin bordes” de la fábrica (ZZ: 124). El poder de las figuras de “burladores” de los dos zorros no ha podido mejorar la situación. El jefe de “Nautilus Fishing” sigue indiferente frente al sufrimiento de sus obreros, a quienes llama “gusanos”. La codicia y el apetito sexual bruto le ciegan. Al final don Ángel lleva al visitante a un burdel de Chimbote “El Gato”. Después de presenciar un espectáculo sexual, don Diego desaparece misteriosamente.

⁴²² Martín Lienhard, ob. cit., 1990, p.141.

3.4.3. El zorro de arriba interviene en la música de Antolín Crispín para consolar a Esteban de la Cruz.

En el capítulo IV el zorro de abajo, a través de la metamorfosis, interviene en la historia de Don Esteban de La Cruz y el loco Moncada. Don Esteban es un ex campesino quechua que había trabajado en la mina Cocalón y luego pasó a Chimbote. Vive en una lucha dura contra la muerte, porque el trabajo en la mina le ha dejado muy enfermo de los pulmones. Don Esteban entabla una buena amistad con el loco Moncada, costeño de ascendencia africana, que en sus discursos logra mejor que nadie exponer la realidad de Chimbote y de Perú. En una ocasión cuando el ciego Antolín Crispín está tocando la guitarra, don Esteban ve a un hombre como un zorro, que según la descripción era muy bajo, “pernicorto”, “de gorrita”, “[l]os bigotes del hombrecito se movían muy despacio, cada pelo, alzándose, cuando abría la boca alargándola a ambos lados de la cara” (ZZ: 168). Este zorro/hombre bajito, escuchaba a Crispín “de un modo muy extraño, como si él le estuviera transmitiendo la melodía al músico” (ZZ: 168). Luego, mientras Crispín canta en quechua, don Esteban y “el hombrecito bocón” van “repitiendo los versos y moviendo los labios” (ZZ: 168). El huayno le calienta a don Esteban: “Mi ha pasado el frío que estaba en mi cuerpo, en el hueso del rodilla” y don Esteban le deice al hombrecito: “Tú nunca vas morir, oy bocón ¿por qué?” (ZZ: 168) Pero el hombrecito sale muy pronto y “subió el arenal haciendo zigzags. En la cima se puso a danzar, así, a lo lejos” (ZZ: 169).

3.4.4. El zorro de arriba guía a Maxwell a conocer un sexo cósmico para integrarse en el mundo indígena.

En el Capítulo sobre la música, el canto y el baile hemos señalado un evento mítico que describe la experiencia de Maxwell de conocer un sexo casi cósmico, guiado por el zorro de arriba, para integrarse en la fila de las jóvenes, con la danza del ritual indígena.

3.4.5. El zorro de arriba baila para reclamar justicia en la oficina del padre

Cardozo.

En la segunda parte de esta novela el zorro de arriba aparece como un mensajero para obligar a revelar la verdad. Llega a la oficina del Padre Cardozo, donde Maxwell y don Cecilio tienen una conversación muy larga con el cura. Don Cecilio cuenta al cura lo que ha hecho para ayudar a los pobres y Maxwell habla de sus experiencias con los serranos y su fascinación por la cultura indígena, así como le pide al padre Cardozo que presida su boda con una chica india. El padre no puede aguantar su risa. En este momento llega el mensajero y luego se pone a bailar mientras que Maxwell toca música de la Sierra consiguiendo que el cura cambie su actitud:

El mensajero empezó a emplumarse de la cabeza, como pavorreal o picaflor de gran sombra. Retrocedieron todos hacia las paredes. Diego comenzó a hacer vibrar sus piernas abiertas y dobladas en desigual ángulo; las hizo vibrar a más velocidad que toda cuerda que el hombre ha ensangrentado y ardido, luego dio una voltereta en el aire e hizo balancearse a la lámpara, le dio sonido de agua, voz de patos de altura, de los penachos de totora que resisten gimiendo la fuerza del viento. (ZZ: 239)

La danza trae una imagen de reversión en dimensiones enormes y desiguales. Es una danza entre la muerte y la vida. Con el poder mágico de la danza el espíritu y el alma se unifican, el bailarín busca el equilibrio imponiendo los elementos del mundo quechua para contrarrestar todo lo que está resistiendo. Es una lucha “desigual” contra la muerte, que corresponde a la desigualdad del relato anunciado por el autor en “¿Último Diario?” : “Este desigual relato es imagen de la desigual pelea (ZZ: 243)”.

La intervención del mensajero Diego con su danza y la música de Maxwell dan esperanza a Cecilio, que ha reclamado “¡Yo nunca jamás hey [sic] tenido esperanza! (ZZ: 239), y Cecilio también empieza a bailar. Pero cuando la música para, el despacho del padre Cardozo queda en su situación originaria: “Únicamente don Cecilio, ya bajo la luz de la modernísima lámpara, seguía bailando lento, derramando chorros de lágrimas sobre el pecho, con la cabeza agachada (ZZ: 239)”. Salen todos y la narración termina con el padre Cardozo reflexionando sobre una lectura de la Biblia, al lado de los retratos

que tiene en su oficina, uno de “Che” y el otro de “Cristo”. De modo que en la tragicomedia las colonizaciones están representadas como reflexiones mutuas en los personajes de Maxwell y en el Padre Cardozo, combinándose el realismo mágico con la danza indígena. Las dos colonizaciones, la de España y la reciente de Estados Unidos, serán trascendidas simbólicamente por la danza en la que todos deben ser tejidos juntos en el nuevo Perú con todas sus contradicciones y dualismo.

Los zorros son dos figuras de “burladores” que con su combinación de bien/mal pueden reclamar justicia para transformar la realidad. Los dos zorros que se encuentran en Arguedas se juntan en la danza, se unifican y ya no se pueden separar nunca. Es una transformación mágica. En la música y en el ritmo la danza trasciende toda la situación sociopolítica. El dualismo vida/muerte está transcendido por la danza y la música. Arguedas usa las voces de los dos zorros para poner de manifiesto el problema de la justicia y de la responsabilidad. “Los Zorros iban a comentar y danzar este sermón funerario en que el zambo ‘loco’ enjuicia al mar y a la tierra” (ZZ: 243).

Como los zorros pueden percibir cosas que los hombres no captan, y no son “mortales”, el narrador quiere despedirse un momento y los zorros que “sienten, *musian*, más claro, más denso que los medio locos transidos y conscientes” (ZZ: 244) pueden seguir “hilvanando los materiales y almas que empezó a arrastrar este relato” (ZZ: 244). Así identifica Cornejo Polar el papel de los zorros con el de “héroe”:

En ocasiones es además seña de redención: cambio de la negatividad del mundo, por obra del héroe, en plenitud afirmativa. Es dentro de este contexto que debe leerse el silencio que se expande al final de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Como el *dansak'* Rasu-Ñiti-y hay que recordar que los “zorros” son danzantes- y como Demetrio Rendón Willka, Arguedas instala su muerte en la corriente de un tiempo que no se detiene⁴²³.

⁴²³ Antonio Cornejo Polar, “Un ensayo sobre «Los zorros» de Arguedas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica Eve-Marie Fell, Buenos Aires, Organismos signatarios del acuerdo multilateral de investigaciones y co-edición archivo, 1984, p.305.

Conclusión.

En este capítulo he mostrado un cambio de estilo en las obras de Arguedas con respecto al uso de mito, haciendo una comparación entre una inscripción antropológica del mito indio en *Yawar fiesta* y el mito nuevo, propio e individual, que ha creado Arguedas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. *Yawar fiesta* tiene la forma de un mito verdadero; el narrador observa los acontecimientos que pasan desde fuera, pero no dispone de mucho poder para cambiar la realidad social. Para cambiar el mundo hace falta tener voces propias, voces desde dentro. Arguedas pasó mucho tiempo buscando fuera de sí las voces indígenas; por fin, los diarios íntimos en esta novela le llevan a la integración con el mundo indígena, y así, el narrador peruano termina fusionando su voz con la de los indígenas a través de dos zorros míticos. Como autor creativo e imaginario emplea un estilo que va cambiando desde el realismo hasta el realismo mágico. El mito indígena que utiliza Arguedas se ha convertido en un mito nuevo, propio y muy individual.

En el mito nuevo, como el novelista es blanco, para justificarse, elimina su voz autorial para dar voz a los indígenas, sobre todo, a los dos zorros míticos, dejándoles juzgar todo. Los zorros son burladores; a través de su diálogo hablan del sufrimiento de los indígenas que han bajado de la Sierra a Chimbote, para criticar el problema social que confronta Chimbote y para reclamar justicia social. De esta manera, Arguedas presenta una subversión del orden social. El novelista es consciente de que si describe el mundo caótico de Chimbote desde fuera, no le va a interesar a nadie. En consecuencia, pone a prueba un método nuevo para dar poder a la voz de los indígenas, a través de los zorros.

CONCLUSIONES

En esta investigación se han considerado preguntas particulares con el objetivo de conocer en qué medida José María Arguedas ha sido capaz como escritor de representar con autenticidad y vigor voces indígenas en sus novelas. Algunas de las preguntas que los críticos discuten son si Arguedas es un escritor indigenista o regionalista. ¿Cómo puede Arguedas, quien es antropólogo, escritor y profesor a la vez, representar las voces indígenas? Lo que no se puede conseguir con la ciencia, quizás se pueda conseguir con la literatura. Pero, ¿luego? Arguedas no es indígena. En su literatura ¿cómo valora el mundo quechua desde el interior y representa las voces de los indígenas quechuas? y ¿cómo diseña el narrador o los narradores en sus novelas? Si a Arguedas le interesan mucho los indígenas, ¿cómo trata el problema de la colonización en sus novelas, y la ruptura social con la teología de la liberación? Además de la combinación de culturas en sus obras, *Yawar fiesta*, *Los ríos profundos* y *Todas las sangres* son novelas realistas. En su última novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, sin embargo, encontramos una mezcla de géneros literarios: mezcla los diarios con los diálogos novelísticos y añade relatos míticos y realistas. ¿Qué función tienen los diarios intercalados en esta novela? En *Yawar fiesta*, Arguedas presenta un conflicto acerca de la celebración de una corrida de toros tradicional, a la india, o una moderna, a la española. El narrador cuenta los acontecimientos que pasan, desde fuera, como una inscripción antropológica del mito indio, mientras que en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Arguedas utiliza el realismo mágico y se toma toda la libertad para crear su mito propio, basándose en imágenes ancestrales y leyendas indígenas. ¿Pueden los mitos y costumbres de culturas diferentes encontrar un equilibrio, experimentar un hibridismo, un tercer espacio, asimilación, sincretismo? Es la idea de la polifonía derivada de la teoría de Bajtín, la que ha permitido a esta investigadora encontrar una manera de abordar estas preguntas.

1. Lugares en Perú.

Antes que nada, me parece que no tiene sentido cuestionar la autenticidad de las voces de Arguedas sobre los indígenas. Las voces que representa este escritor son múltiples voces culturales. Aunque no es indígena, gracias a su trasfondo personal, puede ofrecer al lector una perspectiva “desde el interior”. Su obra es una forma de “autoetnografía”. También, gracias a su educación, puede ver y señalar aspectos múltiples. Es un observador realista y en sus obras no sólo puede diferenciar voces

sociales según sean de estratos diferentes, sino que también sabe incorporar excepciones. Con respecto a su doble condición de antropólogo y escritor, ¿cómo representa las voces indígenas? ¿Se pueden encontrar voces indígenas en la antropología? Lo que no se puede conseguir con la ciencia, ¿se puede conseguir con la literatura? He mostrado que Arguedas no escribe sus novelas recurriendo a la antropología, puesto que la propia literatura puede representar mejor las voces de los indígenas. Con la literatura él puede hacer crítica, pero con la antropología tiene que ser objetivo. Las novelas en sí son una crítica social. No obstante, Arguedas es un escritor realista y sus estudios antropológicos también le inspiran para su creación literaria.

En sus novelas, Arguedas presenta diferentes lugares con personas de diferentes culturas, tanto de la sierra como de la costa, y nos deja conocer Perú desde su propia perspectiva particular. Cabe destacar que Perú no es un espacio, sino un lugar. Según el eminente geógrafo cultural Yi Fu Tuan, el espacio es un término abstracto e indiferenciado y se convierte en lugar cuando se le llega a conocer mejor y se le dota de valores⁴²⁴. Se ha acuñado el término “topofilia” para describir las formas en que los seres humanos se vinculan a su lugar. Se centra en el vínculo emocional que los seres humanos mantienen con los lugares que les sustentan. Estas emociones les permiten prosperar en su entorno a través de actividades de las significaciones culturales que no sólo proporcionan la supervivencia económica básica, sino también artísticamente creativa en el fortalecimiento de los valores que vivimos⁴²⁵. En *Yawar fiesta* la narración tiene lugar en Puquio, capital de la provincia de Lucanas, un pueblo grande, agrícola-ganadero ocupado por los mistis después de que éstos agotaron las minas y abandonaron los pueblos que habían fundado. *Los ríos profundos* se desarrolla en Cuzco y Abancay. Cuzco, ciudad antigua del gran esplendor inca, que Ernesto vio en su condición de una ciudad degradada: “El Cuzco de mi padre, el que me había descrito mil veces, no podía ser ése” (*LRP*: 139). Abancay, ciudad donde estaba el internado de Ernesto, está bajo el dominio de los terratenientes y los sacerdotes. Es un “mundo cargado de monstruos y de fuego” (*LRP*: 196). Cerca de la ciudad, se encuentra la hacienda de Patibamba, un barrio triste puesto que allí oprimen a los colonos y no existe ni comunicación ni música. Sin embargo, hay otro barrio que se llama Huanupata,

⁴²⁴ Yi-F Tuan, *Space and place: The perspective of experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005, p. 6.

⁴²⁵ *Ibid.*, pp. 2-6.

barrio de las chicherías donde se venden bebidas indígenas y se escucha música y cantos indígenas. *Todas las sangres* presenta su peripecia en San Pedro de Lahuaymarca, anterior capital de la provincia, pueblo feudal agrícola-ganadero, pero empobrecido por la forma de producción capitalista introducida por las carreteras y la mina de Apark'ora. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* el puerto pesquero Chimbote que nos presenta Arguedas es una ciudad caótica y alienada de la antigua cultura del Perú.

En estas novelas Arguedas nos presenta a los indios con un vínculo muy profundo con la naturaleza y con sus lugares, mientras que en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, el puerto de Chimbote aparece como imagen de la devastación del medio ambiente, donde los serranos que han bajado a la costa están dispersos y ya han perdido su vínculo con su lugar.

Especialmente notable es su representación de Cuzco y Chimbote. Aunque Cuzco aparece como una ciudad devastada, Arguedas romantiza mucho su descripción a través de los ojos del niño Ernesto. Destaca el río Pachachaca, que une Ernesto al mundo mítico y mágico de la naturaleza. El río le une al mundo indígena y le da fortaleza para enfrentarse a la “contaminación” de la influencia negativa del colegio. La carretera Nazca-Lima que construyeron los indios en 28 días es una obra increíble que demuestra la inteligencia y la perseverancia de los pobladores autóctonos. Arguedas recurre al realismo maravilloso para escribir, es una estética que nos conmueve y que nos produce simpatía. Aunque Chimbote aparece como un lugar desagradable en esta novela, se deja entrever la transformación de esta ciudad por el progreso. Sybila Arredondo de Arguedas nos revela muchas informaciones sobre *El zorro de arriba y el zorro de abajo* en la correspondencia de Arguedas, por las que nos enteramos de que cuando Arguedas está escribiendo esta novela, ha empezado ya su trabajo de investigación antropológica sobre Chimbote, ha estado varias veces en este puerto y no acaba de entender el progreso tan rápido que ha tenido este puerto en tan poco tiempo a causa de la industrialización⁴²⁶. Como la antropología no puede criticar la sociedad, Arguedas quiere expresar todo este conflicto con la literatura, pero se desborda.

Está demostrado que Arguedas no es un escritor regional ni indigenista, puesto que puede hablar con un sentido universal sobre Perú.

⁴²⁶ Ver: Sybila Arredondo de Arguedas, “El zorro de arriba y el zorro de abajo en la correspondencia de Arguedas” en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica Eve-Marie Fell, Buenos Aires, Organismos signatarios del acuerdo multilateral de investigaciones y co-edición archivo, 1984: 275-295.

2. Personajes en los lugares.

En sus novelas Arguedas ha creado personajes vívidos como intermediarios para reconciliar voces sociales. En *Yawar fiesta* el verdadero personaje es la masa indígena. En las otras tres novelas, los personajes más vigorosos son Ernesto, de *Los ríos profundos*, Bruno, de *Todas las sangres* y Moncada, de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

En *Los ríos profundos*, Ernesto es el personaje que se apropia del autor a través de sus ojos. Arguedas describe con un realismo maravilloso cómo funciona el *zumbayllu* de distintas maneras, primero con respecto a Ernesto y los hispanos, y luego con respecto a Ernesto y los indios. El *zumbayllu* es una palabra híbrida quechua-hispánica, y Ernesto, de origen hispano pero criado entre los indios, es también una mezcla de lo indígena y lo hispano. Al descubrirse a sí mismo en el *zumbayllu*, su proyección en este objeto le ayuda en su integración en el mundo en el que está viviendo, en su crecimiento y en su desarrollo.

De estas novelas, *Todas las sangres* es la que sobresale por su realismo, porque abarca una amplia vista de las capas sociales y nos deja conocer muchos problemas sociales de Perú. Esta novela puede hablar a la audiencia internacional. Arguedas quiere representar “todas las sangres” de todos los componentes de la sociedad peruana, especialmente de la Sierra. *Todas las sangres* es una novela más completa y superior a *Los ríos profundos*, y es más hermosa y más literaria que la anterior, donde “lo literario no solamente proviene de la descripción del llanto y de la mágica maravilla de los ríos y montañas”, sino también “de la faz y el corazón de infinidad de gentes distintas entabadas en nuestro país en una urdimbre sutil, profunda a veces terrible”⁴²⁷. Representa “un vasto cuadro del Perú feudal”⁴²⁸.

Como los personajes en esta novela poseen caracteres complejos, con informaciones ricas sobre sus relaciones familiares, me parece una novela interesante y conmovedora. El personaje que más ilumina las ideas de Arguedas es don Bruno. Aunque tiene gran complejidad psicológica, muestra simpatía por sus indios. El hacendado es partidario de la permanencia del mundo feudal. Para controlar bien a sus colonos, les exige obediencia total. No quiere que sus indios sean corrompidos. Él les

⁴²⁷ Ver: Varios, “Conversando con Arguedas” en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, p.24.

⁴²⁸ Ibid.

considera puros, seres sin pecado. Se cree responsable de salvar sus almas. Al saber que sus hombres han ido a Paraybamba para vender alimentos a los indígenas que se están muriendo de hambre, se enoja mucho y castiga severamente al “mandón” de sus colonos. Sin embargo, ha violado a la Kurku Gertrudis, la ponga (sirvienta) jorobada de su madre doña Rosario, cuando ésta tenía doce años, y de ello viene el gran remordimiento del hacendado durante largo tiempo, porque la Kurku es considerada como una “criatura de Dios”. Para librarse de esos remordimientos, primero les otorga permiso para la venta de víveres y animales a los comuneros de Paraybamba. Por este cambio de actitud tiene que enfrentarse a los otros señores principales de San Pedro. Don Bruno, igual que su padre, también pasa por el proceso psicológico-cultural de transculturación e “indianización”. Este cambio alcanza mayor fuerza con la entrega del cuerpo de su madre a los indios para ser enterrada como uno de ellos y culmina con su aceptación de la mujer mestiza como esposa. Su hermano Fermín, ferviente partidario de la modernización, le confiesa a Matilde, su mujer: “Bruno se convierte cada día en un inferior”. “¡Se está volviendo indio!” (TLS: 243). El proceso llega a su clímax cuando Bruno nombra a Rendón Wilka administrador de la hacienda y albacea de su niño don Alberto. Bruno se transforma después de matar al hacendado come-gente don Lucas y de pedir justicia a su hermano Fermín. Se dirige a los indios y dice: “—He matado a don Lucas por orden del cielo. ¡Esperen, indios!—dijo don Bruno, todavía con la pistola en la mano—. Allí, en el corredor, está su cadáver. Ustedes han sufrido más que Dios—Y recordó al cabecilla de su hacienda, Adrián K’oto—. ¡Más que Dios! [...] Ustedes son inocentes...” (TLS: 454). Según el narrador, “Su expresión era de paz y de cierto aire misterioso, como de un gran loco [...] Y el río de sangre, tantas horas contenido en el pecho de don Bruno, se desbordó. Ya había arrastrado a quienes debía arrastrar; ahora tenía que salir al mundo o matarlo, por dentro” (TLS: 457). Don Bruno ejerce mucha influencia en Matilde, y al final la hace cambiar también. La ambición es lo que le dirige a Matilde al individualismo. La hace ver su conciencia y le ruega que utilice su capacidad para transformar a su hermano. En don Bruno se puede ver el ideal de sincretismo cultural.

Aunque se considera que en esta novela Arguedas es el adulto Rendón Willka, en una entrevista con Escajadillo, este escritor revela que también es un poco don Bruno:

Yo he sentido, desde pequeño, cierta aversión a la sensualidad. Algo así como don Bruno en sus momentos de arrepentimiento. Aquel personaje poderoso e inmensamente malvado que presento en el cuento “Agua” fue sacado de la vida real. Era un hermano mío. No solamente era el amo del pueblo, señor de pistola al cinto, sino también terriblemente mujeriego y sexualmente perverso. Yo era un niño de siete años y este hombre, en más de una oportunidad, tuvo la maldad de obligarme a que presenciase sus “hazañas”. Recuerdo todo esto con gran nitidez. Quizás estas vivencias me hayan ayudado a perfilar ciertos rasgos (el misticismo, el remordimiento quemante) de don Bruno⁴²⁹.

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, el personaje más imaginativo es Moncada, porque es justiciero y también está de parte de los pobres y los oprimidos. La voz de Moncada es el eco de la teología de la liberación de Gustavo Gutiérrez. Su actitud con su compadre don Esteban de la Cruz también es la cristiana, como la mejor respuesta al Dios de los pobres. El narrador nos revela esta fraternidad entre los dos, en una ocasión cuando don Esteban está tosiendo: “Moncada lo llevó cargado. Pesaba muy poco más o menos como un carnero. Don Esteban se dejaba cargar con su compadre (ZZ: 154)”. Es el único testigo de toda la realidad peruana, como aclara el narrador en el “¿Último Diario?” Moncada es “el único que ve en conjunto y en lo particular las naturalezas y los destinos” (ZZ: 243). Aunque es loco, puede imaginar varios casos de reconciliación.

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, los dos zorros son personajes míticos que pueden trascender el tiempo y el espacio. Aunque esta novela produce simpatía hacia los indios, los personajes son intelectuales, no son de carne y hueso, sólo representan voces sociales, y por eso no parecen muy conmovedoras.

El novelista presenta una “polifonía” de voces en sus novelas. Al principio describe “desde fuera”, pero poco a poco se identifica más con los indígenas y por medio de su mirada habla “desde dentro”. Es capaz de adoptar las voces narrativas de una gran variedad de personas. Se convierte en un “intermediario” que reconcilia diferentes voces narrativas y las hace interactuar. El novelista utiliza la autoobjetivación y se proyecta a sí mismo en la literatura, en otro, en múltiples personajes, para ver más

⁴²⁹ Varios, “Conversando con Arguedas” en Juan Larco, ed. *Recopilación de textos sobre José María Arguedas, Serie Valoración Múltiple*, La Habana: Casa de las Américas, 1976, p.25.

claro sus posibles “otros” e imaginar algunas negociaciones y reconciliaciones interculturales.

3. Conflictos personales o comunitarios.

Arguedas hace que las voces indígenas surjan a través de los conflictos que plantea en cada novela, sean personales o comunitarios. Hemos visto que todos son conflictos de razas. En *Yawar fiesta*, el conflicto narrativo es el enfrentamiento entre varios sectores de Puquio acerca de si realizar o no un *Turupukllay*, una corrida de toros a la indiana. Ha causado una lucha de poder político entre varios sectores de Puquio. Se ve que la autoridad no quiere que los indios tengan mucho poder y éste es el punto político que expresa Arguedas a través de la disputa sobre la corrida indiana. Los indios, aunque se sacrifican con su sangre en la plaza de toros, vuelven su sangre a la tierra, a su lugar, y revitalizan su tierra con su sacrificio. Han demostrado su poder, fuerza y valentía, han conseguido resistir a las autoridades y han realizado su voluntad.

En *Los ríos profundos*, Arguedas presenta varios tipos de conflictos: conflicto personal de Ernesto, conflicto de religión entre Ernesto y el Padre Linares⁴³⁰; conflicto social entre las chicheras y el padre Linares, padre director de Abancay⁴³¹; conflicto de razas entre los chicos del colegio y el mayor conflicto social producido por la epidemia⁴³² entre los colonos y el padre Linares.

En *Todas las sangres*, la usurpación de la tierra “La Esmeralda”, la mejor tierra de cultivo de San Pedro, para la explotación de la mina Apark’ora, es el punto de partida de todas las pugnas de la novela. Arguedas da voces a diversos sectores sociales para la negociación⁴³³.

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Arguedas subraya el conflicto social debido a los males que los mafiosos han planeado para manipular a los indios que han bajado de la Sierra, que primero les hacen trabajar y luego les hacen gastar su dinero en burdeles y bares. También arman líos para que todo el dinero vuelva a su bolsillo.

En esta novela Arguedas también presenta su conflicto interior como autor, reflejado en los diarios intercalados en esta novela. Frente a la polémica literaria con

⁴³⁰ Véase el capítulo IV. 2. Las campañas.

⁴³¹ Ibid.

⁴³² Véase el capítulo IV. 3. El *zumbayllu*.

⁴³³ Véase el capítulo II.

Cortázar y Vargas Llosa, Arguedas quiere defenderse y autojustificarse como testigo comprometido con la cultura andina. Los diarios tienen las funciones siguientes: 1) Autojustificación como desahogo emocional al tiempo que negocia su posición con respecto a la recepción negativa contemporánea. 2) Acumulan fuerza y “audacia” para un relato nuevo. 3) Deconstrucción de su viejo yo para reconstruir su nuevo yo realista e íntimo. 4) Eliminación del yo como autor para dar voz a los zorros míticos. Arguedas pasa por una purgación para deconstruir su yo hispano y reconstruir su yo como indigenista. Sin embargo, Arguedas tiene que escribir en español, no puede escribir en quechua, de ahí que surja su conflicto en el “umbral del *Illiteracy*”. De todos estos conflictos, el que aparece en *Yawar fiesta* representa más el problema de los indígenas. Arguedas a través del *yawar fiesta* expresa la necesidad de llevar a cabo un cambio social. Es también un conflicto cultural entre la cultura hispana y la quechua. El conflicto que presenta Arguedas sobre la corrida de toros es un buen ejemplo del conflicto que se encuentra en el “umbral del *Illiteracy*” delineado por Acosta, caracterizado por la significación ilegible, inconmensurable e ingobernable. Tanto la cultura española como la quechua tienen su origen mitológico de la corrida de toros. Debido a la diferencia histórica, cultural y de lengua, las dos culturas no se pueden comunicar y es imposible que lleguen a entenderse mutuamente. A través de este conflicto la voz de los subalternos es escuchada.

4. El problema de las voces.

Con el fin de analizar cómo Arguedas representa las voces indígenas en sus novelas he usado la teoría de Bajtín y Uspensky para explicar cómo el narrador está involucrado en la historia. Hay un cambio de focalización del narrador en estas cuatro novelas. En *Yawar fiesta* se ve una “extraposición” del autor hacia el personaje. El narrador se ubica fuera de su propia personalidad, se asimila al otro. Ha convertido su yo al otro y se ha convertido en otro para ver la totalidad del personaje y del mundo. En *Los ríos profundos* se ve una “desviación de la extraposición” del autor. La novela está narrada desde una perspectiva en primera persona y de un modo autobiográfico. Arguedas se objetiva a sí mismo como otro. El narrador es un niño, pero el autor es un adulto. Arguedas usa el punto de vista de un niño para criticar el mundo de los adultos. Arguedas hace que Ernesto, un niño inocente, entre en la cultura. En *Todas las sangres*,

se ve otra vez la “extraposición” del autor, para que los lectores escuchemos voces de una amplia gama de las capas sociales. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* el autor se desvía otra vez de la extraposición y se posesiona de su personaje. Los textos diarísticos son una interpretación estética de la propia vida de Arguedas como autor. Incluyen la reflexión del narrador mismo sobre la situación sociopolítica, la situación de los escritores latinoamericanos y su propia situación personal. Estas son las voces de Arguedas. En los relatos de esta novela Arguedas se convierte en dos zorros, que sostienen una unidad artística con el autor. Son dos zorros “incontrolables”. He descubierto que cuando el novelista coloca al narrador fuera de su propia personalidad es para que los lectores tengan una visión más amplia sobre los problemas en la novela, y cuando el autor se desvía de la “extraposición” y entra en la historia es para poder hacer crítica.

El novelista presenta una “polifonía” de voces en sus novelas y no sólo habla de los indígenas. Al principio describe “desde fuera”, pero poco a poco se identifica más con los indígenas y por medio de su mirada “desde dentro”, es capaz de adoptar las voces narrativas de una gran variedad de personas. Se convierte en un “intermediario” que reconcilia diferentes voces narrativas y las hace interactuar. Todas las voces que aparecen en sus novelas son creadas por el novelista, por eso son voces de Arguedas. El novelista utiliza la autoobjetivación y se proyecta a sí mismo en la literatura, en otro, en múltiples personajes, para ver más claro sus posibles “otros”. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* el novelista se convierte en dos zorros, en dos voces, la de arriba y la de abajo, para tener un diálogo entre dos voces y para abarcar el problema de todo el Perú. En *Yawar fiesta* el narrador observa los eventos que pasan desde fuera, pero no dispone de mucho poder para cambiar la realidad social. Para cambiar el mundo hace falta tener voces propias, voces “desde dentro”. Por ello, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* el novelista ha probado un método nuevo para dar poder a la voz de los indígenas, a través de los zorros. Son voces “desde dentro” y tienen mucho poder. Los zorros son burladores, a través de su diálogo hablan del sufrimiento de los indígenas que han bajado de la Sierra a Chimbote, para criticar el problema social que confronta Chimbote y para reclamar justicia social. De esta manera Arguedas presenta una subversión del orden social.

Yawar fiesta, *Los ríos profundos* y *Todas las sangres* son novelas realistas, pero en su última novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, encontramos una mezcla de

géneros literarios, mezcla los diarios con los diálogos novelísticos y añade relatos míticos y realistas. Arguedas pasó mucho tiempo buscando fuera de sí las voces indígenas; por fin, ha encontrado una manera nueva para escribir sobre la voz indígena. Los diarios íntimos en esta novela le llevan a la integración con el mundo indígena, y así, el narrador peruano termina fusionando su voz con la de los indígenas a través de dos zorros míticos. No obstante, se nota una relación paradójica entre el diario, con el que se autojustifica y concede voz, y el aparente autosilenciamiento de la voz autorial en los relatos míticos de esta novela. Es decir, un diario normalmente debería darle vigor a la voz autorial, pero a través de la deconstrucción dicha voz se hace más elusiva. La deconstrucción le conduce al descubrimiento de una forma nueva de escribir la voz indígena.

Como autor, Arguedas emplea un estilo que va cambiando desde el realismo hasta el realismo mágico. El mito indígena que utiliza Arguedas se ha convertido en un mito nuevo, propio y muy individual que se encuentra en el “umbral del *Illiteracy*” que según Acosta, se caracteriza por la ingobernabilidad. Como Arguedas es blanco, para autojustificarse elimina su voz autorial para dar voz a los indígenas, sobre todo, a los dos zorros míticos, dejándoles juzgar todo. Los burladores son como héroes culturales. Los zorros son figuras míticas que pueden trascender el tiempo y espacio, vida y muerte. En esta novela hemos visto un texto carnavalizado a la Bajtín, caracterizado por a) Elección de un tema o referente contemporáneo b) Tendencia a la libre experimentación c) Mezcla de estilos, de géneros, de voces.

Arguedas hace referencia a lo “carnavalesco” en la cultura andina: a) Representación de un mundo al revés, parodia grotesca del poder, aparición de un antipoder mimado por los actores del espectáculo o implícito en la reacción “subversiva” del público. b) Una actitud de desenfreno verbal cómico y escatológico. c) El desahogo verbal mediante metáforas escatológicas y sexuales, con el fin de hacer las voces indígenas más dominantes. El novelista lleva una máscara para hablar lo que quiera, para subvertir lo que quiera. Como los zorros son figuras míticas e inmortales, pueden trascender tiempo y espacio, son incontrolables. Entre los dos zorros reclaman justicia para el problema medioambiental que confronta Chimbote.

Tanto en *Yawar fiesta*, en la que Arguedas representa voces de diferente jerarquía, como en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en la que el novelista aparentemente elimina su punto de vista hispano dominado para dar voces a los indígenas subalternos

en diálogos y el poder a los dos zorros míticos, son voces de Arguedas, puesto que el novelista quiere criticar el problema social desde puntos de vistas diferentes.

5. Justicia social.

Arguedas en sus novelas trata de problemas sociales, algunos históricos y otros actuales, con el fin de reclamar justicia para los indios. En *Yawar fiesta* el novelista expone los despojos que los mistis cometen con los indígenas de su tierra y de su ganado, como consecuencia de la colonización. En *Los ríos profundos* los hacendados les privan de la sal a los indígenas para guardarla y dársela a los animales, por eso se organiza un motín. Las chicheras furiosas del barrio que aparecen como “un repunte de agua” dirigidas por doña Felipa, se apoderan de la Salina y se la reparten entre sí y se la llevan a las atemorizadas indígenas de Patibamba. Doña Felipa se atreve a preguntar al padre Linares: “¿Y quién ha vendido la sal para las vacas de las haciendas? ¿Las vacas son antes que la gente, Padrecito Linares?” (LRP: 273) También es un problema social como consecuencia de la colonización. En *Todas las sangres* y en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* el novelista plantea algunos de los problemas de la justicia medioambiental que confronta la sociedad peruana. En *Todas las sangres* esta problemática viene representada por la usurpación de la tierra y la explotación de la mina de la Sierra, y en su última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, viene representada por la industrialización del puerto pesquero de Chimbote y la contaminación de su medio ambiente, como consecuencia de la colonización, del capitalismo y la ideología de conquista (siguiendo a Humboldt y su influencia en la colonización latinoamericana, así como también la influencia del paradigma cultural occidental). Cabe destacar también la división del cementerio entre ricos y pobres. Arguedas plantea este problema con mucha ironía para criticar las diferencias sociales.

Aunque Arguedas se vale de la polifonía de voces para que los lectores conozcan estos problemas desde diferentes puntos de vista, siempre hay voces que están arriba y voces que están reprimidas. Por ello, Arguedas representa voces de resistencia, voces silenciosas como una alternativa de voces indígenas para reclamar justicia.

Con la cosmovisión andina, los indios viven con su medioambiente de una manera holística. No sólo valoran la tierra como fuente de vida y de sustento, sino también como fuente de su ser espiritual. Los indios creen que la tierra es algo sagrado,

que es de la naturaleza y no pertenece a nadie. Siempre trabajan en su reciprocidad para mantener un equilibrio, una relación de beneficio mutuo con la naturaleza. Arguedas siempre admira la fuerza y la eficacia del trabajo colectivo de los indios en sus *ayllus*, basado en la solidaridad y la reciprocidad.

6. Estética y cosmovisión.

En los capítulos IV y V he utilizado los conceptos de Rancière para analizar la forma en la que los objetos pueden “hablar”. Es una voz política que ha sido dominada. He hablado de voces reprimidas de resistencia, voces silenciosas o voces musicales que Arguedas representa como una alternativa de voces indígenas para reclamar justicia. En el capítulo IV “Los objetos incaicos/ hispánicos como imágenes de las voces indígenas en las novelas de José María Arguedas”, he descubierto voces de resistencia en unos objetos arcaicos/ hispánicos: las piedras del muro, las campanas y el *zumbayllu*, que aparecen como la imagen de una palabra muda y locuaz, cuyo mutismo es, como dice Rancière, “una escritura no escrita y más que escrita”. Arguedas relaciona estos tres objetos en sus novelas con la cosmología andina -el dualismo simbólico y complementario-, al tiempo que plantea un equilibrio nuevo, un equilibrio no europeo, sino andino, en el que entran también los europeos. Arguedas conoce muy bien sus significados y los utiliza con una intención subversiva; sin embargo lo más importante es que los haya trascendido y los plantee como elementos de un equilibrio nuevo, que se apoya en la ancestral cosmología andina.

Aunque estos objetos representan una transculturación, hay algunas diferencias entre ellos. El muro de piedras es un objeto completamente incaico. Aunque antes formaban parte de los templos y palacios incaicos, ahora sirven como cimiento de las iglesias y casas de los españoles. No obstante, lo que Ernesto ve es que lo colonial ilumina lo indio. Así se ve que el Perú mestizo está caracterizado por sus fuertes raíces indígenas. Por otra parte, las campanas representan un hibridismo entre la cultura española e incaica, pues están fundidas con el oro del tiempo de los Incas. Tienen forma española y funciones externas distintas. El *zumbayllu* plantea la combinación de un hibridismo lingüístico quechua-español: unión armoniosa de una forma verbal onomatopéyica española, “zumba”, y una onomatopeya quechua, “yllu”. Estos objetos

simbolizan cosas parecidas y su significación varía según las distintas perspectivas. También simbolizan la llave que abre el presente y el pasado.

En el capítulo V “Música, canto y baile como punto de inflexión social en las novelas de José María Arguedas”, he analizado la música, los cantos y los bailes foclóricos como puntos de inflexión que tienen poder para cambiar la narrativa. Arguedas utiliza estos elementos, algunos indígenas y otros híbridos, según el origen social y su significado para los oyentes y observadores, para presentar un momento transformador que facilita cambios en las personas, bien de personalidad, de pensamiento, de comprensión entre personas, bien cambios de situación social o un cambio en la historia de la novela. El novelista diseña unos puntos pivote en sus novelas intercalando música, cantos y bailes en la narración para conmover a los lectores y cambiar a los oyentes y los observadores, y les hace cambiar en cierto sentido, expresando la trayectoria y el deseo de negociación y cambio político y social. La música y los bailes son como una palabra muda y locuaz que llegan a ser una palabra elocuente para plantear un punto de inflexión y en los cantos y los bailes está la voluntad de los que cantan y bailan, representando así una voz más potente que los artefactos.

En estos dos capítulos he visto la técnica más importante que utiliza Arguedas. El novelista sabe diferenciar las voces culturales, superpone los artefactos ancestrales, canto, música, baile, que aparecen como una palabra muda en el texto. Es un poder político. Son significantes mayores susceptibles de varias interpretaciones a distintos niveles. Arguedas describe, en una especie de realismo maravilloso, cómo estos objetos, canto, música y baile están dotados de una duplicidad de significados, según sean vistos o escuchados por los colonizadores o los indios. Su visión cosmológica le brinda la oportunidad de relacionarlos con la cosmología andina -el dualismo simbólico y complementario-, al tiempo que plantea un equilibrio nuevo, un equilibrio no europeo, sino andino, en el que entran también los europeos. El narrador peruano conoce muy bien sus significados y los utiliza con intención subversiva; sin embargo, lo más importante es que los haya trascendido y los plantee como un equilibrio nuevo, basándose en la ancestral cosmología andina.

Después de una lectura atenta y del análisis de las cuatro novelas de José María Arguedas desde varios acercamientos, se ha mostrado que Arguedas es un escritor universal que puede hablar a lectores internacionales sobre los lugares, conflictos personales y comunitarios sobre la cultura, religión, sociopolítica y problemas de

injusticia y medioambientales de Perú. Arguedas es un escritor realista; con su ficción crítica la injusticia de la sociedad postcolonial, y sus estudios antropológicos también le inspiran para su creación literaria. Este escritor, gracias a su trasfondo personal, puede ofrecer a los lectores una perspectiva “desde el interior”, y nos hace ver múltiples aspectos de la cultura andina. Por ello, Aínsa, al hablar de identidad y narrativa, refuerza en un artículo reciente que la simbolización ha permitido un “nuevo ángulo de aproximación que no altera en forma sustancial la naturaleza de los hechos o la problemática abordada, pero sí la del discurso o la forma con que se los representa estéticamente”, agregando que “[b]asta recordar como ejemplo la problemática de la identidad del indio en los países andinos y las sucesivas respuestas que le ha dado la narrativa : de las páginas de Clorinda Matto de Turner a las de José María Arguedas. Es la identidad desgarrada, dividida o dolorida de América la que surge con singular fuerza de muchas páginas de ficción”⁴³⁴.

⁴³⁴ Aínsa, Fernando. « Discurso identitario y discurso literario en América Latina », *Amerika* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 24 février 2010, consulté le 20 avril 2016. URL : <http://amerika.revues.org/478> ; DOI : 10.4000/amerika.478

BIBLIOGRAFÍA

1) Obras de José María Arguedas.

Arguedas, José María. *Diamantes y Pedernales*. Buenos Aires: Arca/Calicanto, 1977.

---. *El sexto*. pról. de Mario Vargas Llosa. Barcelona: Laia, 1974.

---. *Señores e indios: acerca de la cultura quechua*. Comp. y pról. de Angel Rama. Buenos Aires: Arca/Calicanto, 1976.

---. *Indios, mestizos y señores*. Lima: Horizonte, 1985.

---. *Amormundo*. Buenos Aires : Arca/Calicanto, 1977.

---. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México, D.F. ; Madrid: Siglo Veintiuno, 1975.

---. *Los ríos profundos*. Pról. Mario Vargas Llosa; cronología E. Mildred Merino de Zela. Caracas: Ayacucho, 1978.

---. *Los ríos profundos*. Con introducción y notas de Ricardo González Vigil. Madrid: Cátedra, 2005.

---. *Todas las sangres*. Madrid: Alianza, 1988.

---. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición Crítica Eve-Marie Fell. Buenos Aires: Organismos signatarios del acuerdo multilateral de investigaciones y co-edición archivo, 1984.

---. *Yawar Fiesta*. Prólogo de Sybila Arredondo de Arguedas. La Coruña: Ediciones del viento, 2006.

---. *Qepa Wiñaq... Siempre. Literatura y antropología*, prólogo de Sybila de Arguedas, edición crítica de Dora Sales. Madrid: Iberoamericana, 2009.

---. *Canciones y cuentos del pueblo quechua*. Lima: Huascarán, 1949.

2) Libros sobre las obras de José María Arguedas.

- Aibar Ray, Elena. *Identidad y resistencia cultural en las obras de José María Arguedas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992.
- Castro Klarén, Sara. *El mundo mágico de José María Arguedas*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1973.
- Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada, 1973.
- . *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literatures andinas*. Lima: Centro de estudios literarios “Antonio Cornejo Polar”, 2003.
- . *La novela peruana: Clorinda Matto de Turner, Enrique López Albújar, Ciro Alegría, José María Arguedas, Manuel Scorza, Julio Ramón Ribeyro, Mario Vargas Llosa*. Lima: Centro de estudios literarios “Antonio Cornejo Polar”: Latinoamericana Editores, 2008.
- Columbus, Claudette Kemper. *Mythological Consciousness and the Future: Jose Maria Arguedas*. New York: Peter Lang, 1986.
- Cruz Leal, Petra-Iraides. *José María Arguedas: dos mundos para un artista*. La laguna: Universidad, Secretariado de Publicaciones, D.L., 1989.
- . *Dualidad cultural y creación mítica en José María Arguedas*. Universidad de la Laguna, 1990.
- Del Maestro Puccio, César. *Sombras y rostros del Otro en la narrativa de José María Arguedas. Una lectura desde la filosofía de Emmanuel Lévinas*. Lima: PUCP, 2007.
- Díaz Ruíz, Ignacio. *Literatura y biografía en José María Arguedas*. México : UNAM, 1991.

- Escajadillo, Tomás G. *Narradores peruanos del siglo XX*. Lima: Lumen, 1994.
- Forgues, Roland, ed. *José María Arguedas: la letra inmortal: correspondencia con Manuel Moreno Jimeno*. Lima: los Ríos Profundos, 1993.
- . *José María Arguedas del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico- Historia de una utopía*. Lima: Horizonte, 1984.
- González, Galo Francisco. *Amor y erotismo en la narrativa de José María Arguedas*. Madrid: Pliegos, 1990.
- González Vigil, Ricardo. Introducción y notas en Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Guillermo, Rochabrún, ed. “¿He vivido en vano?” *La mesa redonda sobre ‘todas las sangres’ del 23 de junio de 1965*, Lima: Fondo, 2011.
- Gutiérrez, Gustavo. *Entre las calandrias: un ensayo sobre José María Arguedas*. Lima: Instituto Bartolome de las Casas: Centro de Estudios y Publicaciones, 1990.
- Huamán, Carlos. *Pachachaka, puente sobre el mundo: narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México, D.F.: El Colegio de México : Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Kapsoli, Wilfredo, comp. *Zorros al fin del milenio: actas y ensayos del seminario sobre la última novela de José María Arguedas, “El zorro de arriba y el zorro de abajo”*. Lima: Universidad Ricardo Palma. Centro de Investigación, 2004.
- Lambright, Anne. *Creating the Hybrid Intellectual: Subject, Space, and the Feminine in the narrative of José María Arguedas*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2007.
- Larco, Juan. ed. *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Serie Valoración Múltiple. La Habana : Casa de las Américas, 1976.

- Lienhard, Martin. *Cultura andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima : Editorial Horizonte, 1990.
- De Llanos, Aymar . *Pasión y agonía: la escritura de José María Arguedas*. Buenos Aires: Latinoamericana , 2004.
- Marín, Gladys C. *La experiencia americana de José María Arguedas*. Buenos Aires: F. García Cambeiro, 1973.
- Martínez Gómez, Juana. *José María Arguedas: un narrador peruano*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1974.
- Martín Hudson, Ofelia. *La nueva imagen del indio en "Todas las sangres" de José María Arguedas*. Salamanca: Departamento de Ediciones y Publicaciones, Universidad Pontificia de Salamanca, 1998.
- Montoya Rojas, Rodrigo. *100 años del Perú y de José María Arguedas (1911-2011)*. Lima: Editorial Universitaria, 2011.
- Morales Ortiz, Gracia. José M^a Arguedas: *El reto de la dualidad cultural*. Sevilla: Renacimiento, 2011.
- Moraña, Mabel. *Arguedas-Vargas Llosa: dilemas y ensamblajes*. Madrid: Iberoamericana, 2013.
- Muñoz, Silverio. *José María Arguedas y el mito de la salvación por la cultura*. Minnesota: Instituto para el estudio de ideología y Literatura, Minneapolis, 1980.
- Ortega, Julio. *Texto, comunicación y cultura: Los ríos profundos de J. M. Arguedas*. Lima: CEDEP, 1982.
- Pinilla, Carmen María. *Apuntes inéditos. Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007.

- . *Arguedas: conocimiento y vida*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994.
- Portugal, José Alberto. *Las novelas de José María Arguedas. Una incursión en lo inarticulado*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.
- Rivera, Fernando. *Dar la palabra. Ética, política y poética de la escritura en Arguedas*. Madrid: Iberoamericana, 2011.
- Rodríguez Gómez, Edgardo, ed. *Liberación y diálogo de todas las sangres. Homenaje a José María Arguedas*. Madrid: Dykinson, 2013.
- Rowe, William. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979.
- . *Ensayos arguedianos*. Lima: Centro de Producción Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos ; Sur Casa de Estudios del Socialismo, 1996.
- Sales Salvador, Dora. *Puentes sobre el Mundo: Cultura Traducción y Forma Literaria en las Narrativas de Transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*. Bern: Lang, 2004.
- Sandoval, Ciro A. & Boschetto-Sandoval, Sandra M., Ed. 1998, *José María Arguedas, Reconsiderations for Latin American Cultural Studies*, Athens: Ohio University Center for International Studies.
- Spina, Vincent. *El modo épico en José María Arguedas*. Madrid: Editorial Pliegos, 1986.
- Trigo, Pedro. *Arguedas mito, historia y religión*. Lima: Centro de estudios y publicaciones, 1982.

Vargas Llosa, Mario. *La Utopía Arcaica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
--- . *La Utopía Arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Madrid: Alfaguara, 2008.

---. *José María Arguedas, entre sapos y halcones*. Madrid : Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978.

Varona-Lacey, Gladys M. *José María Arguedas, más allá del indigenismo*. Miami, Florida: Universal, 2000.

Teoría / obras sobre Latinoamérica.

Acosta, Abraham. *Thresholds of Illiteracy. Theory, Latin America, and the Crisis of Resistance*. New York: Fordham University Press, 2014.

Aínsa, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos, 1986.

---. *Narrativa hispanoamericana del siglo XX: del espacio vivido al espacio del texto*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

Alonso Alonso, María. *Diaporic Marvellous Realism: History, Identity, and Memory in Caribbean Fiction*. Leiden: Brill: Rodopi, 2015.

Álvarez Méndez, Natalia. *Palabras desencadenadas: Aproximación a la teoría literaria postcolonial y la escritura hispano-negroafricana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.

Antonelli, Mirta, et al. *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Clacso, 2002.

- Baumann, Max Peter. *Cosmología y Música en los Andes*. Madrid: Biblioteca Ibero-americana, 1996.
- Bedoya, Carlos García. *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura*. Lima: Pakarina, 2012.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Editorial Horizonte. Lima: Perú, 1994.
- De Grandis, Rita. *Polémica y estrategias narrativas en América Latina: José María Arguedas, Mario Vargas Llosa, Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia*. Beatriz Viterbo Editora, 1993.
- Favre, Henri. *El indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Lienhard, Martín. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*. Lima : Editorial Horizonte, 1990.
- . Comp. *Colaboración de Gabriela Stöckli y Mari Serrano. La memoria popular y sus transformaciones. A memória popular e as suas transformações. América Latina y/e países luso-africanos*. Madrid: Iberoamericana, 2000.
- Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales: Literatura de viajes y transculturación*. Trad. de Ofelia Castillo. México: FCE, 2010.
- Rama, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
- Rowe, William & Schelling, Vivian. *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America (Critical Studies in Latin American Culture)*. London: Verso Books, 1991.
- Salloreño, Manuel Miranda. *Heterogeneidad cultural latinoamericana y nueva novela en la narrativa de Jose Maria Arguedas, Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos*. Hamburg: Universitat Hamburg, 1986.

Shaw, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1992.

Williams, Gareth. *The Other Side of the Popular Neoliberalism and Subalternity in Latin America*. Durham & London: Duke University Press, 2002.

Teoría literaria.

Adamson, Joni, Mei Mei Evans, Rachel Stein, ed. *The Environmental Justice Reader: Politics, Poetics & Pedagogy*, Tucson: University of Arizona Press, 2002.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. Eduardo L. Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

---. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1999.

---. *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Bubnova. Madrid: Siglo veintiuno, 1982.

Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Trad. de César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2002.

Caballé, Anna. *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literature autobiográfica en lengua castellana (siglo XIX y XX)*. Málaga: Megazul, 1995.

Cajete, Gregory. *Native Science: natural laws of interdependence*. Santa Fe: Clear Light, 2000.

Chandler, Daniel. *Semiotics: the Basics*. Oxford: Routledge, 2007.

- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1993.
- Chiampi, Irlemar. *El realismo maravilloso*. Caracas: Monte Ávila, 1983.
- Dee, Nerys. *Discover Dreams: A Complete Guide to Interpreting and Understanding Dreams*. London: Aquarian Press, 1990.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza, 1972.
- Flys Junquera, Marrero Henríquez, Barella Vigal, ed. *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Madrid: Iberoamericana, 2010.
- Gutiérrez, Gustavo. *Teología de la liberación: perspectivas*. Salamanca: Sígueme, 1985.
- Hynes, William J. & Doty, William G. Ed. *Mythical trickster figures: contours, contexts, and criticisms Tuscaloosa*. University of Alabama Press, c1993, 1997.
- Kolodny, Annette. *The Lay of the Land Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1975.
- Mainer, J.C. *De postguerra (1951-1990)*. Barcelona: Crítica, 1994.
- Murphy, Patrick D. *Literature, Nature, and Other. Ecofeminist Critiques*. Albany, New York: State University of New York, 1995.
- Plumwood, Val. *Feminism and the Mastery of Nature*. New York: Routledge, 1993.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*, prólogo de Hugo Achugar. Montevideo: Arca, 1998.
- Rancière, Jacques. *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*.

- Traducción de Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- . *La división de lo sensible: estética y política*. Traducción de Antonio Fernández Lera. Salamanca: Gráficas Varona, 2002.
- . *El destino de las imágenes*. Estudio introductorio y traducción de Pablo Bustinduy Amador. Nigrán (Pondevedra): Politopías, 2011.
- . *El desacuerdo: política y filosofía*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
- . *El inconsciente estético*. Traducción de Silvia Duluc, Silvia Costanzo y Laura Lambert. Buenos Aires: del Estante, 2006.
- . *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dilon, revisión de Javier Bassas Vila. Castellón: Ellago, 2010.
- . *The Ignorant Schoolmaster. Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Translated and with introduction by Kristin Ross. California: Stanford University Press, 1991.
- Sachs, Curt. *World History of the Dance*. New York: The Norton Library, 1993.
- Spivak, Gayatri. *Crítica de la razón postcolonial. Hacia una crítica del presente evanescente*. Madrid, Akal, 2010.
- . *Sobre la deconstrucción. Introducción a De la Gramatología de Derrida*, Buenos Aires, Hilo Rojo, 2013.
- Tacca, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1989.
- Tarica, Estrella. *The Inner Life of Mestizo Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- Tortosa, Virgilio. *Escritura ensimismadas. La autobiografía literaria en la democracia*

española. Alicante: Universidad de Alicante, 2001.

Tuan, Yi-F. *Space and place: The perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

Uspensky, Boris. *A Poetics of Composition. The structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. Traducción de Valentina Zavarin y Sasan Witting. Berkeley, California: University of California Press, 1983.

Artículos de revistas y de actas.

Adorno, Rolena. “La soledad común de waman puma de ayala y José María Arguedas.” Especial de *Revista Iberoamericana*. 122.9 (1983) : 143-148.

Allen, Catherine J. “Time, place and narrative in an Andean community”. Especial de *Société suisse des Américanistes*. 57-58 (1993-1994) : 89-95

Aleman Bay, Carman. “Singularidades de José María Arguedas como escritor” *América sin nombre*, 13-14 (2009): 160-167.

Arredondo, Sybilla, “*El zorro de arriba y el zorro de abajo* en la correspondencia de Arguedas” en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica Eve-Marie Fell, Buenos Aires, Organismos signatarios del acuerdo multilateral de investigaciones y co-edición archivo, 1984: 275-295.

Blanchot, Maurice. “El diario íntimo y el relato”, en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, nº 182-183, julio-agosto 1996, 47-54.

Bou, Enric. “El diario: periferia y literatura”, en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, nº 182-183, julio-agosto 1996, 121-135.

Bustamante, Cecilia. "Una evocación de José María Argueda." Especial de *Revista Iberoamericana*. 122.13 (1983) : 183-191.

Calero del Mar, Edmer. "Etnohistoria y elaboración literaria en El Ayla, de José María Arguedas." *Bulletin de l'Institut Francais d'Études Andines*, (2006) : 75-86.

Carlos Galdo, Juan. "Rituales sangrientos : poéticas y políticas del sacrificio en José María Arguedas y Mario Vargas Llosa" *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XXX III No.65 (2007) : 265-276.

Carlos Rovira, José. "José María Arguedas y la memoria autobiográfica del indigenismo contemporáneo" *Anales de literatura Española*, 14, (2001):188-199

Castilla del Pino, Carlos. "Teoría de la intimidad", en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, nº 182-183, julio-agosto 1996, 15-30.

Castro-Klaren, Sara. "Crimen y castigo: sexualidad en J. M. Arguedas". Especial de *Revista Iberoamericana*, 122.3 (1983) : 55-65.

Cipriani López, Carlos. "La polémica 'Arguedas-Cortázar' (1967-1969) Golpe por golpe" en *Narratura*, blog, 2011, oct.

Columbus, Claudette Kemper. "Oracular Foxes, Archaic Time, Twentieth-Century Peru: J.M. Arguedas's Fox From Up Above and the Fox From Down Below" *Dispositio/n: American Journal of Cultural Histories and Theories*, 21, no. 48 (1996): 137-154.

Cornejo-Polar, Antonio. "Sobre el 'neo-indigenismo' y las novelas de Manuel Scorza", *Revista Iberoamericana*, 50. 123 (1984).

- “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”
Especial de *Revista Iberoamericana*. 62. 176-177 (1996, Julio-Diciembre) :
837-844.
- . “Condición migrante e intertextualidad multicultural: El caso de Arguedas”. *Revista de crítica literaria Latinoamericana*, 42. (1995): 101-109.
- . “Nota sobre la función del espacio en *Los ríos profundos*” *Anales de literatura hispanoamericana*, 2-3, (1973-1974) : 649-656.
- . “Mestizaje e hibridez: Los riesgos de las metáforas. Apuntes” en Especial de *Revista Iberoamericana*, 63.180 (1997, Julio-Diciembre) : 341-344.
- . “Condición migrante e intertextualidad multicultural: El caso de Arguedas” Especial de *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 21. 42 (1995):101-10.
- . “Un ensayo sobre « Los zorros » de Arguedas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica Eve-Marie Fell, Buenos Aires, Organismos signatarios del acuerdo multilateral de investigaciones y co-edición archivo, 1984: 296-306.
- Chirinos, Eduardo. “La escritura como ‘desenterramiento’: algunas reflexiones en torno a el zorro de arriba y el zorro de abajo de José María Arguedas” *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XVII, 1. 97. 2003: 11-20.
- Dorfman, Ariel. “Puentes y padres en el infierno: Los ríos profundos”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 12 (2.º semestre de 1980): 91-137.
- Doueih, Anne. 1993. “Inhabiting the Space between Discourse and Story in Trickster Narratives.” en *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*, ed. William J. Hynes and William G. Doty, 193-201. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Escajadillo, Tomás G. “Tópicos y símbolos religiosos en el primer capítulo de *Los ríos profundos*”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, V, núm. 9, (1979):

57-69.

Escobar Ulloa, Ernesto. “Del indigenismo a la cultura chicha Segunda parte: lengua literaria en Los ríos profundos y la cultura chicha” Especial de *Cuadernos Cervantes de la lengua española* Año XII/ 2008.

Forgues, Roland (b), “Por qué bailan los zorros” en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica Eve-Marie Fell, Buenos Aires, Organismos signatarios del acuerdo multilateral de investigaciones y co-edición archivo, 1984: 307-315.

Gimbernat de Gonzales, Ester. “Arguedas: mito e ideología” Especial de *Revista Iberoamericana*, 122.15 (1983): 203-210.

Girard, Alain. “El diario como género literario”, en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, nº 182-183, (julio-agosto 1996): 31-38.

Gómez Mango, Edmundo, “Todas las lenguas. Vida y muerte del la escritura en «Los Zorros» de Arguedas” en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica Eve-Marie Fell, Buenos Aires, Organismos signatarios del acuerdo multilateral de investigaciones y co-edición archivo, 1984: 360-368.

González, José Ramón. “Nuevas señas de identidad: cosmopolitismo y contraexotismo en la narrativa latinoamericana actual” en *XIII Simposio Internacional Identidad: Lengua, literatura y cultura*, Taiwán, 2014: 233-256.

González-Serna Sánchez, José María. “Una lectura mágica de Los ríos profundos, de José María Arguedas” Especial de *Sincronía*, verano, 2002.

Granell, Manuel. “El Diario íntimo.” en *Antología de Diarios íntimos*. Barcelona: Labor, 1963. Xi-xxx.

Harrison, Regina. “José María Arguedas: El substrato quechua.” Especial de *Revista*

Iberoamericana 122.7 (1983): 111-132.

Harss, Luis. "Los ríos profundos como retrato del artista." Especial de *Revista Iberoamericana* 122.8 (1983): 133-141.

Hernández Martínez, Margarita. "Comunicación e identidades en Yawar Fiesta de José María Arguedas: el festejo de las transformaciones" *Coatepec* 11 (julio-diciembre 2006): 89-117.

Hierro, Manuel. "La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo" en *Mediatika* 7 (1999): 103-127.

Jitrik, Noe. "Arguedas: reflexiones y aproximaciones." Especial de *Revista Iberoamericana* 122.5 (1983): 83-95.

Laguna González, Mercedes. "La escritura autobiográfica" en *LINDARAJA. Revista de estudios interdisciplinarios*, Número 3, (septiembre de 2005).

Lambricht, Anne. "In the name of the father: Vargas Llosa and/on Arguedas." *Hispanofila* 142 (Sept, 2004): 117.

Liang, Shiau-bo & Sánchez, María. "Perspectivas sobre conceptos religiosos en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas". *Providence Forum: Language and Humanities* 8 - 1 (2014): 75 -99.

Liang, Shiau-bo. "De la Muerte a la vida, transformación en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Argueda". *Tamkang Studies of Foreign Languages and Literatures* 23 (2014): 105-125.

Liang, Shiau-Bo y Patricia Haseltine,. "La negociación sobre conceptos del espacio en *Todas las sangres* de José María Arguedas". *Providence Forum: Language and Humanities* 6- 1 (2012):107 -132.

Liang, Rosalía Shiau-bo y Patricia Haseltine. "Concepts of Land in the Post-Colonial Contact Zone in José María Arguedas' *All Bloods*", *Foreign Language Studies* 15 (2012): 37-59.

Liang, Shiau-Bo."Un equilibrio nuevo: el Zumbayllu en *Los ríos profundos* de José María Arguedas", *Encuentros en Catay* 23 (2009): 271 -295.

Lienhard, Martín, "La «andinización» del vanguardismo urbano" en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica Eve-Marie Fell, Buenos Aires, Organismos signatarios del acuerdo multilateral de investigaciones y co-edición archivo, 1984: 321-332.

---."La función del danzante de tijeras en tres textos de José María Arguedas." *Especial de Revista Iberoamericana* 122.10 (1983): 149-157.

Lindstrom, Noemí. "El zorro de arriba y el zorro de abajo : una marginación al nivel del discurso." *Especial de Revista Iberoamericana* 122. 16 (1983): 211-218

Llerena, Laura León. "José María Arguedas." *Datos de Revista-Journal's information* (2012): 74.

Martínez Gómez, Juana. "El espacio en las novelas de José María Arguedas: La significación de lo sensorial". *Especial de Anales de Literatura Hispanoamericana* 5 (1976): 303-329.

---. "Ángeles y danzantes.Conflictos culturales en la narrativa el Perú (de José María Arguedas a Edgardo Rivera Martínez)" *Centro virtual Cervantes*. AISPI. Actas XXII (2004): 1-17.

Métraux , Alfred. "Twin Heroes in South American Mythology". *The Journal of American Folklore*, Vol. 59, No. 232 (Apr. - Jun., 1946): 114-123.

- Millones, Luis. "Para leer a Arguedas: a propósito del libro cultura popular y forma novelesca de Martín Lienhard" *Indiana* 11 (1987):167-179.
- Montoya, Rodrigo. "Yawar Fiesta: una lectura antropológica" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 12 (1980): 55-68.
- Moore, Melisa. " 'Anthropology' and 'Literature' Intersected: Female Roles and Identities in Todas las sangres by José María Arguedas". *Journal of Iberian and Latin American Studies* 9. 1 (2003): 39-55.
- Moreno, Cesar Fernandez. "José María Arguedas: en el viaje de dos culturas." Especial de *Revista Iberoamericana* 122.4 (1983): 67-82.
- Moro, Diana. "El plurilingüismo como clave de construcción novelística en Los ríos profundos de José María Arguedas" *Anclajes* VI.6 Parte1 (diciembre 2002): 123-136.
- Mróz, Marcin. "José María Arguedas como representante de la cultura quechua - análisis de la novela El zorro de arriba y el zorro de abajo." *Estudios Latinoamericanos* 8, (1981): 11-36.
- Murra, John V. "José María Arguedas: dos imágenes." Especial de *Revista Iberoamericana* 122.2 (1983): 43-54.
- Nagy-Zekmi, Silvia. "Estrategias postcoloniales: la deconstrucción del discurso eurocéntrico" Especial de *Cuadernos Americanos* 17.1 (2003): 11-20.
- Ocampo, Catalina. "From The Agony of Rasu-Ñiti José María Arguedas" *Literature and Arts of the Americas* 71, Vol. 38, No. 2, (2005): 189-191.
- Ortega, Julio. "Jose Maria Arguedas." *Latin American Writers*. Ed. Carlos A. Solé. Vol. 3. New York: Charles Scribner's Sons, 1989. *Literature Resource Center*. Web. 11 May 2010.

---. "Jose Maria Arguedas peruvian ethnologist(1911-1969)". *Latin American Writers*. Vol.3 (1989).

--- "José María Arguedas." *Revista Iberoamericana* 36.70 (1970): 77-86.

Pacheco, Carlos. "Sobre la construcción de lo rural y lo oral en la literatura Hispanoamericana." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 21.42 (1995): 57-71. Jstor. Web. 4. Nov. 2013.

Rama, Angel. "Los ríos profundos, ópera de pobres." *Especial de Revista Iberoamericana* 122.1, (1983): 11-41.

Riechmann, Jorge. "Tres principios básicos de justicia ambiental" en *Revista Internacional de filosofía política* 21 (2003):103-120.

Rouillón, José Luis. "La luz que nadie apagará- Aproximaciones al mito y al cristianismo en el último Arguedas" en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica Eve-Marie Fell, Buenos Aires, Organismos signatarios del acuerdo multilateral de investigaciones y co-edición archivo, 1984: 341-357.

--- "La otra dimensión: el espacio mítico" en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Serie Valoración Múltiple. La Habana: Casa de las Américas, 1976: 143-168.

Rowe, William. "Arguedas : el narrador y el antropólogo frente al lenguaje." *Especial de Revista Iberoamericana* 122.6 (1983): 97-109.

---. "Mito, lenguaje e ideología como estructuras literarias" en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Serie Valoración Múltiple. La Habana: Casa de las Américas, 1976: 257-283.

---. "Sobre la heterogeneidad de la letra en *Los ríos profundos*: Una crítica a la oposición

polar escritura/oralidad.” En *Heterogeneidad y literatura en el Perú*, editado por J. Higgins. Lima: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”, 2003, pp. 223-251.

Ruffinelli, Jorge. “Arguedas y Rulfo: dos narrativas que se encuentran.” *Especial de Revista Iberoamericana* 122.12 (1983): 171-179.

Sales Salvador, Dora. “La etnoliteratura de José María Arguedas: migración indígena y babelización de la ciudad en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*” *RDTP* LX, 1 (2005): 141-164.

Stucchi P, Santiago. “La depression de José María Arguedas.” *Revista de Neuro-Psiquiatría* 66 (2003): 171-184.

Tecumumán. “Una mirada indígena sobre el mundo” en *Abya Yala*, centro de investigación y estudios sobre tradiciones amerindias 2 (2003): 119-126.

Vargas Llosa, Mario. “José María Arguedas.” *El Comercio* (1955): 8.

Wise, David. “Indigenismo de izquierda y de derecha: dos planteamientos de los años 1920”. *Especial de Revista Iberoamericana* 122. 11(1983): 159-169.

Wolff Unruh, Vicky. “El mundo disputado al nivel del lenguaje.” *Especial de Revista Iberoamericana* 122.14 (1983): 193-202.

Artículos de Internet

Adriaensen, Brigitte. “ ‘Postcolonialismo postmoderno’ en América Latina: la posibilidad de una crítica radicalmente ‘heterogénea’ ”.

<http://www.vlrom.be/pdf/992postcol.pdf>. Romaneske: driemaandelijks tijdschrift van de vereniging van Leuvense Romanisten vol:24 issue:2 pages: 56-63KU Leuven.

Aínsa, Fernando. « Discurso identitario y discurso literario en América Latina », *Amerika* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 24 février 2010, consulté le 20 avril

2016. URL : <http://amerika.revues.org/478> ; DOI : 10.4000/amerika. 478.

Alaimo, Stacy. *Bodily Natures: Science, Environment and the Material Self*.
Bloomington: Indiana University Press, Project MUSE. Web. 3 Mar. 2016.
<http://muse.jhu.edu/>.

Alvar, J. “El culto de Mitra en Hispania”.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/46039.pdf>

Arguedas, José María. “El indigenismo en el Perú” en
http://www.ciesas.edu.mx/publicaciones/clasicos/00_CCA/Articulos_CCA/CCA_PDF/032_ARGUEDAS_El%20indigenismo_en_el_Peru.pdf.

Bajtín, Mijail. Autor y personaje en la actividad estética.
jbposgrado.org/.../Bajtin/2AUTOR%20Y%20PERSONAJE%20.pdf.

Carrillo, Boris. “*El zorro de arriba y el zorro de abajo* y la excelencia artística de José María Arguedas”. 2008.
<http://www.monografias.com/trabajos62/zorro-arriba-zorro-abajo/zorro-arriba-zorro-abajo.shtml>

Cerna-Bazán, José. “Capital Putamadre: Social Abstraction and Literary Representation in César Vallejo and José María Argueda” *Acontracorriente* Vol 4, No 1(2006) Fall.
http://tools.chass.ncsu.edu/open_journal/index.php/acontracorriente/article/view/231/302

Cipriani López, Carlos “La polémica’ Arguedas-Cortázar’ (1967-1969) golpe por golpe” en *Narratura*, 2011, oct.,
<http://narratura.blogspot.tw/2011/10/la-polemica-arguedas-cortazar-1967-1969.html>

Cocimano, Gabriel. “Mitos de la auto-percepción negativa. Latinoamérica en el espejo”. 2007.
<http://www.monografias.com/trabajos909/mitos-autopercepcion-negativa/mitos-autoper>

[cepcion-negativa.shtml](#)

Díaz Saldaña, Alexander. La cosmovisión arguediana en las obras de José María Arguedas. 2012.

<http://www.monografias.com/trabajos94/cosmovision-arguediana-obras-jose-maria-arguedas/cosmovision-arguediana-obras-jose-maria-arguedas.shtml>

Elesplinfalaz. Módulo de lectura. “*Los ríos profundos*”. 2005.

<http://www.monografias.com/trabajos27/rios-profundos/rios-profundos.shtml>.

Escobar, Ernesto “Del indigenismo a la cultura chicha: Primera parte: Marxismo, historia y José María Arguedas” en *Cuadernos Cervantes de la lengua española*.

http://www.cuadernos cervantes.com/enportada_36.html

Escobar, Ernesto “Del indigenismo a la cultura chicha: Segunda parte: lengua literaria en *Los ríos profundos* y la cultura chicha” *Cuaderno Cervantes de la lengua española*. http://www.cuadernos cervantes.com/art_37_indigen.html

Harss, Luis. “Los ríos profundos como retrato del artista.” *Especial de Revista Iberoamericana*. 122.8 (1983): 133-141.

<http://www.monografias.com/rios-profundos/rios-profundos.shtml>

Oyata, Martín. “José María Arguedas: representación y representatividad”

<https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/.../article/.../118/315>.

Spivak, Gayatri. ¿Puede hablar el sujeto subalterno?

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf

Valvassori, Mita. “El personaje trickster o “burlador” en el cuento tradicional y en el cine de dibujos animados”. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 1 (enero-abril 2006).

<http://www.culturaspopulares.org/textos%20I-1/articulos/Valvassori.pdf>