

INCORPORACION DEL ACADEMICO DON

MARIO VARGAS LLOSA

(Sesión pública del 24 de agosto de 1977)

JOSE MARIA ARGUEDAS, ENTRE SAPOS Y HALCONES

(Discurso de Don Mario Vargas Llosa)

Señor Director de la Academia Peruana de la Lengua
Señor Embajador de España
Señores académicos
Señoras y señores:

Si hace veinte años me hubieran dicho que un día iba a ser académico hubiera tomado la profecía como un agravio o como una broma. Las palabras 'academia', 'académico', me parecían entonces, y, con perdón de ustedes, no han dejado de parecerme todavía, parientes consanguíneas de cosas con las que me siento tan distanciado ahora como cuando era adolescente: el casticismo, el conservadurismo, el catolicismo. A pesar de ello, he aceptado la cariñosa conspiración de antiguos maestros de San Marcos, de parientes y de amigos, para instalarme entre ustedes, por razones que me gustaría confiarles.

La primera tiene que ver con el desamparo de la literatura en el Perú. Huérfana de apoyo oficial y privado, desdenada por unos e ignorada por otros, malvive de milagro y gracias a esfuerzos individuales que son gotas de agua en un desierto de indiferencia u hostilidad. En estas condiciones es infantil cultivar la iconoclasia literaria: no se puede comba-

tir lo inexistente y es pérdida de tiempo matar cadáveres. En nuestro páramo intelectual, cualquier empeño a favor de la literatura y del espíritu, y de cualquier signo, debe ser aplaudido y apoyado por los escritores como un combate contra la barbarie que nos cerca y que no es sólo política y económica sino también cultural. Formar parte de una institución cuyos miembros, de manera desinteresada, se reúnen a hablar del idioma y de las letras es, dentro de este desolado contexto, contribuir, de un modo parco sin duda pero inequívoco, a mantener viva el alma de nuestro país y todo aquel que sea conyidado a participar en ella debe sentirse agradecido.

La segunda razón es que ser miembro de la Academia es una manera como cualquier otra de afirmar el orgullo que todo peruano debería sentir de hablar en castellano y de ser, gracias a España, miembro pleno de una de las más dinámicas provincias culturales del mundo. Sin que esto signifique menospreciar nuestro pasado prehispánico ni el quechua o el aymara, creo que el desarrollo del Perú es inseparable de la afirmación y extensión de la cultura y la lengua que hacen de nosotros parte indivisible de una comunidad de doscientos millones de hombres que, en el nuevo y en el viejo continente, comparten una historia, una cultura y experiencias que aseguran nuestra modernidad y nuestro diálogo con el resto de los hombres. Un viejo prejuicio, en nuestro país, acostumbra identificar a la cultura de raigambre española con tendencias políticamente retrógradas y religiosamente ultramontanas. Sólo la ignorancia puede amparar semejante desatino en relación con el país donde nacieron los fueros populares, el primero que enseñó al mundo a combatir con guerrillas a los tiranos y aquel cuyas literaturas, aun en los momentos de mayor represión oficial, consiguieron ser siempre, en la palabra de sus mejores creadores, insumisas, heterodoxas y tercamente enraizadas en lo popular, desde los tiempos del Arcipreste y de Martorell hasta los de Lorca y Machado. Después

del mío, a ningún país me siento tan unido ni quiero tanto como a España, a la que debo (y pienso sobre todo en Cataluña, en Barcelona) mucho de lo que soy y de lo que he podido hacer. Esta es, supongo, una buena oportunidad para decirlo. Por lo demás, confío en que ser académico no cancele ni modere en mí una cierta vocación de inconformidad —ante los poderes establecidos, desde luego, pero sobre todo ante mi propio trabajo— pues una de las pocas certidumbres que he alcanzado es que no hay nada tan eficaz como la *satisfacción* para matar o idiotizar a un escritor.

Escribir en castellano, ser uno de esa legión de creadores que ha dado a la humanidad el Quijote y los Comentarios Reales, Residencia en la Tierra, Piedra de Sol o los Poemas Humanos, no es, en modo alguno, renunciar a la experiencia intransferible de su pueblo, provincia o aldea. Al contrario, es tener la posibilidad, gracias al idioma en que uno escribe, de realzar la visión de lo propio con una perspectiva más ancha, hablar de una variante significativa de lo humano —el Perú— con la seguridad de ser escuchado y comprendido. Así lo entendieron el Inca Garcilaso de la Vega y César Vallejo, y así lo entendió también José María Arguedas, ese escritor que conoció y amó como pocos el Perú de habla quechua, y de quien, luego de este obligatorio preámbulo, voy a hablarles.

* * *

Es arriesgado aceptar a pie juntillas las interpretaciones que hace un autor de su propia obra, ya que ésta, por su cercanía —ese contexto que el escritor difícilmente distingue del texto—, puede resultar para él más enigmática que para sus lectores. Tomar al pie de la letra lo que José María Arguedas decía sobre lo que escribió ha llevado a muchos —a mí mismo, en una época— a pensar que el méri-

to de sus libros está en haber mostrado más verazmente la realidad india que otros escritores. Es decir, en el documentalismo de su ficción.

En varias ocasiones Arguedas afirmó que su vocación había surgido por la necesidad que sintió de rectificar la imagen que presentaba del indio la literatura peruana de su tiempo. Se lo oí decir en una entrevista que le hice en 1955 ¹; dos años más tarde, en la revista *América*, volvió a asegurar que el estímulo para sus primeros relatos fue haber descubierto, al entrar a la Universidad, que "la novela, el cuento y la poesía mostraban un indio sustancialmente distinto del verdadero y no sólo al indio sino todo el universo humano y geográfico de los Andes" ². Y ocho años después, en el Primer Encuentro de Narradores, lo repitió de manera categórica: "Yo comencé a escribir cuando leí las primeras narraciones sobre los indios; los describían de una forma tan falsa escritores a quienes yo respeto, de quienes he recibido lecciones como López Albújar, como Ventura García Calderón. López Albújar conocía a los indios desde su despacho de Juez en asuntos penales y el señor Ventura García Calderón no sé cómo había oído hablar de ellos... En esos relatos estaba tan desfigurado el indio y tan meloso y tonto el paisaje o tan extraño que dije: "No yo lo tengo que escribir tal cual es, porque yo lo he gozado, y yo lo he sufrido" y escribí esos primeros relatos que se publicaron en el pequeño libro que se llama *Agua*" ³.

Sin embargo, junto al deseo de dar un testimonio fiel de la realidad andina, había en los orígenes de su vocación, más decisiva, más secreta, una razón personal. Esa infancia atormentada y exaltada que tuvo, su orfandad precoz,

1. *Narradores de hoy*. José María Arguedas, en "El Comercio", Suplemento Dominical, Lima, domingo 4 de septiembre de 1955.

2. *Canciones quechuas*, en *América*, Washington, 1957, Vol. 9. N° 9.

3. *Primer Encuentro de Narradores Peruanos* (Arequipa, 1965), Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1969, pp. 40.41.

los maltratos de la madrastra y el hermanastro, las orgías que éste le obligó a presenciar y que sin duda lacraron su vida sexual, su condición de hombre a medio camino de dos culturas, la necesidad de exorcizar de su memoria amarguras, nostalgias, odios, debieron ser tan determinantes como aquella razón social en su destino de escritor. Afortunadamente ocurrió así. Gracias a esos factores que él, en una ocasión, lúcidamente llamó "individuales y perturbadores" ⁴ fue José María Arguedas, además de testigo sutil del mundo de los Andes, un genuino creador.

Mostrar la verdad andina, enmendar a los escritores que habían desfigurado al indio son declaraciones de buena intención. Otra cosa son las obras que fraguaron, en un proceso del que Arguedas sólo podía ser parcialmente consciente, sus sentimientos solidarios, su imaginación y ese sustrato de experiencias transtornadoras que se formó sobre todo en sus años de infancia. Lo cierto es que, partiendo de un conocimiento más directo y descarnado de la Sierra, Arguedas no desfiguró menos la realidad objetiva de los Andes. Su obra, en la medida en que es literatura, constituye una negación radical del mundo que la inspira: una hermosa mentira. Simplemente, en su caso, como era mejor escritor que López Albújar o García Calderón, su visión de ese mundo, su mentira, fue más persuasiva y se impuso como verdad artística. Los cuentos de Arguedas no son "veraces" en el sentido que dan a esta palabra quienes creen que el valor de la literatura se mide por su aptitud para reproducir lo real, para repetir lo existente, quienes piensan, como decía Stendhal, que la novela es un "espejo". La literatura expresa una verdad que no es histórica, ni socioló-

4. En el artículo *Canciones quechuas* ya citado: "...pretendía escribir relatos en los que intenté describir ese mundo tal como vivía en mi memoria y en mi naturaleza. *"Pero en los relatos podían intervenir elementos muy individuales y perturbadores"*. (El subrayado es mío).

gica, ni etnológica, que no se determina por su semejanza con un modelo pre-existente. Es una escurridiza verdad hecha de falsedades; modificaciones profundas de la realidad, desacatos subjetivos ante el mundo, correcciones de lo real que fingen ser su representación. Discreta hecatombe, contrabando audaz, una ficción lograda destruye la realidad real y la suplanta por otra cuyos elementos han sido nombrados, ordenados y movidos de tal modo que traicionan esencialmente lo que pretende recrear. No se trata de una operación caprichosa: el desordenador verbal rehace, corrige, desobedece lo existente a partir de experiencias claves que estimulan su vocación y alimentan su trabajo. El mundo forjado así, de palabra y fantasía, es literatura cuando en él lo añadido a la vida prevalece sobre lo tomado de ella. Ese elemento nuevo, la *originalidad* de un escritor, curiosamente, resume con implacable fidelidad su más íntima historia. Si en ella otros hombres se reconocen, la admiten como suya, leen en ella sus propias vidas, la mentira literaria, como tocada por una varita mágica, pasa a ser verdad, realidad viva, mito y símbolo en los que el hombre ha transfigurado sus heridas y sus deseos.

Esta reconstitución sediciosa de la vida en una ficción, a imagen y semejanza de una historia personal —en la que, desde luego, se refleja la historia a secas— es lo que intentaré describir en los cuentos y relatos que escribió Arguedas⁵. Los primeros aparecieron en diarios y revistas de Lima en 1934 y los últimos en 1967, dos años antes de su muerte. Fueron concebidos, pues, con intervalos, práctica-

5. La compilación mejor hecha hasta ahora es la de Jorge Laforgue, *Relatos completos*, Buenos Aires, Editorial Losada, S. A., 1975. A ella hay que añadir los primeros cuentos, que exhumó José Luis Rouillón, *Cuentos olvidados*, Lima, Ediciones Imágenes y letras, 1973, y los relatos *Doña Caytana* (Suplemento Dominical de "La Prensa", Lima 29 de septiembre de 1935), *Runa Yupay*, Lima, Comisión Central del Censo, 1939, *El forastero* ("Marcha", Montevideo, 31 de diciembre de 1964) y *El puente de hierro* ("Runa", Revista del Instituto Nacional de Cultura, Lima, mayo, 1977).

mente a lo largo de toda su vida, y algunos de ellos —*Diamantes y pedernales, La agonía de Rasu-Niti, El sueño del pongo, Warma Kuyay, El forastero*— son, junto con *Los ríos profundos*, lo mejor que escribió.

1) *La violencia*

La más acusada característica de la sociedad que estos cuentos describen es la violencia, una crueldad que, encubierta o impúdica, comparece en todas las manifestaciones de la vida. Se trata de una sociedad andina —sólo *El cargador, Orovilca, El forastero* y el trunco *El puente de hierro* no suceden en la sierra peruana, pero también en ellos se halla ésta presente como referencia—, feudal, en la que un puñado de ‘mistis’ —gamonales, comerciantes— de cultura medianamente occidentalizada, ejerce una explotación múltiple sobre la masa india, de habla y tradición quechuas. Esta masa se divide en comuneros independientes, como los de Utej-Pampa, y comuneros adscritos a tierras patronales en calidad de tributarios, o concertados, pastores, mayordomos, sirvientes, etc. Existe una delgada capa de mestizos, tan insignificante que no sirve de lazo de unión ni siquiera de amortiguador entre indios y ‘mistis’. Estos viven incommunicados, odiándose y desconociéndose, y sus únicas relaciones resultan del abuso y la explotación que los unos infligen a los otros. La injusticia de que es víctima el indio está documentada a lo largo de los relatos, que, desde este punto de vista, pueden ser leídos como un catálogo de iniquidades. El ‘misti’ se apodera arbitrariamente de las tierras de las comunidades, haciéndolas cercar y luego llamando a la autoridad política y al juez para que convaliden el despojo (como Don Ciprián); monopoliza el agua y concede a los campesinos raciones avaras de modo que sus tierras se agostan (como Don Braulio); se adueña de vacas, caballos, chanchos y demás animales de los indios con el

pretexto de que han invadido sus heredades (como Don Ciprián Palomino); viola impunemente a las indias (como Don Froylán) y se hace justicia por su mano, sin rendir cuenta a nadie y de acuerdo a su código moral racista y machista (como Don Silvestre). El 'misti', aunque habla quechua —para dar órdenes— menosprecia a los indios, considera "asquerosas" sus costumbres (así califican los principales de San Juan al *ayla*), y, para castigarlos por faltas cometidas, o por simple maldad, es capaz de flagelarlos, o martirizarlos, como el patrón de *El sueño del pongo* que obliga a su sirviente a imitar a perros y vizcachas y lo expone a la mofa de los otros indios.

Sus lugartenientes, en estos vandalismos, son el gobierno y el cura. Aquél le envía soldados para que escarmienten a balazos a los indóciles, como a los chaviñas en *Agua* por insubordinarse contra Don Pedro, o para llevar a cabo la leva de reclutas, operación en la que —se ve en *Doña Caytana*— los indios son cazados y arreados igual que animales. Sin embargo, algo positivo resulta de esta experiencia en la que el campesino es desarraigado, rapado, uniformado y enviado al cuartel. Una constante de la realidad ficticia es que los rebeldes sean casi siempre ex-reclutas que han vuelto a sus pueblos, como el Victo Pusa de *Los comuneros de Utej-Pampa*, como Pantacha y el "varayok" de los tinkis en *Agua* y como Pascual Pumayauri en *Los escolares*. Incluso en *Runa Yupay*, relato de encargo, escrito en 1939, aparece este personaje: Cristín Garayar, indio licenciado, tranquiliza a sus hermanos que desconfían y los exhorta a colaborar con el Censo; y quienes recaban las informaciones son los 'movilizables' Teodoro Garayar, Lucas Mayhua y Felipe Delgado. En cuándo al cura, su función no parece ser otra que la de predicar la resignación ante la injusticia, o, como se dice en *Los escolares*, ir "de puerta en puerta, avisando a todos los comuneros para que se engallinen ante el principal".

Si la denuncia de estas iniquidades hubiera sido el logro mayor de Arguedas, es probable que sus relatos no hubieran sobrevivido a las narraciones de sus contemporáneos, donde tales horrores se referían incansablemente. Lo innovador en su caso no estuvo en estos temas ni en el sentido de indignación que impregna sus cuentos. Este es el aspecto convencional de ellos, algo que era moda en la literatura de su época. Su originalidad consistió en que, al tiempo que parecía “describir” la Sierra, realizaba una superchería audaz: *inventaba* una Sierra propia. En 1950 diría que, para escribir con autenticidad sobre el indio, debió efectuar “sutiles desordenamientos” en el castellano ⁶. Los desordenamientos más atrevidos los llevó a cabo en las cosas y las personas antes que en las palabras.

Observada de cerca, se descubre que la pintura de la injusticia en sus relatos no es precisamente realista. El principal, por sus excesos, suele deshumanizarse, asumir las características abstractas de ejecutante de una fuerza malvada e impersonal que se manifiesta por su intermedio. El Don Rufino de *Kellkatay-Pampa* es un depredador irredento: “todo” cae bajo el plomo de su carabina —carneros, llamas, caballos cerriles, vacas, vicuñas—, salvo las ágiles ‘parionas’, que siempre alzan el vuelo a tiempo. El Don Silvestre de *El vengativo* es un psicópata sádico que goza con su rabia, un hombre al que el odio da tanto placer como el amor. Y el Don Aparicio de *Diamantes y pedernales* perpetra crueldades vertiginosas, como despedazar contra las baldosas a su dócil arpista y cortar en vivo una lonja de carne a su potro. Los ‘mistis’ de *Hijo solo*, Don Adalberto y Don Angel, dos hermanos “caínes”, están enfrentados en una guerra sin cuartel, maldición autodestructiva más que lucha de intereses, en la que rivalizan en vesanías, como arrasar co-

6. En *La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú, Mar del Sur*, Vol. III, Enero-Febrero 1950, Lima-Perú, p. 70.

sechas, aniquilar animales, torturar a sus respectivos peones. Depredador, psicópata, caín, el 'misti' es también el corruptor, el que cancela la inocencia: el Don Guadalupe de *Amor mundo* lleva en las noches a un niño a contemplar cómo estupra a las señoras del pueblo.

Estas últimas historias se basan, le dijo Arguedas a Sara Castro Klarén, en "experiencias traumáticas que sólo he relatado después de cuarenta años de meditar en cómo tratarlas" ⁷. El hermanastro del que, en los últimos años de su vida, Arguedas habló con tanta libertad, como rompiendo un tabú, no sólo lo sometió a ese género de espectáculos. Su llegada a la casa de San Juan de Lucanas, donde José María vivía con la madrastra —pues el padre, juez, pasaba la mayor parte del tiempo en Puquio—, procedente de Lima, trastornó la posición del niño en el lugar. El hijo de sangre desplazó al entenado, quien se vio disminuido a la condición de sirviente. ¿Fue el hermanastro tan cruel con Arguedas como éste lo recordaba? No tiene mucho interés averiguarlo. Lo importante es que, en la memoria y en los sentimientos del futuro escritor, este personaje de su infancia se convirtió en el responsable primero de sus desgracias y —¿por extensión?— de las ajenas:

"Llegó e inmediatamente se convirtió en personaje central del pueblo. Desde el primer momento yo le caí mal porque este sujeto era de facciones indígenas y yo de muchacho tenía el pelo un poco castaño y era blanco en comparación con él. En la sierra, el blanco es superior, o había sido. El era un sujeto de aspecto desagradable. Por lo menos, causaba cierto temor porque tenía una expresión de engreído, de esos que hacen lo que les da la gana. Yo le cogí temor. Con la presencia de este hombre me metí más que antes a la cocina. Aquí ya la cosa estaba clara. Yo fui

7. José María Arguedas, *Testimonio sobre preguntas de Sara Castro Klarén*, en *Hispanamérica*, Revista de Literatura, año IV, número 10. Md. USA, 1975, p. 48.

relegado a la cocina e incluso, cuando mi padre no estaba, quedaba obligado a hacer algunas labores domésticas; a cuidar a los becerros, a traerle el caballo, como mozo. No era una labor que yo la sintiera como humillante. Por lo menos hasta que él no me hizo sentirlo, yo no lo sentí.

“Yo estaba completamente feliz. Yo lo que sentía cuando llegó este hombre era que la madrastra no trataba mal a los indios pero que este hombre impuso un cambio. Era un criminal, de esos clásicos. Trataba muy mal a los indios, y esto sí me dolía mucho y lo llegué a odiar como lo odiaban todos los indios”⁸.

Esto último es verdad, no cabe duda. El ‘misti’ de los relatos está diseñado a menudo a partir del odio que brotó en esa infancia lastimada, un odio tan poderoso que pudo durar cuarenta años. Los rasgos demoníacos del ‘misti’ de los cuentos de Arguedas deben menos, seguramente, a los modelos vivos de gamonales que conoció en sus años serranos, que a ese ‘demonio’ de su niñez, a los sentimientos de amargura y rencor, de desquite, que le inspiraba ese personaje que le arrebató la inocencia, lo maltrató e hizo de él —hijo de ‘misti’— un pongo⁹.

Por lo demás, es muy posible que ese ‘temor’ que el niño sentía por el verdugo de su infancia —sensación de impotencia total que confiere al adulto un halo todopoderoso, que lo acoraza de invulnerabilidad— se haya proyectado en la realidad ficticia, como elemento universal y objetivo, característico de las relaciones entre indios y principales. Estas relaciones parecen a veces mágico-religiosas más que

8. Ibid., p. 47.

9. “Aquel personaje poderoso e inmensamente malvado que presento en el cuento *Agua* fue sacado de la vida real. Era un hermanastro mío”, le dijo Arguedas a Tomás Gustavo Escajadillo (en *Entrevista a José María Arguedas, Cultura y Pueblo*, Publicación de la Casa de Cultura del Perú, Lima Julio-Diciembre de 1965, Nos. 7-8, p. 22). Esto es cierto, pero sólo parte de la verdad. Porque casi todos los de más ‘mistis’ principales de sus cuentos tienen la misma matriz.

económico-sociales. Es verdad que el poder de los 'mistis' es grande —tienen armas, los soldados vienen a socorrerlos, los curas los ayudan predicando la sumisión—, pero la mayor parte del tiempo vemos que el temor y el servilismo de la masa son desproporcionados respecto de la fuerza del principal. Este, hombre solo o rodeado de un reducido número de adictos, podría ser derrotado por la marea india. No ocurre así porque ejerce sobre ella una suerte de hechizo. Su presencia impone silencio y propaga el miedo. Sus órdenes, aunque sean bestiales, se acatan sin replicar y sus desmanes se aceptan como fatalidades. Cuando el patrón parte por unos días parece romperse un encantamiento y hay una explosión de júbilo, pues (sucede cuando sale de viaje el Don Ciprián de *Los escolares*) "hasta el día era más claro y el pueblo mismo parecía menos pobre". Ser maligno, encarnación de un destino sombrío, esa figura odiada y respetada parece existir por decisión de una divinidad implacable ante cuyos designios el indio no tiene otra alternativa que la resignación o la rebeldía estéril, condenada (como la de Pantacha o la de los craviñas) al fracaso, es decir a la muerte.

La violencia que impera en la realidad ficticia está magnificada, además, por el hecho de que quien relata y protagoniza las historias, la víctima o el testigo de la crueldad, es casi siempre un niño, o una persona indefensa y marginal, el ser más vulnerable, el menos preparado para defenderse. Una constante es el huérfano, hijo de 'misti', que por razones oscuras es criado como sirviente. Este personaje —el niño Ernesto y Juancha de *Agua*, el niño Santiago de *Amor mundo*, el niño anónimo de *Doña Caytana*—, con ligeras variantes y distintos nombres reaparece obsesivamente en la realidad ficticia, y la desubicación, la tristeza, el miedo, la soledad y los arrebatos de exaltación que son sus rasgos contagian el contorno, se convierten a menudo en cualidades del hombre, de la vida. Arguedas ha proyec-

tado en ese personaje recurrente el niño que fue (o que, de lejos, creyó o quiso ser) en esa época "tremenda" en que nacieron la mayoría de sus temas, esa infancia que —como escribió en el Segundo Diario de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*— se prolongó "encarnizadamente hasta la vejez". Cuando este personaje no aparece, ocupa su lugar alguien tan desamparado como él: seres recogidos, como el huérfano Singu y el perrito vagabundo de *Hijo solo*, el humilde hombrecillo de *El sueño del pongo* a quien por su poquedad alguien llama "huérfano de huérfanos", madres que pierden a su hijo y enloquecen como Doña Caytana o como la vaca Ene que cada mañana va a lamer el cuero del becerrito Pringo, o parias solitarios que son (o la gente los cree) pobres de espíritu, como el 'upa' Mariano de *Diamantes y pedernales* o fantasmas sin cara y sin nombre que deambulan enfermos de nostalgia por una ciudad desconocida como el anti-héroe de *El forastero*.

Estos marginales son, en la realidad ficticia, el centro del mundo, el eje en torno al cual nacen las historias. Testigos privilegiados de la violencia congénita a la vida, sus más lastimosas pruebas son, también, almas lúcidas respecto de esa condición trágica, que se acongojan por su suerte. La compasión por el débil, por el indefenso, por la víctima que reina en esta sociedad disimula —y a veces la exhibe sin tapujos— una tendencia a la auto-compasión, e, incluso, un latente masoquismo: el hombre se complace en sufrir para apiadarse de su sufrimiento. El arpista de *Diamantes y pedernales* se sienta un día a llorar en el poyo de la casa del patrón. Lloro por las moscas, por una arañita de cuerpo grande y patas cortas. "Y era —dice el narrador— que el mundo le hacía llorar, el mundo entero, la esplendente morada, amante del hombre, de su criatura". Este desbordamiento de un ser que padece y se contempla padecer y llora por el padecimiento propio y universal es otra constante de la realidad ficticia. A veces, como en este caso,

es actitud de un personaje, pero, en la mayoría de los relatos, es la actitud del narrador, lo que explica en qué seres se encarna o a quiénes acompaña de cerca, la clase de historias que cuenta y las reacciones que trata de provocar en los lectores. Violenta y emotiva, de un sentimentalismo a flor de piel y de una sensibilidad tan aguzada, en la realidad ficticia hay, se diría, una irreprimible vocación por experimentar el sufrimiento para poder compadecerlo.

La crueldad, por lo demás, no depende exclusivamente de la explotación de 'mistis' sobre indios, no resulta sólo de la estructura socio-económica o de los prejuicios de los blancos. Con la misma ferocidad que entre los hombres, hace estragos entre los animales. Vacas, becerros, vicuñas, perros, pájaros, insectos, nadie está a salvo de esa fuerza dañina que, a través de agentes varios, irrumpe contra todos y contra todo como para acabar con lo existente. Del martirio de los animales no sólo es responsable el 'misti'; también el mestizo y el indio suelen descargar contra esos seres indefensos sus frustraciones y su cólera. Un motivo que pasa de relato a relato, estableciendo un denominador común, es la imagen de seres desbarrancados por culpa de la maldad o del azar. Así como en uno de los textos más antiguos, *El vengativo*, vemos a la amante fiel de Don Silvestre "caer al barranco y rodar al fondo de la quebrada", veremos luego (en *El barranco*), atropellado por la mula nazqueña de Don Garayar, al becerrito Pringo rodar al abismo, rebotando entre los peñascos. En *La muerte de los Arango* será el sacristán Don Jáuregui quien despeñe al caballo tordillo de un principal como conjuro contra la peste, y en *Hijo solo*, uno de los 'caínes', Don Adalberto, desbarranca veinte vacas de su hermano.

La maldad del hombre contra el animal alcanza extremos asombrosos. En la comarca devastada por la guerra de los 'caínes' han desaparecido los perros pues Don Adalberto y Don Angel los han matado a todos "a balazos, con ve-

nenos o ahorcándolos en los árboles". En *Warma Kuyay* el indio Kutu se venga de su patrón empuñando el zurriago y rajando el lomo a los becerros más finos y delicados. El mestizo Don Antonio, chofer del cuento de ese nombre, ciego de rabia porque se le ha muerto un novillo, se ceba contra su cadáver: le punza los ojos y trata de incrustarle una rama en el ano. He citado el caso de Don Aparicio, que rebana a su potro preferido, Halcón, para alimentar a un cernícalo. Pero no sólo los adultos son propensos a esta forma de crueldad; también los niños, como se sabe en *El horro viejo*, donde Santiago recuerda que Jonás —sin duda otro chiquillo— "atraviesa grillos con una espina, por parejas, y les amarra un yugo de trigo, para que aren" ¹⁰.

"Yo he sentido, desde pequeño, cierta aversión a la sensualidad", le confesó José María Arguedas a Tomás Gustavo Escajadillo ¹¹. Si no lo hubiera dicho, de todos modos lo sabríamos, por el cariz del mundo que creó, un mundo espartano y frugal, donde los únicos placeres celebrados son espirituales, como el goce de la naturaleza —ríos, árboles, plantas, cerros, pájaros— o la embriaguez con la música, pero en el que la menor concesión a los apetitos del cuerpo está presentada con repugnancia, como síntoma de deshumanización y envilecimiento. (Beber, por ejemplo, animaliza y enloquece, como le ocurre a Don Braulio).

10. En la entrevista citada anteriormente, Arguedas le hizo a Sara Castro Klarén esta confidencia, muy instructiva: "Cuando fui a Lima la primera vez, sufría por el maltrato a los animales. No había camiones, pero sí carros de carrera. Había coches y costaba igual tener un coche que un automóvil de carrera. Pero todo el transporte de carga se hacía en carretas. Había algunos carreteros sumamente crueles porque tenían frecuentemente mulas muy cansadas y les hacían una herida donde les hincaban con el palo y me acuerdo que una vez en la esquina de la calle Amazonas uno de estos carreteros le pinchó tanto que por el dolor el animal se arrodilló. Entonces el sujeto fue y lo agarró a patadas. Pretendió levantarlo y no se pudo levantar y de lejos le empezó a pinchar con el palo y yo fui a mi casa y me puse a llorar sin consuelo". La escena está traspuesta en *Don Antonio* y la crueldad con los animales es omnipresente en la realidad ficticia.

11. Op. cit., p. 22.

El sexo, sobre todo, reviste en la realidad ficticia, formas terribles. Es descrito (en verdad, inventado) con la sobrecogedora y enfermiza naturaleza que tiene en la literatura puritana. Quizá éste sea uno de los elementos más desrealizadores de la realidad ficticia, el que le da una de las connotaciones más independientes de la realidad real. Hacer el amor no es jamás en el mundo de estos relatos una fiesta en la que una pareja encuentra una forma de plenitud, una acción que enriquece y completa a la mujer y al hombre, sino un impulso gobernado por oscuras fuerzas a las que es difícil desobedecer y que precipitan al hombre, vez que cede a ellas, en un pozo de inmundicia física y moral. (Esto es visible, sobre todo, en la última novela de Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, donde el sexo sólo aparece en manifestaciones abyectas y repelentes). Las palabras que inevitablemente designan a la vida sexual son "sucio" y "suciedad". Por lo pronto, en muchos relatos esta experiencia ha sido suprimida, la vida reorganizada aboliendo en ella el amor corporal. Pero cuando éste aparece, al principio de manera discreta, y luego, en 1967, en los cuatro relatos de *Amor mundo*, como una fuerza beligerante, descubrimos que, tal vez más que en ningún otro orden de las relaciones humanas —incluido el económico— la violencia del mundo se hace presente con tanta brutalidad como en el sexual. No hay sexo sin crueldad; el cuerpo sólo es capaz de poseer eróticamente a otro cuerpo causando o recibiendo dolor y esto afea esencialmente la cópula. Hombres o animales, al copular, perpetran una acción bestial, como se ve en *El horno viejo*, donde al niño Santiago le produce idéntico escándalo el enlace del caballero y de Doña Gabriela y la fornicación del burro y de la yegua. Ambas escenas, por lo demás, para que no quepa ninguna duda, están hermanadas en la narración, descritas una a continuación de la otra, como dos caras de un mismo horror. Ocurre que en la realidad ficticia, como dice Don Antonio, cho-

fer-filósofo del sexo: "En eso de juntarse con la mujer, el hombre no es hijo de Dios, más hijo de Dios son los animales...".

La forma más simple del ejercicio de la crueldad que es el acto sexual es el abuso que perpetran los patrones con las indias, como Don Froylán con Justina, o con mujeres más humildes, como Don Aparicio con la oco-bambina y sus abundantes queridas, objetos que son usados y abandonados a discreción. Pero hay formas más refinadas y complejas en las que el sadismo y el exhibicionismo integran la relación erótica. El 'misti' de *El horno viejo*, a quien el narrador designa con el apelativo solemne de 'el caballero', no se contenta con seducir a la mujer de su tío, Doña Gabriela; además, la obliga a someterse a su deseo, en su propio hogar, a pocos pasos de donde duermen sus hijos, y a la vista de un niño que ha llevado para que sea testigo de su hazaña. El caballero hace el amor entre los rezos confundidos de su víctima y de la criatura. Y, en otra ocasión, ordena a sus validos, en el curso de una orgía, que tumben a la mujer de un ganadero, Doña Gudelia, y le abran las piernas para violarla en público. Y añade: "Mejor si se queja, Faustino, Más gusto al gusto".

Se trata de una sociedad a la que conviene como anillo al dedo la etiqueta de 'chauvinista fálica', un mundo donde, como explica con rudeza el chofer Antonio a Santiago: "Con su voluntad, sin su voluntad, por el mandato de Dios, la mujer es para el goce del macho". Sí, la mujer es en el dominio del sexo una víctima, sea india, mestiza o blanca, alguien que es ultrajado por el ardor del varón, ese ser que, cuando ama, como 'el caballero' se convierte en un animal que "babea y gloglotea palabras sucias". Por eso, al oír que el guitarrista Ambrosio asegura que también la mujer goza, Santiago piensa, asqueado: "Ambrosio animal, Ambrosio chanchito que persigue a chanchas, que hace chorrrear suciedad a las chanchas, montándolas. Ambrosio anti-

cristo". Sin embargo, una vez contaminada por la peste del sexo, la mujer, por esa proclividad masoquista de la realidad ficticia que comparten hombres y mujeres, se aficiona a él, y, como Irma la ocobambina, se desvive por seguir siendo esclava de quien la degradó. El caso más patético es, sin duda, el de la infeliz Marcelina, esa lavandera gorda y velluda, violada alguna vez por unos soldados que, al parecer, le contagiaron una enfermedad, y que se ha convertido en una especie de ninfómana. Ella inicia al niño Santiago en el comercio carnal y su manera de tentarlo es "orinando para él". El olor de su sexo hechiza a Santiago, que, pese al asco y al remordimiento, vuelve siempre a la huerta, en su busca, como tiranizado por una maldición.

No resulta difícil averiguar el origen de esta visión escandalizada y torcida del sexo (que, en última instancia, es de raíz cristiana) pues el propio Arguedas lo mostró, al revelar que las escenas exhibicionistas que observa Santiago en *El horno viejo* son autobiográficas. Para ese niño, cuyo aprendizaje de la vida sexual consistió en experiencias que casi medio siglo después seguía llamando "traumáticas" y recreando en ficciones —lo que significa que nunca las superó del todo— es comprensible que el sexo fuera siempre algo perverso. En la realidad ficticia el sexo se ha convertido, objetiva, universalmente, en manifestación predilecta y devastadora de la violencia del mundo.

Como consecuencia, la mujer en ese mundo está escindida en figuras antagónicas. Una de ellas es la mujer de carne y hueso —Marcelina, Doña Gaudencia, Doña Gabriela, Irma—, víctima, herramienta y transmisora de la infección sexual, que, por ello, es vista con una mezcla de piedad y repugnancia. Otra, la mujer abstracta y asexuada, ideal, de los sueños y de las fantasías —como Justina, Adelaida o Hercilia—, cuyo modelo es la Madre, la Virgen de la mitología cristiana, ser 'puro', a salvo de ese flagelo de la vida. Esta mujer 'celestial' es la que tiene presente San-

tiago cuando piensa: "La mujer es más que el cielo, llora como el cielo, como el cielo alumbra... No sirve para la tierra ella".

II) *La ceremonia*

Sin embargo, es verdad que el sexo durante *El ayla*, esa fiesta en que las parejas de solteros hacen el amor entre cantos y danzas, no tiene caracteres negativos. ¿Por qué ocurre así? Porque en este caso hacer el amor no es un acto individual sino social, una representación comunitaria que se lleva a cabo según una tradición y respetando un programa. Este es un hecho importante, pues otro componente básico y permanente de la realidad ficticia, al igual que la violencia, es la ceremonia. La vida, al mismo tiempo que crueldad, sufrimiento, explotación, es rito, espectáculo, canto, danza.

Todos los actos importantes para la colectividad o la persona están acompañados de un ritual en el que son ingredientes centrales la música y el aire libre. Las historias ocurren en la plaza pública o en el campo más que bajo techo, quizá no tanto porque el mundo ficticio es rural y campesino en la mayoría de los relatos, como porque esos lugares —la plaza, la campiña— constituyen el decorado cabal, el escenario mejor para esas representaciones (en el sentido más teatral de la palabra) de que se compone la vida.

Muchas de las interesantes teorías de Mijhail Baktin sobre la cultura popular y el carnaval —si se segrega de ellas el elemento humorístico, inexistente en Arguedas— encuentran confirmación en estos relatos. La sociedad de blancos y de indios, en la realidad ficticia, no está dividida sólo por razones económicas —explotadores y explotados— o culturales —castellano y quechua— sino también porque aquéllos suelen aparecer como individuos aislados —aunque, como hemos visto, se trate en la práctica de un solo

'misti' que cruza los relatos con distintos nombres— y éstos, en cambio, son casi siempre colectividades que se mueven y actúan coralmente, a veces como conjuntos armónicos, a veces como conjuntos disímiles, pero en todo caso como suma de individuos que comparten conductas, tradiciones, oficios y atuendos, que tienen una personalidad común.

Este fue el elemento más novedoso que introdujo en la literatura peruana el primer libro de Arguedas, *Agua*, en 1935: un mundo donde se borran los individuos y los reemplazan como personajes los conjuntos humanos. Ahora bien, en aquellos relatos y en los que escribiría después, esto será sobre todo constante del mundo de los indios; entre los 'mistis' prevalecerán las figuras individuales. Pero la sociedad india no es uniforme. En su seno hay diferencias y ellas corresponden a colectividades, generalmente constituidas por el lugar donde viven y el trabajo que realizan sus miembros. Arguedas ha dado a cada uno de estos grupos, muchas veces, psicologías propias. Así, en *Agua*, los sanjuaneros son cobardes y sumisos, los tinkis bravíos y huraños y los comuneros de Utejpampa indios "lisos" a los que hasta el patrón respeta.

Estos personajes colectivos pueden ser también de otro orden, aglutinarse, por ejemplo, en razón de la edad. El mundo de los niños —se ve en *Los escolares*, *El barranco* y *Orovilca*— es una ciudadela divorciada del mundo adulto y entre ambos existe la desconfianza e incluso hostilidad que vemos (en *Los escolares*) entre lukanas y a'kolas. ¿Y las mujeres y los hombres no viven también en universos distintos y distantes? En este caso, además, como entre 'mistis' e indios, hay entre las dos colectividades una relación de dominio: la mujer es víctima del hombre así como el campesino lo es del patrón.

Si uno analiza de cerca la realidad ficticia, advierte que toda ella, de manera transversal y vertical, está organizada de este modo, en unidades colectivas y a menudo ene-

migas unas de otras. El mundo ficticio es una colectividad formada por colectividades antes que por individuos, una sociedad cuyas partes son, a su vez, sociedades (indios, 'mistis', 'maktillos', adultos, 'dansaks', músicos, 'varayoks', escolares, sirvientas, etc). La mejor manera de comprobarlo es consultando la memoria: lo que más dura en el lector de estos relatos son esas presencias numerosas que evolucionan y actúan de manera sincronizada —los 'maktillos' emotivos, los 'mistis' crueles, las sirvientas maternas— en tanto que los individuos se disuelven y confunden en ellas.

Es sobre todo *el movimiento* —la manera como comparcen o se apartan, como pasan ante el lector— lo que acentúa el relieve de las unidades colectivas de la sociedad ficticia. La acción de casi todos los relatos se compone de continuos desplazamientos, de desfiles de grupos sociales. Estos movimientos colectivos, por su color, por el dinamismo que imprimen a la narración, porque gracias a ellos la realidad ficticia se reviste de esa cualidad ceremonial, son, quizá, el aspecto más destacado del *elemento añadido*, ese factor al cual debe el mundo literario de Arguedas ser original y no un mero 'documento' sobre los Andes.

Hay relatos en los que, de principio a fin, este movimiento de conjuntos hace de la historia la descripción de un espectáculo, de una fiesta (a veces trágica), como *Agua*, *Los escolares* y *El ayla*. En *Warma Kuyay*, la narración se abre con un coro de voces y entre los parlamentos y cantos hay brevísimas apuntaciones impersonales sobre el escenario ("*Noche de luna en la quebrada de Viseca*"), lo que da al texto el semblante de un libreto dramático. En los cuentos posteriores de Arguedas, a medida que la apariencia de 'realismo' se va desvaneciendo y el elemento imaginario —lo mágico, lo fantástico— se presenta con menos disimulo, la ceremonia (que es siempre invención) es más importante y frecuente. Habrá relatos, como *La agonía de Rasu Ñiti*, que consisten en referir un rito, la última re-

presentación que ofrece ante un auditorio privilegiado (su familia, sus músicos y su discípulo) un célebre dansak. Y en todas las historias, la fiesta es una actividad que trasciende la mera diversión, un culto que se cumple obedeciendo un mandato antiguo, oscuro, religioso, irrenunciable, y en el que, como el 'misti' Don Juan de *La muerte de los Arango*, un hombre puede dilapidar sus ganancias de tres años. Las devastaciones simétricas de los 'caínes' de *Hijo solo* y que sirven de telón de fondo a la anécdota, rodean a ésta de un ambiente apocalíptico, de tragedia épica. En *Diamantes y pedernales* la historia está subliminalmente teatralizada por desfiles que puntúan la acción: el recorrido por la ciudad de los indios cargados de flores de las cumbres para Adelaida, el entierro de Don Mariano, la cabalgata de Don Aparicio y sus mayordomos con sus potros aperados de lujo para impresionar a la forastera, etc ¹². Y hasta en las idas y venidas de *El forastero* por ese infierno que es para él Guatemala, se advierte que *el movimiento* no es, en la realidad ficticia, el andar normal, funcional, expeditivo, que desplaza al ser humano de uno a otro lugar, sino el caminar ensayado, preciso, artificial, de quien —en el escenario de un teatro, ante el altar de una iglesia, en una plaza de desfile —actúa, oficia, danza o marcha.

Junto con el movimiento, es decisivo para la naturaleza ceremonial de la realidad ficticia la importancia principalísima que tiene en ella la música. Violenta y ritualizada, la vida en este mundo es igualmente lírica. También en esto es posible rastrear un 'demonio' de infancia del autor que se ha proyectado universalmente en sus ficciones.

12. En las cartas-testamento que escribió antes de suicidarse, Arguedas, estipuló el programa que quería para su entierro: quién debía pronunciar los discursos, quién cantar y qué instrumento debía tocarse. Ese amor a la *ceremonia*, en su caso, no tenía nada que ver con la vanidad: se trataba de algo más intenso e impersonal. En el *Ultimo Diario de El zorro de arriba y el zorro de abajo*, escribió: "Me gustan, hermanos, las ceremonias honradas, no las fantochadas del carajo".

La música fue siempre necesaria para Arguedas, que tenía fino oído y sensibilidad de melómano. Escribió muchos estudios dedicados a bailes y cantos de los Andes, y, según confesó, esta pasión fue precoz: "Pasé mi niñez siguiendo a bailarines y músicos de esas danzas, siguiéndolos noches de noches, imitándolos, hasta que gané el mote de 'zonzo' que mi propio padre y mi hermano me lo aplicaban con todo convencimiento"¹³.

Lo cierto es que la música, el canto, el baile son en la realidad ficticia medios de expresión tan importantes como la palabra, y, en determinados casos, más que ella. Están asociados a las principales actividades de la comunidad, desde la siembra y la cosecha o la herranza del ganado, hasta las procesiones, misas y demás ceremonias religiosas, así como a los grandes hechos de la vida: nacimientos, bodas, bautizos, sepelios. Pero también los pequeños entusiasmos o las menudas tristezas individuales se expresan cantando y bailando. Los ejemplos pueden multiplicarse. Los escolares expresan su alegría de una mañana de domingo zapa-teando la danza de la hieira. Tres niños bailan en torno de la vaca Gringacha para mostrarle que la quieren. Los pastorcitos de *Kellkatay-Pampa* saludan la aparición del sol bailándole y cantándole un *ayarachi*. El upa Don Mariano acostumbra, a solas en su cuarto, bailar delante de su cer-nícalo Jovín. Y una de las maneras de hacer la corte es ofreciendo serenatas al pie del balcón, como los 'mistis' en *Don Antonio*.

Cantar, tocar el arpa, el violín o la flauta, expresan desde luego contentamiento, afecto, duelo. Pero son, ante todo, elementos del rito, maneras de comunicarse con el *auqui* (espíritu de la montaña), con los ríos, con las pampas, con el tayta Inti o con Dios. Mediante el canto y la danza se

13. Carta citada por Emilio Adolfo Westphalen, *José María Arguedas* (1911-1969), en *Amaru*, Revista de artes y ciencias, N° 11, Lima, diciembre de 1969, p. 2.

conjuran calamidades y se atraen bonanzas y dádivas de la naturaleza y del más allá. Irma la ocobambina, para evitar que Don Aparicio la abandone, le prepara una emboscada que consiste en cantar para él y hacerle oír, en el nido de sus amores, las milagrosas melodías del arpa de Don Mariano. Porque la música y el canto también están vinculados al amor, al que en ciertos casos purifican. El sexo —esa fea manifestación de la violencia— se dulcifica cuando tiene lugar durante el *ayla*, la celebración de la limpieza de los acueductos por la comunidad. Solteros y solteras, bailando cogidos de las manos y cantando sin cesar, forman una serpiente que cruza el pueblo y escala las faldas del cerro, donde, entre canción y canción, las parejas se aman. Es la única vez que el sexo no aparece en la realidad ficticia como algo innoble y vil; la razón es que en este caso no es fin sino medio, acción ceremonial o, más exactamente, religiosa.

El músico, y, tal vez más que él, el dansak, son personajes imbuídos de una función sacerdotal y sagrada, que llegan más allá que los otros hombres en la comunicación con el espíritu que alienta en el fondo de las cosas. Uno de los mejores relatos de Arguedas, *La agonía de Rasu Ñiti*, es prolijo en la descripción de este aspecto de la realidad ficticia. Los dansak, explica, albergan espíritus: de una montaña, de un precipicio, de una cueva, de la cascada de un río, de un pájaro y aun de un insecto. Es decir, toda la naturaleza está animada, todas las cosas son envolturas de espíritus, la materia tiene un alma. Y esta alma se hace visible a través de personas misteriosamente designadas, como el arpista Don Mariano o el Gran Untu, “padre de todos los danzantes de Lucanas”, o el Pachakchaki y Rumsunko, o Rasu Ñiti y su discípulo Atok’sayku. En este mundo, en el que el cura cristiano aparece siempre como ser obtuso y cómplice de la injusticia, los danzantes y músicos en cambio son reverenciados y queridos. Ellos son los ver-

daderos sacerdotes, intermediarios con el otro mundo, portavoces y testigos de las fuerzas mágicas de la tierra.

III: *La naturaleza animada*

¿Estamos todavía en un mundo 'realista', en una realidad verificable? ¿O, más bien, en un universo en el que, de acuerdo a las concepciones animistas, los seres naturales comparten con los hombres los atributos de la espiritualidad y la sapiencia? Porque, en la realidad ficticia, la música, una de las formas más elevadas de la vida, es también expresión de lo sagrado natural, de esa vida lúcida y secreta que late en el seno de la naturaleza. Hacer música, por eso, es una operación mágica a través de la cual se aprehende y comunica el alma de la vida material. En *Diamantes y pedernales*, los veinte arpistas de la capital de la provincia, la noche del 23 de junio descienden por los cauces de riachuelos que van a aumentar el río principal. Allí, bajo las cataratas de los torrentes, reciben un mensaje: "¡Sólo esa noche el agua crea melodías nuevas al caer sobre la roca y rodando en su lustroso cauce! Cada maestro arpista tiene su *paklla* (santo de agua) secreta. Se echa de pecho, escondido bajo los penachos de las sacuaras; algunos se cuelgan de los troncos de molle, sobre el abismo en que el torrente se precipita y llora. Al día siguiente, y durante todas las fiestas del año, cada arpista toca melodías nunca oídas, directamente al corazón; el río les dicta música nueva".

No existen, pues, fronteras entre lo humano y la naturaleza: ésta se halla interiormente animada y la música que ella dicta a los arpistas en esa fantástica ceremonia nocturna, la víspera de San Juan, es la voz de su espíritu.

Como los ríos y las cascadas, los cerros de la realidad ficticia tienen un ánima que dialoga con los hombres, a quienes aconseja, protege y limpia espiritualmente. Las montañas lucen nombre propio: Santa Bárbara, Jatun Cruz,

Chitulla, Kanrara, Ak'chi, Osk'onta, Chawala, Koropuna, Santa Brígida, Aukimana, Arayá. En *La huerta*, cada vez que el niño Santiago hace el amor con la lavandera borracha, trepa luego al cerro tutelar, al que, con humildad, pide que lo absuelva: "Tú nomás eres como yo quiero que todo sea en el alma mía, así como estás, padre Arayá, en este rato. Del color del ayrampo purito". El cura del pueblo, no entiende al padre Arayá; no niega que tenga una vida interior, pero, según él, se trata de una vida maléfica: "¡Este cerro que tiene culebras grandes en su interior, que dicen que tiene toros que echan fuego por su boca!". Los indios, por su parte, respetan y adoran a esas montañas donde (en *El ayla*) suben ceremonialmente a celebrar la limpieza de los acueductos degollando un carnero y una llama y donde el Auqui Mayor va a transmitir las quejas y súplicas de los comuneros. *Auqui* es el nombre de los sacerdotes indios; pero también se llama así al espíritu de las montañas, que, materializado en forma de cóndor, puede tomar posesión de un dansak, guiarlo en vida, y, en el momento oportuno, anunciarle que va a morir, como le ocurre a Pedro Huancaire. Los niños llaman 'tayta' (señor) a las montañas y (en *Agua*) comparan sus voces y sus cóleras y discuten sobre cuál es más poderosa. Ellos están convencidos, como los indios sanjuaneros, que también hay rivalidades y desafíos entre los cerros, y que, por ejemplo, el tayta Chitulla y el tayta Kanrara, "en las noches oscuras, bajan hasta la ribera del Viseca y se hondean allí, de orilla a orilla". Y hasta ocurre que las montañas sean propietarias de tierras que, como el tayta Ak'chi de *Los escolares*, recorren de noche, con un cuero de cóndor sobre la cabeza y con chamarra, ojotas y pantalón de vicuña. Muchos arrieros y viajeros han visto a ese auqui alto y silencioso al que "los riachuelos juntan sus orillas para dejarle pasar".

También las rocas y los pedruscos participan de la animación profunda de las cosas y tienen actividad e historia,

lo mismo que el hombre. En las afueras de Ak'ola está sentada una piedra que se llama Jatunrumi y a la que en ciertas ocasiones se oye cantar. Ese canto es el de los 'maktillos' (niños) que las piedras se tragan "enteritos" cuando sienten hambre y que, prisioneros en el corazón de la materia, entonan nostálgicas melodías recordando la tierra, sus pueblos, sus familias.

Como los seres humanos, los árboles de la realidad ficticia, pueden tener sexo. La maestra de *La muerte de los Arango* afirma que el eucalipto de cabellera redonda, ramosa y tupida de la plaza del pueblo "es hembra". Este es un buen ejemplo del sistema de desrealización (de mitificación literaria) de la naturaleza que lleva a cabo Arguedas, y recuerda lo que sucede, en el Tercer Diario de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, con el pino de Arequipa. En la bellísima descripción del cuento, el eucalipto va perdiendo materialidad, espiritualizándose. Los niños creen que de sus ramas "caen lágrimas" cuando el árbol escucha el canto funerario de los indios que traen a sus muertos —abatidos por la peste— a reposar unos momentos a su sombra, como ante un altar, y el eucalipto cobra para ellos un significado fascinante. No es el único árbol animado de los cuentos; quizá lo sean todos, pues ¿acaso el protagonista recurrente —el niño 'misti' que hace vida de indio— no habla en *La huerta* con un sauce llorón y en *El ayla* con un árbol de espino? En otras ocasiones lo hace con el sol y con piedras.

Si la vecindad entre el orden natural y el humano es tan estrecha, si la materia inorgánica y las plantas son interlocutores del hombre, la comunión entre éste y los animales puede ser absoluta. Hay historias, como *El barranco* e *Hijo solo*, donde la humanización del mundo animal es tan extrema que una vaca y un perro comparten, respectivamente, con personas la función de protagonistas. Se trata de seres con emociones humanas, e, incluso —como la Ene—, dotados de una capacidad de ternura hacia sus crías

más intensa que la de muchos padres con sus hijos. En los animales, los hombres encuentran compañeros comprensivos y atentos a quienes contar sus penas, como hacen con las vicuñas y las torcazas los pastores de *Los escoleros*, y entre un hombre y un animal puede brotar una fraternidad cálida, como entre el cernícalo y Don Mariano, la vaca Gringa y los escoleros o el pequeño Singu y el perrito que recoge. Estos son animales concretos y tangibles. Pero en la realidad ficticia hay otros, cuya existencia está respaldada por la fe y la imaginación, como esa corvina dorada de cola ramosa y aletas ágiles que boga por los arenales de Ica, entre el mar y las lagunas, con una muchacha en el lomo. Algunos animales reales, por lo demás, tienen propiedades imaginarias, como este pez fantástico. Así, los 'chaschas' (perros) poseen una mirada especial que les permite ver las ánimas y (*Los escoleros*) "cuando el alma anda en lejos, ladran; pero si está en el mismo pueblo aúllan de tristes". Si a un 'chascha' lo sacan de la querencia, su alma permanece en ella y él, por eso —como el Kaisercha de Don Ciprián— al oscurecer ladra, llamándola.

La contrapartida de la humanización de los animales es el contagio de lo humano por la zoología. Esto acontece en los cuentos de Arguedas a un nivel formal, como recurso estilístico, pero de manera tan constante, a lo largo de los relatos, que esos símiles a que recurre sin tregua el narrador, utilizando a perros, cóndores, chanchos, gallos, novillos, padrillos, pájaros, sapos, etc, como puntos de referencia para precisar las conductas, los sentimientos y las apariencias de los personajes, que, en el ánimo del lector, el acercamiento metafórico acaba por establecer un efectivo parentesco, una relación de familia en la que hombres y animales resultan ontológicamente semejantes: dos manifestaciones de la vida, indiferenciables desde el punto de vista de la emoción, de la moral y del conocimiento.

Este mundo violento y ceremonioso, musical y encan-

tado, de montañas que lavan los pecados y dibujan los arabescos de los danzantes, de árboles sensitivos y vacas sentimentales, de hombres lobos de corazón de piedra, no es una crónica de la realidad peruana. Está erigido, sí, a partir de vivencias profundas, dolorosas, del país. Pero, con ayuda de la imaginación y de los condicionamientos del idioma, debido a la alquimia inevitable que realizan esas pasiones, frustraciones, ambiciones y rencores que intervienen en la tarea creadora, cuando un escritor —como lo hacía Arguedas— escribe con todo su ser, vertiendo en esa empresa lo mejor y lo peor de sí mismo, esa realidad que fue materia prima ha sido transformada en su literatura en algo sustancialmente distinto del modelo. Esta infidelidad prueba que Arguedas fue un escritor original, alguien que dio al mundo algo que no existía antes de él, y, también, el carácter genuino de su narrativa, esa mentira persuasiva en la que otros hombres —de aquí o de otras geografías, de nuestro tiempo o del porvenir— reconocerán, en las caras cobrizas y las voces chillonas de los muchachos escolares, en la ternura de esas sirvientas serranas, en esos comuneros, hieráticos, en esa fauna espiritual y esa orografía mágica, un mito donde ha quedado perennizada, una vez más, la protesta de un hombre contra la insuficiencia de la vida.