



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS  
DE GRAN CANARIA

**Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe.**

**Tesis doctoral**

**LA REPRESENTACIÓN SOCIAL DEL  
INDÍGENA PERUANO EN LA NOVELA  
DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS**

José Lázaro Artilles Martín

Las Palmas, 2015





# UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

TESIS DOCTORAL.

Programa: Literatura y Teoría de la Literatura.

Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe.

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Título: LA REPRESENTACIÓN SOCIAL DEL INDÍGENA PERUANO  
EN LA NOVELA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Autor: José Lázaro Artilles Martín

Directora: Ángeles Mateo del Pino.

Las Palmas, Noviembre de 2015.



*A Sonia García de San Román Pérez, mi adorable esposa, en quien  
deposito toda la pasión y vehemencia.*

*Con toda la belleza de la palabra...*



## Agradecimientos

Al finalizar un trabajo de investigación tan arduo y lleno de dificultades como ha supuesto esta tesis doctoral es incuestionable reconocer el respaldo de tantas personas que han colaborado generosamente en mil formas, ofreciéndome su ayuda, su incondicional apoyo, dándome, en definitiva, su más valioso soporte, contribución que ha colmado por completo mis expectativas y que agradezco infinitamente.

Quisiera expresar en estas primeras líneas mi sincero agradecimiento a la directora de tesis, Dra. Doña Ángeles Mateo del Pino, por la orientación, el seguimiento, la supervisión continúa y el gran aporte que ha significado su dirección en este proyecto. ¡Jamás me olvidaré de su gentileza, su sentido del humor, su profesionalidad, su paciencia ilimitada... y, como no, de las numerosas charlas que mantuvimos entre café y café sobre la narrativa de J. M. Arguedas en las extensas jornadas de trabajo a las que nos enfrentamos!

Deseo manifestar, seguidamente, mi gratitud hacia el Dr. Don Osvaldo Rodríguez Pérez, hombre de brillantísima trayectoria profesional y gran calidad humana, docente que desafortunadamente ya no se encuentra entre nosotros, al que debo mi inicio a la investigación de la narrativa indigenista y con el que tuve el honor de mantener una buena relación, compartir ideas propias y recibir su asesoramiento. ¡Gracias mi querido profesor, donde quiera que te encuentres, por instruirme en el estudio de esta literatura tan apasionante!

Me congratula enormemente hacer referencia, a continuación, a todas aquellas personas que han amparado mis decisiones, secundado, sin fisuras, cualquier iniciativa, gente honesta con la que empatizo y a la que tengo siempre presente, entre las que se encuentran amigos, docentes y compañeros.

A mis amigos, Doña Juliana Arguedas La Rosa, Don José Miguel Monzón Monzón, Doña María Vázquez Ferri, Doña María del Carmen Jiménez Lemes, Don Vidal de León García, Doña Carmen Lemes Izquierdo, Doña Ana Ramírez, Don Narciso Mendoza Santana, Don Santiago Fleitas, Don José Antonio Reyes, Don Claudio Alonso Henríquez, Don Orlando Cabrera Vega y Don Pedro Valcárcel, les agradezco enormemente su lealtad, su confianza, la franqueza en el trato y el afecto que siempre me han ofrecido. ¡Gracias por tenerles eternamente a mi lado!

A mis amigos del “María and Stuart Kitchen”, Doña María Arriaga Bringas, Don Stuart David Matthews, Doña María del Rosario García Hernández, Doña Moneiba Talavera Domínguez y Doña Julia Ruxandra Diaconescu, les agradezco su apoyo absoluto, su amabilidad y la exquisita atención que han tenido conmigo durante todo el año. ¡Gracias por toda vuestra cortesía!

A los docentes del I.E.S Valle de los Nueve y al grupo de doctorandos, compañeros de investigación del Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe de la Universidad de Las Palmas con los que he participado de prolongadas sesiones de trabajo y de insustituibles momentos mágicos de deleite, les manifiesto mi admiración absoluta y sólo tengo palabras de agradecimiento por su adhesión y por las innumerables muestras de solidaridad que me han proporcionado durante tanto tiempo.

Indudablemente, no sería de justicia soslayar el valiosísimo aporte de mi familia, mención diferenciada que merece y que subrayo muy de veras, por su cooperación, su aliento y el sustento anímico depositado, incentivo que ha condicionado desde la comprensión y el benefactor compromiso, a la superación de todo tipo de contratiempos y desánimos sufridos en un esfuerzo continuado durante el largo proceso de culminación de este proyecto.

Agradezco muy especialmente el apoyo, la cercanía en el trato y las inequívocas muestras de afecto que me han brindado Don Sergio Pérez Lozano y Doña Concepción García de San Román Marrero, consideración que mucho me honra y que valoro profundamente. ¡Gracias mis queridos suegros por tan hermosa lealtad!

Me complace, asimismo, expresar el agradecimiento eterno a mi querido hermano y su esposa, Don Antonio Artilles Martín y Doña Sabine Callens, reconocimiento que les hago público desde la estima y la entrañable devoción que les profeso, por su motivación, sus palabras llenas de optimismo, su inmensa generosidad y por el cariño que me han otorgado a lo largo de toda una vida. Buena parte de esta tesis, sin lugar a dudas, les corresponde porque entre otros condicionantes que han inferido en la búsqueda y el tratamiento de los recursos, una gran parte del material de estudio proveniente del extenso volumen de obras críticas, monografías, novelas y cuentos sobre la literatura de referente indígena que en su momento me hicieron llegar, procede de un intenso y exhaustivo trabajo de rigurosa búsqueda en diversas ciudades de Hispanoamérica durante sus largos viajes por esos territorios de ultramar.

Merece igualmente mis mayores elogios y la magna distinción, la persona que ha estado a mi lado, colaborando generosamente, insuflando toda su energía y afecto, proyectando con decisión todo su potencial humano. No podría, incuestionablemente, rehusar a alzar la voz para expresar con determinación las más excelsas palabras de agradecimiento y admiración hacia mi esposa, la mujer que ha impulsado a hacer realidad y concluir con éxito este proyecto. A ella le manifiesto toda mi inefable veneración por su comprensión, su silencio ante mi enojo por la tensión y las dificultades sobrellevadas, por mi ausencia continuada, por todo eso tiempo que, sin duda, le he sustraído durante estos últimos años. ¡Gracias Sonia por tu condescendencia!

¡Esta tesis es tuya también! ¡A ti te la dedico y contigo la comparto!

Finalmente, antes de concluir, escribo estas últimas líneas para rendir tributo y expresar toda la gratitud a mis progenitores, Don Antonio Artilles Díaz y Doña Rosa Martín Ramírez, palabras que brotan del pensamiento y que enuncio desde la emoción y de la inmensa ausencia que les guardo para venerar su memoria, testimonio que expresa intensamente la corresponsabilidad a tan alta estima y que manifiesto en consideración a sus ideales de compromiso inculcados, su magisterio, la transmisión de comportamientos éticos y su actitud de firmeza para infundir todo un ejemplo de constancia, resistencia y lucha impertérrita, valores que orgullosamente llevo conmigo y ostento. ¡Gracias mis queridos padres por toda una vida!

¡Pongo el corazón y el alma en ustedes, allá donde se encuentren!



ÍNDICE.....	9
I.- INTRODUCCIÓN.....	15
I 1.1.- Delimitación del objeto de estudio.....	24
I 1.2.- Metodología de trabajo.....	24
I 1.3.- Estructura de la tesis.....	25
II.- MARCO TEÓRICO.....	31
II. 2.1.- Planteamiento general.....	31
II. 2.2.- Hipótesis de trabajo.....	32
II. 2.3.- Contexto teórico de la investigación.....	34
III.- LA PRESENCIA INDÍGENA EN LA ESCRITURA.....	39
III. 3.1.-Referencia al indígena en las Crónicas de Indias.....	39
III. 3.2.-La presencia del indígena en la narrativa.....	46
Hispanoamericana	
III. 3.3.- Las novelas precursoras del Indigenismo peruano.....	59
III. 3.3.1.- <i>El padre Horán</i> (1848) de Narciso Aréstegui.....	59
III. 3.3.2.- <i>Aves sin nido</i> (1889) de Clorinda Matto de Turner.....	64
III. 3.4- El Indigenismo y la novela de referente indígena.....	69
III. 3.5.- El Neo-indigenismo.....	77

#### IV.- JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: PRODUCCIÓN INICIAL

IV. 4.- <i>YAWAR FIESTA</i> (1941).....	85
IV. 4.1.- Aproximación a la novela.....	85
IV. 4.2.- El argumento.....	86
IV. 4.3.- Los temas.....	89
IV. 4.4.- El espacio.....	91
IV.4.5.- El tiempo.....	92
IV. 4.6.- La presencia del narrador.....	97
IV. 4.7.- Los personajes.....	103
IV. 4.8.- La estructura del relato.....	109
IV. 4.9.- El contexto.....	111
IV. 4.10.- La representación del indígena peruano en <i>Yawar Fiesta</i> .....	114

#### V.- JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: PRODUCCIÓN INTERMEDIA

V. 5.- <i>DIAMANTES Y PEDERNALES</i> (1954).....	147
V. 5.1.- Aproximación a la novela.....	147
V. 5.2.- El argumento.....	150
V. 5.3.- Los temas.....	152
V. 5.4.- El espacio.....	156
V. 5.5.- El tiempo.....	158
V. 5.6.- La presencia del narrador.....	159

V. 5.7.- Los personajes.....	165
V. 5.8.- La estructura del relato.....	169
V. 5.9.- El contexto.....	171
V. 5.10.- La representación del indígena peruano en Diamantes y pedernales.....	172
 VI.- JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: PRODUCCIÓN FINAL	
VI.- 6.- <i>EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO</i> . (1971).....	185
VI. 6.1.- Aproximación a la novela.....	185
VI. 6.2.- El argumento.....	188
VI. 6.3.- Los temas.....	194
VI. 6.4.- El espacio.....	196
VI. 6.5.-El tiempo.....	197
VI. 6.6.- La presencia del narrador.....	198
VI. 6.7.- Los personajes.....	200
VI. 6.8.- La estructura del relato.....	207
VI. 6.9.- El contexto.....	214
VI. 6.10.- La representación del indígena peruano en la <i>El zorro de arriba y el zorro de abajo</i> .....	217

VII.- LA COSMOVISIÓN ANDINA EN LA NOVELA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS.....	247
VIII.- CONCLUSIONES.....	275
XIX.- GLOSARIO.....	285
X.- BIBLIOGRAFÍA.....	299

# **I. INTRODUCCIÓN**



## I INTRODUCCIÓN.

La tesis doctoral que presentamos abordará la representación social del indígena peruano en la novela de José María Arguedas, a través de un trabajo monográfico que revisará su obra novelesca durante un periodo de tiempo que comprenderá, aproximadamente, unas tres décadas.

El trabajo pretende estudiar la presencia social del indio en la producción narrativa de este autor, reconociendo, a partir de su representación en el relato, sus señas de identidad y el impacto que ha producido en estos pueblos de la sierra peruana la integración forzada a una cultura dominante como la hispana, analizando, desde la visión y el propio testimonio de Arguedas, la fuerte resistencia y los mecanismos de reacción del nativo para afrontar la defensa a dicho sometimiento.

El objetivo principal de este estudio es el de analizar la figura indígena en los diversos relatos a través de diferentes aspectos que ponen de relieve su identidad y los problemas que devienen del multiculturalismo, incluyendo, a la par, asuntos de tanto calado como la injusticia social, la hostilidad injustificada del criollo contra el indígena o los problemas que sobrevinieron del conflicto identitario como el mestizaje y la aculturación.

La interpretación que hacemos de la representación social del indígena en la novela de Arguedas se apoya en las investigaciones que realizó el sociólogo francés Émile Durkheim sobre los fenómenos sociales y la crisis de la sociedad moderna. En este sentido, queremos señalar que hemos optado por seguir muy de cerca los estudios de este autor, en particular, sus trabajos *Representaciones individuales y representaciones colectivas* (1898), *De ciertas formas primitivas de clasificación* (1903) y *Juicios de valor y juicios de realidad* (1911), porque nos ofrecen aportaciones científicas concluyentes de aplicabilidad para el conflicto interétnico indio/criollo que se manifiesta en la sociedad andina del siglo XX y que, como tal, tiene su causa en un motivo sociológico que se presenta por la disímil concepción del mundo que cada una de esas sociedades litigantes tiene en virtud de su cosmovisión.

Enjuiciaremos la producción novelesca de Arguedas de acuerdo a ese criterio y no por otro, valorando su visión integradora y su compromiso con la problemática social y cultural del hombre andino, objeto, en ocasiones, de juicios adversos por parte, fundamentalmente, de determinados escritores del boom latinoamericano de los años sesenta como Vargas Llosa<sup>1</sup> o Cortázar<sup>2</sup> que atribuyeron su narrativa al costumbrismo o regionalismo en el sentido de ser una obra localista carente de profundidad y proyección internacional, le acusaron de provinciano, de poseer una escasa formación literaria y de representar sesgadamente el mundo andino. A este respecto, nuestra propuesta, a tenor de los pronunciamientos anteriores y a diferencia de otros

---

<sup>1</sup> Mario Vargas Llosa califica la narrativa de José María Arguedas de representación sesgada del mundo andino. Este escritor señala que la obra de Arguedas sugiere una exageración, que la suya es una narrativa nacida de sus demonios personales. Asimismo, manifiesta, que su última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, “es un libro sin acabar, confuso y deshilvanado, al que convienen las expresiones que el propio autor le dedicó: ‘entrecortado y quejoso, lisiado y desigual’”. Por otra parte, subraya que “si uno practica en él el laborioso homicidio que llaman análisis textual, encuentra en su arquitectura y estilo abundantes imperfecciones. Pero un análisis de forma literaria soslayaría lo esencial, pues esta novela, pese a sus deficiencias, y, curiosamente, en parte debido a ellas, se lee con la intranquilidad que provocan las ficciones logradas. El lector sale de sus páginas con la impresión de haber compartido una experiencia límite, uno de esos descensos al abismo que ha sido privilegio de la literatura recrear en sus momentos malditos” (Vargas Llosa, 2008: 356). Más adelante, Vargas Llosa remite a la condición provinciana de Arguedas, insistiendo que ésta le causaba sentimientos ambivalentes. “De un lado, había hecho de él un caso privilegiado en la literatura peruana, por el conocimiento que le dio de la sierra y del indio. Por otro, la sentía una limitación, una barrera que lo había detenido intelectualmente. Un curioso complejo de inferioridad literario acosó a Arguedas, que, sumado a la propensión por el victimismo, explica actitudes que, a simple vista, sorprendían viniendo de un hombre que había escrito cuentos y novelas de la calidad de los suyos” (Vargas Llosa, 2008: 372-373). Según el premio nobel, el narrador apurimeño conocía mal la literatura moderna y experimental, lo cual se refleja a veces en la estructura de sus ficciones. Todo ello se debe a su interés por la etnología, la historia, la antropología y el folklore, más que por la literatura (Vargas Llosa, 2008: 373).

<sup>2</sup> Julio Cortázar, en una carta publicada en la revista *Casa de las Américas*, el 10 de Mayo de 1967, dirigida al poeta cubano Roberto Fernández Retamar, señala la situación del intelectual latinoamericano del siglo XX y alude a los escritores arraigados a la tierra, crítica subliminal que hace a Arguedas y a otros escritores, por lo que no tarda en recibir respuesta del propio escritor peruano, originándose una fuerte polémica tras su publicación: “El telurismo como lo entiende entre ustedes un Samuel Feijóo, por ejemplo, me es profundamente ajeno por estrecho, parroquial y hasta diría aldeano; puedo comprenderlo y admirarlo en quienes no alcanzan, por razones múltiples, una visión totalizadora de la cultura y de la historia, y concentran todo su talento en una labor ‘de zona’, pero me parece un preámbulo a los peores avances del nacionalismo negativo cuando se convierte en el credo de escritores que, casi siempre por falencias culturales, se obstinan en exaltar los valores del terruño contra los valores a secas, el país contra el mundo, la raza (porque en eso se acaba) contra las demás razas” (Cortázar, 1967).



trabajos centrados en el análisis del conflicto histórico entre dos culturas antagónicas, que aparecen reflejadas en numerosas narraciones a partir de las luchas que protagonizan blancos e indios, se circunscribe, más que a la disputa en sí, a la representación social del indio como individuo depositario de una cultura milenaria a la que se ha intentado desplazar. Consecuentemente, perseguimos en esta monografía, por tal razón, no ceñirnos, exclusivamente, al modelo de interpretación literaria de la obra de José María Arguedas de acuerdo al protocolo de orientación tradicionalista, regido por el análisis dicotómico que nos remite a los cánones clásicos de la narrativa indigenista de denuncia, sino, por el contrario, abrir una nueva vía de enfoque, dirigida hacia la visión testimonial que nos ofrece este autor con relación a la vida andina de la sierra peruana y a la representación del indio en toda su dimensión, lo cual, qué duda cabe, nos permite aportar otra perspectiva de análisis y un nuevo foro de discusión en el tratamiento del indio como personaje literario.

La elección de la obra novelesca de Arguedas para llevar a cabo nuestra investigación se debe, principalmente, al estimable valor de sus narraciones, aportándonos toda la riqueza pluricultural de un país complejo, lleno de matices e inmerso en un largo proceso de mestizaje. Ello logra, no en vano, ilustrar la amplia realidad del mundo andino al tiempo que nos abre una vía a las reivindicaciones y denuncias contra las autoridades gubernamentales, políticas y eclesiásticas, por la actitud permisiva que mantenían ante los tremendos abusos que se estaban cometiendo contra el pueblo indígena por parte de los gamonales y terratenientes. Además de ello, queremos destacar la encomiable labor como divulgador de la cultura y el arte andino que lleva a cabo José María Arguedas, al rescatar de la tradición popular, el folklore, la danza, el canto y otros elementos del amplio caudal creativo que encierra la oralidad y que él recoge e introduce en su narrativa a través de la incorporación de lo popular y lo mitológico. Sin duda, corresponde a este autor el mérito de haber documentado, por medio de la ficción literaria, la situación real de pueblo quechua, consiguiendo establecer un paralelismo entre los valores culturales y los conflictos interétnicos que se habían suscitado por motivos relacionados con serias desavenencias que se daban entre dos sociedades antagónicas

como la criolla y la indígena, al concurrir distintas costumbres, creencias, sistemas de organización y conexiones históricas en un mismo territorio.

El interés que mostramos al poner en diálogo las obras de Durkheim y las de Arguedas nos lleva a constatar que el material que existe sobre esta relación, tanto desde el punto de vista de los estudios monográficos como de los artículos de investigación, resulta escaso, máxime cuando se trata de representar literariamente al indígena en la novela de Arguedas de acuerdo a los principios de investigación en el marco estético de la narrativa indigenista y neo-indigenista del siglo XX.

La importancia de los trabajos del sociólogo francés y la aplicabilidad de ellos en esta tesis se justifican, fundamentalmente, por la manera de abordar los fenómenos sociales, aportando, desde la definición del objeto de estudio, un enfoque científico que se centra en la observación directa del individuo en virtud de su manera de actuar, pensar y sentir, todo ello, a partir del poder de coerción que ejerce sobre él la sociedad en la que se halla inmerso. Además, queremos dejar constancia que los estudios del primero se suceden en una época no muy anterior a la producción narrativa del escritor peruano, aunque desconocemos si realmente José María Arguedas leyó a Durkheim. Cabe destacar, también, la importancia que la literatura hispánica tuvo en Francia en las primeras décadas del siglo XX. En este sentido, recordemos el “embrujo” que causó a Francis De Miomandre, entre otros, obras de contenido mítico como *Las leyendas de Guatemala* de Miguel Ángel Asturias y *Cuentos negros de Cuba* de Lydia Cabrera, lo que motivó que este crítico fuera el traductor de ambas obras en París.

Por otro lado, estimamos que el reconocimiento por parte de la crítica literaria hispanoamericana, al comprobar la exigua magnificación que se le ha dado a la figura del indígena en lo referente a su presencia protagónica en el relato, silenciando su discurso y escenificando su figura en un segundo plano en la prosa de ficción, ha sido insuficiente.

El hecho de abrir una ruta nueva, que nos impulse a ampliar las perspectivas de estudio de cara a una interpretación más diversificada en la obra de este

autor, nos parece acertada. Por esa razón, creemos, que la decisión de concebir y llevar adelante este proyecto, de acuerdo a las líneas de actuación que hemos trazado, pueda resultar apropiado.

Nuestra investigación se inicia formulando una hipótesis en relación con el conflicto interétnico que se presenta en la obra de José María Arguedas y que, a nuestro modo de ver, se supedita a los principios de actuación que rige el patrón de conducta del individuo y su manera de concebir la realidad del mundo. Esto se refleja incesantemente en la obra de Arguedas y, como demostraremos más adelante, conecta la rivalidad que se produce entre los dos mundos hostiles con la cuestión de índole identitario que encausa la actuación del individuo. Pensamos que el factor que propicia tal fracturación es el componente sociológico que opera en el sujeto de acuerdo a los valores intrínsecos que recibe de su grupo social.

Émile Durkheim, en las aportaciones que hace sobre su ensayo *Representaciones individuales y representaciones colectivas*, da una explicación coherente al respecto y la pauta sobre el origen de los comportamientos que se producen en el individuo por la influencia que ejerce la sociedad en la que está inmerso. Veamos ahora como lo define:

Las formas de dividir y clasificar el mundo, tanto individual como perceptualmente, son de origen social y que, por lo tanto, no se fundamentan exclusivamente en la naturaleza congénita del hombre, ni en su constitución orgánica y psíquica. (Durkheim 1992:10)

Indudablemente, somos conscientes de que la manera de organizar y jerarquizar las percepciones de los individuos cambia significativamente de una sociedad a otra y, en ese sentido, obviamente, la creación de nuestro mundo es un producto de índole social. Esta apreciación que hacemos se observa en la obra literaria de José María Arguedas, por lo que si nos adentramos en cualquiera de sus textos percibimos que el pueblo indígena andino mantiene una relación de dependencia y subordinación frente al hombre blanco, pero sus

valores culturales y sociales y su forma de ver el mundo no se ajustan al modelo occidental, por lo que, aún sometiéndoles a un proceso de aculturación, no se les ha podido cambiar su patrón de conducta. Ante estas evidencias consideramos que al recoger Arguedas en sus relatos este conflicto entre sociedades opuestas, sin delegar su preocupación ni tratar de polemizar sobre la rivalidad entre pueblos que representan dos mundos hostiles (el anverso y el reverso de una misma realidad), señala la insensatez de tal comportamiento por lo absurdo que significa para su país en términos de progreso y justicia social y nos deja entrever su desasosiego por no poder aportar una justificación teórica que diera respuesta cerrada a tal comportamiento. Por todo ello, hemos optado por ahondar en los conflictos que se plantean en el texto, clarificar el motivo de las divergencias que conciernen al mismo y dar una respuesta razonada, remitiéndonos, en su virtud, a los preceptos concernientes al referente conceptual de aplicación, que como habíamos señalado anteriormente, están basados en la teorías de Émile Durkheim que se recogen en sus trabajos *La división social del trabajo* (1893), *Las reglas del método sociológico* (1895), *De ciertas formas primitivas de clasificación. Contribución al estudio de las representaciones colectivas* (1901), *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912).

El corpus de obras seleccionado que vamos a examinar para llevar a cabo la investigación en los términos establecidos de acuerdo al marco estético de la tradición indigenista en la narrativa peruana del siglo XX se presenta en los siguientes textos: *Yawar Fiesta* (1941), *Diamantes y Pedernales* (1954), *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1970). Hemos elegido estas obras, atendiendo principalmente a sus fechas de publicación, puesto que hemos querido relacionar, entre otros aspectos, escrituras pertenecientes a tres periodos diferentes: década del cuarenta, del cincuenta y del setenta. Por otro lado, atendemos también a su vinculación estética; si las primeras se insertan en la corriente indigenista, la última supone una transición hacia la vanguardia.

El eje central de esta tesis se vertebra en torno a la presencia social del indio, sus rasgos de identidad o pertenencia a un grupo social, los problemas de integración, algunos factores determinados que están muy presentes en su

condición humana, como la violencia social, el desarraigo cultural y otros elementos imprescindibles para la comprensión del universo andino al igual que la música, la simbología o los mitos. Comentaremos también el componente mítico-religioso que subyace en su pensamiento y modo de actuación, el entorno social en el que se desenvuelve y las adversas condiciones humanas por las que ha transcurrido su existencia. Asimismo, pondremos el punto de focalización en el nativo para señalar las complejas circunstancias en las que se le ha podido vincular a lo largo de los años por razón de su devenir histórico como individuo perteneciente a un modelo de sociedad interétnica que se ha caracterizado por mantener un fuerte desequilibrio a favor de los descendientes de hispanos, en detrimento de los derechos fundamentales del pueblo indígena.

¿Qué se ha dicho sobre la representación literaria del indio en la narrativa de José María Arguedas de acuerdo a su marco de inserción en la estética indigenista peruana del siglo XX? Para responder a esta pregunta conviene tener en cuenta que la obra de José María Arguedas ha generado desde hace muchas décadas una profunda reflexión y una gran producción de investigaciones literarias. Innumerables son los ensayos, monografías, informes, manuales y revistas literarias, así como colaboraciones diversas en sectores del ámbito educativo y la investigación, que se han preocupado de esta producción, realizando esfuerzos para sumar esas aportaciones al actual estado de la cuestión. Se han ido abordando, previamente, a lo largo de los años, diversas pesquisas sobre la presencia indígena en la novela peruana de los siglos XIX y XX, con pretensión de mostrar una proyección heterogénea del nativo andino en un intento de caracterizar su identidad, exhibiendo diversos puntos de vista de acuerdo a la perspectiva histórica. Igualmente, se han publicado numerosos estudios acerca del nativo indoamericano como personaje literario en la novela indianista dentro de la narrativa romántica y bajo el prisma del exotismo y la recreación de amplios espacios campestres provistos de una naturaleza exuberante.

En el capítulo de la representación literaria del indio como personaje novelesco no tenemos constancia de la existencia de algún otro trabajo de investigación

que analice particularmente la presencia del amerindio peruano en la novela de Arguedas desde la aplicación teórica de los preceptos de Durkheim<sup>3</sup>. Sin pretender restar valor literario ni prejuzgar el hecho de que el andino haya sido retratado en tantas narraciones bajo el ingrediente “exótico” del romanticismo y, que en muchas otras haya aparecido tras un marco combativo, siendo éstas valoradas, en gran parte, como testimonios en el debate sobre los problemas de índole social y racial de la época en las que fueron escritas, al margen de haber sido consideradas, en muchos casos, textos de intrascendente valor retórico, creemos que la presencia del indio en la narrativa indigenista peruana, muy especialmente por el tratamiento y enfoque que le confiere José María Arguedas, merece consideración por el valor literario, histórico y social que representa. Por otro lado, cabe destacar su producción de índole antropológica<sup>4</sup> que ha sido incorporada a la tradición literaria hispanoamericana

---

<sup>3</sup> A este respecto, cabe señalar que si bien no encontramos estudios en este campo, sí hemos podido descubrir la presencia de un trabajo que se recoge con el nombre *El universo mágico en Los ríos profundos de José María Arguedas*, monografía de Moises Córdova Márquez en el que realiza una aproximación a la magia y al mito en la novela *Los ríos profundos* a partir de de la revisión de filosofía simbólica neokantiana de Cassirer y la escuela antropológica francesa fundada por Durkheim (Córdova Márquez, 2011)

<sup>4</sup> La producción de José María Arguedas incluye, también, traducciones y diversos estudios etnológicos, antropológicos y del folklore quechua. Señalamos su amplio catálogo (Arguedas, 2012)

- 1938: *Canto kechwa*. Con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo. Edición bilingüe preparada en la prisión.
- 1947: *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Recogidos por los maestros del país y editados en colaboración con Francisco Izquierdo Ríos.
- 1949: *Canciones y cuentos del pueblo quechua*.
- 1953: *Cuentos mágico-realistas y canciones de fiestas tradicionales: Folclor del valle del Mantaro*.
- 1956: *Puquio, una cultura en proceso de cambio*.
- 1957: *Estudio etnográfico de la feria de Huancayo*.
- 1957: *Evolución de las comunidades indígenas*. Premio Nacional Fomento a la Cultura Javier Prado en 1958.
- 1958: *El arte popular religioso y la cultura mestiza*.
- 1961: *Cuentos mágico-religiosos quechuas de Lucanamarca*.
- 1966: *Poesía quechua*.
- 1966: *Dioses y Hombres de Huarochirí*. Traducción directa al castellano, de los mitos de la creación del mundo de la recopilación hecha por el sacerdote cuzqueño Francisco de Ávila a fines del siglo XVI, en la provincia de Huarochirí.

y que hace alarde audazmente de entrelazar cultura e historia, además de penetrar en los estratos más profundos del acervo precolombino y ser capaz de desplegar un discurso ponderado en el que la espiritualidad y el modo de actuación del indígena se circunscriben a la cosmovisión andina. En ese sentido, es incuestionable que Arguedas ha conseguido reflejar el mundo andino de primera mano, mostrándonos al nativo de carne y hueso en su propio entorno, muy lejos, pues, de la visión exótica, maniquea o dicotómica que exhiben otros autores a los que se les ha vinculado a la corriente indigenista, revelando una apariencia totalmente ajena a la realidad de su representación. Su aportación a la literatura hispanoamericana ha supuesto, por tanto, un cambio de actitud en la interpretación de los textos narrativos al haber ofrecido nuevos elementos de contenido y una visión interior más rica e incisiva de la antigua concepción establecida como canon de referencia, logrando introducirse en el alma amerindia para expresar su sentimiento y su modo de actuación acorde a sus tradiciones.

Por nuestra parte, al ahondar en esta obra, pretendemos extraer, a partir de la observación directa, indicadores estimables que arrojen datos concluyentes sobre la investigación en lo referente, como habíamos anteriormente expuesto, al conflicto interétnico, demostrando que la rivalidad que se despliega entre los territorios andinos de la sierra peruana con presencia indígena y criolla se fundamenta en una cuestión de índole identitario que encausa la actuación del individuo. Asimismo, esperamos contribuir al estudio del indígena en el ámbito de la representación social, integrando, además, sus rasgos identitarios y otras variables que plantean su investigación como es el caso de su adhesión a la cosmovisión y los asuntos sobre el mestizaje y la transculturación.

- 
- 1968: *Las comunidades de España y del Perú*.

### **1.1.- Delimitación del objeto de estudio**

El objeto de estudio de esta investigación se centra en la representación del indígena en la novela de José María Arguedas desde el ámbito sociológico, analizando su perfil humano, el patrón de conducta que rige su actuación, su perspectiva integral del mundo y su proyección como individuo en una sociedad multiétnica y pluricultural.

La delimitación de este proyecto se ajusta a un periodo cronológico de unos treinta años, etapa cíclica que corresponde, de acuerdo al tiempo escritural que marca la trayectoria literaria de José María Arguedas, al periplo creativo en el que compone sus novelas, cuentos y gran parte del material antropológico. Este tiempo que cubre su itinerario productivo es el que se adecua a nuestro interés y centra nuestra actuación para estudiar, desde sus relatos, los problemas de cohabitación y las actitudes violentas entre sociedades inmersas en un mismo entorno y que el propio escritor materializa en sus narraciones. Desde varias perspectivas analizaremos e interpretaremos los motivos o razones que propician la aparición de estos comportamientos hostiles que se manifiestan en el ser humano cuando comparte un espacio territorial en el que cohabita con otros grupos sociales de raíces culturales distintas.

### **1.2.- Metodología de trabajo**

La metodología que aplicamos para llevar adelante este trabajo se basa, fundamentalmente, en el análisis, la reflexión y el estudio de los textos narrativos, asumiendo, además, la revisión exhaustiva de los diversos documentos bibliográficos de apoyo, todo ello, de cara a afrontar con garantías y desde un punto de vista pluridimensional, los diversos aspectos que proponemos. La pauta de intervención que seguimos obedece a un estudio sistemático que viene determinado por las múltiples tareas específicas de observación, indagación, recogida de datos y revisión documental de los textos narrativos, de tal modo, que nos permita elaborar, de manera coherente, las diversas fases de esta tesis. En virtud de tal fin, iniciamos el estudio de cada novela de acuerdo al planteamiento sociológico que encausa el análisis de ese



fenómeno social colectivo que incide en el conflicto entre indios y criollos. Partimos, inicialmente de la valoración narratológica de la obra, haciendo un lectura del texto en razón de sus parámetros estructurales de referencia, apuntando, principalmente, hacia su línea argumental, el tema principal y los temas secundarios, el escenario geográfico en el que se desarrolla la acción, el periodo cronológico del relato y su referente histórico, la presencia del narrador, los personajes, la estructura, el contexto y la representación social del indígena en la novela.

### **1.3.- Estructura de la tesis**

La tesis se presenta de acuerdo a unos criterios generales de ordenación que se reflejan en varios capítulos articulados en torno a unos contenidos diferenciados que se ajustan y se interrelacionan con el tema central de la investigación. Su estructura organizativa, en cuanto a su configuración se refiere, se expone, de manera general, en un capítulo introductorio, siete capítulos distribuidos en varios bloques temáticos, un glosario, una sección dedicada a las conclusiones y otra a la bibliografía.

En el capítulo 1. Introducción: Delimitación del objeto de estudio. Metodología de trabajo. Estructura de la tesis. Bajo estos epígrafes precisamos el tema, su definición y acotamiento, su justificación y la metodología de trabajo que vamos a emplear. Señalamos igualmente nuestro interés personal, lo que se dicho sobre el tema y nuestra propuesta.

En el capítulo 2. Marco teórico: Planteamiento general. Hipótesis de trabajo. Contexto teórico de la investigación. En este apartado exponemos la significación del problema a formular, el planteamiento que hacemos, el contexto en el que se desarrolla y el enfoque sociológico en el que fundamentamos nuestro razonamiento.

En el capítulo 3. La presencia indígena en la escritura: Referencia al indígena en las Crónicas de Indias. La presencia del indígena en la narrativa hispanoamericana. Las novelas precursoras del indigenismo peruano: *El padre Horán* (1848) de Narciso Aréstegui y *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner. El indigenismo y la novela de referente indígena. El neo-indigenismo.

En esta sección proponemos un marco teórico general que nos permita estudiar en profundidad la presencia del indio en su itinerario histórico, así como, los movimientos artístico-literarios (indianismo, indigenismo y neo-indigenismo) en los que ha aparecido referenciada su figura. Ilustramos cronológicamente su aparición diacrónica por la literatura y señalamos gradualmente su presencia a partir de las primeras manifestaciones narrativas que surgieron con el descubrimiento de América en el siglo XV. Igualmente, aportamos su comparecencia en los primeros relatos de los cronistas españoles del siglo XVI, en los textos coloniales mestizos del Inca Garcilaso de la Vega y Felipe Huamán Poma de Ayala durante el siglo XVII, en la narrativa indianista de estética romántica del siglo XIX y en las tendencias indigenistas y neo-indigenistas del siglo XX.

En el capítulo 4. La obra novelesca de José María Arguedas. En esta unidad centramos la atención en examinar la novela *Yawar Fiesta*, analizando el conflicto que enfrenta a razas y grupos étnicos antagónicos en un pueblo de la sierra andina peruana en virtud de las fuertes discrepancias que mantienen por motivos socioculturales, educativos, administrativos y a tenor de los graves desequilibrios que se producen contra la población oriunda de la región.

En el capítulo 5. La obra novelesca de José María Arguedas. En este apartado afrontamos el estudio de *Diamantes y pedernales*, poniendo el foco en el conflicto étnico indio/criollo y en el análisis, la decodificación y la interpretación de los elementos simbólicos, cosmológicos y religiosos que exhibe el mensaje discursivo del autor.

En el capítulo 6. La obra novelesca de José María Arguedas. En esta sección en la que nos enfrentamos al relato póstumo de Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, examinaremos, además del conflicto étnico-racial que reproduce el relato, la confrontación entre el moderno sistema productivo que representa el capitalismo frente al primitivo modelo comunitario del ayllu, basado en la solidaridad, la ayuda mutua y la reciprocidad.

En el capítulo 7. La Cosmovisión Andina: Concepto, delimitación, elementos y principios: la relación entre el hombre y la naturaleza. Bajo este título

estudiamos en el concepto y la delimitación del término cosmovisión, así como su procedencia, los elementos y principios esenciales en los que se sustenta el modelo ancestral andino, la relación entre el hombre y la naturaleza, la representación del cosmos, las nociones de espacio y tiempo y la conciencia sobre las divinidades religiosas en orden a las culturas quechua y aimara. Señalamos, a continuación, la presencia de estos elementos del amplio legado patrimonial proveniente de estas culturas precolombinas que aparecen reflejados en la obra de Arguedas, principios que dan respuesta a los interrogantes del hombre andino e imprimen su carácter y manera de proceder, poniendo de relieve, su visión del mundo tal cual se forjaba en él.

En el capítulo 8. Conclusiones. En este apartado final hacemos una recapitulación de los resultados que hemos obtenido de nuestra investigación y presentamos las conclusiones generales a las que se han llegado para demostrar la hipótesis.

En el capítulo 9. Glosario. Bajo este epígrafe recogemos los términos quechuas que aparecen en *Yawar Fiesta*, *Diamantes y pedernales* y *El zorro de arriba y el zorro de debajo* de cara a intentar cubrir las dificultades léxicas y facilitar la lectura de las citas que insertamos en los ejemplos que aparecen en esta tesis.

En el capítulo 10. Bibliografía. En esta última sección recogemos el conjunto de obras que hemos consultado para llevar a cabo la investigación. Citamos, para apoyar nuestro razonamiento, diversas opiniones críticas que recogemos en publicaciones de solvencia contrastada en la materia. Ordenamos las publicaciones en las siguientes categorías:

- Producción literaria de José María Arguedas.
  - Narrativa.
  - Antropología y otros escritos.
- Producción narrativa de temática indígena de otros autores.
- Producción teórico- crítica.



## **II. MARCO TEÓRICO**



## **II MARCO TEÓRICO**

### **2.1 Planteamiento general**

La representación del indígena en el ámbito literario es un asunto que suscita gran interés y plantea un gran reto a la hora de estudiar su actividad social y enjuiciar su perfil humano como individuo inmerso en una sociedad multiétnica y pluricultural que se regula por unas reglas muy complejas de identificar. La comunidad indígena peruana responde a un modelo organizativo bien jerarquizado y se rige por unos códigos sociales que se mantienen invulnerables desde sus ancestros. El indio andino es respetuoso con sus tradiciones, sigue los criterios que establece su comunidad sin quebrantar sus principios y manifiesta, firmemente, su oposición frente a cualquier impedimento u obstáculo exterior que le impida llevar a cabo sus propósitos. Su población, diseminada a lo largo y ancho de la sierra peruana, cohabita en un mismo espacio territorial con los criollos, una sociedad homogénea de individuos que ha ejercido, desde tiempos inmemoriales, una posición de dominio absoluto, usurpándole sus tierras y controlando, la economía, el poder político y los estamentos judiciales, lo que ha causado, entre ellos, pobreza, exclusión social, discriminación y una merma importante de sus derechos. Esto verifica que la dificultad en la convivencia entre dos sociedades con raíces históricas desiguales plantea un problema que dificulta enormemente la coexistencia. La región andina de Perú es una clara muestra de ardua vivencia por las graves dificultades de gobernabilidad y los serios problemas que se han generado en estas sociedades multiculturales y plurilingües, reproduciendo, desde hace siglos, un conflicto étnico entre individuos de signos identitarios antagónicos. El estado, por otro lado, se ha ocupado muy poco de legislar políticas que hayan favorecido el multiculturalismo y los derechos de las minorías y, por el contrario, ha impuesto un modelo único, monocultural, en un país con gran diversidad, tratando de homogeneizar la sociedad en un proceso de asimilación forzada para terminar, definitivamente, con las minorías étnicas y, por extensión, con el pluralismo. La realidad nos revela que existen en Perú varias culturas y diferentes pueblos que conviven en su territorio bajo una misma estructura administrativa, jurídica y política de carácter único, que

afecta, fundamentalmente, a los principios básicos de la población indígena en lo referente a su igualdad en términos de justicia, educación y democracia. Arguedas reconoce este problema de interés nacional que se presenta en la sociedad peruana y lo recoge en su obra, ofreciéndonos un testimonio que refleja fielmente la realidad de un territorio escindido entre dos mundos, uno representado por la población criolla de la costa y, el otro, por los indios y mestizos de la sierra y la selva, lo que pone de manifiesto la profunda oposición entre estos pueblos y un largo litigio histórico que se extiende en el tiempo y subraya la tragedia de una cohabitación imposible.

Este planteamiento que acabamos de exponer nos permite ofrecer una visión real de un problema colectivo que se ha convertido en un fenómeno social de estudio en la sociedad peruana por la inmovilidad de sus grupos sociales y la reticencia de ambos a relacionarse y llevar a cabo una convivencia pacífica. Nuestra intención se centra en abordar esta investigación, ofreciendo una respuesta convincente que nos permita argumentar, con garantías, que la confrontación histórica que mantiene el pueblo indígena con la población criolla se debe a una cuestión de índole sociológico y no educativa, por lo que debe de ser encauzada en el ámbito de las representaciones sociales.

## **2.2 Hipótesis de trabajo**

La aparición del indio como personaje histórico relevante en la novela de José María Arguedas representa el sacrificio, la resistencia y la lucha por salvaguardar las tradiciones y sintetiza, de una manera incuestionable, su forma de percepción y configuración de la realidad del mundo en orden a unos valores y a unas conductas individuales determinadas que se asocian a los criterios que rigen su comunidad. La colonización, como resulta evidente, trajo consigo un modelo organizativo diferente para el nativo basado en el vasallaje, que le fue impuesto desde la comunidad criolla, de modo subyugante, imponiéndosele la lengua y la religión como instrumentos de evangelización y de adoctrinamiento. Pese a ello, lo cierto es que los resultados no fueron íntegramente exitosos, lo que propició la resistencia del nativo y el desarrollo



de mecanismos de defensa en orden a preservar su cultura, su modelo organizativo y sus tradiciones. Como bien se aprecia en la novela de José María Arguedas, la adhesión del indio al modelo social que había sido impuesto por la sociedad criolla es sólo parcial y se mantuvo, fundamentalmente, en la unidad del trabajo por su fuerte represión. La hipótesis que formulamos, a continuación, versa sobre tal planteamiento y, en orden a él, sostenemos las conjeturas siguientes:

1. El indígena responde a un modelo de construcción social propio que se sustenta en las formas de percepción y clasificación del mundo de acuerdo a un orden jerarquizado que rige los principios de su comunidad.
2. La cosmovisión andina forja en el indio una manera de ver el mundo que no se ajusta, en absoluto, a la manera occidental y, en este sentido, su espiritualidad, su vinculación con la naturaleza y la tierra, sus fuertes lazos de unión con la comunidad y la familia imprimen su carácter y sostienen su modo de vida reflexivo y humano.
3. El indio mantiene una postura de sumisión frente al criollo, pero ésta no influye en su modo de actuación ni cambia su patrón de conducta o su forma de ver el mundo.
4. La confrontación histórica que mantiene el pueblo indígena con la población criolla no se ajusta a un problema de educación, como sostienen algunos críticos y gobernantes políticos, sino que se debe a una cuestión de índole sociológica que debe de ser encauzada en el ámbito de las representaciones sociales.

### **2.3 Contexto teórico de la investigación.**

La investigación se apoya en la teoría de Émile Durkheim en su tratamiento empírico de lo sociológico, aplicación científica que estudia los hechos sociales en su consideración de materiales e inmateriales. La importancia de Durkheim en esta tesis radica, fundamentalmente, en la manera en la que se aborda el estudio de dichos fenómenos, aportando, desde la definición del objeto de estudio, un enfoque científico que se centra en la observación directa del individuo en virtud de su manera de actuar, pensar y sentir, todo ello, a partir del poder de coerción que ejerce sobre él la sociedad en la que se halla inmerso. Centramos nuestra atención en la teoría del conocimiento del sociólogo francés, especialmente, en sus ensayos “Representaciones individuales y representaciones colectivas” (1898), “De ciertas formas primitivas de clasificación” (1903) y “Juicios de valor y juicios de realidad” (1911), trabajos que fueron retomados y ampliados en *Las formas elementales de la vida religiosa*. (1912), último libro publicado.

Las nociones que percibimos del mundo no siempre se ajustan a un modelo de representación que se adecua a la forma individual de hacer las cosas, hecho que no se basa, únicamente, en los procesos psicológicos y neurológicos. La construcción del mundo se explica por otros factores que van más allá de la neurología y la psicología y, en este sentido, es evidente que las condiciones sociales que intervienen en el conocimiento no pueden explicarse, reduciéndose sólo a la experiencia individual o a la cuestión biológica del ser humano, sino que, por el contrario, influyen otra serie de factores. Somos conscientes de tal apreciación y, admitiendo como apunta Durkheim, que los miembros de una sociedad perciben las nociones espaciales del mismo modo, pero que su manera de ordenar y jerarquizar esas percepciones cambia de una sociedad a otra, advertimos que, efectivamente, pueden intervenir factores de origen social. Según Durkheim,

Las formas de dividir y clasificar el mundo tanto intelectual como perceptualmente, son de origen social y que, por lo tanto, no se

fundamentan en la naturaleza cognitiva del hombre, ni en su constitución orgánica y psíquica. (1992:10)

Este primer fundamento que tomamos de la teoría de Durkheim nos sirve de aplicación para explicar las difíciles relaciones entre sociedades litigantes como es el caso que nos ocupa y que, ciertamente, se trata de la confrontación que mantienen indígenas y criollos en los territorios andinos de la sierra de Perú. ¿Cómo podemos encontrar respuesta a este fenómeno? La cuestión se orienta a explicar los comportamientos individuales por el condicionamiento social. Como señala Durkheim (2000 b: 30) es el individuo quien nace de la sociedad y no la sociedad de los individuos. Esto nos lleva a completar este planteamiento que se orienta en orden a la influencia que la primera ejerce sobre los segundos. A este respecto, el sociólogo afirma que la vida colectiva, al igual que la vida mental del individuo, está hecha de representaciones, pero de distinto tipo:

Las representaciones colectivas son producidas por las acciones y reacciones intercambiadas entre las conciencias individuales y, al mismo tiempo, las sobrepasan. Las representaciones colectivas necesitan de las individuales, pero no surgen de los individuos tomados aisladamente, sino en su conjunto; hace falta la asociación para que las representaciones de las personas se conviertan en cosas exteriores a las conciencias individuales. (Durkheim, 2000 a: 58)

Otros conceptos importantes que son necesarios conocer de cara a su aplicabilidad en la obra de José María Arguedas se hallan en los términos de espiritualidad e hiperespiritualidad establecidos por este autor:

Damos el nombre de espiritualidad a la propiedad distintiva de la vida representativa del individuo. La noción de hiperespiritualidad de la sociedad se explica, recalando que la vida social está integrada por

entero de representaciones. Y éstas son hechos sociales, anteriores a los individuos, y no se pueden reconocer a través de introspección individual. Como otras instituciones (creencias y modos de conducta instituidos por la colectividad), las representaciones colectivas nos fueron legadas por las generaciones anteriores y nada tuvimos que ver con su formación: luego entonces, no es en la conciencia individual donde se podrán averiguar las causas que les dieron nacimiento. (Durkheim, 2000 a: 58)

Como sostenemos en nuestra hipótesis, la confrontación histórica que mantiene enfrentado al pueblo indígena con la población criolla, no puede aducirse, exclusivamente, a un problema de educación del nativo como sostienen algunos críticos y gobernantes políticos sino que, por el contrario, se debe a una cuestión de índole sociológico que debe de ser encauzada en el ámbito de las representaciones sociales. Esto lo argumentaremos a lo largo de esta tesis, recurriendo, además, a otros postulados teóricos de Durkheim, entre los que destacamos, la clasificación y el ordenamiento, los valores sociales que nos vienen impuestos por la sociedad o los sistemas de valores (religión, moral, derecho), fundamentos que señalamos en su correlación directa de cara a dar respuesta a un planteamiento coherente que conecta con la representación social del indígena peruano en la obra novelesca de Arguedas.

### **III. LA PRESENCIA INDÍGENA EN LA ESCRITURA**



### **III LA PRESENCIA INDÍGENA EN LA ESCRITURA**

#### **3.1 Referencia al indígena en las Crónicas de Indias**

Las primeras narraciones históricas en las que aparece documentada por primera vez la figura del indígena en lengua castellana son las Crónicas de Indias. En ellas se retrata al indígena como un ser natural, inocente, salvaje e irracional. Esta visión “idílica” es la que tiene Cristóbal Colón en su primer contacto con los amerindios, la misma que se prolonga más tarde en la pluma de diversos cronistas, siendo la más notable la del ilustre Fray Bartolomé de Las Casas. Las Crónicas de Indias, nombre genérico que se le da a las diversas compilaciones de narraciones históricas, escritas desde la perspectiva de los colonizadores españoles, son obras que documentan la conquista y colonización de América, aunque debemos incluir, también, bajo esta denominación, a aquellas otras escrituras a mano de mestizos o indígenas, tal es el caso del inca Garcilaso de La Vega o de Huamán Poma de Ayala. Estas crónicas que conforman un conjunto heterogéneo de narraciones, bien por su autoría, tiempo de escritura o posición frente a la conquista, ya fuera porque escribieron directamente sus vivencias y experiencias durante los viajes iniciales a América o porque recogieran las experiencias relatadas por otros, constituyen un archivo histórico excepcional. Entre estas primeras escrituras, como anteriormente hemos señalado, destaca la de Fray Bartolomé de Las Casas, quien describiendo con somera precisión la figura del indígena en una doble concepción, retrata a éste como un ser adánico, inocente y desconocedor de la ciencia y de la ley. Este religioso utiliza los preceptos del Cristianismo para reivindicar al indígena como sujeto igual, libre, racional y con los mismos derechos que el resto de los hombres. Así formulaba la crítica:

Todos los hombres son hijos de Dios, todos, libres y racionales, por distintos que parezcan. Todos tienen ante la ley de gentes y los designios divinos, los mismos derechos. El otro no se reduce pues a un puro objeto sometido a la explotación. Puesto que es depositario de derechos inviolables que lo hacen igual al europeo; es como él, un sujeto. Entre sujetos se requiere establecer un diálogo. El signo de la colonización es la

conversión de los indios a Cristo, pero ésta debe realizarse respetando la libertad del otro, nuestro igual, nuestro hermano. Ha de lograrse, pues, por el convencimiento y nunca por la opresión o la violencia. (De Las Casas, 1965: 441)

Por otro lado, condena las encomiendas o repartos de indios, criticando y oponiéndose fuertemente a esta práctica, por los abusos que muchos españoles encomenderos cometían con los indios que tenían a su cargo, obligándolos a realizar todo tipo de trabajos forzados, como el de efectuar faenas agrícolas, sacar oro de las minas, transportar la carga de minerales o piedras preciosas, etc. Se manifiesta contra ellas por considerarlas abusivas e injustas. Tras la muerte del cardenal Cisneros, De Las Casas retoma nuevamente su tarea junto al rey Carlos V y sus consejeros para denunciar las ilegalidades de los funcionarios que en la Península Ibérica administraban el negocio de Indias, llegándose a enfrentar al obispo Fonseca, a Gonzalo Fernández de Oviedo y a los restantes miembros del Consejo de Indias. La lucha por los derechos de los indios era el resultado práctico de la ley de evangelización, ley fundamental de la política española en América. El deber de evangelización era lo primero y no admitía discusión posible. A este respecto decía:

Los únicos señores legítimos del Nuevo Mundo son los indios y la única razón de ir los españoles allá era como misioneros para convertir a los indígenas a la fe cristiana, sin auxilio de ningún hombre de armas. (De Las Casas, 1985: 5-9)

Respecto a la dominación despótica que se hacía de los indios no la cuestionaba, pero sí ponía reparos por la interpretación incorrecta de la misma, asociándola con la esclavitud y con la lucha armada. Igualmente, discrepa del pensamiento común de los conquistadores y soldados españoles, que



consideraban al indio como un ser inferior, sin derechos y esclavo por naturaleza. En este sentido decía:

Todos los indios que se han hecho esclavos en las Indias del mar Océano, desde que se descubrieron hasta hoy, han sido injustamente hechos esclavos, y los españoles poseen a los que hoy son vivos, por la mayor parte, con mala consciencia, aunque sean de los que hobieron de los indios.

[...]

La primera parte desta conclusión se prueba por esta razón, generalmente porque la menos y menos fea e injusta causa que los españoles pudieron haber tenido para hacer a los indios esclavos, era moviendo contra ellos injustas guerras, pues por esta causa de injustas guerras, no pudieron justamente hacer uno ni ninguno esclavo; luego todos los esclavos que han hecho en las Indias desde que se descubrieron hasta hoy, han sido hechos injustamente esclavos. La menor razón deste argumento es manifiesta, lo que suppone que es no haber tenido los españoles contra los indios jamás justa guerra en ninguna parte de las Indias hasta hoy. Pruébolo desta manera: Porque nunca jamás hobo causa ni razón para hacella, ni tampoco hobo auctoridad del príncipe; y éstas son dos razones que justifican cualquiera guerra, conviene a saber: causa –usta y auctoridad del príncipe.

[...]

Pues por sola la ampliación y predicación de la fe entre gentes e tierra de gentiles como son aquellas, nunca hubo ley divina ni humana que guerra permitiese ni consintiese, antes la condenan todas, si no queremos afirmar que la ley evangélica, llena de todo dulzor, ligereza, blandura y suavidad, se deba introducir como la suya introdujo Mahoma. Otra causa que podría haber, conviene a saber, por razón de socorrer a los inocentes, en este caso de agora de ella no es menester tractar. Lo uno, porque nunca por nuestros españoles tal guerra se ha pretendido, sino matar, despojar y robar los inocentes, usurparles sus tierras, sus haciendas, sus estados y señoríos. Lo otro, porque esta guerra es de per accidens, y no en todas

partes habría lugar, sino en muy poquitas, y en éstas no sería guerra sino defensión. Y había de ser al modo de las guerras civiles o particulares, donde no son esclavos los que se prenden en ellas. Y habríanse primero mucho de mirar y considerar muchas circunstancias que la justificasen, y no fuese con más injusticia que las otras guerras, así como por ella podrían padecer más inocentes, en cuerpo y en animas, que librarse pretendían, y mayores daños y escándalos, infamia, odio y aborrecimiento de la fe e impedimento de la conversión de infinitos pueblos, y otros muchos inconvenientes. Pues como por ningunas de las dichas causas, y no hay otras (y si las hay a éstas serán reducibles), los españoles no pudieron hacer contra los indios justa guerra, luego nunca tuvieron causa justa. (De las Casas, 2006 [1552]: 2-4)

Por otro lado, desde España, Francisco de Vitoria, fraile dominico, defiende solemnemente en las aulas, ya en 1538, el derecho de los indios. En su docencia en la Universidad de Salamanca, evocando los argumentos de los adversarios contra la libertad de los nativos americanos (“seres estúpidos, incapaces de ejercer su razón, hacer valer sus derechos...”) refuta, con rotundidad, este juicio fundado en simples apariencias y, frente a la visión teocrática de los teólogos y la posición imperialista dominante que transmiten los juristas en representación de la Corte, aboga por el derecho de los nativos a salvaguardar su modelo de gobierno y a proteger sus bienes, su lengua y su cultura. En su libro *Relecciones sobre los indios y el derecho de guerra* declara que los indios no son seres inferiores a los que legítimamente se puedan esclavizar sino que, por el contrario, son individuos libres, tienen tierras y bienes y poseen iguales derechos y deberes que los españoles. Asimismo, formula una fuerte crítica a los abusos que se cometen al amparo de la Corona española en la conquista de Perú:

Destos del Perú, timea que no sean de aquellos qui valunt divides fieri. I por algunos se dijo: Impossibile est divitem intrare in regnum caelarum. Aquí, pues esta hacienda fue ajena, no se puede pretender otro título a ella sino jure belli. Primum ómnium, yo no entiendo la justicia de aquella

guerra. Nec disputo si el Emperador puede conquistar las Indias, que praesupponno que lo puede hacer estrictísimamente. Pero, a lo que yo he entendido de los mismos que estuvieron en la próxima batalla con Tabalipa, nunca Tabalipa ni los suyos habían hecho ningún agravio a los cristianos, ni cosa por donde los debiesen hacer la guerra.

[...]

Accipia responsum para los que no sabían que no había ninguna causa más de guerra, más de para roballos que eran todos o los más. I creo que más ruines han sido las otras conquistas después acá. Pero no quiero parar aquí. Yo doy todas las batallas y conquistas por buenas y santas. Pero hace de considerar que esta guerra ex confessione de los peruleros, es no contra extraños, sino contra verdaderos vasallos del Emperador, como si fuesen naturales de Sevilla, et praeterea ignorantes revera justitiam belli; sino que verdaderamente piensan que los españoles los tiranizan y les hacen guerra injustamente. I aunque el Emperador tenga justos títulos de conquistarlos, los indios no lo saben ni lo pueden saber; y así verissime sunt innocentes quantum attinet ad bellum. I así, supposita tata justitia belli ex parte hispanorum, non potest bellum ultra procederé más de hasta sujetarlos, y compelerlos a que resciban por príncipe al Emperador, in quantum fieri poterit mínimo damno et detrimento illorum y no para robarlos y echarlos a perder, quantum spectat ad bona temporalia. Que la guerra, máxime con los vasallos, hace de tomar y proseguir por bien de los vasallos y no del príncipe, si quid habent veri vatum praesagia id est, los dichos de los santos y doctores. Ni sé por dónde puedan robar y despojar a los tristes de los vencidos de cuanto tienen y no tienen. En verdad, si los indios no son hombres sino monas, non sunt capaces injuriae. Pero si son hombres y prójimos, et quod ipsi praese ferunt, vasallos del Emperador, non video quomodo excusar a estos conquistadores de última impiedad y tiranía, ni sé que tan grande servicio hagan a Su Majestat de echarle a perder sus vasallos. (De Vitoria, 1975 [1538]: 20-21)

Otro de los incansables luchadores por la defensa de los indios fue Fray Bernardino de Sahagún, misionero franciscano y hombre erudito, autor de un

gran número de obras bilingües en náhuatl y español, consideradas, ciertamente, como relevantes documentos de carácter histórico. Su figura tiene una gran trascendencia en la evangelización del Nuevo Mundo por su ardua y admirable defensa que hizo por los derechos de los indios, valorando considerablemente su lengua y su cultura, relatando con claridad y sencillez cómo fue el proceso evangelizador del indígena mexicano, la confrontación que propició el encuentro entre ambas culturas y las dificultades que tuvo que vencer el misionero por la resistencia del nativo. Significativas son sus palabras:

El poder de “dar noticias” sobre lo “extraño” necesitará, pues, de la observación e inventario de una nueva realidad. Por ello, el misionero “debe hacerse indio”, respetar su cultura y su civilización y, sobre todo, aprender la lengua. Debe comunicarse como una red barredera para sacar a la luz todos los vocablos de esta lengua con sus propias y metafóricas significaciones y todas sus maneras de hablar. (Citado por Ainsa, 1999: 137)

Como apunta Trinidad Barrera en su ensayo “Las Casas y sus utopías”, texto recogido en *Herencia cultural de España en América: poetas y cronistas andaluces* en el Nuevo Mundo, además del célebre fraile dominico, este franciscano tuvo una gran trascendencia en la valoración, defensa y conservación de las culturas indígenas, entre otros religiosos:

Su defensa frente a una agresión, sobre todo española, que se daba sistemáticamente desde diversas posiciones —militar, sistema de encomiendas, esclavitud, trabajo en las minas— no fue la única en su época, el obispo Vasco de Quiroga, Fray Bernardino de Sahagún o el P. José de Acosta son otros ejemplos de la defensa de las culturas indígenas, de la voz del “otro”, lo que ocurre es que Las Casas se hizo más célebre, su activismo no conoció el descanso y, una obra como *La Brevísima* es única en las letras coloniales. (Barrera, 2007: 41)

Por último, merece ser igualmente reconocida la figura de Toribio de Benavente, fraile franciscano e investigador de las creencias y costumbres prehispánicas de la sociedad Anáhuac en el altiplano central de México, que se interesa por el indígena centroamericano, defiende con perseverancia su condición y realiza una encomiable labor evangelizadora. En su libro *Historia de los indios de la Nueva España* descubre las virtudes del nativo y exalta la facilidad con que asimila las enseñanzas de los misioneros:

El que enseña al hombre la ciencia, ese mismo proveyó y dio a estos Indios naturales grande ingenio y habilidad para aprender todas las ciencias, artes y oficios que les han enseñado, porque con todos han salido en tan breve tiempo, que en viendo los oficios que en Castilla están muchos años en los deprender, acá en solo mirarlos y verlos hacer, han quedado muchos maestros. Tienen el entendimiento vivo, recogido y sosegado, no orgulloso y derramado con otras naciones.

[...]

Deprendieron a leer brevemente así en romance como en latín, y de tirado y letra de mano. Apenas hay carta en su lengua de muchas que unos a otros se escriben, que como los mensajeros son baratos, andan bien apenas; todos las saben leer, hasta los que ha poco que se comenzaron a enseñar. Escribir se enseñaron en breve tiempo, porque en pocos días que escriben luego contrahacen las materia que les dan sus maestros, y si el maestro les muda otra forma de escribir, como es cosa muy común que diversos hombres hacen diversas formas de letras, luego ellos también mudan la letra y la hacen de la forma que les da su maestro. (Benavente, 1914: 213 – 215)

### 3.2 La presencia del indígena en la narrativa hispanoamericana

El indio ha aparecido a lo largo de la Historia como un personaje controvertido, contradictorio y enigmático, capaz de propiciar diversos enfoques en su estudio, no exentos muchos de ellos, de numerosas críticas y grandes discusiones. La historia de la literatura hispanoamericana nos muestra que los textos de referente indígena fueron escritos por los cronistas desde los primeros momentos de la Conquista y, en ese sentido, debe de atribuírseles a su obra el carácter fundacional como así lo pone de manifiesto Fray Bartolomé de las Casas en sus relatos históricos *Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias* (1552) e *Historia de las Indias* (1560-1564), trabajos de un gran valor histórico, no solo por haber dado cuenta de los momentos de la conquista y colonización del Nuevo Mundo, sino por haber hecho una inconmensurable defensa del indio, reconociéndoselo como sujeto libre, racional y con los mismos derechos que el resto de los hombres. Igualmente, su obra *De Thesauris* (1564), escrita en latín, exhibe una férrea defensa por la salvaguarda del patrimonio indígena, cuestionando y criticando la inmoralidad de los españoles por el supuesto derecho de atribuirse la propiedad, tanto de los tesoros derivados del rescate del inca Atahualpa (en la zona andina), como el de aquellos otros encontrados en los sepulcros o huacas de los aborígenes. Si la figura de Bartolomé de Las Casas fue importante en la historia de la literatura de referente indígena, también lo fue la de Alonso de Ercilla y Zúñiga, autor del texto *La Araucana* (1569), poema narrativo épico culto de exaltación militar, autografiado en treinta y siete cantos que narra los hechos más significativos de la conquista de La Araucanía entre los españoles y los araucanos. Cabe destacar las publicaciones de los primeros textos coloniales mestizos, *Los Comentarios Reales de los Incas* (1609) y *la Historia General del Perú* (1617) del Inca Garcilaso De La Vega y *Nueva Crónica y Buen Gobierno* (1615) de Felipe Huamán Poma de Ayala, trabajo recopilatorio en orden cronológico que ponía de manifiesto la situación penosa en la que se hallaban los indígenas peruanos. En ambos casos, aunque las publicaciones fueron hechas ya entrado el siglo XVII, su referencia escritural correspondería al siglo XVI.

Bernard Lavallé, al dirigirse al inca en su ensayo “El Inca Garcilaso de la Vega”, incluye el comentario siguiente:

De todas formas, no hay que olvidar que si bien *Los Comentarios Reales* y *la Historia General del Perú* se publicaron a comienzos del XVII, su elaboración empezó mucho antes, en los decenios finales de la centuria precedente. Se apuntaban ya las primeras tendencias barrocas; el estilo natural, pausado y equilibrado típico del período renacentista seguía siendo el de la mayoría, de tal modo que el arcaísmo de Garcilaso, indudable en algunos aspectos, fue quizás menor de lo que a veces se ha creído y dicho (...) Este estilo, por supuesto trabajado pero nunca afectado, corresponde a los esquemas en vigor durante la primera mitad del siglo XVI. (Lavalle, 1998: 141)

De lo mencionado anteriormente resalta, por su especial significación, el dato de que el mestizaje haya sido el rasgo identificativo que mejor ha caracterizado la producción literaria hispanoamericana desde el siglo XVI. Consecuentemente, conociendo los orígenes étnicos de estos cronistas, observamos que, sin lugar a dudas, ambos autores lograron desplegar en sus textos una visión híbrida de la realidad, dando como resultado unos textos mestizos que ya no presentan una única visión de la realidad en mundos y culturas antagónicas. Esto, qué duda cabe, tiene su punto de inflexión en el enfoque que cada uno dio a sus relatos, adecuándolos a su tiempo, sabiendo seleccionar con exactitud y claridad los términos precisos del castellano, superando las dificultades propias que les impuso el cambio de registro y la separación entre las marcas de oralidad y escritura en las lenguas quechua y castellano.

La visión de una América caracterizada esencialmente por el cruce interétnico logró definitivamente imponerse con el paso de los siglos, registrándose, una vez concluidos los primeros años de la conquista, la imagen de un modelo representativo a partir del cual podría ser explicado cualquier fenómeno americano. Ciertamente, sobre la base de tal criterio, observamos que la

producción literaria latinoamericana, reseñada desde sus orígenes, cuenta con un importante legado de publicaciones, que, de una manera u otra, presentan al indígena como referente y, en tal sentido, siguiendo un orden cronológico en el estudio de sus textos, encontramos otra obra cumbre como es *Cautiverio Feliz, razón individual de las guerras dilatadas del reino de Chile* (1673) de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, obra que data del siglo XVII y en la que su autor, desde su lugar de reclusión, narra con gran frescura el encuentro entre la cultura del pueblo mapuche y la española, describiendo con todo lujo de detalles las costumbres, vida doméstica, sistemas de guerra y organización política de los indígenas chilenos.

A partir de la Declaración de Independencia de los países hispanohablantes dependientes del imperio español, a comienzos del siglo XIX (1809-1824), se inicia la creación de un importante volumen de obras narrativas que toman al indio como patrón de referencia para llevar a cabo tales producciones. Intelectuales criollos y mestizos emprenden una labor creativa durante esos años, conformando unos relatos en los que se da cuenta de las circunstancias socioeconómicas y políticas de los nuevos estados emancipados y se reproduce, asimismo, la situación en la que se encuentra la población amerindia, escenificando con nitidez, la marginación y miseria de estos pueblos a los que se les obliga a trabajar al servicio de los descendientes de hispanos y a ocupar los estratos más bajos de la sociedad. Una buena parte de estos autores, muchos de ellos influenciados por el romanticismo europeo, fueron los que introdujeron la figura del indio en la literatura. En la zona de América central, concretamente en México, hallamos una obra sobre los aborígenes del pueblo de Tlaxcala. Se trata de una novela anónima, la primera histórica del siglo XIX, publicada en Filadelfia en 1826 con el título de *Xicoténcatl*. Es un relato basado en el libro *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís cuya acción se localiza en Tlaxcala en el año 1519. En él se narra, de forma pormenorizada, los acontecimientos relacionados con la conquista de México, en los que tiene un papel muy notable la lucha cruenta entre los conquistadores españoles y el pueblo aborigen tlaxcalteca. La historia está basada en hechos reales y protagonizada por dos personajes



contrapuestos de gran trascendencia. Por un lado, destaca al héroe tlaxcalteca Xicoténcatl que encarna los ideales nobles del aborigen, enalteciendo su lucha por la libertad de su pueblo, la valentía y el virtuosismo del hombre capaz de sacrificar su vida por su país. Por el otro, se exhiben algunos personajes históricos como el capitán Diego de Ordaz, la hermosa Teutila, el tirano Moctezuma o el traidor Muxiscastzin y se enfatiza en la figura de Hernán Cortés como el hombre sin escrúpulos que no respeta los derechos humanos y personifica los ideales del conquistador, resaltando su violencia, tiranía y ambición. La novela, desde su trazado general, nos presenta un tema histórico con tintes más o menos frívolos en los que se reflejan deslealtades, relaciones amorosas, engaños y sucesos violentos. Su autor centra el discurso en acentuar una crítica feroz contra la opresión y el despotismo que ejercen Cortés y Moctezuma, auténticos iconos de la codicia por el poder. Por el contrario, cuando ilustra la figura del héroe aborigen, Xicoténcatl, hace una defensa de la libertad del individuo como el atributo máspreciado del pueblo indígena. Concha Meléndez, en su libro *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*, considera esta obra una novela predecesora de la estética indianista:

*Xicoténcatl* es una anticipación a la novela indigenista, por la conflictividad étnica, por los juicios negativos sobre los conquistadores (hombres crueles, violadores de las normas de convivencia), por la aparición de La Malinche como un ejemplo de mujer falsa, apasionada y sensual, por el enjuiciamiento que se hace de Cortés, retratándolo con negras tintas, como un modelo de orgullo y totalitarismo; “monstruo”, “bárbaro” y “asesino”. (Citado por Escajadillo, 1994:119)

En la zona del Río de la Plata se dan también varias muestras significativas de textos con presencia protagónica del indio. Un primer ejemplo es el caso del escritor argentino Esteban Echeverría con su obra *La Cautiva*, poema épico compuesto por 2142 versos, divididos en nueve partes y un epílogo, que fue publicado en 1837 dentro del libro *Rimas*. Se trata de un relato heroico

centrado en la figura de una joven, esposa de un soldado de pueblo, que es raptada y tomada en cautiverio por unos indios malones tras haber irrumpido en una población de blancos. En este poema se presenta al indio desde la perspectiva del hombre blanco, es decir, como sinónimo de barbarie. Es agresivo, sanguinario, feroz e incivilizado. Un segundo ejemplo de referencia lo constituye la obra *Tabaré* del escritor, poeta y periodista uruguayo Juan Zorrilla de San Martín. Es un poema épico compuesto por 4500 versos, en su mayoría endecasílabos y heptasílabos combinados, estructurados en tres libros y cuyo año de publicación data de 1886. En él se narra la conquista del Uruguay. Se trata de una leyenda indígena, un canto épico-lírico que exalta al indio charrúa en la guerra entre españoles y aborígenes, auténtica figura representativa de su raza, perseguido en su tierra a la llegada de los conquistadores. La historia exalta la figura de Tabaré, hijo de un cacique charrúa y de una cautiva española en tiempos de la conquista. Es un mestizo de ojos azules, bautizado, que siente en su interior la lucha entre las dos razas y que se enamora de una mujer española a la que salva de ser raptada por un cacique y, que al entregarla en el campamento español, le dan muerte. En este poema se presenta al indio desde la perspectiva del mestizaje y la disgregación racial. Es un indio que se aleja de las narraciones comunes de los cronistas y que representa a la raza vencida y desaparecida.

Avanzado ya el siglo XIX, cuando los países hispanoamericanos disfrutaban de independencia plena, la figura del indígena va a constituirse en un referente obligado en su literatura. Es en este contexto cuando nos encontramos con el Indianismo, una tendencia que se inscribe en el marco de la estética romántica desde la que se exalta, por encima de todo, la figura del nativo americano, un sujeto digno de piedad por parte del autor y el lector blanco, de cuya visión, idealizada y pintoresca, se exhibe externamente bajo unos estereotipos sin sustento real y que, sin duda, se realza aún más si cabe cuando se le adhieren las ideas del filósofo francés Jean Jacob Rousseau en cuya obra, *Discurso sobre el origen de la desigualdad*, describe al hombre en su estado natural como “el buen salvaje”, un hombre puro, bien adaptado al medio, sin recibir la virulenta contaminación de la civilización, viviendo en paz con la naturaleza y

en un estado idílico. Todo esto, como se puede inferir, cautiva la mente del escritor criollo que seducido por los autores franceses, Voltaire, Montaigne, Rousseau o Marmotel, la mayoría de ellos con escaso o nulo conocimiento de la realidad americana o, en algunos casos, con un contacto muy superficial de la misma, le llevan a desarrollar un proceso de creación literaria innovador desde el que, tomando al indio como prototipo de héroe sentimental, consigue enfatizar su victimización y ultraje, ennoblecer su figura y exhibir los rasgos distintivos que le caracterizan por su importancia en razón a su valentía, la defensa de la tierra y el amor a la libertad y a su patria. En Europa, por otro lado, había surgido una leyenda negra que se expandió con rapidez por todo el continente, mostrando la visión positiva de los indígenas americanos, descritos éstos, muy dócilmente como seres en estado primitivo, virtuosos, amables, ingenuos y confiados y, por el contrario, en su defecto, esa misma divulgación “antiespañola”, relataba a los conquistadores como hombres viles, abyectos, sanguinarios y torturadores, entregados a la deshonrosa codicia y al fanatismo, llevando consigo todos los vicios y degeneración del hombre civilizado.

La publicación de la novela *Atala* (1801) de Francois Chateaubriant, por su parte, tuvo una gran trascendencia, más que por otra circunstancia, por la presencia protagónica del salvaje americano en la literatura, la escenificación de un entorno bárbaro y exuberante que se exhibía intencionalmente vinculado al hábitat natural en el que moraba con plena libertad el nativo americano y la defensa de unos valores religiosos asociados a los ideales cristianos. El relato, afianzado en la pasión, la muerte y la alienación, narra la relación amorosa truncada entre los nativos, Chactas y Atala, por unas diferencias tribales, étnicas y religiosas que impiden su unión, lo que a la postre, siguiendo las fuerzas irreconciliables del argumento romántico en relación con el amor imposible, la historia evoluciona hacia un desenlace trágico que concluye con el envenenamiento y defunción de la joven doncella india, impidiendo, de esta manera, la consecución del matrimonio.

Con el Indianismo de influencia romántica se abre la puerta a los escritores hispanoamericanos para elaborar el motivo indio, ambientando el relato, en una atmósfera idílica, cargada de exotismo, recreando un paisaje frondoso y

mostrando la visión sentimental del indígena como héroe en un tono nostálgico, utilizando, un lenguaje colorista y una técnica narrativa extremadamente descriptiva y pictórica. Luis Alberto Sánchez, escritor, historiador y político peruano, advierte en su libro *Proceso y contenido de la novela Hispano-americana* que esta tendencia literaria, marcadamente ornamental, presenta una fuerte carga emotiva:

Los escritores adscritos a la estética romántica explotaron lo indígena sólo con criterio decorativo. La novela india de mera emoción exótica será la que llamaremos indianismo, y la de un sentimiento de reivindicación social, indigenismo. Se trata pues de relatos que no corresponden a la realidad circunstante. (Sánchez, 1953: 545)

A tal respecto vemos que los escritores sin ser indígenas se muestran como portavoces de su cultura y, sin tratar de adentrarse en su pensamiento, pretenden, desde su perspectiva, penetrar en la cosmología indígena y dar a sus personajes un carácter mucho más convincente. Percibimos, también, que en la obra indianista se exhibe una serie de elementos característicos que se repiten constantemente en el relato como el amor entre la indígena y el español o entre indígenas, el ambiente local, los cantos aborígenes o la descripción de costumbres. Aída Cometta Manzoni distingue la literatura indianista de la indigenista y dice al respecto lo siguiente:

La primera se ocupa del indio en forma superficial, sin comprometerse con el problema, sin estudiar su psicología, sin confundirse en su idiosincrasia. La literatura indigenista, en cambio, trata de llegar a la realidad del indio y ponerse en contacto con él. (Cometta Manzoni, 1940: 255-259)

La novela *Cumandá o drama entre salvajes* de Juan León Mera es un buen ejemplo de todo lo que se ha dicho. La narración reúne todos los requisitos que exhibe esta tendencia literaria y ello se aprecia en elementos, ya señalados

anteriormente, como el amor entre la indígena y el joven blanco, la recreación del paisaje prolífico que se asocia a la región amazónica de Ecuador, el reflejo del ambiente local, el elogio a las costumbres o la grandilocuente belleza de la mujer nativa, todo ello relatado desde la magnífica técnica descriptiva de la que hace gala su autor. Silvia Nagy, profesora de estudios y cultura hispánica de la universidad de Villanova, afirma que en la novela indianista se produce un amplio distanciamiento entre el autor y el sujeto novelado, no identificándose el narrador con los personajes:

La novela indianista trata a su referente, el indígena como algo exótico, y este hecho abre una distancia entre el referente y el destinatario de la obra. Esta distancia no es sino la mera reflexión de la distancia entre el autor y el sujeto novelado. La posición del autor de la novela indianista e indigenista es definitivamente exterior al mundo diegético de la misma. El narrador es extradiegético y heterodiegético, es decir, que no se identifica con ninguno de los personajes. El lenguaje empleado en la novela indianista e indigenista también es indicativo de esta distancia entre el autor y el sujeto, pues el autor tiende a usar el registro culto e imponerse mediante largos pasajes descriptivos desde esta perspectiva exterior. ¿Cuál es la diferencia, entonces, entre la novela indianista e indigenista? En la novela indianista, la figura del indio aparece romantizada y exótica. Pensemos en *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner, como ejemplo por excelencia de la novela indianista, por sus toques costumbristas y por su concepto romántico del *Volksgeist*<sup>5</sup>. (Nagy, 1995: 1)

La difusión de la narrativa indianista en el transcurso de la estética romántica y modernista tuvo un gran auge por todo el continente americano, presentando

---

<sup>5</sup> *Volksgeist* (Espíritu del pueblo) es un concepto propio del nacionalismo romántico, que consiste en atribuir a cada nación unos rasgos comunes e inmutables a lo largo de la historia. (Ferrater Mora, 1979: 1014-15)

un panorama muy amplio que abarcaba la región de Centroamérica, los Andes y el Río de la Plata en la zona continental de Suramérica. El territorio andino tuvo una gran proyección por el número de autores y por la aportación de sus trabajos. En Perú, concretamente, se reprodujeron dos vertientes singulares que se manifiestan, por un lado, en un indianismo romántico idealista-realista, cuyos ejemplos más representativos lo constituyen las novelas *El padre Horán* (1848) de Narciso Aréstegui y *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner y, por el otro, un indianismo modernista ambientado en el pasado incaico cuyos ejemplos más representativos lo conforman los libros de cuentos *Los hijos del sol* (1921) de Abraham Valdelomar y *La venganza del cóndor* (1924) de Ventura García Calderón.

La visión romántico-idealista de Clorinda Matto de Turner refleja el problema indio desde los ámbitos étnico-racial, socioeconómico, político-religioso y cultural. Da cuenta de los abusos, el maltrato y la opresión que se está cometiendo contra amerindios y denuncia la ineptitud de la clase política y la corrupción de la iglesia y del poder judicial, estamentos que no garantizan el equilibrio y la imparcialidad de los pueblos andinos. Por otro lado, asume que la solución al litigio criollo-indio sólo podrá ser resuelto con la llegada de la modernidad, el progreso y la educación, cuestión que deberá ser abordada por el nativo y que obligará a soportar un proceso de aculturación, por lo que le resultará inevitable para su pueblo abandonar su cultura primitiva, enraizada en los mitos, las leyendas y el pensamiento mágico-religioso, para ir, paulatinamente, integrándose a la civilización. Este planteamiento, tomado del positivismo europeo del siglo XIX, es el que subyace como trasfondo en sus novelas *Aves sin nido* (1889) e *Índole* (1891) y sirve de contrapunto entre civilización y barbarie. La visión modernista del Indianismo de Abraham Valdelomar, por el contrario, reproduce la imagen del indio desde la evocación del pasado incaico, como el símbolo de una nación gloriosa que en el momento de su escritura ya se ha degradado. Martiniano Leguizamón, escritor argentino, exponente de un nacionalismo literario canalizado a través de la exaltación del regionalismo, critica la novela indianista por tener poca trascendencia en relación a la figura del indio:

En la novela indianista el lector se encuentra con el elemento indígena, presentándose éste en términos de telón de fondo o decoración pintoresca, a veces como sujeto digno de la piedad del lector blanco. (Leguizamón, 1939: 739)

A finales del siglo XIX aflora en el cono sur de América otra obra de gran importancia entre las primeras manifestaciones del indianismo literario que se reconoce como la mejor muestra del romanticismo poético brasileño. Es *Iracema* (1865) de José de Alencar, un romance épico compuesto de treinta y tres episodios escritos en prosa en el que se entremezclan sucesos de ficción con referencias históricas y se narra el idilio entre la joven india Iracema y el joven Martin Soares, guerrero portugués que llega a Brasil a comienzos del siglo XVII junto al colonizador Pedro Coelho para llevar a cabo la conquista del territorio. Se trata de un relato cuya acción, como bien se aprecia en el texto, se reproduce sobre una naturaleza soberbia, provista de una fauna y una flora espectacular y que, al contrario que en otras narraciones indianistas precedentes, carentes de todo contenido político, refleja, claramente, el conflicto histórico-político de su tiempo, haciendo mención al enfrentamiento indígena/colonial que se vivió en Brasil. La obra, indiscutiblemente, se define por el concepto del mestizaje en tanto alude al estado brasileño como un espacio latinoamericano cuyos inicios están marcados por una fusión interracial. Frente al Indianismo que había recreado en América el exotismo y la fascinación, encontramos una serie de títulos con una lectura más social, tales son los casos de *El padre Horán* (1848) de Narciso Aréstegui o *La trinidad del indio* (1885) de José Torres y Lara. Henry Bonneville, profesor de la Universidad de Burdeos, experto en la investigación del Indigenismo literario y mestizaje cultural, confirma que, pese a este mayor acercamiento por parte de algunos indianistas a la problemática indígena, su literatura no puede considerarse propiamente indigenista:

La literatura indianista es aquella que trata del indio sin poder ser considerada como propiamente indigenista, circunscribiendo ésta a una serie de aspectos que se relacionan con la tradición incaica, estudios de costumbres, novelas rurales, epopeyas de la revolución, páginas inspiradas en el folklore, en anécdotas y leyendas o en la observación directa de las costumbres y de la vida del campesino indígena bajo el impulso de necesidades diversas, gusto por lo pintoresco, egoísmo lírico, curiosidad de estetas, fervor revolucionario, afecto sincero, búsqueda de nacionalismo, emoción filantrópica, etc. (Bonneville, 1988: 50)

En la zona centroamericana, por otro lado, sobresalen, asimismo, varios autores como la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda con su novela *Guatimozín, último emperador de México* (1846) y el dominicano Manuel de Jesús Galván con *Enriquillo, leyenda histórica dominicana* (1879). Gómez de Avellaneda, en la línea romántica, se ciñe a los modelos literarios de los escritores más representativos del romanticismo europeo como Espronceda, Dumas, Goethe, Walter Scott, o Chateaubriand, entre otros, para escribir *Guatimozín, último emperador de México*. Se trata de una novela histórica que se enmarca en la estética romántica y está ambientada en la época de la conquista de México. En ella se narra la ambición de Cortés y la crueldad de sus acciones, el amor apasionado, el heroísmo, los acontecimientos violentos (ahorcamiento, ejecuciones, matanzas) y las tremendas luchas, todo ello, dentro del marco histórico en el que se entrelazan los acontecimientos que tuvieron lugar en el territorio mexicano durante la conquista. Su autora recurre a la correspondencia de Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo, Francisco Clavijero y otros como fuentes de información para escribir la novela. Aplica el modelo discursivo sentimental y altilocuente de la novela decimonónica, empleando todo tipo recursos técnicos como la introducción de cartas, poemas y otras formulas discursivas. La estructura episódica articula los diversos sucesos que acontecen a lo largo de toda la obra, situando, como nexo de unión, al personaje protagonista con los acontecimientos que trascurren durante los momentos dramáticos de la conquista. La representación que se hace del indio en esta novela se aparta considerablemente del prototipo



tradicional y calca el estándar occidental, dando un tratamiento a los indios como si fueran cortesanos o de la clase noble, semejante a los monarcas o príncipes. Enriquillo, siguiendo igualmente la misma línea romántica, alude, en el marco de los acontecimientos históricos relacionados con la conquista, al alzamiento del cacique Enriquillo contra los españoles. Igualmente, relata otros sucesos diversos como la matanza de la población nativa en la tierra de Jaragua, el matrimonio de Diego Velázquez y María de Cuéllar o la ordenación de Bartolomé De Las Casas.

En la zona de América del sur se publica con gran éxito en 1872 otra novela indianista titulada *Anaida e Iguaraya*, cuya corresponde al escritor venezolano José Ramón Yepes. La novela, ubicada en la estética romántica tardía en la que triunfa el enfoque costumbrista, se caracteriza por el uso de un lenguaje pomposo que no se ajusta a la verdadera forma de expresión del indio y por describir con sutileza las costumbres, tradiciones y formas de vida de la población indígena venezolana.

En la zona del Río de la Plata se da a conocer en 1873 una novela histórica indianista, *Abayubá*, escrita por el escritor argentino-uruguayo Florencio Escardó, que plasma fidedignamente los acontecimientos históricos que tuvieron lugar en el territorio uruguayo durante el siglo XVI y que corresponden al enfrentamiento armado entre aborígenes charrúas y los conquistadores españoles. Se trata de un texto en prosa en el que se desarrolla una intriga amorosa que exhibe, en medio de las luchas cruentas entre nativos e invasores a consecuencia de la conquista de Uruguay, la relación entre los jóvenes indios Abayubá y Tupaayquá. La historia del pueblo charrúa se nos ofrece a partir de la relación sentimental de dos personajes, el guerrero indio Abayubá y su amada Tupaayquá, al mismo tiempo que se nos cuenta la lucha entre los conquistadores y los nativos hasta el exterminio del pueblo aborígen. El escenario en el que tiene lugar la acción y que reproduce el enfrentamiento armado es el territorio uruguayo que corresponde a la costa de Maldonado. El autor presenta a los personajes, señalando los perfiles humanos y apuntando hacia sus virtudes, sus temores y las razones que se esgrimen para justificar la fuerte hostilidad. Por su parte, hace una defensa esplendorosa del indio con el

que se identifica, retratándolo como un hombre libre, valeroso, valiente, honesto, virtuoso y sencillo, que lucha por la defensa de su territorio, su hogar y su familia. Por el contrario, se refiere al extranjero como salvaje, hombre incivilizado, despiadado, que trae sangre, ruina y desgracia, que arrasa los campos, mata con armas de fuego y roba las mujeres. Utiliza un lenguaje excelso con un gran dominio de la adjetivación y el uso de símiles para enunciar comparativamente las cualidades que identifican a la raza india frente a las occidentales. De la misma manera, introduce comentarios de Colón, del inca Garcilaso o de los historiadores, intercalando sus juicios con la narración de la historia. Describe, análogamente, la forma de vida y las costumbres de los guerreros y cazadores charrúas, su rica fauna y pesca y los magníficos frutos de la tierra que satisfacen la alimentación de su pueblo, su medicina tradicional, el culto a los muertos, las creencias religiosas y la superstición. Habla, también, de la agrupación de nativos en tribus, sobre la propiedad comunitaria, el sistema de gobierno liderado por el jefe o cacique junto al consejo de ancianos, las creencias en la inmortalidad del alma o el culto que rinden al Dios Tupá. El relato concluye con la feroz batalla y el anuncio del fallecimiento del joven guerrero Abayubá, el suicidio de su joven amada Tupaayquá que se quita la vida apuñalándose en el pecho, la muerte del cacique y el aniquilamiento del pueblo charrúa después de haber luchado durante tres siglos por su libertad. En sus últimos párrafos, haciendo un ardoroso discurso en defensa del pueblo indio, elogia a los héroes charrúas por su valor en la contienda, denuncia la injusticia por la desigual lucha entre el indio desnudo y con armas de madera frente al español con coraza de hierro y armas de fuego (cañones y mosquetes), rechaza la deslealtad con que se ha tratado al aborigen por el hecho de salvaguardar su territorio y manifiesta su fuerte repulsa a la invasión hispana por las nefastas consecuencias que ha traído al continente americano, tildando de bárbaros y salvajes a los conquistadores por esquilmar los territorios y someter al pueblo indígena a la esclavitud.

### **3.3.- Las novelas precursoras del Indigenismo peruano.**

#### **3.3.1.- *El padre Horán* (1848) de Narciso Aréstegui**

*El Padre Horán* fue la primera novela peruana que introdujo el problema indígena con carácter reivindicativo en la literatura de ficción. Esta obra de rasgos costumbristas, publicada inicialmente en folletín por el diario limeño *El Comercio*, con el subtítulo *Escenas de la vida del Cuzco* en 1848, se circunscribe a la estética romántica de la época y exhibe como asunto central el asesinato de la joven Ángela Barreda por su sacerdote, Fray Eugenio Oroz, suceso éste, que tuvo lugar en la ciudad de Cuzco en 1836 y que conmocionó a toda la población. Junto a este acontecimiento truculento, presentado con escenas, personajes y costumbres de ese tiempo, se narran, análogamente, otras historias como las que hacen referencia a la vida de un avaro que traiciona a su mejor amigo, la de una modesta viuda que muere de tuberculosis o la de un joven estudiante del colegio de Ciencias que se quita la vida por la intimidación que recibe de su padre. Además de esos tres testimonios que entretienen el relato en torno a su núcleo central, su autor presenta una sucesión de episodios que describe la difícil situación social en la que se encuentra la población cuzqueña, poniendo de manifiesto, diversos asuntos de gran trascendencia como la opresión del indígena, el reclutamiento forzoso de los jóvenes al ejército, la altanería de los militares, la situación de abandono que sufren las esposas e hijos de soldados que mueren en la guerra contra Bolivia, la usura de los créditos, el declive de la industria del tocuyo<sup>6</sup> por la merma de importaciones extranjeras, el estado deplorable en que se halla el hospital de la ciudad, el cierre del Colegio de Ciencias y Estudios de Química de Cuzco o el motín que se produce por la imagen del Señor de los Temblores. Narciso Aréstegui, como refleja el relato, apunta sobre los problemas sociales que surgen con la recién estrenada república, revelándonos, además de los asuntos de la política central del Gobierno de Lima y la realidad de los pueblos andinos de Perú, la cuestión indígena en toda su magnitud, introduciendo, por

---

<sup>6</sup> “Tocuyo”: m. Amér. ‘Tela burda de algodón’ (DRAE 2014).

primera vez, su presencia en la novela peruana del siglo XIX. Como apunta Tamayo Vargas:

Lo importante es la realidad de los pueblos andinos del Perú y no simplemente de Lima y de la política central, como aparecían en todas las demás obras del costumbrismo prerromántico.

El sentimiento nativista cobra, así, vida en la presentación del problema indígena del Perú. Dentro de esta concepción de "indígena" cabe el elemento mestizo de la población, que forma el núcleo trabajador de las ciudades y que pone también en la novela de Aréstegui en asonadas y fiestas y padeciendo, asimismo, la honda crisis política, social y económica de entonces. (Tamayo Vargas, 1954: 117-123)

Esto evidencia que la configuración de la sociedad cuzqueña, tal cual se escenifica en la obra, se nos revela como un universo estigmatizado en el que se identifica al hombre criollo por su abolengo y riqueza y, por el contrario, al indio se le asocia al estrato más bajo de la clase social, formando parte del grupo marginal. Su autor, al comparar estas evidencias, sin pretender adjudicarse la representación del indígena o nombrarse su portavoz, se conmueve por el sufrimiento de este pueblo, le brinda su apoyo y hace una defensa firme de su condición humana en términos de justicia paritaria, reivindicando su estatus igualitario y la legitimidad de derechos que la constitución peruana les reconoce como a todos sus súbditos. En ese sentido, su denuncia se focaliza en la degradación del estado porque, ya liberado de los colonizadores y habiendo aprobado su Carta Magna, no es capaz de asegurar tan siquiera los decretos constitucionales que ésta le otorga a sus residentes, lo que pone de manifiesto en varios fragmentos de su novela:

¡Y aún se abusa del sufrimiento de esta raza desgraciada! Apartando la vista de su indignancia, se les escarnece llamándolos infelices, porque callan, sufren y obedecen, quizá por la fuerza, puesto que no pueden dejar

de reconocer cuando están verdaderamente obligados; y no se procura aliviar siquiera la triste suerte de sus hijos, mediante una mediana instrucción suficiente tal vez para su ventura!...

Nuestra misión al tomar la pluma, es la de manifestar las miserias de esa porción de individuos de nuestra especie, reclamando la *igualdad* ante la ley, de que deben gozar con todos, y que está en la CARTA.

La de los legisladores es sin duda echar una ojeada paternal sobre la suerte de los pobres indios. (Aréstegui, 1974: 235-236)

Por otro lado, enjuicia, también, la ineficacia de los poderes públicos y de sus gobernantes por no ser capaces de concretar un gobierno competente que pueda aglutinar a la gente del pueblo de cara a la constitución de una democracia auténtica, para dar paso, a continuación, al reconocimiento de los derechos igualitarios de todos sus pobladores y a la admisión, con responsabilidad, de sus necesidades básicas.

La estructura narrativa de la obra responde al género folletinesco. Se trata de una composición episódica de extensión muy similar en sus ochenta y siete capítulos<sup>7</sup>, constituida por diez partes, una introducción y un epílogo, presentándose en cada una de ellas una cuestión temática que sigue su evolución y su desarrollo en sí misma, pero que, a su vez, permanece adherida al núcleo central de la trama argumental de la que forma parte y da sentido a la compilación. La novela de folletín fue un género literario de origen francés que surgió en el romanticismo decimonónico y se caracterizó por su estructura episódica, su argumento poco complejo, unos personajes con poca hondura psicológica y una temática escabrosa. Como recoge Demetrio Estébanez:

Las novelas de folletín presentan una estructura narrativa, una trama argumental y personajes estereotipados, cuya trayectoria dramática

---

<sup>7</sup> En la edición que manejamos, publicada en Lima por la Editorial Universo, la novela consta de ochenta y siete capítulos, sin embargo, hemos comprobado que en otras ediciones los capítulos ascienden a un total de ochenta y tres.

responde a las expectativas de un público amplio, diverso y poco exigente. Son, por lo general, tramas de corte melodramático, en la que se narra la historia de personajes bondadosos que viven una serie de desdichas a causa de los obstáculos que oponen los antagonistas, pero logran triunfar hacia el final. Tanto los personajes como las situaciones están sometidos a un tratamiento esquemático, la trama se amplía y complica desmesuradamente y los aspectos emotivos aparecen sobreexplotados. (Estébanez, 2004: 423)

Marcel Velázquez Castro, en su ensayo “Los orígenes de la novela en el Perú: paratextos y recepción crítica (1828-1879)”, apunta que la novela de folletín en el país andino tuvo una amplia dimensión social y fue capital durante la constitución de la República, adquiriendo, a través de la prensa, una gran masa de lectores magnetizados por los asuntos siniestros y pasionales de las historias:

La novela de folletín posee varias dimensiones que debemos tener presentes: a) es una forma narrativa que articula lo popular y lo masivo bajo códigos melodramáticos; b) está ligada, fundamentalmente, al soporte material de la prensa; por ello, mantiene una íntima relación con las tecnologías que posibilitaron un mayor tiraje y una mejor y más rápida circulación del periódico; c) fue un factor que alentó la modernización sociocultural, aun cuando sus mundos representados y sus códigos retóricos fortalecían, en muchas ocasiones, una concepción tradicional, organicista y jerárquica de la sociedad; d) creó un nuevo público lector urbano de carácter heterogéneo compuesto por mujeres, jóvenes, artesanos y comerciantes, sujetos sociales que se liberaron así de los controles de la elite letrada; e) en el Perú, *El Comercio* difundió, de forma sistemática y sostenida desde 1840, novelas de folletín, mayoritariamente de autores extranjeros; ellas desacralizaron el oficio de escritor y democratizaron la experiencia de lectura; f) en el eje diacrónico, las novelas de folletín fueron al inicio hegemónicas, pero fueron perdiendo gradualmente importancia hasta que ya a fines del siglo XIX constituirán un

fenómeno marginal asociado a los sectores populares. (Velázquez Castro, 2006: 76-77)

Por lo que al contexto se refiere, el relato se enmarca en la situación política y social de Perú en la época de la confederación Peruano-Boliviana, en donde se refleja el deterioro de una sociedad que atraviesa unos momentos críticos, de acuerdo a la situación social, evidenciando, entre sus habitantes, los problemas coyunturales que se manifiestan en la falta de atención médica, la carencia de subsidios a las mujeres viudas con hijos huérfanos a su cargo, la corrupción de las instituciones o las condiciones infrahumanas en las que subsiste la población indígena. El indio se escenifica en un entorno rural, agrario, retratado como el campesino que sufre una situación de miseria, explotación y servidumbre y tiene la obligación de hacer frente al pago obligado de tributos.

*El padre Horán*, de acuerdo al prototipo literario de la novela por entregas, adopta tal modelo novelístico estandarizado en la Europa decimonónica, por resultar extremadamente novedoso para su tiempo en el tratamiento narrativo del problema indígena y la puesta en escena de la crisis que se manifiesta en la instancia eclesiástica cuzqueña a través de la representación del personaje deshonoroso que encarna el sacerdote. Narciso Aréstegui se sirve de este modelo narrativo para escenificar un atroz acaecimiento, basado en hechos reales, que da cuenta de las circunstancias que llevan a un religioso a cometer un homicidio, dando muerte a una joven devota y a ejecutar, posteriormente, su propio suicidio en los calabozos del convento en el que se halla recluido.

Esta novela, primera narración del Perú independiente, que se atreve a criticar severamente a los distintos estamentos que se incluyen en la sociedad conservadora del altiplano de mediados del siglo XIX y que se interesa por la situación social del pueblo indígena, describiendo, de manera realista, su condición deplorable y mísera, se convierte en una obra precursora del indigenismo y se adelanta en cuarenta años a la novela de Clorinda Matto de Turner, *Aves sin nido*.

### 3.3.2.- *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner.

*Aves sin nido* (1889) es una de las obras narrativas más representativas del panorama literario peruano del siglo XIX. Desde su publicación provocó una gran conmoción social, política y religiosa por los duros ataques que había dirigido su autora hacia las distintas instancias clericales, políticas y gubernamentales, retratando los abusos e injusticias que se estaban cometiendo contra la población indígena por parte del criollo en la finisecular sociedad rural peruana del siglo XIX. En sus páginas, Clorinda Matto de Turner ponía el acento sobre el drama indio y su miserable condición, formulando una fuerte protesta contra la doble moral del estado y la iglesia, la tiranía del sistema, la discriminación racial y la explotación servil que se hacía del nativo. Asimismo, consiguió ilustrar en el relato la explotación de la “trinidad embrutecedora del indio”, como decía González Prada<sup>8</sup> —el juez de paz, el gobernador y el cura— (2003: 3), exhibiendo un cúmulo de agravios y situaciones propias de un sistema feudal, describiendo la corrupción, la alianza permanente entre iglesia y el poder de los terratenientes, la usura, la impunidad de los curas lujuriosos y la inmoralidad de los diversos sectores de la sociedad. La novela a lo largo de la historia atravesó por diversos periodos de luces y sombras, de éxitos y fracasos, recibiendo grandes aplausos, notoriedad y una buena acogida de la sociedad peruana ilustrada, pero también duros ataques, acusaciones de difamación y momentos de censura por parte de los estamentos eclesiásticos y de algunos críticos que no supieron reconocer su calidad literaria.

---

<sup>8</sup> Manuel González Prada alude, en su alocución “Discurso de Politeama”, al juez de paz, el gobernador y el cura como “la trinidad embrutecedora del indio: “Hablo, señores, de la libertad para todos, i principalmente para los más desvalidos. No forman el verdadero Perú las agrupaciones de criollos extranjeros que habita la faja de la tierra situada entre el Pacífico y los Andes; la nación está formada por las muchedumbres de indios diseminadas en la banda oriental de la cordillera. Trescientos años ha que el indio rastrea en las capas inferiores de la civilización, siendo un híbrido del bárbaro i sin las virtudes del europeo: enseñadle siquiera a leer y escribir, i veréis si se levanta o no a la dignidad del hombre. A vosotros, maestros d’escuela, toca galvanizar una raza que se adormece bajo la tiranía del juez de paz, del gobernador i del cura, esa trinidad embrutecedora del indio”. (González Prada, 2003: 3)



Su carácter innovador la convierte en una obra novedosa, en el sentido de que logra abrir una nueva vía de acercamiento hacia al mundo indígena, reproduciendo certeramente la realidad social en la que este pueblo se halla inmerso, justificando, por otro lado, su propósito de exhibir, tal cual se representa en el marco de las costumbres, leyendas y tradiciones del ámbito local, el mundo andino de finales del siglo XIX. Es este sentido, el enfoque peculiar de la obra radica, fundamentalmente, en la huella reivindicativa que deja su autora, su compromiso social, el firme propósito que manifiesta de mostrar toda la problemática que envuelve al mudo rural y sentar las bases de una justicia social que ampare al hombre andino en su justa determinación, de ahí la dura crítica que acomete contra los poderes, la denuncia contra la injusticia y la corrupción, manifestando el enorme sufrimiento que padece la comunidad indígena en Perú. Como señala Tomás G. Escajadillo, en su conferencia “El Indigenismo narrativo peruano”, la novela *Aves sin nido* constituye el antecedente del indigenismo y, en ese sentido, la propuesta reivindicativa que exhibe la obra y el compromiso social que manifiesta su autora con las clases débiles se adelanta en algunos años a la verdadera estética indigenista que se inicia con *Los cuentos andinos* (1920) de López Albújar:

En nuestro concepto, sin embargo, si bien una narrativa que busque “una mera emoción exótica” constituye “indianismo” (Ventura García Calderón, por ejemplo), no basta el “sentimiento de reivindicación social” para que una obra sea indigenista. Tomemos el importante ejemplo en *Aves sin nido*. La novela de Matto de Turner es un libro en donde se percibe un fuerte “sentimiento de reivindicación social” y, sin embargo, sus indios son tan borrosos (“cuerpo de indio y alma de blanco”, para señalar una frase de Sánchez), su paisaje tan artificial, y, además de ello, la novela muestra tantos elementos románticos (situaciones narrativas, tópicos temáticos y lenguaje exaltado y sentimentalista), que nos llevan a considerarla no la primera novela “indigenista”, sino una de las últimas “indianistas”; es decir, novela donde confluyen muchos (demasiados para mi gusto) elementos de una tradición anterior del tratamiento del “tema indígena”, la tradición

“romántica”, (que precisamente ha sido muy bien documentada por Concha Meléndez), con los elementos “nuevos”, los de denuncia de los abusos que se cometen contra el indio. Sin embargo, los “nuevos” elementos oscilan la mera “información”, la “documentación” no dramatizada de un atropello típico (los préstamos forzados por ejemplo) y, estos abusos teñidos por situaciones o lenguaje sentimentales (el abuso sexual de los curas serranos se entrelaza y termina confluyendo con la situación tópica archi-romántica de los hermanos amantes, amantes que —sin saberlo— son hermanos). En *Aves sin nido* subsisten, mezclados con los elementos de una escuela o movimiento del futuro, el “indigenismo” (como, por ejemplo, la presentación de una imperfecta muestra de la “trilogía embrutecedora” del indio, o la nefasta actuación de un cura serrano lujurioso); demasiados elementos de un tratamiento del “tema indígena” que pertenecían, en ese momento: 1889, al pasado: el tratamiento romántico, la novela idealista de exaltación romántica del indio. (Escajadillo, 1994: 40-42)

La obra se sostiene sobre la voz de un narrador omnisciente que lo sabe todo y que utiliza la usual tercera persona del discurso para expresar, desde el proemio o introducción, los fundamentos por donde va a dirigir su proposición, expresando, igualmente, un tono moralizante en el que intenta, de cara a la comprensión y acercamiento del lector con la causa indígena, mostrar nítidamente la realidad que envuelve lo andino para que adquiera un criterio propio que pueda provocar en él una respuesta.

La construcción narrativa, por su parte, obedece a un esquema doble en el que se articula, por un lado, la constatación de una dura realidad que se prolonga en el tiempo y que atañe al campesino indígena en su inserción al mundo rural bajo la subordinación del poder del criollo hacendado y, por el otro, al discernimiento de las claves y las opiniones que nos proporciona la autora en virtud de desentrañar todo el amplio caudal filosófico que encierra la obra.

La acción, de igual manera, se desarrolla en el Killac, una pequeña localidad ficticia en donde, al igual que otros tantos centenares de pueblos que se hallan diseminados por el territorio andino peruano, se explota al indígena y se

cometen diversos abusos por quienes ostentan el poder económico, político, judicial y eclesiástico.

Las claves críticas que encierra la obra se centran, principalmente, en cuatro fundamentos o principios:

- El poder del hacendado que explota al indígena.
- La corrupción de la administración civil (sistema político y judicial) y militar
- La inculpação del cura por su comportamiento perverso y lascivo
- La educación que no llega a los estratos sociales más bajos de la población en la que se encuentra el indígena.

Los elementos que delimitan la estructura externa del relato se sostienen de acuerdo al orden secuencial clásico, siguiendo la distribución episódica o capitular de cara a enumerar los sucesos en razón a su cronología. Los diversos acontecimientos que se suceden en el tiempo, de acuerdo a la división lineal de la trama, se presentan en dos partes, constituyendo veintiséis capítulos la primera y treinta y dos la segunda, episodios que exhiben todo el caudal temático y que se interrelacionan entre sí, apareciendo titulados y enumerados conforme al sistema numérico romano.

En relación al estudio de la novela dentro del marco referencial de la narrativa de referente indígena, llama poderosamente la atención el hecho de que al intentar circunscribir esta obra al indianismo o indigenismo se hayan podido constatar dictámenes discordantes a la hora de determinar su inclusión, opiniones que, sin lugar a dudas, obedecen a las discrepancias que han mantenido la crítica literaria peruana y la continental respecto a su emplazamiento. Algunos críticos como es el caso de Luis Alberto Sánchez<sup>9</sup> o

---

<sup>9</sup> Luís Alberto Sánchez distingue ambos conceptos; atribuye al indigenismo la característica de reivindicación social, frente al indianismo que se centra en la emoción exótica: "El indigenismo de Icaza, como el de los otros, empezando por Clorinda Matto de Turner, nada tiene que ver

Jacques Joset <sup>10</sup> creen que *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner es la primera novela con la que da comienzo la narrativa indigenista. Otros, por el contrario como es el caso de Milagros Caballero<sup>11</sup> o el propio Tomás Escajadillo, entre otros, refutan tal tesis por considerarla desacertada e inexacta y, en ese sentido, al margen de los méritos literarios que tal publicación atesora, la catalogan como una obra antecedente o precedente del indigenismo, situándola en la frontera entre la narrativa indianista y la indigenista. Tomás G. Escajadillo descarta la inclusión de *Aves sin nido* en el indigenismo por no ajustarse al modelo propio de tal escuela o movimiento en el sentido de que, a pesar de exhibir un fuerte sentimiento de reivindicación, no se muestra en ella suficiente proximidad con el mundo recreado (el indio y el Ande), ni se ha producido una ruptura con las formas románticas del tratamiento indio y su idealización:

Durante las fases iniciales de los primeros estudios que conforman la presente tesis fue cobrando forma una delimitación del concepto “indigenismo”. Ello me ha llevado a meditar repetidas veces respecto a “dos presencias” del “tema indígena” en nuestra prosa de ficción que, a mi juicio, no son indigenismo; así hablo de un “indianismo modernista” (*Los hijos del sol* de Abraham Valdelomar, o los “Cuentos peruanos” de temática andina de Ventura García Calderón, por ejemplo), y de un “indigenismo romántico-realista-idealista” (Narciso Aréstegui, Clorinda Matto de Turner), algunos de cuyos frutos son el antecedente del “indigenismo” propiamente tal. *Aves sin nido* (1889) tiene, por tanto, en mi planteamiento, el valor (que no desestimo en absoluto) de novela

---

con el indianismo de que es cumbre un compatriota de Icaza: don Juan León Mera. (Sánchez, 1953:507)

<sup>10</sup> Jacques Joset defiende la inclusión de la novela en la estética indigenista: “El indigenismo alcanza ‘el derecho de ciudadanía con las *Aves sin nido* de Clorinda Matto” (Joset, 1974: 111).

<sup>11</sup> Milagros Caballero considera que la novela *Aves sin nido* se encuentra fuera de la estética indigenista por su naturaleza romántica y la presencia de gran cantidad de elementos indianistas: “*Aves sin nido* no pasa de ser un precedente en el camino indigenista. Para su culminación habrá que esperar a otras obras” (Caballero, 1987: 222).

precursora del “indigenismo”, no, pues, primera obra indigenista (o “muestra de la primera generación de narradores indigenistas”) sino antecedente de tal movimiento o escuela. (Escajadillo, 1994: 33-34)

En nuestra opinión, compartiendo la teoría de Dora Sales Salvador<sup>12</sup>, entre otros, creemos que la novela *Aves sin nido* participa de una duplicidad de modelos narrativos o, lo que en palabras de María Caballero Wangüemert<sup>13</sup>, se denomina hibridismo de hechura romanticismo-realista.

Finalmente, sobre la valoración literaria de la novela por parte de la crítica, se señalan algunos defectos técnicos del proceso discursivo, apuntándose, entre otros, al uso ampuloso de un lenguaje en el que tienen cabida expresiones ridículas y extremadamente dramatizadas que se aproximan a la cursilería, la presencia de algunos diálogos insustanciales o el uso excesivo de la retórica, pero se adicionan, también, otros comentarios que valoran, elogian y le otorgan una enorme valía en el panorama literario hispanoamericano por su enorme caudal expresivo y su acierto de testimoniar con hondura la realidad del territorio andino en el siglo XIX.

### **3.4.- El indigenismo y la novela de referente indígena**

El indigenismo fue un movimiento intelectual, artístico y político de carácter reivindicativo que se desarrolló ampliamente en Hispanoamérica a partir de los primeros años del siglo XX, logrando alcanzar, hasta la mitad de ese mismo siglo, un gran protagonismo al haberse hecho eco de los problemas que

---

<sup>12</sup> Dora Sales Salvador apunta que entre el romanticismo y el realismo, pasando por el costumbrismo, las novelas de Matto comparten una duplicidad de modelos narrativos: “Por una parte, hallamos un modo de representar que se debe a la intención que Matto pretende imprimir, un realismo que tiende un puente, todavía sin apuntalar, hacia la novela occidental, especialmente la francesa en la línea de Zola. Por otro, observamos un modo costumbrista, que se localiza en un contexto más inmediato de la literatura nacional” (Sales Salvador, 2006: 49).

<sup>13</sup> María Caballero Wangüemert habla del hibridismo de *Aves sin nido* por su hechura teñida de romanticismo, didactismo y realismo (Caballero Wangüemert 1993:73)

oprimían al indio, formulando una dura crítica social, sobre todo en países con una mayor presencia aborigen en donde la población, a pesar de formar núcleos ampliamente significativos, sufrían todo tipo de injusticias y eran segregados del resto de la población.

Como señala Eugenio Chang en su ensayo “El indigenismo peruano y Mariátegui” es necesario remontarse cinco siglos atrás en la Historia hasta encontrarnos con las figuras ilustres de Montesinos, Vitoria o De Las Casas y la presencia del Inca Garcilaso de la Vega —principal cronista de origen mestizo que recoge en su libro *Los Comentarios reales* la posición que ocupa el indio en la sociedad colonial— para conocer el origen del indigenismo:

Para nosotros, el indigenismo es la etapa superior del indianismo. Ambos son movimientos que tienen como tema central al indio, exponen sus costumbres y aspiraciones, pero aquel se distingue por denunciar la explotación del aborigen, reclamar su plena incorporación a la vida nacional y mostrar la dualidad cultural, la bipolaridad socioeconómica. Ambos tienen su origen en los sermones de fray Antonio de Montesinos en Santo Domingo (1511), en la tesis humanista del jurista dominico Francisco de Vitoria (1486-1546) y en la campaña y escritos del Apóstol de las Indias fray Bartolomé de las Casas (1474-1566). Ambos señalan la escisión dicotómica de la sociedad colonial, amos vs. siervos, e intentan cristianamente resolver el dilema. Frustrada la vía filantrópica cristiana y la legislación indiana promovida por De las Casas y Vitoria, la escritura se convierte en el medio para reclamar e impugnar imaginativamente. Así, tan pronto el amerindio y sus descendientes aprendieron a escribir el castellano, su protesta se extendió al reclamo impreso. Uno de los primeros americanos que pidieron justicia para los suyos fue el Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616). Su concepto de la conquista y de la posición de indios, mestizos, criollos y españoles en la sociedad colonial está magistralmente detallado en sus *Comentarios reales*. (Chang, 1984: 367-368)

Esta corriente, sin analogía en Europa, que se había manifestado con desigual fortaleza en los distintos países del continente americano, centró su atención en la realidad del indígena desde diversos ámbitos, interesándose por sus problemas en virtud de sus circunstancias históricas, sociales, económicas y culturales. Su rápida divulgación y la facilidad con que fue asimilada por artistas y escritores se debió, fundamentalmente, a la intención de estos por promover la justicia social entre la población indígena, iniciando, un desarrollo vertiginoso, en las ciencias sociales, la literatura y las artes en algunos territorios con mayor presencia de población indoamericana como México, Guatemala, Ecuador, Bolivia y Perú.

El auge del movimiento indigenista en estos estados a principios del siglo XX se debió, principalmente, a la iniciativa de Manuel González de Prada, Uriel García y José Carlos Mariátegui, todos ellos intelectuales peruanos de prestigio, quienes, junto con el mexicano José Vasconcelos, el ecuatoriano Jorge Icaza y los bolivianos Alcides Arguedas, Raúl Botelho y Jesús Lara, entre otros, dieron el impulso necesario para su definitiva consolidación.

Mariátegui, ideólogo y promotor de esta corriente en Perú, consiguió transmitir la esencia de su mensaje, planteando en su libro, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), que el indigenismo era un movimiento de reivindicación y de compromiso en la lucha social, política, económica y cultural del indígena en el continente americano y que el problema que impedía la integración del pueblo quechua en la estructura del país no debía asociarse, únicamente, a asuntos concernientes con la educación o la religión sino que habría que vincularse a una cuestión de índole económica y relativa a la propiedad de la tierra:

Todas las tesis sobre el problema indígena, que ignoran o eluden a éste como problema económico-social, son otros tantos estériles ejercicios teóricos —y a veces sólo verbales—, condenados a un absoluto descrédito. No las salva a algunas su buena fe. Prácticamente, todas no han servido sino para ocultar o desfigurar la realidad del problema. La crítica socialista lo descubre y esclarece, porque busca sus causas en la

economía del país y no en su mecanismo administrativo, jurídico o eclesiástico, ni en su dualidad o pluralidad de razas, ni en sus condiciones culturales y morales. La cuestión indígena arranca de nuestra economía. Tiene sus raíces en el régimen de propiedad de la tierra. Cualquier intento de resolverla con medidas de administración o policía, con métodos de enseñanza o con obras de vialidad, constituye un trabajo superficial o adjetivo, mientras subsista la feudalidad de los "gamonales". El "gamonalismo" invalida inevitablemente toda ley u ordenanza de protección indígena. El hacendado, el latifundista, es un señor feudal. Contra su autoridad, sufragada por el ambiente y el hábito, es impotente la ley escrita. El trabajo gratuito está prohibido por la ley y, sin embargo, el trabajo gratuito, y aun el trabajo forzado, sobreviven en el latifundio. El juez, el subprefecto, el comisario, el maestro, el recaudador, están enfeudados a la gran propiedad. La ley no puede prevalecer contra los gamonales. El funcionario que se obstinase en imponerla, sería abandonado y sacrificado por el poder central, cerca del cual son siempre omnipotentes las influencias del gamonalismo, que actúan directamente o a través del parlamento, por una y otra vía con la misma eficacia. (Mariátegui, 2007: 27-28)<sup>14</sup>

Igualmente logró difundir una visión clarificadora de la literatura indigenista peruana, apuntando sobre sus bases y poniendo de manifiesto que, pese a que el proceso de creación literaria y la transmisión de la figura del indio que se estaba divulgando en los textos narrativos o poéticos no era rigurosamente fidedigna y real, ya que no había sido producida por los propios indígenas, sí señala al hecho de que se estaba gestando una conciencia reivindicativa entre los escritores que incidía en la defensa de estos pueblos:

---

<sup>14</sup> Para Mariátegui (2002:26-34), el hacendado, latifundista o gamonal era prácticamente un señor feudal. Frente a él la ley era impotente. La República había prohibido el trabajo gratuito y forzado, aunque éste seguía vivo en el latifundio. De aquí surge el gamonalismo, un sistema de poder surgido durante la segunda mitad del siglo XIX, pero vigente durante décadas. Sistema que se oponía a cualquier ley de protección indígena.



La corriente “indigenista” que caracteriza a la nueva literatura peruana, no debe su propagación presente ni su exageración posible a las causas eventuales o contingentes que determinan comúnmente una moda literaria. Y tiene una significación mucho más profunda. Basta observar su coincidencia visible y su consanguinidad íntima con una corriente ideológica y social que recluta cada día más adhesiones en la juventud, para comprender que el indigenismo literario traduce un estado de ánimo, un estado de conciencia del Perú nuevo.

[...]

El “indigenismo” de nuestra literatura actual no está desconectado de los demás elementos nuevos de esta hora. Por el contrario, se encuentra articulado con ellos. El problema indígena, tan presente en la política, la economía y la sociología no puede estar ausente de la literatura y del arte. Se equivocan gravemente quienes, juzgándolo por la insipiente o el oportunismo de pocos o muchos de sus corifeos, lo consideran, en conjunto, artificioso.

[...]

Los “indigenistas” auténticos –que no deben ser confundidos con los que explotan temas indígenas por mero “exotismo”– colaboran, conscientemente o no, en una obra política y económica de reivindicación –no de restauración ni resurrección. El indio no representa únicamente un tipo, un tema, un motivo, un personaje. Representa un pueblo, una raza, una tradición, un espíritu. No es posible, pues, valorarlo y considerarlo, desde puntos de vista exclusivamente literarios, como un color o un aspecto nacional, colocándolo en el mismo plano que otros elementos étnicos del Perú.

[...]

La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla. (Mariátegui, 2007: 277,283, 287)

Todo eso, junto a la contribución que hiciera González Prada<sup>15</sup> con sus escritos a través de ensayos, proclamas políticas y discursos dirigidos al pueblo por medio de la prensa, las publicaciones que se habían realizado en las revistas *Amauta* y *Sierra* en Lima o el *Boletín Titicaca* en Puno y los periódicos *El País* y *La Labor* o las colaboraciones del fundador de la Alianza Popular Revolucionaria Americana [APRA], Víctor Raúl Haya de la Torre y los activistas indigenistas Dora Mayer y el filósofo Pedro Zulen desde la asociación Pro-indígena lograron, sin duda, la consagración definitiva del movimiento y, al mismo tiempo, crear una conciencia crítica entre los intelectuales de la época que abogara por la emancipación del indígena andino.

La situación geográfica, igualmente, ayudó a la expansión de este movimiento puesto que fue la demarcación territorial andina la que registró el más alto índice demográfico de comunidades indígenas del cono sur de América y la región en el que se habían promovido un mayor número de obras narrativas.

La novela indigenista, por su parte, como fuente histórica, fue el vehículo de expresión de esta narrativa de comienzos del siglo XX, no sólo por su nivel de concreción en referencia a la sociedad peruana, sino por el estimable valor que logró transmitir, asimismo, en virtud de su vinculación con los acontecimientos de la época.

Es a partir de los primeros años del siglo XX cuando surge en la región andina un gran número de obras y de escritores que se van a ir integrando durante medio siglo a esta nueva corriente, presentándonos un panorama heterogéneo amplio en el que se consigna una producción literaria extensa con diversidad de matices, lo que, a la postre, puso de relieve entre sus narradores el fuerte compromiso social con el amerindio, su sentimiento reivindicativo, la

---

<sup>15</sup> Hacemos constar que las ideas que Manuel González Prada exhibe en sus ensayos "Páginas libres" (París, 1894), "Nuestros indios" (Lima, 1904) y "Horas de lucha" (Lima, 1908) tienen una gran importancia y contribuyen enormemente a la defensa y difusión del indigenismo peruano. Desde estos escritos su autor realiza una dura crítica hacia los gobernantes, la religión, la moral y el espíritu del hombre peruano y exculpa a la población autóctona de su inadaptación a la estructura social del estado por no haber tenido acceso a la educación.

superación de los moldes románticos de antaño y la suficiente proximidad con el indio y el Ande para retratarlo desde adentro.

Tomás G. Escajadillo puntualiza en sus estudios sobre el indigenismo que la inauguración de la narrativa indigenista en Perú había llegado de la mano de Enrique López Albújar y su obra, *Cuentos andinos* (1920), poniendo fin a esa etapa creativa, aproximadamente, hacia mitad de siglo con algunas publicaciones de la obra de Ciro Alegría, José María Arguedas y algunos otros narradores de la década del cincuenta:

Se inaugura el Indigenismo ortodoxo con la obra *Cuentos Andinos* de Enrique López Albújar, que inicia la tendencia indigenista y que en la fase terminal de este proceso con Arguedas y *Los ríos profundos* y algunos otros narradores de la generación del 50 como Carlos Eduardo Zavaleta Rivera y su novela *Los Ingar*, Eleodoro Vargas Vicuña y su novela *Ñahuin* y Ciro Alegría con su novela *El mundo es ancho y ajeno*, se cierra esta tendencia, dando paso a un nuevo movimiento literario que se conoce con el nombre de neo-indigenismo. (Arguedas, 2004: 45-46)

Asimismo nos da la pauta sobre la interpretación que hace de la obra literaria indigenista de acuerdo a su modelo de análisis en la narrativa en prosa de ficción, señalando, además, los factores que establecen su emplazamiento:

En mi contextualización no basta el factor “sentimiento de reivindicación social” para que una obra sea indigenista. Hace falta, además, la superación de ciertos elementos o lastres del pasado: la idealización romántica del mundo indio. Un tercer factor importante, muy difícil de especificar en abstracto, se refiere, a lo que llamaré, a falta de otra denominación más precisa, “suficiente proximidad” en relación al mundo recreado: el indio y el ande. (Escajadillo, 1994: 42)

El desarrollo de la novela en el área andina le proporcionó a ésta unas características que la vinculaban estrechamente con la problemática sociocultural e histórica de la región, lo que, sin duda, la hizo revelar una visión cruda e impactante de la situación real en la que se circunscribía el nativo andino. Su propósito, en ese sentido, tiene la intencionalidad de formalizar la denuncia en todos sus ámbitos, abordar la protesta por las injusticias que se estaban cometiendo contra las comunidades indígenas del altiplano en razón a las ilícitas actuaciones dirigidas desde los grupos jerarquizados de poder (los hacendados, los estamentos gubernamentales y las autoridades eclesiásticas) contra los moradores genuinos de esos territorios a los que se les quería desplazar.

Numerosas son las novelas que se inscriben en esta tendencia en la que el indio aparece retratado en la historia con toda la crudeza de una realidad que sobrepasa el concepto de ficción. La nota distintiva que acuñan a estas narraciones radica en su enfoque realista y comprometido, el tono de protesta y la preocupación del autor por la situación del indio y su problemática, todo ello, tratado en el marco del relato de denuncia, haciendo uso de una técnica narrativa depurada, documental y testimonial, y el empleo de un lenguaje directo.

Escritores como Enrique López Albújar, Luis Eduardo Valcárcel, Ciro Alegría, María Rosa Macedo, Gamaliel Churata, Porfirio Meneses o Eleodoro Vargas Vicuña son algunos de los representantes de ese movimiento. Si bien todos obtuvieron, más o menos, un cierto grado de éxito en sus publicaciones, fue José María Arguedas, ciertamente, quien tuvo el privilegio de ser, quizá, el autor cuyos logros han trascendido a las propias fronteras de su país y más hondamente se ha estudiado. Su estrecha vinculación con el indio a través de la convivencia directa, el conocimiento y dominio de sus costumbres, el hablar su propio idioma o el haber recorrido diversos pueblos y ciudades de la sierra, le proporcionaron, indudablemente, una cabal noción de la realidad del mundo andino, lo que, a la postre, le permitió llevar a la ficción un gran número de elementos en un proceso creador muy complejo que amplía considerablemente el modelo creativo del indigenismo tradicional.

Sus estudios etnológicos y antropológicos y las investigaciones sobre el folclore, la cultura popular y el mestizaje son elementos sustanciales que forman parte de sus trabajos literarios, que lo han convertido en un excepcional escritor. La repercusión que han tenido la publicación de sus obras entre la crítica literaria especializada ha favorecido su trayectoria literaria, consiguiendo que muchas de sus novelas y cuentos hayan podido ser traducidos a otros idiomas.

### **3.5 El neo-indigenismo**

El neo-indigenismo fue una tendencia literaria que se desarrolló en la narrativa latinoamericana de mediados del siglo XX, cultivándose ya, desde sus comienzos, una nueva variante literaria, la del realismo maravilloso, sustentada en el mito y la magia, lo irreal y lo insólito, capaz de visionar interiormente las vivencias del indio, su espiritualidad y su integración a la cosmovisión, las relaciones comunitarias y familiares, el trabajo, su imbricación con la naturaleza, los rasgos de su cultura y expresión artística, etc. Ello supone una otra forma de percepción y análisis del indio en el tratamiento literario de la producción artística, desestimando cualquier caracterización externa para enjuiciarlo desde el interior de su realidad, penetrando en su acervo y en su visión del mundo. Se trata, en definitiva, de una manera innovadora de retomar el problema indígena de acuerdo a un nuevo cauce, utilizando técnicas narrativas análogas a las empleadas por los escritores del boom y un lenguaje más directo.

Como señala el crítico Antonio Cornejo Polar en su libro *La novela peruana: siete estudios*, este movimiento presenta al sujeto novelado de acuerdo a un nuevo cuño y un enfoque diferente al modelo antecesor:

Los autores neo-indigenistas aprendieron mucho de los escritores del Boom, aplicando una serie de innovaciones técnicas, que no sólo se incluyen en formas no encumbradas de la narrativa en la literatura contemporánea como informes, entrevistas, artículos periodísticos, avisos

públicos, etc, sino que emplearon una serie de perspectivas diferentes de narración. Así, la posición del narrador extradiegético que tiende a usar el registro culto e imponerse mediante largos pasajes descriptivos, desde una perspectiva exterior, cedió lugar a una variedad de narradores focalizados en diferentes personajes, dando como resultado diversas y múltiples perspectivas presentadas sobre el mismo evento. Igualmente, el lenguaje ameno fue reemplazado por un discurso oral más directo. Así pues, el tema indígena adquiere un nuevo matiz y se perfila de otra manera. Se supera la caracterización externa del indio y se trata de penetrar en la realidad indígena desde dentro, desde sus entrañas, desde el lado psicológico, percibiendo la visión del mundo del propio indígena y su cultura. Se acaba así con la esquematización de los periodos anteriores, desdibujándose la dicotomía indio bueno/explotador. (Cornejo Polar, 1977: 136)

Con la llegada del neo-indigenismo a partir de 1950 se culmina una etapa. El indigenismo da paso a un nuevo modelo de ficción, más refinado y rico en artificios experimentales, originándose, también, una ampliación del referente que ensancha su horizonte para resituar nuevamente al indio, haciéndole transitar entre el campo y la ciudad. Este cambio de escenario, ampliamente tratado en la novela póstuma de José María Arguedas *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), como veremos más adelante en el capítulo V de esta tesis, va a reflejar la reubicación del nativo andino, cambiando su entorno rural (la sierra andina) por la urbe (la metrópoli industrial), espacio, este último, que logrará atraparlo en el consumo, los vicios y la corrupción.

Esta estética, ejemplificada nítidamente en la novela *Los ríos profundos* (1958), emplaza a su autor, José María Arguedas, en el epicentro del nuevo firmamento literario como la expresión suprema que mejor retrata, desde dentro, el mundo indígena andino, poniendo de relieve una simbiosis de elementos de la cultura indígena que se transmite a través de la oralidad como

la música y la danza, la mentalidad mítico-mágica andina, el sincretismo<sup>16</sup> cristiano, la comunión estrecha con la naturaleza y sus elementos o las reflexiones y los recuerdos que recrea por medio de la evocación o el transporte onírico, fundamentos que responden a los niveles profundos de la existencia humana y que capacitan al hombre para entender la realidad.

Como apunta Tomás G. Escajadillo en su libro *La narrativa indigenista peruana*, el neo-indigenismo supone el paso de una etapa a otra y se define por la convergencia de elementos:

Los fenómenos que nos servirán para explicar el tránsito de la obra de Arguedas de una etapa a la otra, son los mismos que explican, en gran parte, las diferencias y mutaciones que distinguen al “neo-indigenismo” del “indigenismo ortodoxo” Estas transformaciones podrán sintetizarse en:

- a) La utilización, en forma plena, de las posibilidades artísticas que ofrece el “realismo mágico” o “lo real maravilloso” para la develación de zonas inéditas del universo mítico del hombre andino.
- b) La intensificación del lirismo en la narrativa, a tal punto, que una denominación como “novela poemática” pueda resultar aceptable para una obra “indigenista”. Esta mayor presencia de una prosa poemática (*Los ríos profundos*; Vargas Vicuña: *Los Ingar o El Cristo Villenas* de Zavaleta) se asocia con frecuencia a la utilización de la narración en primera persona que era más bien inusual en la tradición del “indigenismo ortodoxo”.
- c) La “ampliación” del tratamiento del “problema” o “tema” indígena, de manera que dicho “tema” ya no se restrinja, como en momentos distintos, posiblemente de tendencia sucesiva, del “indigenismo ortodoxo”, a ser la visión, desde un punto de vista racial (el indio), laboral (el campesino, el obrero, el minero), o “zonal” (el habitante

---

<sup>16</sup> Hacemos constar que en Perú, el cristianismo, muy presente en la mayor parte de su territorio, fue asimilado parcialmente por el indígena a raíz de la llegada de los conquistadores tras un encuentro violento entre culturas y un largo proceso de evangelización, lo que dio lugar a una fusión de elementos de la religión católica y la religión politeísta incaica.

andino). Esta ampliación supone, en última instancia, ver “el problema indígena” como parte integral de la problemática de toda una nación.

- d) La “transformación” (complejización) del arsenal de recursos técnicos de una narrativa de “temática indígena”.

Junto a José María Arguedas va a aparecer en Perú otro autor importante que sigue la nueva estética neo-indigenista y que logra alcanzar notoriedad internacional con sus trabajos. Este es el caso de Manuel Scorza, poeta y novelista peruano de la generación del sesenta que consigue escribir, siguiendo la estética neo-indigenista, un conjunto de novelas de un enorme calado social, encabezadas por *Redoble por Rancas* (1970), siguiéndole, a continuación, *Garabombo, el invisible* (1972), *El jinete insomne* (1976), *El cantar de Agapito Robles* (1976) y *La tumba del relámpago* (1978), obras que se integran en un ciclo denominado “La guerra silenciosa”. Esta pentalogía, de amplio espectro reivindicativo, pone de manifiesto diversos acontecimientos acaecidos en los Andes, mostrando su autor, a través de un entramado novelesco complejo en el que se formula, por medio de unos personajes que conservan sus verdaderos nombres y que saltan de una obra a otra como es el caso del prisionero Agapito Robles o el alcalde Genaro Ledesma, la denuncia por la insostenible situación de desamparo en la que se halla la comunidad indígena en los Andes centrales ante los atropellos que, con la aquiescencia del gobierno, están cometiendo las empresas norteamericanas.

Scorza, haciendo uso del sarcasmo y la ironía, relata en un estilo meticuloso e imperturbable, los episodios violentos de lucha de los indígenas con la compañía minera norteamericana Cerro de Pasco, formulando, además, una dura crítica contra el estamento judicial y los responsables políticos por su alejamiento ante las problemas de las comunidades campesinas que veían cómo se le estaban usurpando sus tierras. Da cuenta de la decadencia de la actividad agraria, las expoliaciones y abusos de los hacendados, la apropiación de terrenos por parte de las compañías norteamericanas vinculadas al sector minero y el inicio, en la década del cincuenta, de la migración campesina de



indígenas andinos hacia Lima y otras ciudades de la costa durante el mandato del general Manuel Odría (1948-56).

Scorza incorpora el realismo mágico a la obra para expresar acontecimientos insólitos de la realidad como se pone de manifiesto en una escena de *Redoble por Rancas*, en donde pone a dialogar a los difuntos desde sus tumbas. También, agrega, otros recursos del boom hispanoamericano del sesenta como la introducción de los intertextos (la letra de vales criollos), la polifonía (voces de distintos colectivos humanos), el empleo del tiempo no lineal, etc.



**JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: PRODUCCIÓN  
INICIAL. *YAWAR FIESTA* (1941)**



## IV LA OBRA NOVELESCA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

### YAWAR FIESTA (1941)

#### 4.1.- Aproximación a la novela

*Yawar Fiesta* es la segunda de las producciones narrativas de la dilatada trayectoria literaria de José María Arguedas que sale a la luz en un amplio periplo de algo más de tres décadas. Su autor, después de haber publicado en 1935 su libro de cuentos *Agua*, irrumpe nuevamente en el panorama literario peruano, siete años más tarde, con la publicación de esta novela, trabajo que le permite alcanzar un buen reconocimiento por parte de la crítica<sup>17</sup>, iniciando, a partir de ese momento, una carrera literaria ascendente con una amplia divulgación de textos antropológicos y otros narrativos que se inscriben en el indigenismo y neo-indigenismo literario peruano y que nos aporta, desde un punto de vista social, una visión profunda y nítida de la vida andina sin acudir a los tópicos convencionalistas recurrentes de la versión más combatiente de la literatura indigenista de denuncia.

El texto recrea el ambiente de los pueblos serranos del suroeste de Perú y nos presenta la vida de los comuneros indígenas y su lucha contra los señores principales y las instituciones del estado a consecuencia de las graves discrepancias que mantienen con ellos por la defensa de sus tradiciones. En él se narran diversos sucesos que tuvieron lugar en los territorios limítrofes de la sierra del suroeste de Perú (Puquio) a raíz de la celebración de un evento taurino coincidente con el día de la fiesta nacional (28 de Julio), acontecimiento que rememora cada año el aniversario de la constitución de la República y que,

---

<sup>17</sup> Según los críticos, es la más lograda de las novelas de Arguedas desde el punto de vista formal. Como puntualiza Vargas Llosa, el texto es una ficción lograda —suprema "verdad de las mentiras"— gracias a una urdimbre generosa de estrategias narrativas tales como la utilización de un "narrador versátil" y moderno, de un habla inventada que da voz a un intenso coro polifónico de distintos grupos humanos, de una colectivización de los personajes; en suma, una vida sustitutoria, sueño, mito, fantasía o fábula que pasa por realidad debido a la riqueza de la expresión y la pericia técnica. Los críticos que con justicia han elogiado *Yawar Fiesta*, la primera novela de José María Arguedas, por lo común partían del supuesto según el cual debería existir una coincidencia esencial entre la realidad y la ficción que la escribe, que una novela está más lograda en la medida en que expresa más fielmente a su modelo, y por eso han subrayado las semejanzas entre la "fiesta sangrienta" de este relato y la vida de los Andes. (Vargas Llosa, 2008: 155-159)

sin lugar a dudas, genera tensión entre los habitantes del pueblo. El relato refleja, también, un trasfondo histórico que desvela unos hechos dramáticos acontecidos en las comunidades indígenas de la provincia de Lucanas que, en su momento, fueron invadidas por los blancos para apoderarse de sus tierras y su ganadería.

#### **4.2.- El argumento**

El argumento de la obra es muy conciso y se sustenta en un planteamiento sencillo que pone de manifiesto la compleja situación de convivencia que se presenta en sociedades multiculturales y plurilingües en las que sus grupos étnicos mantienen posturas inflexibles y están obligados a compartir un mismo espacio de cohabitación.

José María Arguedas proyecta este problema en su novela, señalando, por un lado, la hostilidad entre culturas antagónicas que se manifiestan en el mundo del campesinado andino de la sierra de Perú y, por el otro, apuntando en su tesis que el conflicto que ha generado el largo y violento litigio entre indígenas y criollos no tiene su origen en la rivalidad entre individuos sino en la cohabitación multiétnica de disímiles grupos sociales.

El relato arranca con una descripción detallada de los espacios naturales de la provincia de Lucanas, focalizando, en una primera aproximación, el distrito de Puquio y los ayllus o comunidades indígenas de K'ayau, Pichk'achuri, Chaupi y K'ollana como los escenarios más representativos en los que se van a desarrollar los sucesos.

Luego, unas líneas más adelante, se formula una dura crítica contra el gobierno del estado por la escasa implicación que éste ha mostrado ante la deplorable situación de desamparo en la que se encuentran los nativos de la zona, censurando a sus autoridades por no arbitrar medidas de protección a favor del indio ante la ambiciosa ofensiva del hombre blanco por ocupar sus tierras y alzarse con sus bienes. En tal sentido, la reprobación que se hace a los mandatarios de la jurisdicción se amplía, igualmente, al estamento judicial y a los señores principales del pueblo (Hombres y mujeres de raza blanca

descendientes de hispanos) por su manera de proceder, su injerencia en las costumbres y tradiciones andinas y la fuerte oposición que exhiben hacia cualquier acto o manifestación cultural proveniente de ellas.

A continuación se presenta la corrida de toros al estilo andino, festejo que se enmarca en la efeméride del 28 de Julio y que fija los actos conmemorativos de la independencia de Perú. Se oficializa la fiesta, comienzan a hacerse los preparativos de la ceremonia y se formaliza la reunión entre los varayok's de los cuatro ayllus con el gamonal, Don Julián Arangüena, para hacer efectivo el acuerdo de traer de las altas punas de Koñani hasta el pueblo un toro bravo con el que llevar a cabo la fiesta de la sangre.

Acto seguido, se difunde la noticia por todos los pueblos y ayllus de la comarca y se comunica el desafío entre los capeadores de las comunidades de K'ayau y Pichk'achuri, lo que colma de satisfacción a indios, cholos y algunos serranos que se muestran partidarios de la ceremonia, pero que suscita, también, una gran controversia e intranquilidad entre los señores principales del pueblo que se oponen abiertamente al acto. A partir de ese momento se emprende una ardua lucha entre partidarios y detractores de la causa, lo que obliga a la Subprefectura a una intervención expeditiva para apaciguar el conflicto y resolver el litigio, pero lejos de arbitrar una solución justa, el subprefecto se pone al servicio de los intereses de los señores principales y no duda en adherirse a su posición, desautorizando la corrida india por considerarla bárbara. Ante esto, se agudiza la confrontación y se exaltan aún más los ánimos, cuando se enteran de que se ha enviado una circular desde Lima que prohíbe la celebración de la corrida, lo que incita a la rebeldía y promueve la división del pueblo entre los seguidores que refrendan la decisión que se ha tomado desde la capital del estado y los detractores que rechazan tal disposición y están dispuestos a sublevarse ante la Subprefectura.

Inmediatamente después, el Subprefecto tomará la decisión de encerrar en el calabozo a Don Pancho Jiménez y a Don Julián Arangüena por mostrarse contrarios a la orden del gobierno, defender las corridas indias tradicionales y encabezar la rebelión. Don Julián es un terrateniente, vecino notable de Puquico

y propietario de los terrenos en donde vive el toro Misitu. Es un hombre violento que abusa de nativos y, aunque no desapruueba la corrida india, no simpatiza con el pueblo indio. Lo meten en la cárcel por capitanear el bando que se opone a la prohibición de la lidia al estilo andino. Don Pancho Jiménez es un mestizo que goza de buena situación económica gracias a su negocio de venta de aguardiente. Vive en el barrio de los señores notables del pueblo y, contrariamente, a sus vecinos, defiende la corrida andina. Lo meten en la cárcel por incitar a los indios a la rebelión.

Más tarde dará instrucciones a la guardia civil para que sofoque cualquier conato de violencia, imponiendo, además, el cumplimiento de su ordenanza, amenazando a la población indígena con severos castigos o la muerte para aquellos que no acaten tal normativa. Permitirá, asimismo, contrariamente a la fiesta de la sangre<sup>18</sup> y de cara a subyugar la tensión entre la indiada, para satisfacción de los señores notables, realizar la lidia<sup>19</sup> a la manera hispana, dando su aprobación para que se contrate a un diestro de origen español.

Subsiguientemente, una vez hecha la contratación en Lima del torero español, Ibarrito II, se le recibe con distinciones a su llegada a la sierra y es presentado, después, a los señores notables. A su entrada al ruedo, se le aplaude y se le rinden honores, pero éste, ya en el transcurso de la faena y ante las acometidas del toro, se asusta y emprende la huida, ocultándose entre las tablas del burladero. El desosiego que ha generado su retirada causa un gran desconcierto y preocupación entre las autoridades por la amenaza que supone

---

<sup>18</sup> La fiesta de la sangre (Yawar fiesta) es un espectáculo taurino nacido en el Virreinato del Perú tras la introducción del toro por los españoles en América. Se cree que la ceremonia, sangrienta de por sí, nace por la impotencia del comunero ante los abusos del gamonal; entonces, en una especie de simbología, nace la fiesta en donde el cóndor que representa a los sufridos comuneros, venga los sufrimientos que les propina el gamonal, representado en el toro, que termina muriendo durante la ceremonia. Sus orígenes son hispánicos, pero hoy es una celebración sobre todo indígena. Se practicaba en buena parte de los departamentos de Apurímac y Ayacucho, pero hoy está bastante restringida, en especial aquella variante en la que se usan explosivos. (Herrera Cunti, 2004: 1-7)

<sup>19</sup> La lidia a la manera hispana, uno de los espectáculos públicos más antiguos de España, es una fiesta que consiste en torear a toros bravos, a pie o a caballo, en una plaza o recinto cerrado. En la lidia, siguiendo el protocolo del espectáculo taurino, participa el matador o torero que toma la alternativa, banderilleros y un caballo con un picador. ( DRAE: 2001)



una multitud incontrolada de indios que llenan la plaza y por las repercusiones que ha podido ocasionar el menosprecio a la comunidad indígena por habersele privado de la esencia misma de su fiesta.

Finalmente, contra todo pronóstico, los capeadores indios de K'ayau y Pichk'achuri entran al coso para llevar a cabo la corrida andina, imponiendo su tradición. El conflicto se cierra definitivamente con la tradicional celebración de la fiesta de la sangre (Yawar fiesta) ante la mirada de las autoridades y los principales del pueblo

#### **4.3.- Los temas**

La celebración de la corrida andina en el marco de las fiestas conmemorativas de la independencia de Perú es el tema principal de la novela y el motivo que enfrenta a indios y criollos en un poblado serrano. Este asunto que ocasiona una arraigada rivalidad interracial entre los habitantes de las poblaciones andinas por motivos de interculturalidad es el punto de partida de la narración y el motivo que lleva a su autor a plasmar en su novela una cuestión de carácter sociológico de difícil solución.

La narración nos revela el clima de beligerancia manifiesta que se produce entre dos comunidades litigantes en la sierra sur de Perú y reproduce el viejo conflicto de identidad entre dos grupos sociales antagónicamente opuestos que se enfrentan entre sí por motivos de hegemonía social, cultural y económica. Su autor quiere dar testimonio en el momento de su escritura de esa realidad que aún se mantiene vigente en la sociedad peruana del siglo XX y así, lo pone de manifiesto, logrando llevar al texto, a través de la puesta en escena de las disputas entre amerindios serranos y occidentales costeños del distrito de Puquio, las grandes desavenencias sociales que han inducido a la rivalidad entre la cultura andina y la occidental. A este respecto cabe señalar que la Fiesta de la sangre constituye el referente cultural que motiva el conflicto y promueve la lucha entre el campesinado indígena y los señores notables del pueblo. Si bien se deja constancia en la novela de que el indígena aún no muestra importantes actos de insubordinación o manifestaciones de

insurrección inmediata, sí se exhibe toda la fuerza, el poder y la dignidad de la colectividad por salvaguardar sus tradiciones. En este sentido, el triunfo que representa la victoria de los comuneros de Puquio al imponer la corrida india ante las autoridades y señores principales, confirma la fuerza de un grupo social que se manifiesta contra cualquier injerencia externa.

Antonio Cornejo Polar afirma en su libro *Los universos narrativos de José María Arguedas* que la conquista de la masa social que representa Arguedas en la novela constituye la afirmación del verdadero poder del pueblo indígena. A este respecto apunta:

Los puquios mantienen tercamente su dignidad y saben mostrar a través de los símbolos o de hechos reales, su verdadero poder.

Si bien es cierto que externamente *Agua* es la obra de mayor y más agresivo contenido revolucionario que *Yawar Fiesta*, internamente sucede lo contrario: es la novela el texto que comienza a forjar la imagen de un indio verdaderamente capaz de rebelarse. Este hombre parece no necesitar del impulso exterior de un líder concientizado fuera de la realidad andina y orgullosamente rechaza toda injerencia foránea, toda intromisión que venga de lo que denomina el “extranjero”; esto es, lo no andino. La afirmación del “poder del pueblo indígena” que contiene *Yawar Fiesta* debe entenderse no sólo en función de la narrativa de Arguedas sino, al mismo tiempo, de contextos más amplios. (Cornejo Polar, 1997: 54)

Por otro lado, se complementa la narración, además del tema nuclear que determina el transcurso general de los acontecimientos, con tramas de segundo orden que cumplen la finalidad de ilustrar la vida del conjunto de los habitantes de Perú, retratar y dar forma a una realidad multicultural existente y situar en el tiempo algunos acontecimientos históricos de notabilidad en el acontecer del país. Entre esos entramados secundarios que se intercalan en los episodios del relato y, que de alguna manera enfatizan el panorama sombrío del país, señalamos como relevantes la llegada a Puquio del hombre blanco con su ambiciosa ofensiva contra el indio para apoderarse de su

patrimonio, el trato abusivo y las acciones violentas de los gamonales contra los comuneros, el éxodo de indígenas serranos hacia Lima en busca de mejores oportunidades de vida o la construcción de la carretera de Puquio a Nazca.

Igualmente, en orden análogo, se pone de relieve el sincretismo religioso y cultural a partir de referencias que se hacen respecto a la asimilación de elementos de la sociedad hispana, como es el caso de la fiesta taurina, el danzante de las tijeras o la presencia de elementos de culto cristiano. Llama poderosamente la atención, de igual modo, la manera en que Arguedas nutre su prosa de elementos culturales y antropológicos que le proporciona el acervo quechua, representándolos en la novela a través de la música y la danza o por la presencia de mitos, leyendas y divinidades cosmológicas que reproduce en algunos episodios de la narración.

#### **4.4.- El Espacio**

La novela está ambientada en los espacios naturales que conforman el departamento de Ayacucho. Su autor centra el relato en Puquio, capital de la provincia de Lucanas, en los ayllus o comunidades indígenas de K'ayau, Pichk'achuri, Chaupi y K'ollana y en los pueblos limítrofes de la sierra del suroeste de Perú. Sin duda, conoce muy bien la región por haber vivido allí desde 1917 a 1920 y haber estudiado en el colegio San Juan de Lucanas.

El narrador describe primeramente el barrio en el que viven los indígenas con sus calles torcidas, sus chacras y la plaza; después, el jirón Bolívar, lugar de gran importancia por ser la residencia de los señores notables y el lugar en donde se ubican la plaza de armas, los edificios públicos de la Subprefectura, el Juzgado de primera instancia, el puesto de la Guardia Civil, la Escuela Fiscal de Varones y la Municipalidad; a continuación, hace referencia a otros espacios narrativos de la región que se van a ir escenificando a lo largo de los distintos episodios por los que transcurre la narración, señalando, entre ellos, los distritos de Querobamba, Andamarca, Larkay y Chipau y la laguna de Turkokocha y Koñani como lugares en los que vivían los hombres de la puna.

Por último, apunta a la ciudad de Lima como otro de los decorados importantes al que alude en ocasiones para describir sus calles, sus largas avenidas, los barrios, plazas o edificios públicos, todo ello de cara a señalar su enorme potencial, su gran desarrollo comercial y por ser el lugar al que solían emigrar los indígenas serranos en busca de mejores oportunidades de progreso y bienestar social.

#### **4.5.- El tiempo**

La novela se enmarca dentro de una realidad social que tiene su referencia cronológica en las primeras décadas del siglo XX. Esta etapa que marca el inicio de la modernización del país se ciñe a un largo periodo histórico de lucha en el que los campesinos indígenas protagonizan duros enfrentamientos con los terratenientes criollos por la posición de dominio y control que ejercen sobre la tierra y por la opresión que ejercitan contra los pueblos autóctonos de la sierra sur de Perú, a los que se les impone, desde la situación de monopolio absoluto que le confieren los estamentos gubernamentales y políticos, no sólo un régimen de esclavitud similar a la explotación colonial, sino que, además, se les obliga a seguir un proceso de aculturación de acuerdo al modelo occidental que se había establecido desde la época de la conquista de Perú.

Como asevera el doctor José Matos Mar en su estudio *La migraciones campesinas y el proceso de urbanización en el Perú*, la conflictiva situación social de comienzos del siglo XX tiene su origen en el predominio de un modelo económico y político que está fuertemente monopolizado por los blancos y criollos y que choca frontalmente con el sistema comunitario de trabajo de los indígenas, basado en la solidaridad y la reciprocidad:

El inicio del siglo XX encontró al Perú en un proceso de modernización económica y robustecimiento del Estado que mantenía intactas las formas de producción y los mecanismos de dominación interna y dependencia externa surgidos desde el régimen colonial. La República otorgó a los criollos, descendientes de españoles, el monopolio del dominio económico

y político, mientras los indígenas quedaron en condición de ciudadanos disminuidos, pobres, discriminados y deprimidos. La institución dominante en el agro era la hacienda, gran propiedad que monopolizaba las mejores tierras. Su explotación se realizaba mediante mano de obra servil, sea de campesinos sin tierras o de comuneros procedentes de comunidades cautivas del sistema de hacienda. Sobre este poder económico, el hacendado, blanco o criollo, señor de bienes y servicios, se erigía en el representante político regional y en el eslabón del poder central. A este sistema se le denominó gamonalismo. La otra institución, propia de campesinos o indígena marginados, era la comunidad. Sea independiente o cautiva, se regía autónomamente, reproduciendo valores y patrones culturales heredados de la milenaria cultura andina. Sus tierras, conducidas y trabajadas familiarmente, en última instancia eran reconocidas como comunales. Basándose en este reconocimiento sus relaciones de trabajo y sociales se realizaban mediante la solidaridad y reciprocidad. En síntesis, hacendados y campesinos, blancos e indios, reproducían sus propios valores y cultura en forma contrapuesta, y la modernización en curso no afectaba esta división y asimetría entre dos mundos en pugna. (Matos Mar, 1990: 6-7)

Esta realidad en la que se sitúan cronológicamente los acontecimientos que se narran en la novela tiene un referente histórico<sup>20</sup> muy bien definido que coincide con un periodo socioeconómico complejo en el que concurren en el estado peruano algunos sucesos de gran trascendencia que tienen lugar durante varias etapas de gobierno. Se inicia, primeramente, con la fundación de La República Aristocrática (1899-1919), un periodo de gobierno muy condicionado por el control que ejercía contra el estado peruano la oligarquía agroexportadora, la burguesía comercial y financiera, los gamonales serranos y el capital imperialista. A él corresponden varias décadas de prosperidad en el país y una mejora sustancial de su facturación comercial por el auge

---

<sup>20</sup> Hacemos constar que la información que apuntamos sucintamente para documentar el periodo cronológico concerniente a los años 1889-1930 de la historia de Perú se recoge del libro *Historia de la República del Perú (1822 - 1933)* de Jorge Basadre Grohmann (Basadre Grohmann, 2005: 52-62)

exportador de la caña de azúcar y el algodón, lo que hizo que se viera favorecido un grupo importante de familias que controlaban el gobierno y se mantenían agrupadas en torno al Partido Civil, logrando establecer fuertes lazos de unión con la gran burguesía inglesa, francesa o estadounidense y con los gamonales serranos. Durante ese tiempo se formaron los diversos gobiernos de Eduardo López de Romaña y Alvisuri (1899-1903), Manuel Candamo Iriarte (1903-1904), Serapio Calderón Lazo de la Vega (1904), José Pardo y Barreda (1904-1908), Augusto Bernardino Leguía y Salcedo (1908-1912), Guillermo Billinghurst Angulo (1912-1914), Oscar Raimundo Benavides Larrea (1914-1915), José Pardo y Barreda (1915-1919).

Una vez concluida esta primera etapa de veinte años de gobierno con cierta bonanza económica, comienza, a finales de 1919, un nuevo capítulo en la Historia Contemporánea de Perú que se enmarca en torno a los diversos acontecimientos que se fueron sucediendo durante el segundo periplo de mandato del régimen de Augusto Bernardino Leguía y Salcedo (1919-1930), una época de gobernabilidad que se caracterizó por un cambio drástico en el país, debido, fundamentalmente, al aumento de la deuda externa y el incremento de la pobreza de todos los peruanos. Es en esa etapa cíclica de once años cuando se creó la Contraloría General de la República para vigilar las actividades financieras, se estableció el sol de oro como la base de la unidad monetaria en el país y se fundó el Banco Central de Reserva. Esta época convulsa va a ser constante a lo largo de la vida de José María Arguedas, como reflejada en su obra posterior.

<b>NOMBRE</b>	<b>MANDATO</b>
Eduardo López de Romaña y Alvisuri	1899-1903
Manuel Candamo Iriarte	1903-1904
Serapio Calderón Lazo de la Vega	1904

José Pardo y Barreda	1904-1908
Augusto Bernardino Leguía y Salcedo	1908-1912
Guillermo Billinghurst Angulo	1912-1914
Oscar Raimundo Benavides Larrea	1914-1915
José Pardo y Barreda	1915-1919
Augusto Bernardino Leguía y Salcedo	1919-1930
<b>GOBIERNOS MILITARES</b>	<b>MANDATO</b>
Luis Miguel Sánchez Cerro	Presidente de la Junta de Gobierno. 1930-1931
Luis Miguel Sánchez Cerro	Presidente constitucional 1931-1933.
Óscar Raimundo Benavides Larrea	1933-1939
<b>INTERMEDIO DEMOCRÁTICO</b>	<b>MANDATO</b>
Manuel Prado Ugarteche	1939-1945
José Luis Pablo Bustamante y Rivero	1945-1948
Manuel Arturo Odría Amoretti	1948-1956
Manuel Prado Ugarteche	1956-1962
Fernando Balaúnde Terry	1963-1968
<b>GOBIERNOS MILITARES</b>	<b>MANDATO</b>
Juan Velasco Alvarado	1968-1975

La economía se caracterizó durante esa fase por la presencia de capitales extranjeros, especialmente norteamericanos, que invirtieron en actividades de comercio y comunicaciones, en el sector minero o la industria textil, operando desde importantes compañías como Cerro de Pasco Corporation, Co Mining and Smelting, las empresas W:R Grace and Co, Intenational Petroleum Company o Duncan Fox, lo que supuso que las importaciones norteamericanas representaran el cuarenta y cinco por ciento del consumo interno en 1921. Por otro lado, el acrecentamiento de la deuda exterior con Estados Unidos en noventa millones de dólares durante diez años junto al aumento de impuestos a la exportación de minerales, productos agrícolas, bebidas alcohólicas y cigarrillos, repercutió considerablemente en la actividad mercantil del país.

Con la llegada de la gran depresión de 1929 se inicia una fuerte crisis económica mundial y un tiempo duro para la población peruana debido al momento de recesión grave que sufrió el país por la caída de precios de los productos de exportación como el algodón, la lana, el azúcar o los minerales, la pérdida del poder adquisitivo de la moneda, la restricción en materia de créditos, la notable disminución del comercio de importación por falta de capital y la merma de los ingresos fiscales. Esta difícil situación financiera que coincide con el final del mandato del gobierno de Augusto B. Leguía hizo caer grandes entidades crediticias como el Banco de Perú y Londres, provocando el incremento de la desocupación y el descontento social, lo que llevó a las grandes empresas asentadas en el país a implementar, en salvaguarda de sus ganancias, una política salarial y laboral completamente anti-obrera, reduciendo personal y disminuyendo salarios.

El sector agrícola sufrió, asimismo, la dura crisis a consecuencia de las pésimas condiciones climáticas en el campo, llevando a la quiebra económica a miles de campesinos que se vieron obligados a dejar su modelo de subsistencia en busca de mejores condiciones de vida, abandonando el medio rural para irse al urbano, proyectándose, de esta manera, un cambio social en la estructura del país para asumir un proceso de migración hacia las grandes ciudades a las que van a llegar millares de indígenas y mestizos serranos sin



recursos económicos con la esperanza de escapar de la pobreza, lo que hará que Lima albergue a miles de refugiados provincianos.

Como apunta Cornejo Polar en *Los universos narrativos de José María Arguedas*, la migración en Perú se convirtió en un fenómeno sociológico de primera magnitud que consiguió transformar la estructura del país:

Aunque ahora que casi todo es discurso resulta hasta de mal gusto referirse a la realidad, me parece que no está de más añadir que el fenómeno migratorio es —a la par que la violencia— el de mayor relieve en el Perú contemporáneo; una migración interna del campo a la ciudad, en muchas ocasiones compulsiva, que en menos de cincuenta años ha convertido un país rural, con alrededor del 65% de campesinos, en otro —urbano— en el que la masa citadina sobrepasa un casi increíble 70% de la población. (Cornejo Polar, 1997: 271)

José María Arguedas, testigo de esa situación de desbordamiento que trasciende a la gran ciudad por esos años, da cuenta de ello en el capítulo VII, Los serranos, episodio en el que documenta tal fenómeno, haciendo alusión a los miles de lucaninos que habían llegado a Lima a partir de 1920 con el propósito de establecerse allí y buscar mejores oportunidades de progreso y bienestar social.

#### **4.6.- La presencia del narrador**

En la novela *Yawar Fiesta* el lector se encuentra con una voz narrativa que habla desde afuera, en tercera persona, siguiendo, en todo momento, la voluntad de preservar, en sentido moralizador, la objetividad, la imparcialidad y la justicia, lo que constituye, para el discurso narrativo, una consciencia traslúcida y conocedora de los hechos, adelantándose, en todo momento, a los acontecimientos y revelando toda la información sobre las acciones, los pensamientos, las motivaciones y los secretos más íntimos de los personajes.

Como apunta Mario Vargas Llosa en su libro *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, la forma que tiene Arguedas de narrar lo aproxima a los narradores modernos:

El narrador, es sutil y versátil, diferenciándose así del narrador tradicional (como por ejemplo, el de las novelas de Ciro Alegría) que suele ser intruso, egolátrico y que interfiere constantemente en el relato. Es sutil, porque sabe ocultarse y finge invisibilidad, y versátil, porque tiene la habilidad de desplazarse para mostrarnos cabalmente el mundo complejo que recrea, dividido en grupos étnicos y culturas enfrentadas entre sí. El modo de narrar de José María Arguedas lo acerca más a los modernos narradores, siendo éste uno de sus mayores logros literarios. (Vargas Llosa, 1996: 119)

Efectivamente, como advierte Vargas Llosa, se trata de narrador moderno que visualiza y examina ampliamente los parámetros de la historia, emplea un gran número de recursos técnicos y exhibe un conocimiento absoluto respecto a los hechos y acciones que aparecen en la narración (está al corriente de los sentimientos, intereses e inquietudes de los personajes), lo que demuestra un control íntegro de las incógnitas de una trama, que como puede apreciarse, se ha construido sobre una gran variedad de retratos escénicos cambiantes que van alternándose durante todo el relato, escenificándose, unas posiciones, que han de analizarse en clave dicotómica de acuerdo a la realidad multicultural, plurilingüe y multiétnica que se manifiesta en relación a la entidad de los personajes. Sin duda, no se advierte su implicación o participación en las acciones y sucesos que narra, pero sí se aprecia sus opiniones, alocuciones que, como se observa en el texto, modula en virtud de sus recuerdos y vivencias.

Al adentrarnos en el análisis de la obra descubrimos que el narrador establece una introducción espacio-temporal en la que nos presenta el emplazamiento rural en donde tiene lugar la acción (las cuatro comunidades o ayllus indios), nos muestra las posiciones en litigio y el rol social de los protagonistas que

conforman la disputa (indios, mistis, cholos y autoridades) y nos ofrece una visión cíclico-evolutiva del pueblo de Puquio.

Un poco más adelante exhibe sus reflexiones, retrotrayendo su pensamiento al pasado para hacer un retrato efectivo de la transformación de los pueblos serranos y dar cuenta de la victimización de los nativos, apuntando a su desplazamiento y usurpación de sus tierras y ganado, todo ello amparado por las autoridades gubernamentales (Jefe provincial, militares, guardia civil y gendarmes), judiciales (jueces, subprefecto, escribanos) y religiosas.

Después, ya avanzada la narración, escenifica a través de los diálogos y las acciones, las actitudes discrepantes que muestran los personajes, las actuaciones que llevan a cabo y los posicionamientos que reivindican, lo que le permite, por un lado, hacer que aflore el desprecio, la desconfianza y los prejuicios que exteriorizan los criollos por cualquier manifestación cultural proveniente del acervo quechua y, por el otro, recrear el clima festivo (música, danza, sonido de wakawak'ras...) y la exaltación del fervor taurino que escenifican los nativos en la celebración de sus festejos.

A continuación focaliza el diálogo entre los varayok's de los cuatro ayllus y Don Julián Arangüena, charla que se produce en la hacienda del latifundista y que se lleva a cabo para solicitar su autorización en la captura del toro "El Misitu" y para poder atravesar sus tierras al conducirlo hasta la plaza del pueblo en donde se realizará la lidia el día de la fiesta nacional de Perú.

Más tarde recrea el caos, materializando en el diálogo la ira y el clima de desesperación del que participan los indígenas cuando conocen la noticia de que la Dirección del Gobierno ha hecho llegar al Subprefecto una circular desde Lima que prohíbe la corrida india e impide a los capeadores indios saltar al ruedo, pero que por el contrario, autoriza a llevar a cabo, si se desea, la lidia a la usanza española, permitiendo a las autoridades contratar a un torero profesional para celebrar la fiesta.

Seguidamente, con el propósito de examinar el perfil humano del Subprefecto, la voz del narrador se introduce en el personaje y, abiertamente, deja que fluya de su conciencia todos sus prejuicios morales y sociales. En su conversación

con el Sargento de la Guardia civil hace alarde de una dura crítica contra los pueblos serranos a los que acusa de vivir en la miseria y en la incultura, llegando incluso a desacreditar, también, a sus gentes, sus tradiciones y sus costumbres. Luego, en la misma línea, interroga al mestizo Don Pancho y le amenaza con la muerte si incumple la circular o intenta sublevarse con los indios. Por último, al dejarle en libertad, una vez éste ha abandonado la Subprefectura, le ordena al Sargento que le dispare por la espalda.

Posteriormente el narrador deja a un lado el asunto de la corrida india por un instante y centra su atención en exponer otros acontecimientos, aportando algunos datos históricos, como es el caso de la construcción de la carretera de Puquio a la costa o el fenómeno migratorio de la década de 1920-1930, al que alude para dar testimonio de los desplazamientos masivos de lucaninos a Lima. Describe el proceso de aculturación al que tuvieron que someterse indios y mestizos, la discriminación y la burla de la que fueron víctimas muchos de ellos, así como del progreso de los que se quedaron. Habla del esfuerzo que estos tuvieron que hacer al afrontar la renuncia de su acervo quechua para acogerse a los preceptos de la cultura hispana.

Inmediatamente después, el narrador abandona el tema central de la trama y nos introduce en los dominios de la cosmovisión andina prehispánica a través del mundo de la mitología y las leyendas, desplegando toda su capacidad descriptiva para contar la historia de “El Misitu”, un toro salvaje, legendario, surgido del fondo de la laguna de Torkokocha. Complementa la narración con la incorporación de diversos elementos del discurso mítico-simbólico, como la sangre, la muerte, el sacrificio, los rezos y alma, todos ellos conectados con la concepción de vida y la existencia del mundo del hombre andino. Señala, asimismo, los picos de Wachwak’sa, Soraya y Sarasara como lugares sagrados de culto, divinidades a las que los indios serranos, de acuerdo a su cosmovisión andina, muestran su respeto y adoración.

La trama como se aprecia ha avanzando y, a medida que ésta ha ido evolucionando en el relato, el narrador va haciendo visible algunos cambios escénicos con la finalidad de contextualizar las complejas situaciones de

tensión, dramatismo y violencia que se han ido sucediendo a tenor de las posiciones divergentes que mantienen los personajes en el momento en que interactúan y se enfrentan a las arduas circunstancias que se le presentan.

La tensión dramática, igualmente, ha ido en crescendo y, como es natural, después de salir a colación ciertos episodios que aludían a la corrupción del subprefecto por el dinero recibido de los latifundistas o por haberse puesto en cuestión la doble moral del vicario en torno a su adhesión con el poder, la situación ha empeorado, lo que ha provocado que los indígenas cuestionen la autoridad y estén dispuestos a rebelarse contra ella.

El punto de focalización se concentra ahora en los personajes, saltando de uno a otro y mostrando, a través de los diálogos y de los pensamientos más íntimos que afloran de su mente, los momentos de frustración, miedo, angustia o cualquier otra forma de sentir. En esa correlación de episodios se percibe la desolación del vaquero, el miedo y la inquietud del diestro, la tensión y el clima de desasosiego de una indiada enfurecida que amenaza con revueltas si no se le permite participar de la corrida y la intranquilidad de los comisionados del Centro Lucanas.

A partir de ese momento, la narración se traslada a la plaza en la que están congregados una gran multitud de indios que observan como el Tankayllu baila, toca sus tijeras y apunta hacia el fondo de la iglesia a la que han acudido numerosos fieles para asistir a la solemne misa del 28 de Julio tras escuchar el primer repique de campanas de la torre grande. La expectación es grande y todos aguardan a la conclusión de la misa para dirigirse al coso. Primero llegan los varayok's con los capeadores y después el Subprefecto junto con la guardia civil, el torero, los señores notables con sus familias y los comisionados del Centro "Lucanas". La llegada del torero Ibarrito II a la plaza promueve la desconfianza y recelo entre los indígenas comuneros puquianos, grupo mayoritario que no reconoce esa representación taurina a la manera hispana y que la considera una adulteración de su fiesta, por lo que están dispuestos a rebelarse contra ella. La situación se torna inestable y hay mucha preocupación porque se puedan desatar episodios violentos que haga intervenir a la guardia

civil, obligándoles, de acuerdo a la orden dada por el Subprefecto, a disparar contra cualquier indio que entre en el ruedo.

Finalmente, la intriga que suscita el relato y que mantiene al lector expectante se aproxima a su final. Llega el clímax o momento culminante y con él las escenas cruciales. Tras la orden que da el varayok's' alcalde de K'ayau al regidor, sueltan al "Misitu", que entra en el ruedo con todo su ímpetu para embestir a Ibarrito. El diestro, tras sus primeros pases, se aterroriza y abandona, ocultándose detrás de las tablas del burladero, lo que provoca el sobresalto de las autoridades y los señores notables. Don Antenor y Don Félix de la Torre, contrariamente a su criterio, reclaman la presencia de los capeadores indios que entran en el coso y se enfrentan al toro a pecho descubierto, haciéndose efectiva la corrida al estilo andino ante la sorpresa del Subprefecto y la mirada las autoridades y señores notables.

El narrador, como se ha podido demostrar a lo largo de la narración, no intenta idealizar el mundo indígena ni rechazar o censurar las ideas provenientes del modelo occidental, sino, por el contrario, exponer la amplia representación de puntos de vista y posiciones que conforman el estrato social de una sociedad multiétnica y pluricultural como es Puquio.

Mario Vargas Llosa afirma en su libro "*La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*" que las ideas que manifiesta el narrador presentan plena coincidencia con el sentir del escritor por la derrota de todos aquellos que se han querido oponer a las tradiciones de los indios:

La historia está presentada con la habilidad necesaria para que, al final, al lector no le quepa duda sobre la conclusión que el narrador quiere hacerle compartir: que quienes se empeñan en suprimir el yawarpunchay [la corrida de toros indianizada] no entienden ni respetan las costumbres, las creencias y los ritos de los indios y, en verdad, quieren despojar a éstos de algo precioso: su identidad.

[...].

Y para el narrador —portavoz evidente en esto del José María Arguedas que escribió *Yawar Fiesta* — desindianizar a los indios es un crimen todavía peor que explotarlos, discriminarlos y maltratarlos. (Vargas Llosa, 2008: 135 -137)

Indudablemente, la capitulación de estos personajes serranos alimeñados, costeños y prejuiciosos contra lo andino es, como dice Vargas Llosa, “la derrota de la razón”, frente a ese mundo antiguo y apegado a la tradición de los indios. (Vargas Llosa, 2008: 135 -137)

La visión que proyecta Arguedas, consecuentemente, refuerza el criterio que mantenemos en nuestro planteamiento, no sólo porque apunta a cuestiones de justicia social o por su enfoque a las desigualdades que se evidencian en el trato a la población amerindia que habita en la sierra, sino porque plantea un problema de cohabitación con unas variables sociales muy complejas, lo que resulta difícil de conciliar por la disímil percepción que ambas culturas tienen de la realidad, sus intereses opuestos y los propios acervos que las definen.

Su planteamiento, sin duda, nos orienta en la interpretación de los acontecimientos, pero, a nuestro juicio, lo realmente importante es la intencionalidad con la que manifiesta la cuestión, principalmente porque corrobora la tesis de la cohabitación insostenible entre sociedades pluriculturales y multilingües antagónicas.

#### **4.7.- Los personajes**

Los personajes literarios que desarrollan la acción de la novela *Yawar Fiesta* reproducen un planteamiento esquemático que se ajusta a un modelo de estratificación social vinculado al estilo de vida andina y a la idiosincrasia de un país escindido por los conflictos sociales y raciales.

Ángel Rama, crítico literario de la obra de Arguedas, manifiesta en su libro *Formación de una cultura nacional indoamericana* que el propio Arguedas

condiciona la clasificación de los personajes de su novela *Yawar Fiesta* en orden a cinco tipos categoriales de acuerdo al estrato social de referencia<sup>21</sup>.

Por otro lado, debemos tener en cuenta, también, que la manera de proceder de estos personajes, de acuerdo a su caracterización, concuerda con sus principios morales y con la visión que tienen de concebir el mundo. En este sentido, se advierte que sus conductas sociales, en razón al contexto en el que se desenvuelven, son poco fluctuantes. Observamos, por ejemplo, que los indígenas se muestran muy respetuosos y colaboradores, rivalizan poco entre sí, son solidarios y cumplen con las criterios que establece el varayok's' o jefe de la comunidad. Los señores notables, por el contrario, se manifiestan opulentos y poderosos, son aduladores con los representantes del gobierno, intentan sacar provecho de cualquier asunto y reniegan de todo lo relacionado con la cultura y las tradiciones indígenas. En este plano de actuación, los cholos o mestizos, siguiendo el protocolo de la colonización iberoamericana en los llamados procesos de aculturación, se mueven entre ambos posicionamientos, apoyando uno u otro según su interés. En este orden, teniendo en cuenta la estratificación social que hemos señalado, podemos agrupar a los personajes en cuatro vertientes conceptuales:

- Los indios de Puquio. En este apartado se circunscriben los nativos residentes en las comunidades o ayllus de K'ayau, Pichk'achuri, Chaupi, K'ollana y sus dignatarios más representativos, los varayok's'.
- Los mistis (blancos). En esta categoría se incluye a la clase dominante de la que forman parte los terratenientes, los comerciantes, las autoridades gubernamentales (Subprefecto,), municipales (Alcalde y Concejales), judiciales (Jueces, Escribanos) y eclesiásticas (Sacerdote),

---

<sup>21</sup> La novela *Yawar Fiesta*, abandona la concepción esquemática y sentimental de la sociedad peruana que había manejado, pues en ella debe reflejar la vida de los "pueblos grandes" y por lo tanto se ve en la obligación de presentar no menos de cinco tipos de personajes, los cuales estima representativos de los cinco estratos o clases sociales que le es indudable distinguir en las capitales de provincia: indios, terratenientes tradicionales, terratenientes nuevos ligados a los políticos, mestizos bivalentes y por último los estudiantes, igualmente oscilantes entre su "pueblo" y el orden social limeño que ha de engullirlos. (Rama, 2004: 12)



todos ellos, señores notables o principales del pueblo que viven con sus familias en el jirón Bolívar.

- Los cholos o mestizos pobres. En esta división se inscriben los mestizos sin recursos económicos como Fermín, el mayordomo encargado que está al cuidado de las tierras y del ganado del hacendado, Don Julián Arangüena.
- Los indios y mestizos aculturados. En este grupo se incluyen a todos los serranos descendientes de linajes indígenas que se trasladaron a Lima. Se trata de un grupo de individuos que se han visto sometidos a un nuevo contexto sociocultural y sociolingüístico y que, tras un largo periodo de contacto intercultural, han acabado asumiendo la cultura dominante. Estos personajes representativos de la novela que encarnan la esencia del mestizaje cultural iberoamericano son el estudiante Escobar, el chofer Martínez y Guzmán. El Estudiante Escobar, mestizo de Puquio residente en Lima, es el presidente del Centro Unión Lucanas, asociación de hijos o naturales de la provincia de Lucanas residentes en la capital. Ideológicamente está influenciado por la prédica indigenista y el pensamiento mariateguista. El chófer Martínez, indio de Puquio residente en Lima, es fiscal del Centro Unión Lucanas. Aprendió a hablar castellano y de vuelta a Puquio, se atreve a insultar al gamonal Julián Arangüena, llamándolo "ladrón". Guzmán, apodado el "Obispo", es otro lucanino residente en Lima. Es empleado y ejerce como vocal del Centro Unión Lucanas. Destaca como orador. En el texto se les reconoce por Escobar, el chofer Martínez y el empleado Guzmán, apodado el "Obispo", todos ellos comisionados del Centro "Lucanas" y residentes en la capital del estado.

Otra forma de clasificación se justifica en razón a la importancia e intervención de los personajes en el relato. Señalamos a continuación su representatividad acorde al modelo siguiente:

#### **a) Personajes principales:**

- Don Julián Arangüena.- Uno de los poderosos señores notables de Puquio, poseedor de grandes extensiones de tierra, ganados e indios. En el relato representa el prototipo de terrateniente o hacendado andino violento y abusivo. Considera al indígena como su subordinado, un ser inferior, inculto, salvaje, supersticioso y cobarde. Se muestra favorable a la celebración de la corrida al estilo andino.
- El Subprefecto.- La autoridad representativa gubernamental que se encarga de hacer cumplir las órdenes del estado, encarnada en la figura del funcionario costeño, prejuicioso y corrupto que desconoce las costumbres y tradiciones de los pueblos serranos. El indio es para él un ser ignorante y bárbaro, detesta su cultura y se niega drásticamente a la celebración de la corrida andina.
- Don Pancho Jiménez.- Un comerciante mestizo que conoce bien la cultura y las tradiciones andinas. Se opone a la autoridad proveniente del estado que representa la Subprefectura y apoya a los indígenas en la celebración de sus fiestas tradicionales. El Subprefecto considera que es un individuo peligroso porque alienta a los indígenas a la rebelión. Por ese motivo, decreta su detención, lo recluye en la cárcel y ordena al sargento de la guardia civil que dispare contra él.
- Los varayok's.- Las autoridades de las comunidades indígenas de Puquio que se encargan de armonizar las relaciones de convivencia y de representar los valores de la cultura y de la tradición andina. Cada ayllu o comunidad indígena está conformada por cuatro varayok's y un varayok's alcalde.
- El Misitu.- Es el toro legendario protagonista al que se le atribuyen cualidades sobrenaturales. Nadie conoce el origen de este ejemplar

único, sin padre ni madre, que surgió de la laguna Torkokocha en un día de tormenta y que vive abrigado por los queñuales de Negromayo en las grandes punas de K'óñani. Los indígenas de las cuatro comunidades de Puquio lo han seleccionado para la lidia por su extremada bravura.

**b) Personajes secundarios:**

- Don Antenor. Alcalde de Puquio.
- Don Demetrio Cáceres, Don Félix de la Torre, Don Jesús Gutiérrez, Don Policarpo Santos y Don Gregorio Castillo. Todos ellos con sus esposas e hijos forman el grupo de vecinos notables o principales de Puquio. Se enfrentan drásticamente a la celebración de la corrida andina por considerarla un espectáculo bárbaro y apoyan, sin fisuras, al Subprefecto como representante del Gobierno, pero sólo con el propósito de ostentar un linaje noble y con la intención de adular a la autoridad.
- Don Norberto. El dueño del billar.
- El Juez. Vecino notable del jirón Bolívar y amigo del alcalde.
- El Sargento de la guardia civil. Es el encargado de ejecutar las disposiciones del Subprefecto y garantizar el orden público del Pueblo. Procede de Arequipa y representa la figura del costeño prejuicioso que denigra al indio por considerarlo bruto y sucio.
- El Vicario. Figura representativa de la jerarquía eclesiástica de Puquio. Se pone al servicio de los señores notables del pueblo y participa de los desahucios a los indígenas en favor de los terratenientes. Conoce bien a los indios, les habla en quechua y los intenta convencer para construir un pequeño coso en el ayllu de Pichk'achuri en el que realizar la lidia a la manera española.

- Los capeadores o toreros indios: Wallpa, K'encho, el "Honrao" Rojas, el Tobías.
- Los wakawak'ras o trompetas de cuerno de toro. Su exponente máximo es don Maywa.
- El layk'a de Chipau. El brujo de la comunidad indígena que habla con el auki (Dios de los Incas) K'arwaraso y recibe su poder. Guía, junto con el varayok's alcalde de K'ayau, la expedición de comuneros indios que se encargan de llevar la ofrenda de su pueblo y de pedirle la protección y el consentimiento en la captura del "Misitu". Su muerte por asta de toro representa el sacrificio de la sangre india en honor al Auki K'arwarasu, padre y guardián de todas las montañas de Lucanas.
- Ibarrito II. El torero de origen español que contratan los comisionados del Centro "Lucanas" en Lima para que se lleve a cabo la lidia al estilo hispano en la plaza de Pichk'achuri. En su enfrentamiento con el "Misitu", el diestro siente miedo del toro, rehúsa seguir la faena y se esconde en el burladero, provocando la algarabía del público.
- El Estudiante Escobar. Un mestizo aculturado (un cholo refinado como dice Don Demetrio) de Puquio con residencia en Lima. Habla un perfecto castellano y se desenvuelve con soltura en la capital del país en donde asesora, ayuda a otros comuneros serranos y defiende los abusos de los terratenientes, autoridades y curas. Preside una asociación cultural y deportiva llamada "Unión Lucanas" que aboga por los intereses de los serranos lucaninos que viven en la ciudad. Se identifica, ideológicamente, con la doctrina marxista y las ideas introducidas por el pensador y activista José Carlos Mariátegui.
- El estudiante Tincopa. El representante elegido como secretario de la asociación cultural y deportiva "Unión Lucanas".

- El sastre Gutiérrez. El representante elegido como tesorero de la asociación cultural y deportiva “Unión Lucanas”.
- El conductor Rodríguez, los obreros Vargas y Córdova, los empleados Valle, Altamirano y Gallegos. Los representantes elegidos como vocales de la asociación cultural y deportiva “Unión Lucanas”.
- El chofer Martínez. Un indio aculturado de Puquio que reside en Lima. Lucha por los derechos de los lucaninos en Lima y es elegido Fiscal de la asociación cultural y deportiva “Unión Lucanas”. Aprende a hablar castellano durante su estancia en Lima y, de regreso a Puquio, protagoniza un duro enfrentamiento con el hacendado Don Julián Arangüena, al que llama ladrón.
- Guzmán, apodado “el obispo”. Un serrano aculturado con buenos dotes de orador que reside en Lima y, al igual que sus compañeros del Centro “Unión Lucanas”, defiende los intereses de los lucaninos. Se gana la vida como empleado y representa a la asociación cultural y deportiva “Unión Lucanas” en su cargo electo de vocal.
- El Tankayllu.- El danzante de las tijeras que se presenta en diferentes momentos a lo largo de la trama. El protagonismo del danzak's en la historia narrada no es determinante, pero sí desempeña un papel importante como divulgador de los valores de la cultura quechua en la provincia de Lucanas. Su indumentaria revela la procedencia española por su semejanza con los trajes de luces que visten los diestros en las corridas de toros.

#### **4.8.- La estructura del relato**

La novela presenta una estructura externa bien delimitada cuya función primordial se define en toda su dimensión por su concepción organizativa, su registro cronológico y la escenificación secuencial de los múltiples episodios temáticos que se insertan en el relato de acuerdo a una ordenación coherente.

Los diversos acontecimientos que se suceden en el tiempo, a medida que avanza la trama, se estructuran en once capítulos, todos ellos interrelacionados entre sí, titulados y enumerados conforme al sistema numérico romano. Igualmente se incluye, en orden a la conformación de la compilación, un registro titular que acompaña a cada uno de los episodios para aludir al tema de la narración, supeditando tal ordenación a criterios que inciden cronológicamente en razón de la línea de sucesos que desarrolla la trama.

La estructura interna, por otro lado, es simple, lineal y muy bien integrada de acuerdo al orden progresivo en el que señalan los acontecimientos. No son excesivas las acciones que se presentan en la narración pero sí son numerosos sus diálogos, lo que a la postre, indudablemente, acentúa la intervención del narrador, teniendo que llevar a cabo diversas indicaciones, trasladándose de un lugar a otro o introduciéndose en el pensamiento de algún personaje para hacerle actuar en algún determinado episodio.

El autor, fiel al esquema narrativo de la novela de ficción en el que se advierte, conforme al planteamiento clásico, una evolución progresiva de los hechos que se suceden a lo largo del tiempo, sitúa, primeramente, la historia en una coordenada espacio-temporal, para después, acto seguido, presentarnos a los actores y grupos sociales litigantes, plantear el conflicto social, señalar a continuación el fenómeno de la migración junto a otros temas y concluir, definitivamente, con un final apoteósico en el que subraya el triunfo de la comunidad indígena.

Igualmente, siguiendo el mismo esbozo, traza la actuación de los actores, definiendo su participación en la escena del relato de acuerdo a su concepción moral, los principios generales que rigen su patrón de conducta en virtud de las directrices sociales que le confiere su comunidad y la forma que tienen de percibir el mundo en virtud de los principios generales que establece su cosmovisión, su acervo cultural y sus fundamentos religiosos.

José María Arguedas nos descubre en este relato el panorama sombrío de los pueblos de la sierra sur de Perú, exponiendo, por un lado, la actitud de los nativos quechuas que luchan y se enorgullecen por defender sus tradiciones y,

por el otro, una sociedad dominante, inmóvil, conformada minoritariamente por criollos descendientes de hispanos, que declina cualquier contacto con los moradores de esas tierras y pretende imponer con rigor su criterio. Nos revela, también, el lado más compasivo de estos aborígenes, describiéndolos como individuos respetuosos, sin rivalidad entre ellos, solidarios, comprometidos con la comunidad y muy recelosos en el cumplimiento de los criterios que establece el varayok's o jefe. Contrariamente a este criterio, nos remite a la población criolla, mostrándonos el perfil del hombre dominante, poderoso y adinerado, un individuo que apoya sin fisuras al gobierno, intenta sacar provecho de cualquier asunto, reniega de la cultura y de las tradiciones indígenas y pretende saquear su pueblo.

La lucha del pueblo indígena por no perder la tradición del turupukllay significa la oportunidad que tienen de desafiar tanto la solidez del poder de los mistis como para reafirmar una memoria cultural híbrida, mezcla de la tauromaquia colonial con los mitos locales indígenas, donde predomina su comunión ancestral con la naturaleza

#### **4.9.- El contexto**

*Yawar Fiesta* es una de las obras representativas de la literatura hispanoamericana del siglo XX que se circunscribe de acuerdo al contenido, al ambiente, al contexto literario y a la realidad social a la que nos remite, al movimiento indigenista peruano.

Arguedas se sirve de esta nueva estética para mostrarnos una realidad socioeconómica heterogénea asociada a una amplia pluralidad cultural, a un pensamiento múltiple y a una diversidad etnolingüística. En su novela, prescindiendo de todo lastre asociado a los viejos moldes del romanticismo (la idealización del mundo indio), exhibe la presencia del indígena en toda su dimensión, introduciendo su perfil psicológico, además de revelar, nítidamente, las creencias y valores espirituales de estos pueblos, su firme adhesión a los fundamentos de la cosmovisión andina y el reconocimiento de los principios comunitarios del ayllu como sostén de su supervivencia.

Igualmente consigue acercarnos a la versión más genuina de la tradición serrana al descubrirnos el mundo andino del campesinado en la sierra sur de Perú y mostrarnos, a continuación, el ambiente festivo de Puquio y pueblos colindantes en su celebración del Yawar PUNCHAY, el 28 de Julio, dentro del marco conmemorativo de la constitución de la república. En este sentido, escenifica en el contexto de la efemérides, los bailes y danzas populares, los huaynos de la música folklórica tradicional, el consumo de aguardiente y cañazo, los sonidos de los wakawak'ras o los enfrentamientos de los capeadores con el toro a pecho descubierto.

Por otro lado, además de señalar su identificación con la cultura quechua exhibe, también, un fuerte sentimiento de reivindicación social, denunciando los acontecimientos dramáticos que tuvieron lugar en Puquio y otros pueblos vernáculos de la región de Ayacucho durante las invasiones de los criollos, territorio al que acudieron para despojar a los indígenas y apoderarse de las tierras más fértiles y del ganado que era de su propiedad.

Este modelo narrativo que adopta el escritor para proyectar al indio de carne y hueso y brindarnos una versión auténtica de la vida andina, documentando fielmente las vivencias de los nativos de los pueblos serranos, su situación de precariedad y la lucha que emprendieron contra la expansión de los latifundios, se vincula a una etapa que tiene su antecedente histórico en los conflictos entre las facciones oligárquicas que apoyaron al gobierno de Augusto B. Leguía en los años veinte y la lucha entre los campesinos indígenas con los gamonalistas. Estas circunstancias contribuyeron indudablemente a la creación de un nuevo modelo literario como manifestación propia del regionalismo andino que va a dar cuenta con su denuncia de la explotación de los aborígenes en el sector agrícola y el enriquecimiento de las clases dominantes.

Como señala Carlos García-Bedoya Maguiña, en su libro *Para una periodización de la literatura peruana*, la vanguardia pierde fuerza en la narrativa en los primeros años de la década de 1920-1930 y es desplazada de su precaria condición dominante por el regionalismo, iniciándose una nueva



expresión de heterogeneidad literaria con la irrupción de la prosa de Enrique López Albújar, Ciro Alegría y José María Arguedas:

El regionalismo, que emerge casi simultáneamente de la vanguardia, se consolida como secuencia dominante en el transcurso de la década del 30. Su vertiente más característica es el indigenismo, iniciado con la obra de López Albújar, y que alcanza su culminación con Ciro Alegría y el primer Arguedas. Esta importante vertiente es tal vez la más característica expresión de heterogeneidad literaria: es un esfuerzo por dar cuenta de un referente andino desde la perspectiva de una instancia de producción, una estructura textual y una instancia de filiación occidental, no sin incorporar en sus mejores muestras, rasgos de procedencia andina, entre ellos la inclusión del habla popular en el discurso de sus personajes. El regionalismo, que se manifiesta básicamente en la narrativa, mantendrá su posición dominante hasta bien entrados los años 50, continuando luego, y tal vez hasta hace pocos años, en condición de secuencia residual. (García Bedoya-Maguiña, 2004: 87-88)

Sin lugar a dudas, esta corriente marcó un hito importante en la narrativa al haber conseguido aproximarse al indio e incorporar el sentimiento reivindicativo de su pueblo, promoviendo una visión protagónica del aborigen y logrando incursionar, con éxito, en su entorno, su cultura y sus formas de vida.

Tomás G. Escajadillo sostiene en *La narrativa indigenista peruana* que la obra de Arguedas se circunscribe al indigenismo ortodoxo y al neo-indigenismo:

La presencia del indio en la novela de referente indígena en Perú tuvo tres fases principales, cada una correspondiente a una determinada estética: el Indianismo, el Indigenismo y el Neo-indigenismo y que, en este orden, siguiendo el modelo de su clasificación, la narrativa de José María Arguedas transita entre el Indigenismo ortodoxo de su primera etapa en el que se incluyen las publicaciones de su libro de cuentos *Agua* (1935) y sus novelas *Yawar Fiesta* (1941) y *Diamantes y Pedernales* (1954) y el Neo-

indigenismo de su segunda etapa en el que se incluyen el cuento *La agonía de Rasu Ñiti* (1962) y sus novelas *Los ríos profundos* (1958), *Todas las sangres* (1964) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). (Escajadillo: 1994:43-75)

En nuestro análisis de *Yawar Fiesta* advertimos que la propuesta literaria que nos brinda su autor se ajusta a lo que Tomás G. Escajadillo llama indigenismo ortodoxo, un modelo narrativo que desdeña cualquier actitud paternalista, idealista o exótico-romántica de los escritores predecesores, para ofrecernos una visión clarificadora de esa enfrentada cohabitación entre pueblos en una desigual lucha de fuerzas y de poder, planteando la fracturación que presenta su país por la irreconciliable oposición que manifiestan ambas culturas, la andina de origen quechua y la hispana de raíz europea.

#### **4.10- La representación del indígena peruano en *Yawar Fiesta*.**

La teoría de las representaciones sociales es una valiosa herramienta porque proporciona un marco explicativo acerca de los comportamientos humanos que no se circunscribe a las circunstancias particulares de la interacción, sino que trasciende al ámbito cultural y a las estructuras sociales más amplias como, por ejemplo, las de poder y de subordinación.

Como apuntábamos en los planteamientos iniciales, en relación a las representaciones individuales y colectivas de la teoría sociológica del conocimiento de Émile Durkheim, valorando, en efecto, que la manera de ordenar y jerarquizar las percepciones de los individuos cambia de una sociedad a otra y que las formas de clasificación del mundo, tanto intelectual como perceptualmente, son de origen social, sostenemos la opinión de que el patrón de conducta que se evidencia en el indio no se fundamenta en el factor genético o biológico, es decir, en su propia naturaleza congénita ni en su constitución orgánica y psíquica sino que responde, por el contrario, a unos códigos sociales que guardan relación con las formas del conocimiento y la

manera de concebir la realidad del mundo de acuerdo a las directrices que le marca la colectividad social en la que se encuentra inmerso.

En nuestra tesis, atendiendo a la base teórica de la línea de pensamiento de Durkheim, tratará de demostrar que el encuentro violento y las actitudes discordantes que reproducen dos segmentos irreconciliables de la población serrana de Perú (indígenas y criollos) provienen de sus diferencias perceptuales y que, desde esa disposición, revelan, asimismo, una forma de conocimiento y concepción de la realidad del mundo que difieren entre sí.

La formulación de este planteamiento nos lleva a abordar nuestra actuación, abordando, por un lado, la representación del indígena en virtud de su estrato social y en relación a las señas de identidad que exhibe como pueblo en virtud de su acervo y su vinculación a los principios de la cosmovisión en la que se halla inmerso y, por el otro, a señalar los problemas de cohabitación y motivos que hacen que el indio se rebele y se enfrente violentamente al criollo.

En las siguientes páginas nos detendremos en analizar los parámetros más significativos de la representación del indio que responden a su idiosincrasia, por lo que haremos referencia, en primer lugar, a sus elementos culturales, creencias, tradiciones, su jerarquía social y la visión general de su pueblo y, a continuación, centramos el comentario en el enfrentamiento interétnico.

Al adentrarnos en la novela constatamos ya desde el primer capítulo que el emplazamiento en el que sitúa a la población indígena corresponde al estrato social más bajo. El autor describe la realidad de unos hogares humildes, contruidos con muy pocos medios, desprovistos de servicios, ubicados en terrenos irregulares, sin calles o en algunos casos, con calles torcidas y angostas, lo que revela una situación de aislamiento, rechazo, segregación y escasez de recursos por parte de los nativos de la zona. Asimismo describe un escenario de miseria, reflejando la situación calamitosa de los ayllus o núcleos comunitarios indígenas de Pichk'achuri, K'ayau y Chaupi, aprovisionados de infraestructuras deficientes, viviendas paupérrimas, construcciones levantadas sin ningún orden, escasez de equipamientos y falta de servicios sociales. Deja constancia de ello en los párrafos siguientes:

“Toda la ladera llena de casas y corrales; a ratos el viajero se encuentra con calles torcidas, anchas en un sitio, angostas en otro; la calle desaparece cortada por un canchón de habas o cebada y vuelve a aparecer más allá. El viajero sube la lomada, saltando de trecho en trecho acequias de aguas orilladas por romazales y pasto verde. Ya junto a la cumbre de la lomada hay callecitas angostas, empedradas y con aceras de piedra blanca; tiendecitas, con mostradores, botellas de cañazo, pilas de panes, monillos multicolores para indias, botones blancos de camisa, velas, jabones, a veces piezas de tocuyo y casinete. Es el sitio de los mestizos; ni comuneros ni principales, allí viven los chalos, las tiendas son de las mestizas que visten percala y se ponen sombrero de paja”. “Casi de repente, llegando a la cima de la lomada, se entra al jirón Bolívar. — ¿Qué? —dicen los forasteros. Se sorprenden. Es, pues, la calle de los vecinos, de los principales. Calle larga, angosta, bien cuidada, con aceras de piedra pulida. El jirón Bolívar comienza en la plaza de armas, sigue derecho tres o cuatro cuadras, cae después de una quebrada ancha, y termina en la plaza del ayllu de Chaupi. En el remate del jirón Bolívar hay una pila grande de cuatro caños; después está la plaza del ayllu Chaupi, la capilla e la calamina. “Alberto”, estatua india de piedra alaymosca; Makulirumi, la grande piedra, seña del barrio; y más allá, en toda la pampa, el pueblo indio de Chaupi. De una esquina de la plaza de Chaupi comienza la Calle Derecha, es como prolongación del jirón Bolívar, pero la Calle Derecha es calle de los indios. Al otro lado del jirón Bolívar, en la otra ladera de la lomada, está el ayllu de K’ollana. K’ollana no se puede ver desde Sillanayok’; la lomada lo oculta. Igual que Pichk’achuri, K’ollana termina en un riachuelo, Yallpu. El pueblo comienza y termina en riachuelos. (Arguedas, 1974: 9-10)

Una vez concluido el capítulo primero el relator (el propio Arguedas) hace un recorrido histórico a través de su memoria para evaluar los cambios que se han ido producido en su país, poniendo en entredicho la evolución social de los últimos años tras la constitución de la República y, manifestando, a modo de denuncia, el sometimiento que se había hecho del pueblo indígena tras ser

desplazado de sus ayllus, el saqueo de sus propiedades o la explotación de la que fue víctima en los grandes latifundios de los terratenientes desde la llegada del hombre blanco a la sierra. Igualmente, evoca los diversos acontecimientos históricos que guardan relación directa con la irrupción de la población criolla en los territorios serranos y la desprotección del hombre andino, apuntando hacia el aborigen como el legítimo morador de los territorios americanos, un hombre libre, poseedor de las tierras y de todos los elementos de la naturaleza de su entorno, que tras la colonización se convirtió en un individuo sin derechos y sometido a la esclavitud.

Arguedas representa en el relato a este colectivo quechua-hablante del que forma parte el hombre andino de clase más baja (la indiada), un individuo sacrificado socialmente y fiel a las tradiciones de su pueblo:

“Puquio es pueblo nuevo para los mistis. Quizás hace trescientos años, quizás menos, llegaron a Puquio los mistis de otros pueblos donde negociaban en minas. Antes, puquio entero era indio, en los cuatro ayllus puros indios no más vivían. Llegaban allí los mistis, de vez en vez, buscando peones para las minas, buscando provisiones y mujeres. Otros pueblos que hay cerca de Puquio están en cerros llenos de bocaminas; junto a los riachuelos que dan agua a esos pueblos, se derrumban ahora trapiches viejos; allí molían plata los antiguos. Esos pueblos tienen nombres de santos, sus calles son anchas; plaza de armas bien cuadrada, está al medio del pueblo; la iglesia es grande con puerta de arco; el altar mayor de las iglesias es, a veces, de madera tallada, y el dorado se ve todavía.” En los cerros de Puquio no había minas; por eso los mistis llegaban de repente, hacían su fiesta con las indias, reclutaban gente, de grado o por fuerza, para las minas; y se volvían, hasta tiempo. Pero las minas se acabaron; el negocio del mineral ya no valía; entonces los mistis se repartieron por todos los pueblos indios de la provincia. Dejaron casi vacíos de señores a sus pueblos con nombres de santos. Los más de los mistis cayeron sobre Puquio, porque era pueblo grande, con muchos indios para la servidumbre; con cuatro acequias de agua, una por ayllu, para regar las sementeras”. “Pueblo grande, en buen sitio. Los mistis fueron con

su cura, con su niño Dios “extrangero”, hicieron su plaza de armas en el canto del pueblo; mandaron hacer su iglesia, con puerta de arco y altar dorado; y de ahí, desde su plaza, como quien abre acequia, fueron levantando su calle, si respetar la pertenencia de los ayllus”.

”Y comenzó el despojo a los ayllus. Con el apoyo de las autoridades, los mistis empezaron por el barrio de K’ollana que tenía buenas chacras de maíz, de cebada, de trigo. Los jueces y los notarios firmaron papeles de toda laya; eso era suficiente. Después de K’ollana, K’ayau. De esos barrios eran las tierras con más agua, y estaban junto al pueblo. En seguida Chaupi y Pichk’achuri. Por eso ahora Chaupi y Pichk’achuri son más dueños”. En otros tiempos era al revés. (Arguedas, 1974: 10-11)

A continuación, a comienzos del capítulo segundo, Arguedas honra la figura del aborígen andino de la alta puna por su linaje, nobleza y pundonor. Lo representa como el indio punaruna, un hombre rudo que soporta las inclemencias del tiempo, que vive en cuevas o en chozas junto a los cerros y cerca de los manantiales, alimentándose del trigo, el maíz o la cebada que recoge de sus chacras y que, de acuerdo a su estructura social, permanece integrado en grupos o comunidades bien organizadas y dirigidas por la autoridad del varayok’s’. Se trata, sin duda, de un hombre que ha vivido en plena libertad y que se distingue por haber sobrevivido a la dureza de unas condiciones medioambientales muy extremas, cuidando de sus tierras de sembrío y de los pastos para la crianza de sus vacas, ovejas, potros y becerros:

“Los pichk’achuris fueron siempre los verdaderos punarunasi, punacumunkuna; ellos tienen hasta pueblitos en las alturas: K’oñek, Puñuy, Tak’ra, veinte o treinta chozas en lo hondo de una quebrada, tras un cerro, junto a los montes negruzcos de los k’añwales” (Arguedas, 1974: 16-17).

Al final de ese mismo capítulo rememora el tiempo en el que el indígena vivía con libertad plena en la alta puna hasta que llegó el hombre blanco y comenzó a apoderarse de sus animales y de las tierras libres, cercando de alambres de espinos y de piedra las grandes extensiones de terrenos. Posteriormente, éste inscribió todo a su nombre con el apoyo de los notarios, las autoridades judiciales, la policía y el cura, haciendo efectiva la usurpación con la expulsión de los comuneros de K'ayau, Chaupi y K'ollana, a los que se les forzó a establecerse en las cumbres altas, junto al pico K'arwuarasu, en donde la alimentación del ganado era escasa y la supervivencia del hombre se presentaba muy difícil:

Año tras año, los principales fueron sacando papeles, documentos de toda clase, diciendo que eran dueños de ese manantial, de ese echadero, de las pampas más buenas de pasto y más próximas al pueblo” “De repente aparecían en la puna, por cualquier camino, en gran cabalgata. Llegaban con arpa, violín y clarinete, entre mujeres y hombres, cantando, tomando vino. Rápidamente mandaban hacer con sus lacayos y concertados una chuklla grande, o se metían en alguna cueva, botando al indio que vivía allí para cuidar su ganado. Con los mistis venía el Juez de Primera Instancia, el Subprefecto, el Capitán Jefe Provincial y algunos gendarmes. En la chuklla o en la cueva, entre hombres y mujeres, se emborrachaban; bailaban gritando, y golpeando el suelo con furia. Hacían fiesta en la puna. Los indios de los echaderos se avisaban, corriendo de estancia en estancia, se reunían asustados; sabían que nunca llegaban para bien los mistis a la puna e iban los comuneros de la puna a saludar al “doctor” juez, taita cura, al “gobierno” de la provincia y los werak'ochas vecinos principales de Puquio. Aprovechando la presencia de los indios, el juez ordenaba la ceremonia de la posición: 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, tirando 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”. Si quiere, señor Santos dará en arriendo, o si no traerá aquí su ganado. Con que... ¡indios! Werak’ocha Santos es dueño de estos pastos”. (Arguedas, 1974: 18-19).

Más adelante, ya entrado el capítulo tercero, el autor incorpora al relato la figura del indio wakawak’ra. Introduce su presencia y subraya la importancia de su labor como divulgador de unos festejos multitudinarios que involucra a toda la población indígena de Puquio durante las fiestas conmemorativas de la independencia de la República y que tienen como colofón la celebración de la corrida india. El wakawak’ra, es un instrumento musical de viento, construido con cuernos de toro y con cierta semejanza a la corneta, que emite un sonido muy intenso y se utiliza para hacer llegar a toda la comunidad indígena la potente resonancia que anuncia la inmediata llegada del turupukllay. Don Maywa, destacado wakawak’ra de Chaupi, es el encargado de difundir, junto a otros corneteros, la inminente celebración de la fiesta taurina, haciendo resonar constantemente su instrumento para difundir su anuncio a todos los rincones de la comunidad y arengar a la población a mantener viva la fuerza de la tradición. Esto se aprecia en los párrafos siguientes:

“Don Maywa, de Chaupi, era el mejor cornetero” “Por las noches, temprano todavía, alcaldes del barrio y algunos comuneros vecinos, entraban a la casa de don Maywa. Allí chakchaban coca, y a veces don Maywa sacaba su botella de cañazo para convidar. Un mechero alumbraba el cuarto desde una repisa de cuero de vaca. Entre copa y copa. Don Maywa levantaba su wakawak’ra y tocaba el turupukllay. El cuarto se llenaba con la voz del wakawak’ra, retumbaban las paredes. Los comuneros miraban alto, el turupukllay les agarraba, oprimía el pecho; ninguna tonada era para morir como el turupukllay”. (Arguedas, 1974: 26-29)



En el capítulo cuarto y subsiguiente el autor presenta a las autoridades indígenas y a otros personajes significativos en la sociedad quechua de acuerdo a su rango y en virtud de su participación activa como miembros de la comunidad. Muestra, en primer lugar, la presencia del varayok's' alcalde, cargo electo que es designado por los comuneros indígenas de varios ayllus como el regente de mayor rango de su comunidad, encabeza los comisionados y dirige la asamblea en las reuniones que se celebran en cabildo. Representa la más alta jerarquía dignataria en la comunidad indígena y su figura revela la imagen del guía, guardián y preceptor de las tradiciones.

En segundo lugar exhibe al varayok's' como la autoridad civil significativa de los ayllus, concebida como una institución andina ancestral que se encarga del gobierno administrativo del pueblo, lo cual le faculta para velar por el correcto desenvolvimiento del poblado. Su figura condiciona la vida de la comunidad y es el vehículo de mediación de la masa social indígena que se encarga de intermediar ante cualquier conflicto y llevar su voz ante la jurisdicción gubernativa o judicial. Viste con poncho, lok'o, y vara de mando y suele hablar quechua y castellano:

“Los varayok's saludaban quitándose el lok'o: tiraron las puntas de los ponchos sobre el hombro, levantaron alto sus cabezas y siguieron calle abajo” “El ayllu completo reunido en K'oro ladera. K'ayau se reúne en un claro de la ladera, entre las casas de los comuneros de Kaychu, Chamochumpi y los arpistas Llana. Casi en el centro del claro hay una piedra alaymoska, como de medio metro de altura. Todo el ayllu de K'ayau está en la falda de Tok'to, entre hondonadas y morros; el barrio no tiene calles derechas; es pueblo indio. Ese primer domingo de Julio el ayllu estaba completo en el cabildo”. (Arguedas, 1974: 33-34)

Posteriormente, Arguedas pone el foco de atención sobre los indios capeadores, elogiando su valentía, fuerza, arrojo y pundonor. Rescata de la tradición a estos héroes de la corrida india a los que representa como los auténticos artífices de la fiesta taurina escenificándolos en su novela como

toreros espontáneos que saltan al ruedo para enfrentarse al toro a pecho descubierto. En el relato subraya el gran protagonismo de los indios Juancha, Nicacha, K'enchó y Honrao Rojas como los principales representantes de los ayllus de Puquio en la fiesta de la sangre:

“Ayllus y vecinos temblaban en la plaza, cuando los capeadores de de K'ayau y Pichk'achuri llamaban desde lejos, poncho en mano, a los toros bravos. Temblaban cholas y niñas, cuando el callejón o el allk'a daban vueltas junto a la barreras, con el Juancha o el Nicacha colgando de las astas, a veces del chumpi, a veces del ingle. “Honrao” Rojas entraba, dinamita en mano, a la plaza, ardiendo la mecha, llamaba con su brazo al Pillko, al Allk'a: — ¡Chascha! ¡Turacha carago!

- ¡El allk'a escarbaba el suelo, sacando la lengua!

- ¡Carago chascha! Desde lejos arrancaba el toro. “Honrao” Rojas ya sabía. Riéndose fuerte esperaba:

- ¡jjajayllas turacha!

Cuando el toro estaba para cornearle ya, “Honrao” Rojas tiraba al suelo un cartucho. Retumbaba la plaza, el polvo subía del suelo en remolino. Honrao” Rojas andaba de espaldas a las barreras. En veces el toro pataleaba, lomo en tierra; o corría, como loco, echando sangre del pecho; otras veces, cuando pasaba el polvo, el veía al Honrao”, bramando saltaba, pero ya no había tiempo, el Honrao” llegaba, riéndose a la barrera.

- ¡jjajayllas turacha!

Así eran los K'ayaus y los pichk'achuris en las corridas. (Arguedas, 1974: 36-37)

Un poco más adelante presenta al danzante (danzak's), un personaje distintivo de gran relevancia en las ceremonias del pueblo andino. En la novela se configura a través del Tankayllu o bailarín de las tijeras y constituye por sí mismo uno de los elementos centrales de la cultura quechua en la región de Ayacucho. El Tankayllu va vestido con pantalón de paño, pechera, camiseta, casaca y chaleco, adornos de lentejuelas, espejos, franjas doradas y piñes de

todos los colores. Su atuendo se complementa con una montera, pañuelo, medias, zapatillas y tijeras de acero.

Como asevera Juan Zeballos-Aguilar en *La representación de la danza de las tijeras de José María Arguedas. Contribución a la formación de la cultura andina*, las escenificaciones de los danzantes de las tijeras se han llevado a cabo de forma continuada en los espacios rurales andinos de la región central de Perú desde tiempos pretéritos:

La danza de las tijeras (Danzak's en quechua) es un baile masculino en el que dos bailarines, acompañados por sus respectivas orquestas de violín y arpa, danzan en turnos que forman parte de una competencia dancística. Cuando le toca el turno a un bailarín, éste no sólo repite los pasos de su competidor, sino también crea pasos y figuras más complicados que deben ser superados en el siguiente turno por el otro bailarín. Para complicar más la danza, los danzantes manipulan en una de sus manos dos piezas sueltas de tijeras mientras bailan. El choque interrumpido de las dos partes de las tijeras produce sonidos parecidos a los de una campana pequeña. Esta danza se ha ejecutado por cientos de años en los espacios rurales andinos de la región central del Perú. Alrededor de los años cincuenta, en un proceso sociocultural que ha sido denominado indigenización de la sociedad peruana, los migrantes andinos de los departamentos de Apurímac, Ayacucho, Huancavelica y parte de Arequipa introdujeron la danza a los espacios urbanos de la costa y especialmente a Lima. En un principio las presentaciones de los danzantes de tijeras estaban circunscritas a fiestas patronales y espectáculos de los migrantes andinos. Más adelante, la danza de las tijeras entró en un proceso de comercialización y se constituyó en un número imprescindible de espectáculos folclóricos diseñados para el consumo del público costeño urbano y de los turistas extranjeros. Como no podía ser de otra manera, los vistosos trajes de los danzantes que ejecutan acrobacias y acciones que desafían el dolor cautivaron con facilidad a su nuevo público. (Zeballos-Aguilar, 1999: 1-2)

José María Arguedas introduce al danzak's en varios de sus relatos, logrando universalizar este personaje en algunas narraciones como en la presente novela de 1941 o en el cuento "La agonía de Rasu-Niti" (1962). La presencia del Tankayllu se aprecia en varios capítulos de la novela:

"K'ollana y Chaupi ponían en las calles a sus danzak's. En todas las esquinas y en las plazas, los danzak's de K'ollana eran dueños. Tankayllu solía bailar con Nicanor Rojas de arpista y Jacinto Pedraza de violinista. Su pantalón y su chaleco, espejo y cintura dorada, piñes de todos los colores; sobre su gran montera llevaba un cuerpo de gavilán, con el pico por delante; sus tijeras de acero se oían a tres cuadras.

"Cuando Tankayllu salía a bailar, se juntaba la gente de los cuatro ayllus; y cuando entraba al jirón Bolívar, tocando sus tijeras, las niñas y los mistis salían a los balcones".

– ¡Es un artista este indio! - decían

"Cuando el Tankayllu entraba en el jirón Bolívar, tocando sus tijeras, las niñas y los mistis se machucaban en los balcones para verlo. Entonces no había K'ayau, ni Chaupi, ni K'ollana; el pueblo entero, los indios de todos los barrios se alegraban, llenaban la calle de los mistis; sus ojos brillaban mirando la cara de los vecinos".

-¡Es un artista!

¡Hay que llevarlo a Lima! –hablaban en los balcones.

-¡Será un indio, pero que bien baila!

-¡Es brutal, pistonudo!

Por eso los K'ollanas confiaban para el 28 en el Tankayllu y en el tayta "Untu". Decían en los barrios que ese año el Tankayllu iba a lucir otra ropa y montera nueva. (Arguedas, 1974: 38-39)

Más tarde, a mitad del capítulo séptimo, Arguedas esboza el retrato del serrano andino que acude a la capital del país para trabajar como sirviente o mayordomo en casas de familias acaudaladas. Desde modo, pone el foco en la crisis del sector agrícola (1920) y en el fenómeno de la migración de nativos serranos hacia la capital del estado y a otras ciudades de la costa peruana. Así,

centra la atención en la compleja situación de integración social del indio en su periodo de translación del mundo rural al urbano y en el proceso de aculturación al que tuvo que hacer frente en su lucha por la supervivencia. Narra, con todo lujo de detalles, la angustiada situación por la que tuvieron que pasar estos hombres obedientes y honrados a los que se desacreditaban, se les catalogaba de brutos y atolondrados y no se les tenía en cuenta, salvo por su trabajo, sufriendo el maltrato del patrón y la burla de los muchachos:

“Y por esa carretera llegaron a Lima los dos mil lucaninos, y los coracoreños. Al mismo tiempo, por todos los caminos nuevos, bajaron a la capital los serranos del norte, del sur y del centro”. “La universidad, las escuelas de toda clase, los ministerios, las casas comerciales, las fábricas, todas las empresas, se llenaron de serranos”. “Después de seiscientos años, acaso de mil años, otra vez la gente de los andes bajaba en multitud a la costa”; los serranos, indios, medio mistis y chalos bajaban de la altura, con sus charangos, sus bandurrias, sus kirkinchos y su castellano indio; compraban o se apoderaban de algunas tierras próximas a la ciudad. En canchones, en ramadas y en casa de adobe, sin fachada y sin agua, se quedaban a vivir.

[...]

“Y Lima creció en diez años, en veinte años, se extendió a las haciendas de los alrededores. Las chacras de cebolla, de lechugas, de algodón y de vid, se convirtieron en urbanizaciones; en barrios pobres y oscuros y sucios, llenos de gente, de criaturas, de vendedores ambulantes y de tiendas de japoneses y chinos”

[,,]

“Los cholos y los pocos indios lucanas que llegaron primero, esos que los principales que trajeron de regalo a sus amistades de Lima, recibieron a los que llegaron después, por la carretera. Los llevaron a los barrios pobres, a Azcona, a Chacra Colorada, a la Victoria; les mostraban las fábricas y las empresas; las obras nuevas, para que fueran a pedir trabajo”. (Arguedas, 1974: 77-78)

A final del capítulo séptimo Arguedas centra la narración en los indígenas y mestizos aculturados que residen en Lima. Destaca las dificultades a las que tuvieron que hacer frente muchos de estos indios y cholos en su adaptación al nuevo contexto sociocultural y lingüístico, debiendo superar diversos problemas de incomunicación, discriminación racial, explotación y políticas segregacionistas. Su autor incorpora al relato a ciertos personajes mestizos e indios como avanzadilla del mestizaje cultural iberoamericano y los retrata, en algunos casos, como víctimas del sistema y en otros, por el contrario, triunfadores como el estudiante Escobar, el chófer Martínez o el empleado Guzmán, apodado el “Obispo”. Todos son comisionados del Centro Lucanas, hablan castellano, atesoran buena cultura, tienen ideas progresistas y son seguidores de las ideas de José Carlos Mariátegui y del partido comunista peruano. Recordemos lo importante que fue la figura de este pensador para el indigenismo peruano y del mismo modo para Arguedas, como veremos posteriormente. Los miembros del Centro Unión Lucanas se encomiendan a su imagen:

Cuando terminó la sesión, Escobar se levantó de su asiento y se dirigió junto al retrato de Mariátegui, empezó a hablarle, como si el cuadro fuera otro de los socios del “Centro Unión Lucanas”.

—Te gustara werak’ocha lo que vamos a hacer. No has hablado por gusto, nosotros vamos a cumplir lo que has dicho. No tengas cuidado, taita: nosotros no vamos a morir antes de haber visto la justicia que has pedido. Aquí está Rodríguez comunero de Chacralla, aquí estamos los chalos Córdova, Vargas, Martínez, Escobaracha; estamos en Lima; hemos venido a saber desde donde apoyan a los gamonales, a los terratenientes; hemos venido a medir su fuerza. Por el camino de los ayllus hemos llegado. ¡Si hubieras visto esa faena, taita! Capaz hubieran sanado tus piernas y tu sangre. ¡Si hubieras conocido Puquio! Pero nuestro “Obispo” te va tocar un huayno lucana y nosotros vamos a cantar para ti, como juramento. ¡Ya, monseñor! El “Obispo” bajó la guitarra, los siete se reunieron al pie del retrato, y cantaron en quechua. (Arguedas, 1974: 83)

\*\*\*

Don Julián vio entre los vecinos al estudiante Escobar, a Guzmán, al chofer Martínez, a Tincopa, a Vargas... todos “mestizos renegados”, como él decía; los cabecillas del “Centro Unión Lucanas”. Le dio rabia. “¡Estos k’anras! ¿A que habrán venido?”, habló sin que le oyeran.

[...]

Escobar habló en voz alta, antes de que el Subprefecto contestara, y como para dar valor a todos.

—Usted, don Julián, es un gamonalcito de porquería. ¡Nada más! Hablando, hablando, el chofer Martínez se abrió campo, desde atrás, y salió, hasta ponerse junto al Subprefecto.

— ¡Un ladrón que se anda libre en las calles!

(Arguedas, 1974: 128-129)

Una vez llegado al capítulo décimo Arguedas incorpora al relato al layk’a, otra de las figuras representativas de la comunidad indígena. Este personaje que puede verse reflejado en la cosmovisión mágico-religiosa de los pueblos precolombinos se asocia a la génesis de la medicina en la América prehispánica. Se le retrata en el texto como el brujo de la comunidad, un hombre con capacidad sobre los animales y provisto de poderes de curación. Su misión como representante del ayllu de K’ayau es encabezar la expedición de los comisionados que acuden en ceremonia junto al varayok’s’ para llevar la ofrenda de su comunidad al auki Karwarasu y recibir de él su autorización en la captura y posterior conducción del toro “Misitu” hasta la plaza de Pichk’achuri. Sin embargo, pese a su poder, no será capaz de domeñar al animal, quien terminará dándole muerte.

El layk’a quería ir solo por el Misitu; decía que el taita Karwarasu le había dado poder sobre los toros de todas las punas que pertenecen al auki. Pero el varayok’s’ alcalde no aceptó. Dijo que el taita le había ordenado a él ir con todo el ayllu. Que cuando estaba escarbando la nieve, para encontrar el suelo y enterrar la ofrenda, el taita le había dicho, hablándole directamente al corazón.

—Mi layk'a te va guiar, pero tú vas a subir a Koñani, con los kayaus; vas a llevar mi Misitu para que juegue en la plaza de Pichkachuri. Yo voy a mirar desde mi cumbre el Yawar Fiesta. Por Kayau soy, taita alcalde; Kayau llevará enjalma, primero será en vintiuchu.

(Arguedas, 1974: 111)

\*\*\*

El Layk'a se paró a distancia de los árboles, en el claro del keñwal. Llevaba un lacito de llama; no tenía poncho, estaba solo. Era Layk'a de Chipau, hijo del Karwarasu; el Misitu tenía que conocer su voz; se pararía en su delante. Él solo había querido entrar a Negromayo. Cuando el último K'ayau llegó al keñwal, todos gritaron, juntos, remeciendo las ramas de los árboles. El Layk'a seguía parado en el pajonal. Gritaron dos o tres veces, aun tiempo, comenzando por la tropa del varayok's alcalde. Desde abajo, casi desde el recodo, por donde ya el Negromayo entra a la quebrada del río grande, gritaron los comuneros:

—¡Yau, yau! —gritaron los indios, mirando como la sangre del Layk'a corría por el pecho del toro y caía chorreando sobre el ischu.

El Misitu tropezó con el cuerpo del Layk'a; venía derecho a los árboles; pisó el lazo de llama que estaba amarrado a la cintura del brujo, tropezó y abrió de una vez el cuerpo del Layk'a, que cayó sobre el ischu, rajado de la barriga hasta la entrepierna.

[...]

Entonces todos los K'ayaus bajaron al claro. Levantaron apurados el cuerpo del Layk'a; lo llevaron bajo la sombra del keñwal y lo taparon con ponchos.

[...]

—Layk'a, su vida ha pagado al Negromayo por Misitu.

(Arguedas, 1974: 121-123)

Finalmente, Arguedas retrata al indígena en su incorporación al folklore como músico y divulgador de sus tradiciones culturales en las ceremonias solemnes o en las festividades populares, interpretando con arpa, charango, quena y



otros instrumentos representativos de la tradición cultural andina, los huaynos y canciones típicas de los distintos lugares de la región. El folklore andino es introducido en la novela como un elemento cultural y festivo importante, a la vez que recrea el ambiente de los pueblos:

“Cesó el canto, las mujeres pusieron en el patio los kipis de todos los varayok’s y salieron a la calle, con los Llana por delante. Los varayok’s de Chipao y de Sondondo empezaron a tocar sus charangos, acompañando a los Llana. Siguieron de frente, por el camino a los pueblos. Como cinco calles llenaron las mujeres. Ya saliendo del pueblo, las mujeres cantaron, alto, con su voz más delgada, el harahui de despedida”

[...]

“Los serranos, indios, medio mistis y chalos bajaban de la altura, con sus charangos, sus bandurrias, sus kirkinchos y su castellano indio” (Arguedas, 1974: 75-76)

Una vez presentado el indígena en varias de las manifestaciones que se reproducen en la novela y que hacen referencia a su simbología en el plano sociocultural, centramos el análisis, a continuación, en el enfrentamiento interétnico que se refleja en el relato a consecuencia de la celebración de un evento tan tradicional de la cultura andina como es la corrida india.

La novela, a tal respecto, exhibe, desde su planteamiento, un conflicto que responde a dos maneras de entender una misma realidad, consiguiendo establecerse un paralelismo entre los valores culturales y étnicos que se producen entre sociedades ideológicamente incompatibles, por las discrepancias tan grandes que manifiestan al concurrir distintas costumbres, creencias y sistemas de organización en un país que alberga numerosas etnias, razas y grupos culturales.

La celebración del turupukllay, corrida de toros sin diestro, es el motivo principal que origina la confrontación, desata la lucha entre indios y criollos y promueve la beligerancia entre dos actitudes disímiles que responden a la

variable dicotómica, civilización/barbarie. Esto conecta perfectamente con la teoría sociológica del conocimiento de Émile Durkheim. Como manifiesta el sociólogo francés, la vida colectiva, al igual que la vida mental del individuo, está hecha de representaciones, pero de distinto tipo:

Las representaciones colectivas son producidas por las acciones y reacciones intercambiadas entre las conciencias individuales y, al mismo tiempo, las sobrepasan. Las representaciones colectivas necesitan de las individuales, pero no surgen de los individuos tomados aisladamente, sino de su conjunto: hace falta la asociación para que las representaciones de las personas se conviertan en cosas exteriores a las conciencias individuales. (Durkheim, 2000a: 58)

Las formas de clasificación del mundo, en sus distintas variantes, tal y como señala el investigador, cambian, sustancialmente, entre sociedades y, en tal sentido, aplicando tales principios en dos culturas tan desiguales como la quechua y la hispana, observamos que en tal propósito, la ordenación y jerarquización que hacen de sus percepciones los individuos, en este caso, indígenas y criollos, es diametralmente opuesta. En sentido advertimos que si bien la delimitación de posicionamientos que se reproduce en el relato se aprecia con total nitidez, también se percibe una intervención desequilibrante de fuerza a favor del criollo, lo que se traduce en el intrusismo y en una posición de mayor dominio sobre el pueblo indígena para tratar de imponer su criterio de despojar al aborigen de sus señas de identidad y civilizarle a la manera occidental. Por tal propósito, se mantiene, obstinadamente, la postura intransigente de implantar el modelo de clasificación occidental, acometiendo una dura lucha para consagrar su hegemonía ideológica y rechazar cualquier manifestación o rasgo identitario que pudiera provenir de otra cultura. Esto se observa en el texto a través de unos discursos presuntuosos que revelan el talante prejuicioso del criollo en la figura autoritaria del Subprefecto y en la actitud recelosa de los vecinos notables del pueblo que le otorgan su respaldo, todo ello, de cara a prohibir la lidia andina tradicional por ser considerada un

espectáculo de salvajes. Señalamos, a continuación, las manifestaciones de rechazo y los fundamentos que esgrimen los criollos para prohibir la corrida india:

El Subprefecto, de espaldas a la mesa, se cuadró con un papel en la mano y empezó a hablar:

—Señor Alcalde y señores vecinos: tengo que darles una mala noticia. He recibido una circular de la Dirección de Gobierno, prohibiendo las corridas sin diestros. Para ustedes que han hablado tanto de las corridas de este pueblo, es una fatalidad. Pero yo creo que esta prohibición es en bien del país, porque da fin a una costumbre que era un salvajismo, según ustedes mismos me han informado, porque los toros ocasionan muertos y heridos. Como ustedes se dan cuenta, yo tengo que hacer cumplir esa orden. Y les aviso con tiempo para que contraten un torero en Lima, si quieren tener corrida en fiestas patria. (Arguedas, 1974: 43)

[...]

—Pido la palabra.

—El señor vecino notable Cáceres tiene la palabra.

—Nuestro gobierno, señores, cumpliendo su llamamiento de protección al indígena desvalido y de retrasado cerebro, ha dictado esa inteligente medida. No podemos estar en desacuerdo con esa circular que extirpa de raíz un salvajismo en nuestro pueblo. Yo pido que el Concejo envíe un telegrama de agradecimiento al señor Director de Gobierno por ese mandamiento que protege la vida del indígena. Y que libra a Puquio de un salvajismo. (Arguedas, 1974: 52)

Este posicionamiento que refrendan los señores notables de Puquio responde a la estimación errónea de contraponer dos formas de expresar una misma realidad en virtud de la visión subjetiva que se asocia al acervo cultural de cada pueblo, haciendo del individuo una valoración positiva sobre la idoneidad propia de su modelo representativo y desestimando la inadecuación del otro.

Como señala Durkheim, la vida social está integrada por entero de representaciones y éstas, que son hechos sociales anteriores a los individuos, no se pueden reconocer a través de la introspección individual:

Como otras instituciones (creencias y modos de conducta instituidos por la colectividad), las representaciones colectivas nos fueron legadas por generaciones anteriores y nada tuvimos que ver con su formación; luego entonces, no es en la conciencia individual donde se podrán averiguar las causas que le dieron nacimiento. Hace falta comprenderlas como fenómenos sui generis. (Durkheim, 200b:35-55)

Tal concepción, recogida en la teoría sociológica de Durkheim, suscrita con el nombre “Hiperespiritualidad” para hacer alusión a la sociedad, nos permite apuntar que el modo de actuación del individuo en referencia a sus tradiciones socioculturales, su idiosincrasia y su cosmovisión, le viene transferido por un modelo social proveniente de sus antepasados y, de acuerdo a ese principio, se producen variaciones considerables entre los distintos colectivos sociales. La corrida india, por ejemplo, es para el criollo un signo de barbarie, una costumbre salvaje y deshonorosa que debe erradicarse definitivamente y en tal sentido, la desestimación de tal espectáculo y su reemplazo por la lidia a la manera hispana se asocia al modelo de una sociedad occidental, moderna y civilizada. La tradición oral andina, por el contrario, además de poner el foco en los mitos y las leyendas, recoge todo el bagaje histórico, abarcando, conjuntamente, las costumbres, rituales y fiestas, todo ello con el firme propósito de conservar y renovar el amplio patrimonio para las nuevas generaciones.

El indio, opuestamente, a la posición que mantiene el criollo, asocia el turupukllay a una ceremonia antigua proveniente de la etapa colonial española en el Virreinato de Perú, la cual representa la reedición simbólica de la lucha entre la cultura andina y la hispana. El toro, introducido por los españoles, es el animal bravo que simboliza la fuerza de la cultura invasora y se asocia con el

gamonal. Su muerte, contextualizada en el marco de los rituales y las tradiciones andinas, encarna la lucha, el dolor y la furia que siente el pueblo indígena que se rebela contra el invasor, poniendo fin a su hegemonía.

Manifestamos por nuestra parte, siguiendo esta dicotomía, que la variable binaria que presenta el anverso y el reverso de este mismo asunto, constituye, sin duda, la esencia del problema que subyace en la sociedad andina y, en ese sentido, su extrapolación —atendiendo a diversas variables de la tradición y el acervo quechua— a otros territorios del país, como lo pone de manifiesto Arguedas en su obra, reproduce la confrontación y condiciona la vida en las otras demarcaciones de la nación.

La fiesta sangrienta, como hemos podido analizar, censurada por la mayoría de la población criolla como un espectáculo violento, denigrante, incivilizado e inhumano que causa muerte y desolación, establece, para el comunero indígena, un ritual trágico de sangre y muerte que refleja el virtuosismo de su raza en el enfrentamiento del hombre con el toro a pecho descubierto.

Como manifiesta Enrique Rosas Paravicino en su artículo, “José María Arguedas: entre la dimensión social y la memoria cultural”, la corrida andina se asocia con la idiosincrasia del hombre andino:

El evento andino del “Yawar fiesta” (fiesta de sangre) está asociado ritualmente al “Yawar Mayu” (río de sangre) que metafóricamente significa la conjunción de la vida y la muerte, el dolor y el sufrimiento que fertiliza la vida y somete a prueba el temple del hombre andino para afrontar las contingencias. En la novela, los comuneros de k’ayau capturan al Misitu y lo llevan hasta el ruedo para celebrar la fiesta de la sangre. Esto supone mantener sus tradiciones y el triunfo de la magia andina sobre la racionalidad occidental. En el plano de la confrontación social, el poder indígena se impone sobre el poder blanco encarnado en la figura del subprefecto y este hecho connota un instante de liberación social de los oprimidos, gracias a la consistencia de su cultura. (Rosas Paravicino, 2011: 4)

La población indígena, como se aprecia en el relato, se ha mantenido aferrada a las tradiciones de sus antepasados, hecho éste que ha propiciado que resulte difícil entender la cultura del hombre blanco y que no se logre ciertos puntos de convergencia con ella en un intento de favorecer el entendimiento mutuo. El criollo, por otro lado, no ha logrado superar, tampoco, la desconfianza que afecta a sus relaciones con la población indígena y no ha querido, de ninguna manera, acercarse a esa cultura, repudiando cualquier rasgo distintivo que pudiera provenir de ella por considerarla inferior a la suya. Ello, como se pone de relieve en la novela, se visualiza en estos párrafos:

Pero el grupo de vecinos más notables y amigos de las autoridades, levantaron fuerte la voz, ya al último, viendo que el Subprefecto miraba con rabia a don Pancho Jiménez.

— ¡No, señor Subprefecto! ¡Los vecinos conscientes estamos con la autoridad! La corrida de Puquio es deshonrosa para nuestro pueblo. Parecemos salvajes de África y nos gozamos con estos cholos que se meten entre las astas de los toros, sin saber torear y borrachos todavía. — don Demetrio Cáceres avanzó hasta la mesa del Subprefecto. Se hacía el rabioso.

— Yo he estado en las corridas de Belmonte en Lima y he gozado con su arte. Aquí hay que enseñar a la gente que sepan ver toros y corridas civilizadas. Todos estos vecinos que me rodean son los que van a Lima, son más instruidos. Y apoyamos al Gobierno. Sí, señor (Arguedas, 1974: 44)

La interpretación de la dialéctica de las dos culturas que se expone en el relato no apunta a una solución precisa ante la confrontación. El autor, sin hacer conjeturas o tomar partido por ninguno de los posicionamientos en conflicto, limita su intervención a presentar el litigio y a apuntar las reacciones que éste provoca, dejando al lector a su libre albedrío para enjuiciar la situación.

Las presiones que ejercen los señores notables y la actitud de rechazo por parte del Subprefecto guardan el propósito de vetar e impedir la celebración de

este ritual, exhortando por su parte al gobierno, a emitir una circular de prohibición de las corridas sin diestros. Esto se magnifica en el discurso de Don Demetrio y en las alocuciones que formulan otros nobles del pueblo para dar su apoyo al Subprefecto en la denegación de la festividad india:

Necesitamos de autoridades que vengan a enseñarnos y que estén resueltas a imponer la cultura del extranjero. En estos pueblos, señor Subprefecto, vivimos todavía en la oscuridad. ¡Ni qué hablar de nuestro atraso! Y toda buena costumbre la echa a perder aquí, el medio, los cholos y algunos vecinos que tienen el indio adentro. ¿No ve la corrida? Aquí se hace con wakawak'ras, con dinamita, con lanza, en una plaza que es un pampón. ¡Y qué! No hay pasodoble, ni marcha, ni capas de colores, ni banderillas. ¡Puro indio! Huaynos, ayarachi. Y cholos borrachos. Y viendo eso, diga, señor Subprefecto, ¿Quién no se malogra?

Y así es toda fiesta, fiesta de religión o patriótica. Igual. Por eso, una autoridad como usted es la salvación. (Arguedas, 1974: 46-47)

Como vemos el concepto de patria es muy distinto para indios y criollos. El sentido de la conmemoración de las fiestas patrias del 28 de julio sin la corrida andina no se entiende en la cultura quechua. Por ello, se observa una posición abiertamente litigante. Como apunta, Adriana Churampi Ramírez en su libro *Heraldos de Pachakuti*, el concepto de país, no es compartido:

Los conceptos de país, nación, patria, Estado, el ideal de homogeneidad, la unidad obligatoria que sustenta esas ideas, no puede aplicarse al contexto de una realidad evidentemente plural. El contenido de estos conceptos no es compartido por todos los grupos humanos que coexisten en un mismo territorio. [...] Mientras la definición de peruanidad, ecuatorianidad, bolivianidad, etc, siga partiendo de la presunción que existe una (pre)determinada manera de serlo, en la construcción de la cual no se haya tomado

seriamente en cuenta el aporte indígena, seguiremos condenados al conflicto. (2004: 233)

La figura del sacerdote tiene, asimismo, un gran protagonismo en la obra novelística de Arguedas. En ella se habla del clero en función de su trascendencia social y del grado de implicación que mantiene con los individuos de la comunidad. Arguedas ataca al clero en sus obras desde varias perspectivas diferentes. En *Yawar Fiesta* se retrata al sacerdote como cómplice del gamonal y de las autoridades oficiales, ofreciendo sus servicios a estos en función de sus intereses y a costa de la explotación del indio. Al igual que manifestara en 1889 Clorinda Matto de Turner en su novela *Aves sin nido*, el escritor apurimeño refleja, en análoga reflexión, la figura del cura como parte de la trinidad embrutecedora del indio. Las palabras del vicario corroboran, en efecto, tal idea y, en ese sentido, constituyen todo un alegato de adhesión a la línea de pensamiento que representa el poder y la aristocracia de Puquio:

El Vicario se paró, y ocultando sus manos en las mangas de su sotana, como si estuviera en el púlpito, habló.

—Señor Alcalde, señores vecinos: ustedes pues saben que he sido indio Karwank'a. El santo obispo de Ayacucho me recogió por caridad y me llevó al seminario. Pero en mi corazón sigo queriendo a los indios, como si fueran mis hermanos. Las corridas de Pichk'achuri siempre han sido, pues, una ofensa al Señor. Los señores vecinos, con perdón sea dicho, gozaban de una fiesta de Satanás. ¿Dónde se ha visto que haga 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. (Arguedas, 1974: 58-59)

En igual propósito se expresan las palabras que sellan los acuerdos entre el alcalde y los vecinos notables para hacer cumplir la circular, impedir que se



pueda llevar a cabo la corrida tradicional india y formalizar su sustitución por la lidia a la española. Lo vemos en los párrafos siguientes:

Señor Alcalde, ¿va a haber o no va a haber corrida?

—Sí, señor. El Concejo contratará un diestro en Lima.

— ¿Y cómo va a ser la corrida? ¿Los indios van a mirar nomás? ¿Y las enjalmas? ¿Y la dinamita? ¿El ayllu de K'ayau? ¿En silencio no más va a ser la corrida?

— ¡Don Julián! Le ruego no contradecir al gobierno.

— ¡Que contradecir! Yo no soy don Pancho Jiménez. Yo hablé aquí. He dado mi toro al ayllu de K'ayau y quiero saber.

—Los ayllus van a ser de toros, como siempre don Julián. Pero la corrida va a ser moderna.

Don Julián se rió fuerte, hasta que retumbó la sala.

— ¡No diga señor Alcalde! Si por milagro traen al Misitu, ¿Cómo va a encararle un torerito? ¿A ver? ¿Qué dicen, señores vecinos?

Don Demetrio se levantó y avanzó hasta el extremo del estrado.

— ¡Señor Alcalde! Hay que dejarse de atraserías. No hay toros para un diestro limeño. El Misitu es un pobre gato comparado con los torazos de Mala. (Arguedas, 1974: 63)

La otra posición, los que defienden la fiesta sangrienta, encabezada por el gamonal Don Julián Arangüena y seguida por el mestizo, Don Pancho Jiménez y los comuneros indígenas de Puquio, personifica el descontento popular. Es, principalmente, la manifestación de la indiada y los cholos, la postura del estrato más bajo del vecindario. El autor, refleja sin embargo, la fuerza de esa manifestación del pueblo indígena por su influencia y, en cierto modo, su capacidad de aculturación entre los criollos como lo demuestra el hecho de que sea un hacendado quien capitaneé la sublevación. Así se exhibe:

— ¿No habrá corrida en a plaza de Pichk'achuri? ¿No haber choclón para que se ocultaran los indios? ¿No haber paseo de enjalmas entre cohetes y música de wakawak'ras, cachimbos y camaretas? ¿No haber dinamitazos para los toros más bravos? ¿Ya no entrarían a la plaza los cholos de Pichk'achuri y K'ayau, con sus ponchos de capa, a parar firmes frente a los toros bravos de K'oñani y K'ellk'ata? Y entonces ¿Cómo iba a ser la corrida? ¿Dónde iba a ser? ¿La gente de Puquio iba a reunirse en Pichk'achuri, indios y vecinos, para ver a un solo torerito en la pampa del barrio, haciendo quites a los toros de K'oñani? Don pancho levantó el brazo, como señalando el asiento del Subprefecto.

—Señor —dijo—, ¡cómo va a ser eso! Hay apuesta pendiente para este año entre el barrio de K'ayau y Pichk'achuri. Y al Misitu de don Julián lo van a traer los indios de K'ayau. (Arguedas, 1974:43-44)

—Cómo va a ser la corrida sin el K'encho —gritaba don Pancho—. ¿Así es que no van a entrar el "Honrao", el Tobías, El Raura? ¿Cómo va ser, si no hay dinamita, si no hay enjalma? ¡Cojudeces no más! ¿Quién torerito va entrar a la plaza de Pichk'achuri? Como un tankayllu bailará en la plaza, como saltamontes se perderá. (Arguedas, 1974: 47)

Arguedas, antes de cerrar el relato, deja constancia del desacierto que supone el intento de prohibir o reemplazar las tradiciones populares de los pueblos serranos y en tal sentido, escenifica, en el punto culminante del relato, el fracaso del torero hispano que acude a Puquio por deseo de la población criolla a cumplir la orden de sustituir la fiesta de la sangre por la corrida hispana. Así lo expresa:

El K'encho, el Tobías, el "Honrao", el wallpa... se señalaban, golpeándose el pecho con el puño.

— ¡Atatau k'anra! —y mostraban con el dedo el burladero donde se había metido el torero.

— ¡Maula! ¡Mujerao!

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 K’encho!

Saltaron todos los capeadores al suelo. Y los corneteros tocaron, de nuevo, el Wak’rakuy, en la voz más gruesa.

— ¡K’encho!

— ¡Tobías, carajo!

— ¡No! ¡el Wallpa!

El Wallpa corrió, como loco, derecho contra el Misitu. Los guardias se acomodaron para ver, quitándose sitio entre ellos. El Subprefecto no podía hablar; temblando, con sus ojos duros, miraba el ruedo.

El Misitu cargó sobre el Wallpa. El K’ayau quitó bien el cuerpo.

El Misitu volteó y cruzó las astas rozando la barriga del indio.

— ¡So maula! ¡k’anra!

Con cuidado, calculando, el Misitu lo persiguió; el Wallpa cuadró todavía el poncho, pero cuando ya el toro lo buscaba de nuevo, regresando.

— ¡Lo va a matar! ¡Coño! —gritó el torero Ibarrito.

Los otros capeadores se arrimaron más al Misitu, llamando a voz en cuello. Pero el Misitu sabía; siguió tras el Wallpa. El k’ayau vio los cuernos arrimándose seguros a su cuerpo, y gritó alto, con toda su fuerza.

— ¡Misitucha! ¡Pierro! Pero el sallk’a le encontró la ingle, le clavó hondo su asta izquierda. Ya el Wallpa estaba pegado a la barrera, los otros capeadores se habían arrimado hasta el sallk’a; y el “Honrao” le jaló del rabo. El Misitu se volteó con furia, rajando la camisa del Wallpa. El “Honrao” tiró su poncho a la cara del toro; y mientras el sallk’a revolvía el poncho, los capeadores se acomodaron para hacerle frente.

El varayok's alcalde de K'ayau alcanza un cartucho de dinamita al Raura.

El Wallpa se hacia el hombre todavía; se paró difícil, agarrándose de la barrera, y templó sus piernas para no derrumbarse. Estaba frente al palco de los principales. Casi todas las niñas y los mistis lo estaban mirando. De repente, se hincharon sus pantalones sobre sus zapatos gruesos de suela, y salió por la boca de su wara, borbotando y cubriendo los zapatos, un chorro grande de sangre, y empezó a extenderse en el suelo.

Un dinamitazo estalló en ese instante, cerca del toro. El polvo que salió en remolino desde el ruedo oscureció la plaza. Los Wak'rapukus tocaron una tonada de ataque y las mujeres cantaron de pie, adivinando el suelo de la plaza. Como disipado por el canto se aclaró el polvo. El Wallpa seguía, parado aún, agarrándose de los palos. El Misitu caminaba a pasos con el pecho destrozado; parecía ciego. El "Honrao" Rojas corrió hacia él. —¡Muere, pues, muérete, salk'a! —le gritaba, abriendo los pasos.

— ¿Ve usted, señor Subprefecto? Estas son nuestras corridas.

¡El yawar punchay verdadero! —le decía el alcalde al oído de la autoridad.

(Arguedas, 1974: 162-164)

El relato concluye con la victoria de la comunidad indígena, mostrándonos su autor, la gran conquista que representa la fuerza de las tradiciones.

La oposición sierra-costa, como hemos visto a lo largo de la narración, se nos ofrece como una forma concreta de concebir la realidad de Perú. José María Arguedas se apoya en esta tesis dualista como soporte del conflicto para señalar que el problema entre indios y criollos está marcado por un enfrentamiento entre raza y cultura y que el modelo de cohabitación que se proyecta en la población se agrava, aún más si cabe, por la compleja configuración de su país, al estar dividido el territorio en dos arquetipos sociales muy representativos que se corresponden a los dos amplios sectores de la sociedad peruana, uno de tendencia capitalista, incorporado a la costa y otro de tipo feudal, ubicado en la sierra. En palabras de Fernando Fuenzalida:

Aplicada al Perú, la conceptualización “dualista” nos conduce a la imagen de un país conformado por dos segmentos desarticulados. El uno dinámico, moderno o por lo menos modernista, abierto al cambio y a la innovación y propenso a la industrialización. El otro, estático y conservacionista, agrícola y preindustrial. (Fuenzalida, 1970: 21)

Este enfoque con el que sustenta Arguedas su novela tiene su punto de arranque, a nuestro juicio, en la obra de José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), planteamiento que había sido formulado por este autor para exponer las diferencias que dividía al país, poniendo de manifiesto que la sierra y la costa eran dos regiones diferentes en las que se distinguía el territorio peruano. Tal aseveración revelaba, según palabras del pensador, que la segmentación de su país tenía su origen en la invasión hispana y que, la diversidad de razas, lenguas y costumbres que se proyectaban en el seno de la sociedad peruana era un problema sobrevenido de gran trascendencia. Así lo expresaba en su ensayo:

En el Perú el problema de la unidad es mucho más hondo, porque no hay aquí que resolver una pluralidad de tradiciones locales o regionales sino una dualidad de razas, de lengua y de sentimientos, nacida de la invasión y conquista del Perú autóctono por una raza extranjera que no ha conseguido fusionarse con la raza indígena ni eliminarla ni absorberla. (Mariátegui, 1928: 177)

Arguedas, influenciado por la orientación doctrinaria de Mariátegui, ilustra en la novela muy claramente las posiciones litigantes de los dos grupos sociales en conflicto a través de las acciones y juicios de valor contrapuestos que reproducen los personajes. También exhibe, a modo ejemplarizante, la figura del Subprefecto como el representante del sector costero que encarna la ambición y la altanería del criollo, un hombre arraigado al ámbito urbano, prejuicioso y desconocedor de la realidad de los pueblos serranos. Así lo refleja en el texto:

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. Los farolitos de las esquinas daban un poco de luz sobre los indios que llegaban; eran como tropa cerrada, ni las cabezas se veían; avanzaban en la pampa, como resbalando hacia la alcaldía.

— ¡Esto es un cinema! ¡Parece película!

No tenía miedo. No veía la gente, no entendía lo que hablaban.

— ¡Es puro ganado!

El Subprefecto miraba el pueblo desde los balcones de su despacho, como si estuviera en sueños.

— ¡Pueblos como de otro mundo! Sólo la necesidad, la plata, puede traerlo a uno a sufrir esta cochinada —exclamó el Subprefecto.

—Ahora no, Sargento. Ahí dentro está el cura, el Alcalde, todos los gamonales, don Julián Arangüena. ¡Que van a levantarse! Rogarán más bien para que haya destripadera el 28 ¿Qué le parece nuestra patria? ¡Es una gran vaina! Pero también que otra cosa puede dar esta tierra, mire que cielo para feo, que pueblo más triste. A veces se me pone negro el humor entre esos cerros. Y pura aulladera de perros; y cuando no los perros, esos cuernos que los indios tocan como para día de difuntos, o si no el viento que grita en la calamina. ¡Es una vaina! ¿A usted le parece bien? (Arguedas, 1974: 57-59)

El Subprefecto salió al centro del salón. Con las manos en los bolsillos empezó a pasearse, a todo lo largo de la alfombra.

— ¡Yo, yo haría encerrar a este pueblo!...

¿Para qué sirve su pueblo? Don Antenor y sus compinches son una majada de perros sinvergüenzas, aduletes, como usted dice; con la panza aquí y el alma en Lima. ¿Y los indios? Una recua de sarnosos, sucios como chanchos, borrachos, degenerados. Sólo para chupar, cantar, lloriquear y fornicar sirven.

Su voz aumentaba, se paraba a ratos frente a don Pancho, y entonces movía sus brazos con rabia, como si sacara las palabras con la mano.

— ¡Yo he visto a los indios metiendo piojos en la boca de sus guaguas!...  
(Arguedas, 1974: 63)

Y el Subprefecto miró otra vez los ojos chiquitos de don Pancho.

El Subprefecto sintió como que su cuerpo se hinchara, como que su pecho quisiera crecer hasta llenar el vacío del cielo y el silencio del pueblo.

— ¡Maldita sea! ¡Yo me largo! ¡Estos serranos bestias, este pueblo desgraciado! Capaz si lo tumba al cholo se hubiera calmado mi ánimo.  
¡Pero todo es un sarna en este país! (Arguedas, 1974: 64-65)

En un perfil opuesto ilustra, también, la figura del mestizo, Don Pancho Jiménez, un hombre arraigado al ámbito rural que representa la posición tradicional del colectivo indígena en su lucha frente al criollo, reproduciendo su visión del conflicto en el marco del sector conservacionista, agrícola y feudal. Así lo refleja en el texto:

Don Pancho hizo temblar el piso de tabla con su andar; se sentó en la primera silla, junto a la mesa del Subprefecto. Con las manos en las rodillas, sin apoyar el cuerpo en el respaldo de la silla, como toda persona respetuosa de la autoridad, miró desconfiado al Subprefecto.

—Aquí estoy, a su mandar.

El Sargento se sentó junto a don Pancho.

— ¿Por qué es tan feo su pueblo, don Pancho? —preguntó el Subprefecto.

[...]

—Según, señor Subprefecto. ¡Cómo pues no va a ser feo para usted! Usted es nacido en un pueblo de la costa, así como también el señor Sargento es arequipeño. Para don Demetrio es pueblo basuriento. Pero yo soy pues de aquí, mi cuerpo ha crecido en este aire; para mí, valgan verdades, Puquio no es feo. Yo he probado a vivir en otros pueblos, pero no se puede. Como usted, triste vivía.

—Yo soy puquio, señor, vecino nacido en Chaupi, para su mandar.

[...]

—Yo le digo, señor Supre, que la indiada es el pueblo, el Puquio verdadero. [...] ¿Cómo va quitar el Gobierno la corrida de Pichk'achuri? De casa en casa por los cuatro ayllus, tendrán que ir los "civiles" quitando los wakawak'ras; tendrían que subir estos cerros y entrando a las chukllas, quitar los wakawak'aras de los indios del alto. ¿No están oyendo señor? A ver, ¡paren un rato!... Ese pukllay que suena lejos, que baja, como de los luceros, es de los comuneros del alto. ¡Tendrían que hacer parar el corazón de todos los puquios para que no canten los wakawak'ras!  
(Arguedas, 1974: 60-62)

Concluimos el comentario, manifestando, por nuestra parte, que la novela refleja, como hemos demostrado en razón de los ejemplos extraídos del texto, un universo fragmentado por dos complejos arquetipos sociales antagónicos que mantienen unas relaciones sociales excluyentes, asentadas en el poder y la subordinación, lo que evidencia su hostilidad, separándoles, significativamente, sus códigos culturales.

Como podemos ver, el pueblo quechua transmite todo su amplio saber a través de la oralidad y en ese sentido, debemos tener en cuenta que es una sociedad no sigue la cultura letrada, por lo que, difícilmente podría sostenerse el argumento de que el indio no se integra a la sociedad por cuestiones educativas o por su analfabetismo. De igual modo, descubrimos que su comunidad está muy jerarquizada y jamás contraviene los principios en los que se asienta su cultura, sus tradiciones y su espiritualidad. Si bien, como se observa en *Yawar Fiesta*, el nativo andino acata sumisamente la orden del hacendado, sí se aprecia que manifiesta su discrepancia y se rebela contra él o contra la autoridad del Subprefecto cuando se intenta llevar a cabo una aculturación forzada contra su pueblo.



**V. JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: PRODUCCIÓN  
INTERMEDIA. *DIAMANTES Y PEDERNALES*  
(1954)**



## V. DIAMANTES Y PEDERNALES (1954)

### 5.1.- Aproximación a la novela

*Diamantes y Pedernales* es la segunda de las novelas del escritor peruano José María Arguedas, publicación que sale a la luz en 1954 y que marca su reaparición como narrador trece años después de su anterior producción novelesca<sup>22</sup>. Se trata de un relato corto, simbólico, con el que su autor explora las fibras sensibles que se manifiestan en el individuo, reflejando, por un lado, la pasión amorosa, la sexualidad y la muerte y, por el otro, la presencia de la música andina dentro del ámbito propio de la cultura quechua, como componente regenerador del alma humana. Esta novela, dentro del marco de la creación artística de Arguedas, marca el tránsito hacia el neo-indigenismo, estética a la que se circunscribe su obra *Los ríos profundos*.

*Diamantes y pedernales*, a nuestro juicio se integraría en una etapa intermedia, situada entre sus primeras producciones *Agua* (1935) y *Yawar Fiesta* (1941) y *Los ríos profundos* (1958). Entre el conjunto de sus narraciones, fue considerada por cierta parte de la crítica, de acuerdo a su calidad literaria, como una obra menor, de relevancia exigua y con un nivel técnico inferior a otras producciones suyas. Este es el caso de Carlos Eduardo Zavaleta quien considera que es una novela corta, fragmentaria, con muchos cambios y una trama inconsistente, además subraya que esto provoca que “la emoción o el interés del lector por la trama central se pierda” (1990-91: 157).

Antonio Cornejo Polar, contrariamente a esa opinión, manifiesta en *Los universos narrativos de José María Arguedas* que la novela *Diamantes y pedernales* nos brinda unos valores muy importantes y que la verdadera significación que revela la obra se encuentra en su representación simbólica dentro del sustrato cultural andino:

---

<sup>22</sup> Esta obra supuso la reaparición de Arguedas como narrador, pues desde su primera novela, *Yawar Fiesta*, en 1941, habían transcurrido trece años (si exceptuamos su cuento “La muerte de los hermanos Arango”, galardonado en México en 1953), lapso que no debe entenderse como una parálisis o merma de su capacidad creativa, pues durante ese tiempo el trabajó intensamente, consolidó su formación académica y preparó la que sería su mejor novela, *Los ríos profundos*, que publicó en 1958. (Vargas Llosa 1996: 149)

En mi libro sobre la obra narrativa de José María Arguedas dejé sin estudiar *Diamantes y pedernales*, una breve novela que apareció en 1954. Pensé entonces que dentro del conjunto global de la obra de Arguedas [...] era un texto menor, de “importancia discutible”, [una novela prescindible: Prólogo]. Aunque sin duda alguna la comparación con las otras novelas no le es favorable, pienso ahora que *Diamantes y pedernales* tiene mucha mayor significación de la que originalmente pude captar.

[...]

tomando en cuenta sólo el nivel de los hechos, el suceso, [el acontecimiento] de *Diamantes y pedernales* podría parecer no más que una mezcla de simplicidad y truculencia; no hay tal, sin embargo, porque las acciones y sus encadenamientos narrativos están sustentados sobre un denso orden simbólico y predicán una significación que trasciende con largueza el plano del puro acontecer.

[...]

Pulsando una nota que en *Los ríos profundos* se desarrolla espléndidamente, el narrador de *Diamantes y pedernales* sitúa en el centro del relato una reflexión poética sobre la música y su significado profundo, y de la misma manera que en aquella novela, aquí también el valor de la música se opone a toda manifestación maligna, en especial al encadenamiento asociativo de sexo y pecado. [...] Esta contienda moral entre la música y el pecado no puede entenderse, para la interpretación que reclama la novela, al margen de un sustrato cultural muy definido y concreto que a su vez, bastante directamente, remite a una situación social asimismo definida y concreta. (Cornejo Polar, 1997:138-140).

La importancia de este relato nos revela, sin duda, que su significación no está en el suceso mismo, es decir, no corresponde con el acontecimiento al que nos remite su representación, sino que va más allá, situándose en un plano simbólico que conecta con el sustrato cultural quechua. Esto indica, a nuestro parecer, que su importancia se halla, entre los múltiples análisis interpretativos posibles, en el vínculo asociativo que representa la música y los cantos indígenas en su conexión con el alma humana, exhibiendo, entre otros

atributos, unos poderosos lazos de unión que se establecen entre el individuo y su comunidad en virtud de los valores subyacentes que se manifiestan en el acervo originario de esta cultura.

La novela, de acuerdo al marco estético en la que se inscribe, el indigenismo literario, nos proporciona un enfoque muy real de la vida del indio en la sierra meridional de Perú, aportándonos una imagen nítida de una sociedad, anquilosada e inoperante en donde el latifundista, en uno de los múltiples pueblos del Departamento de Apurímac, tiene sometida a la comunidad indígena a la explotación, la tiranía y el maltrato. Si bien el retrato que nos proporciona el narrador del indígena andino, en este caso, se advierte deplorable en razón a la deteriorada situación en la que se encuentra su pueblo, apenas se aprecia, por su parte, una actitud reivindicativa, salvo por la defensa de sus tradiciones organizativas y culturales.

Cornejo Polar recoge esta impresión y manifiesta al respecto que la rebeldía del indio, aunque se ve proyectada tímidamente en su posición de rechazo contra el terrateniente, se aprecia, contrariamente a esta actitud, una posición de firmeza y orgullo en la defensa de los valores culturales:

En contraste con su pasividad social, con la sumisión que los encadena, los indios de *Diamantes y pedernales* demuestran una vigorosa identidad cultural: silenciosamente pero con firmeza reiteran los valores de su cultura y los muestran con seguro orgullo. Es tan firme su posición en este orden específico que dentro de él pueden imponer condiciones al mismo gran señor. Don Aparicio explota e injuria ferozmente a “sus indios”, pero no puede sobrevivir sin el auxilio de su música, más todavía, sin asumir las melodías quechuas como componentes imprescindibles de sus experiencias más íntimas y más hondas; por esto, si en un sentido es amo y señor del arpista Mariano, en otro sentido, tal vez menos objetivo pero igualmente real, depende servilmente de él, de su capacidad para tañer el arpa y de elevarlo, con las canciones indias que interpreta, a la plenitud de sus vivencias: “¡tu arpa me ahonda más!”, le dice al upa Mariano. (Cornejo Polar, 1997:138).

Al entrar en el análisis y valoración de la trama del relato, advertimos, que la historia que nos presenta en *Diamantes y pedernales*, a pesar de su figurada sencillez, exhibe una gran complejidad analítica por la dificultad que entraña la interpretación de los acontecimientos de acuerdo al universo simbólico en los que se sustentan.

La novela nos presenta el encuentro fortuito de un joven indio, tras su arribo a un pueblo grande, capital de provincia, con un terrateniente de la comarca, suceso éste que origina su incorporación inmediata al servicio del patrón y que propiciará, a partir de ese momento, una vinculación estrecha que superará el trato diligente y servil, contrariamente a lo establecido, para establecerse una fuerte dependencia por parte del hacendado hacia su persona. De igual manera, además de exteriorizar esa correlación de acontecimientos, narra, por otro lado, la intrahistoria lujuriosa del acaudalado señor con una mestiza, unión que se verá alterada con la llegada de una joven criolla procedente de la costa, lo que hará conmocionar al pueblo, propiciará un cambio en la vida de sus habitantes y provocará un desenlace funesto, concluyendo el relato con la muerte del indígena a manos de su patrón, la huída de éste lejos del pueblo y la acogida de la joven mestiza, tras ser abandonada por su amante, en el seno de la comunidad indígena.

## **5.2- El argumento.**

El argumento de la novela es muy conciso y se sustenta sobre unos hechos que protagonizan cuatro personajes foráneos en un barrio de una ciudad serrana, capital de provincia, en donde tiene lugar una relación afectiva que, por causas imprevisibles, entrelaza sus vidas y logra provocar el desencadenamiento de una serie de acciones que van a venir marcadas por la pasión amorosa y la consternación.

La historia se inicia con la presentación del indio Mariano a su llegada a una capital provinciana de la sierra adonde acude, después de haber recorrido un largo trecho a pie por los senderos de la meseta más alta y plana de Perú, a

raíz de su expulsión, por parte de su hermano mayor, del hogar familiar en el que vivía cuando murió su padre. Al llegar allí, a ese nuevo pueblo, se encuentra fortuitamente con el señor de Lambra, un indecoroso y cruel potentado que lo recoge y lo incorpora inmediatamente como asistente suyo al cuidado de su casa y a su servicio exclusivo como músico.

Mariano es un magnífico arpista, pero sus rasgos físicos, su endeblez, su carácter introvertido y su actitud reservada, le confieren una imagen grotesca, lo que hace que la gente lo vea como un “upa” o idiota. A pesar de eso, sobresale por su perfil humano, su discreción y por sus formidables dotes musicales como arpista, ejecutando para su patrón, los ritmos más genuinos de la música andina proveniente de los pueblos del interior que éste le demanda, requerimiento que le hace asiduamente con el propósito de apaciguar su atormentado espíritu. El músico, desde su comparecencia en Alk’amare, se muestra cauteloso con el vecindario y mantiene una relación muy estrecha con su patrono, don Aparicio, al que acompaña en sus salidas.

Don Aparicio, por otro parte, es un personaje desdichado que no puede vivir sin la ayuda que le presta su sirviente. Se le describe como un hombre joven de gran poderío físico, alto, cejjunto, de expresión candente e intranquila y una extraordinaria capacidad de seducción con las mujeres. Encarna la figura de un gran seductor que atrae a cuantas damas quiere, pero que no se siente plenamente colmado por ninguna de ellas, excepto por una muchacha apurimeña, Irma, a quien en un tiempo atrás había arrancado del seno familiar, llevándosela de su pueblo y apartándola de sus progenitores. Este hombre, de alma afligida y conciencia perturbada, sólo encuentra cobijo en la música tradicional andina que le interpreta su devoto Mariano.

Una vez avanzado el relato, se introduce la historia de Irma, la amante del terrateniente, joven muchacha de origen mestizo, hermosa y fiel, que fue seducida por el terrateniente y, que con engaños, consiguió alejar de su lugar de origen y su familia. Esta mujer oriunda de la región que encarna el virtuosismo de la raza inca por su belleza, laboriosidad y lealtad con las tradiciones de su pueblo y que vivía resignada, sin su familia y amigos, a su

condición de manceba del señor de Lambra, sin más esperanza que ser, quizá, algún día la leal esposa del hacendado, encuentra la rivalidad en la presencia de una joven criolla, Adelaida, procedente de Lima que llega al pueblo y provoca el enamoramiento delirante de don Aparicio.

La narración continúa y, poco después, al escenificarse la figura de la costeña Adelaida, la historia se polariza, contraponiéndose, a partir de ese momento, la rivalidad entre ambas mujeres, lo que provoca un conflicto de género interétnico y racial. La presencia de esta joven costeña, rubia, bella y frágil encandila a don Aparicio, causa el sufrimiento de la fiel mestiza, conmociona al pueblo y como apunta el narrador, propicia las habladurías de la gente por el galanteo del latifundista. Adelaida representa una alternativa pasional para el hacendado, pero, también, su presencia va a generar la contienda y a desatar la convulsión de unos acontecimientos que se volverán trágicos.

Finalmente, la historia concluye con la revelación de una serie de fatalidades que acaban en el crimen del indio Mariano a manos de su patrón, el señor de Lambra, por no haber acatado su compromiso de tocar tan sólo para él. En este escenario, como plantea el narrador, le obliga al hacendado, producto de su enamoramiento apasionado de la criolla, a cometer graves errores y a proyectar, a la postre, su naturaleza violenta contra el indígena, al que asesina, abandonando luego a su amante y sacrificando, finalmente, a su caballo.

### **5.3.- Los temas.**

La música andina como elemento regenerador del alma humana es el tema principal de la novela. Ésta se asocia al alma corrompida del patrón y actúa en él como un componente purificador de su espíritu, pero igualmente, se manifiesta en el relato como el factor integrante de la cultura quechua que envuelve la vida del pueblo andino en todos sus acontecimientos.

Don Aparicio, como se aprecia en el texto, se refugia en la música para aliviar sus males y, en ese sentido, las melodías que brotan del arpa de Mariano atenúan su alma corrompida y actúan como un bálsamo. El narrador señala la importancia de este hecho y, en cierto sentido, nos transmite la fuerza y la



influencia de este arte andino, proveniente de las culturas incaica y preincaica, capaz de traspasar fronteras e infiltrarse en el alma humana. Esto lo podemos ver en los párrafos siguientes:

Don Mariano, a ti no más te dejo tranquilo, por tu canto; por tu arpa también le decía el corpulento señor de Lambra, paseándose lentamente en la sala, a la luz temblorosa de la única vela que prendía en el candelabro. (Arguedas, 2011: 22)

¿Por qué será, don Mariano? Mis mujeres no me dan tranquilidad; el trago, ya sea cañazo o champán, es para peor. ¡Anda ya a dormir! Pero en medio del patio tócame por último cualquier huayno de tu pueblo. ¡Don Mariano, tú no más para mí, para mi alma...! -iba diciendo el patrón desde la escalera, mientras subía paso a paso hacia su dormitorio. (Arguedas, 2011: 23)

- ¡Toca! -le ordenó. Entonces los ojos pequeños de Mariano se iluminaron; don Aparicio recibió esa mirada y sintió un clamor profundo en su alma, como la primera luz de un día de fiesta en la infancia. (Arguedas, 2011: 31)

Como subraya Antonio Cornejo Polar, en su libro *Los Universos narrativos de José María Arguedas*, el valor de la música en *Diamantes y pedernales* se opone a cualquier manifestación maligna que podamos asociar entre sexo y pecado:

Pulsando una nota que en *Los ríos profundos* se desarrolla espléndidamente, el narrador de *Diamantes y pedernales* sitúa en el centro del relato una reflexión poética sobre la música y su significado profundo, y de la misma manera que en aquella novela, aquí también el valor de la música se opone a toda oposición maligna, en especial al encadenamiento asociativo de sexo y pecado. A la larga, si don Aparicio mata al arpista es porque al tocar el arpa en casa de su amante contamina la pureza que expresan sus melodías y se hace reo de una suerte de imperdonable

sacrilegio. Esta contienda moral entre la música y el pecado no puede entenderse, para la interpretación que reclama la novela, al margen de un sustrato cultural muy definido y concreto que a su vez, bastante directamente, remite a una situación social asimismo definida y concreta. (Cornejo Polar, 1997:141).

Este carácter purificador que presenta la música en la novela se mantiene también en la vida de los propios indios y mestizos. Así lo expresa el narrador:

El Upa se iba pronto, al empezar la noche. Entraba por la pequeña puerta del zaguán, atravesaba el gran patio de la casona, y se dirigía a su cuarto. Era la monturera; habían allí algunos caballetes vacíos, y poyos en los cuatro lados de la habitación. Don Mariano prendía el mechero, la callana de sebo con que solía alumbrarse; y templaba su arpa. No tocaba las danzas y cantos que acababa de oír, sino los de su pueblo. Se agachaba hasta apoyar la frente en el gran arco del instrumento; y la música de los pueblos fruteros del interior nacía en ese cuarto oscuro. Los pocos transeúntes que pasaban por la calle a esa hora se detenían, para oír al arpista. Y no le remecían la puerta, no le molestaban ni le gritaban desde fuera.

- ¡Quizás San Gabriel, quizás cual ángel toca! ¡El Upa no será!  
¡El Mariano es inocente! -comentaban los indios, en quechua.

- Cantos de pueblo extraño -afirmaban los vecinos notables. Si algún indio o mestizo borracho le oía, se acercaba hasta la puerta; se sentaba en la vereda, apoyando la cabeza sobre las rodillas, y escuchaba.

Mariano sentía a veces que a su puerta se detenían algunos transeúntes.

- Su espíritu no más está tocando -dijo cierta noche un mestizo de mala vida, guitarrista, y dedicado a corromper mujeres casadas.

-¡Su espíritu no más! A ver si me limpia mi alma; pura mujer no más quiero.  
¡Mucho hey maldecido...! Y se tendió junto a la puerta de Mariano, en la oscuridad. (Arguedas, 2011: 24)

Igualmente, como apunta su autor, la música forma parte de los acaecimientos festivos y luctuosos de la comunidad. Veamos como se exhibe en el relato:

Cuando Antolín salía de viaje, toda la comunidad lo despedía, en un extremo del pueblo, junto a una piedra inmensa cargada de arbustos y de yerbas. [...] Las mujeres se cubrían medio rostro con las mantas, se reunían en un grupo cerrado, y así cantaban el harawi de la despedida. Los hombres y los niños, las viejas, todos permanecían en su sitio, callados. (Arguedas, 2011: 26-27)

Terminó el rezo y hubo un instante de silencio. ¡Don Aparicio ya lo sabía! Las mujeres cantarían el Aya-harawi. Cerró los ojos. Un grupo de mujeres se cubrieron el rostro con sus rebozos y comenzaron a cantar. No pronunciaban palabras, sólo sílabas, con la voz más aguda y penetrante de la creación. (Arguedas, 2011: 56)

El narrador reproduce, asimismo, ciertas referencias a la naturaleza. Se aprecia en los párrafos siguientes:

La noche del 23 de junio esos arpistas descendían por el cauce de los riachuelos que caen en torrentes al no profundo, al río principal que lleva su caudal a la costa. Allí, bajo las grandes cataratas que sobre roca negra forman los torrentes, los arpistas “oían”.

¡Sólo esa noche el agua creaba melodías nuevas al caer sobre la roca y rodando en su lustroso cauce! Cada maestro arpista tiene su pak'cha 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.

(Arguedas, 2011: 30)

El texto recoge, también, la mención a los mitos, leyendas, divinidades supraterráneas y a la tradición cristiana en algunos episodios de la narración, como observamos a continuación:

El arpista fue cobrando valor mientras cruzaba la meseta en la que, según las leyendas, vivían monstruos voraces, arrojadores de fuego. Si el silencio no lo había diluido, si su corazón seguía latiendo, si no habían saltado de los lagos tropas de toros y serpientes encrespadas para enloquecerle con sus bramidos y arrastrarlo; él podía vencer ya a todos los demonios de la tierra. Y con paso enérgico apuró la marcha. [...] Antolín rezó en quechua y ofreció un poco de cañazo al abra y a la pampa terrible que empezaba cerca, ceca de los nevados. (Arguedas, 2011: 29)

La narración se completa con otros subtemas o temas secundarios que configuran el relato y que, de alguna manera, obedecen a su naturaleza evolutiva en sus diversas secuencias episódicas. La explotación y el maltrato al indígena, el comportamiento abusivo y la impulsividad sexual de Don Aparicio, los celos, la devoción platónica y la muerte son temas secundarios que forman parte del relato. La recreación y elogio de los espacios naturales, la flora y la fauna del entorno andino, la mención a los mitos, leyendas, divinidades supraterráneas y a la tradición cristiana se recogen igualmente en el texto.

**5.4.- El espacio.** Los sucesos relatados en la novela *Diamantes y pedernales* transcurren en el Departamento de Apurímac, demarcación territorial de Perú que se ubica en la sierra meridional, en la vertiente oriental de la cordillera de los Andes. Es un territorio de los más escarpados del país, surcado de sur a norte por varios ríos, con una altitud media de 2900 metros de altura y una superficie 20,9 mil kilómetros cuadrados. Se localiza en el sector suroeste de los Andes centrales, limitando al norte con los departamentos de Ayacucho y Cuzco, Arequipa por el sur y Cuzco y Ayacucho, nuevamente, por el este y oeste respectivamente.

El primer escenario geográfico con el que arranca la narración es Alk'amare, espacio urbano de emplazamiento que sitúa la escena en un barrio de un poblado andino. El relato nos ofrece una perspectiva de pueblo grande y frío, de horizonte abierto, donde las montañas altas se ven lejanas, en brumosa cadena. Es capital provinciana y está constituido por seis barrios, seis iglesias pequeñas de indios y un templo mayor, largo, de piedra y techo de calamina. Éste aldea presenta una difícil accesibilidad por su colosal orografía, apuntándonos el narrador, entre otras cuestiones, el dato de que los viajeros para alcanzar la cima deben internarse en una ruta hacia los ríos amazónicos, por ofrecer los Andes centrales un paso menos helado y alto. Además de Alk'amare, lugar en el que residen en viviendas modestas los mestizos y pequeños artesanos, se cita por su trascendencia el barrio del señor de Challwa, por ser el sector del distrito más antiguo y el lugar de peregrinación al que acuden los devotos.

El siguiente escenario que aparece en el relato es el espacio central del pueblo, emplazamiento en el que se sitúan las residencias de los señores principales, ocupando los alrededores de la plaza de armas y la calle principal del pueblo, junto al jirón Bolognesi, en mansiones de dos pisos con patios y corrales defendidos por cercados altos.

Más adelante, ya avanzado la trama, se observa un cambio de escenario, un espacio narrativo nuevo que ha variado considerablemente. Éste va a sufrir diversas alteraciones una y otra vez, trasladándose la acción, a partir del capítulo II, de un entorno urbano a otro rural y viceversa, logrando internarse la narración en la pampa, atravesando valles y ríos, escalando los picos nevados y recorriendo los caminos que conducen a los pueblos fruteros del interior, todo ello, a través de un singular viaje que nos muestra la belleza paisajística de la cordillera andina.

Una vez entrado en el capítulo V la narración se interna en un hermosísimo escenario, un entorno espectacular como es la laguna de Ocabamba, lugar pintoresco que se detalla por su belleza y magnificencia. Se destaca este emplazamiento como marco decorativo relevante, motivo de orgullo para la

gente del distrito, juzgándolo como un paraje único por su peculiar atractivo y por reunir condiciones excelentes para la celebración de fiestas y banquetes. Se le describe como un lugar agraciado, rejuvenecedor, apto para el descanso y los juegos, rodeado de maizales y árboles sauces y provisto de un montículo de piedras en el centro en donde se hallan sacuaras altas que sirven de refugio a los pequeños patos de alas rojas. Por último, se retorna nuevamente al espacio urbano, a Alk'amare, escenario inicial con el que comienza el relato para concluir con el desenlace, remitiéndonos a un último episodio, la muerte de Mariano y el protocolo de su velatorio y entierro.

### **5.5.- El tiempo.**

Los acontecimientos que se relatan en la novela hacen referencia a la primera mitad del siglo XX, concretamente a los años veinte y subsiguientes, hasta la década del cincuenta, época que coincide mayoritariamente con el oncenio del gobierno de Augusto Bernardino Leguía y Salcedo (1919-1930), los gobiernos militares (1930-1939), los ensayos democráticos (1939-1948) y el ochenio de Manuel Arturo Odría Amoretti (1948-1956) tras un golpe de estado contra el presidente José Luís Bustamante y Rivero el 27 de Octubre de 1848.<sup>23</sup>

Este periodo amplio, de algo más de tres décadas de historia viene marcado por una serie de cambios importantes que se produjeron en el país, sobre todo a nivel socioeconómico y político, surgiendo unas amplias diferencias entre las poblaciones serranas y costeñas. Se trata, sin duda, de una etapa de agitación y de tensiones sociales que conformará un cambio en la estructura y en el modelo productivo del país, iniciando su modernización, lo que traerá consigo diversas acciones que repercutirán en el estado y en el conjunto de la sociedad peruana como por ejemplo las movilizaciones migratorias de campesinos indígenas y mestizos serranos hacia la capital del estado y a otras ciudades de la costa, el abandono del campo, la aceleración del proceso urbanizador de las grandes ciudades costeñas, el acrecentamiento de la clase media, la llegada

---

<sup>23</sup> Véase a este respecto el cuadro cronológico de los gobiernos peruanos entre 1899-1970, que incluimos en el capítulo IV de esta tesis.

de empresas y de capital extranjero en busca de inversiones en el país y los problemas de desarraigo, explotación, desigualdad e injusticia social que se fueron sucediendo en la población, dando lugar a la creación de sindicatos y a la formación de agrupaciones políticas como el APRA y el partido socialista.

En el territorio andino, por otro lado, la realidad fue aún mucho más crítica y las tensiones se fueron acrecentando por la precaria situación económica y social por la que atravesaban los pueblos amerindios, sometidos a la explotación del latifundio y la presión del capitalismo, imperando un poder rural local sobre las manos del hacendado, conocido como el gamonalismo, que como ya señalamos hace referencia a un régimen feudal surgido en Perú a mediados del siglo XIX que se mantuvo vigente hasta el inicio de la reforma agraria, en los años setenta (1960-1970), caracterizándose por la extraordinaria posición de dominio que tenían los terratenientes, manejando el poder político y eclesiástico, violando los derechos de los pueblos indígenas e imponiendo su ley sin que los tribunales de justicia intervinieran en la resolución de litigios.

#### **5.6.- La presencia del narrador.**

La narración, como bien se aprecia en el texto, no sigue un orden lineal o cronológico en el transcurrir de los acontecimientos sino que arranca a partir de un comienzo abrupto, *in medias res*, iniciándose en medio del asunto y sin aclaración previa. Desde el comienzo, y tras un salto temporal, se introduce al personaje protagónico del relato, indicándonos su lugar de residencia y el tiempo que lleva en él, ofreciendo a continuación su descripción física, algunos datos sobre su identidad y situación personal, para profundizar, un poco después, en su trayectoria biográfica de acuerdo a su vinculación con los acontecimientos que se van a suceder con posterioridad.

El narrador que interviene en el relato es instruido, bilingüe, conocedor y difusor de la cultura andina. Narra en tercera persona, fuera de la historia, modulando continuamente su participación para dar cuenta de la trama, hacer puntualizaciones sobre detalles concretos del relato o descifrar los símbolos del acervo cultural proveniente del mundo quechua. Se trata de un narrador

heterodiegético<sup>24</sup> y, como tal, se aprecia que se mantiene a cierta distancia de los acontecimientos, no forma parte de la historia y relata con objetividad. Caracteriza y define a los personajes con rigor y detalle, retratándolos como seres raros, poco comunes, desplazados de su entorno y maniatados por una situación compleja de cohabitación étnica, lo que indica que son individuos de idiosincrasias foráneas y personalidades heterogéneas que se encuadran fuera de su ámbito natural de actuación y que han llegado hasta ese lugar por diversas circunstancias. Resalta, primeramente, los orígenes raciales de pertenencia a los que se les asocia, lo que demuestra, a la par, que existen unas diferencias étnicas sustanciales entre ellos. Luego, nos revela la procedencia y el rol social de cada uno de ellos, lo que acredita, también, la inclusión de ciertas desigualdades. Por último, define a los mestizos como individuos ubicados dentro o fuera del poder.

En esta caracterización a la que aludimos sobre la intervención de los actores que participan en el relato, se observa que el narrador fija muy bien los perfiles que los delimitan. Retrata en primer lugar a Don Aparicio, excéntrico latifundista que goza, sin límite, de una gran fuerza, dominio y pujanza, que le habilita para imponer su autoridad. Es el señor de Lambra, un hombre bruto, posesivo, violento, y concupiscente<sup>25</sup>. Se advierte del personaje, asimismo, que estaba

---

<sup>24</sup> La concepción de narrador extradiegético, introducido en el campo de la narratología por Gérard Genette “designa una particularidad narrativa: aquella en la que el narrador narra una historia a la que es extraño, una vez que no integra ni ha integrado, como personaje el universo diegético en cuestión”. (1972: 251),

<sup>25</sup> En la teología cristiana, se llama concupiscencia —que se puede entender como sentir deseos (o exceso de deseos) no gratos a Dios (de acuerdo con su etimología a continuación)— (del latín *concupiscentia*, *decupere*, desear, reforzado con el prefijo *con*) a la propensión natural de los seres humanos a obrar el mal, como consecuencia del pecado original. La especial insistencia de la enseñanza moral cristiana en centrarse en las cuestiones de conducta sexual, ha producido un cierto sesgo en el significado, dotándolo de ese contenido, que se observa en expresiones como «miradas concupiscentes». Sin embargo, el concepto es más general, y atañe a todas las dimensiones de la conducta. Según el *Diccionario de la lengua española* (de la Real Academia Española) la concupiscencia es, "en la moral católica, deseo de los bienes terrenos y, en especial, apetito desordenado de placeres deshonestos". (*Diccionario de la lengua española*, 2001)



totalmente enloquecido por la belleza de la joven criolla y que la música del indio Mariano ya no le aplacaba su espíritu sino que, por el contrario, le ahondaba aún más. El narrador describe nítidamente su perfil psicológico, marcado por la desconfianza, la violencia, el impulso sexual desmedido y su constante afligimiento. Lo hace en los párrafos siguientes:

El hijo de la señora era alto, cejjunto, de expresión candente e intranquila. Cuando venía con su madre excitaba al vecindario. Invitaba a champaña a sus amigos, hasta emborracharlos; y se reía de ellos en forma escandalosa. Sus risotadas se escuchaban a gran distancia.

- Dicen que don Aparicio reía como un condenado y hasta en la plaza retumbaban sus carcajadas.

-¡Qué gracia! Mil indios trabajaban para él (Arguedas, 2011: 22)

- Al primero que arrastre a don Mariano a tocar en cualquier casa ajena, lo mato a puntapiés —había dicho don Aparicio en muchos sitios y en forma rotunda— ¡Lo mato a puntapiés! Aquí hay más de veinte arpistas; nadie necesita de don Mariano. Era extraño que un joven tan poderoso, tan altivo, llamara don al Upa. Ese tratamiento tuvo quizá más influencia que las propias amenazas que lanzó para proteger al arpista. (Arguedas, 2011: 25)

Don Aparicio juró arruinar y golpear hasta dejar agonizante a quien hablara mal de la niña recién llegada. Podía hacerlo. Una noche, trescientos indios llegarían a cualquier hacienda o chacra; derrumbarían los cercos, dirigidos por despiertos y fieles mayordomos mestizos; matarían los chanchos, los caballos y las vacas; los espantarían hacia los abismos... El señor de Lambra era un hombre de acción y no había aparecido aún otro joven poderoso e igualmente decidido que le hiciera sombra. Era, además, fuerte, gran jinete; y cuando le atacaba la ira, enrojecían sus ojos, se erizaban las cejas, infundía miedo. Y no lanzaba puñetazos; golpeaba con el filo de su mano derecha como si fuera un trozo de madera pesada. A

ese golpe le llamaba “pescuesazo”, y decía que un limeño le había enseñado. (Arguedas, 2011: 35)

Como perfil contrapuesto al hacendado, el narrador señala la figura del indio Mariano, un hombre humilde, desvalido, situado en el estrato social más bajo de la población y que había sufrido por la desacreditación de su linaje, su expulsión del hogar familiar y la protección del ayllu o comunidad. Es recreado como forastero, un upa o illa, un ser dotado de virtudes mágicas:

Los indios llaman upa (el que no oye) a los idiotas o semi-idiotas. El músico Mariano tenía algo de upa: iba a ver las fiestas de los barrios, y contemplaba los grandes bailes de indios y mestizos, los convites fastuosos, las danzas, desde lejos. (Arguedas, 2011:23)

Nadie caminaba con más humildad y menos frecuencia en las calles principales del pueblo que Mariano. Pasaba como si en realidad no fuera nadie. Cuando su joven patrón bebía en las cantinas, Mariano permanecía quieto tras la sombra de algún poste. (Arguedas, 2011: 25)

El hermano mayor, que era el primogénito, lo miraba con cierto desprecio y vergüenza. (Arguedas, 2011:26)

Cuando el padre de la familia murió, Antolín resolvió despachar al upa a la capital de la provincia. Las dos hermanas y los cuñados aceptaron la decisión del arriero. Antolín los atemorizó. Les recordó que los upas eran sensuales y taimados. (Arguedas, 2011:28).

Luego, un poco más adelante, el narrador pone el foco en el personaje femenino de Adelaida, la mujer criolla que había llegado al pueblo en compañía de su madre. Acentúa su belleza, su finura, la elegancia en su modo de vestir y su andar gracioso. Dice de ella que su hermosura había conmovido a la juventud provinciana y a la de los distritos próximos, que tenía muy preocupadas y tristes a las señoritas del pueblo y que su presencia había propiciado la crítica en las señoras, favoreciendo sus conjeturas crueles y

obscenas. La escenifica como la muchacha costeña de belleza occidental, capaz de cautivar por su hermosura extraordinaria y generar, también, el odio entre las señoras y sus hijas y el ansia y la envidia de muchas jóvenes:

Una joven rubia, delgada y de pelo corto, llegó al pueblo tres años después que el upa Mariano. Su madre la acompañaba. Se alojaron en el único “hotel” de la pequeña ciudad.

[...]

La llegada de la rubia y su permanencia conmovió a la juventud de la capital provinciana y a la de los distritos próximos. Era bella y elegante; y era de la costa, de una ciudad importante y aristócrata. Sin duda pertenecía a una familia modesta, pero vestía exactamente como las señoritas limeñas, a la última moda. Su melena era rubia como no se atrevían a usarla las jóvenes del pueblo; y caminaba con esa gracia encantadora propia de las muchachas bonitas de las ciudades costeñas. (Arguedas, 2011: 32-33)

Las señoras del pueblo respiraron tranquilamente; los jóvenes se resignaron; las muchachas ansiaban contemplar a la rubia, verla caminar y sufrir. [...] Los jóvenes casaderos y los muchachos, los adolescentes, pasaban por la calle donde ella vivía, cuando don Aparicio se iba a Lambra. En realidad, la imagen de Adelaida reinaba en el barrio de los señores. Sólo en los ayllus de los indios se hablaba poco de ella. Se contaba que una hermosa niña, de cabellos rubios como los de las vírgenes de las iglesias, había llegado al pueblo y que todas las señoras y sus hijas la odiaban; que muchas jóvenes lloraban en la noche, de ansias y de envidias. (Arguedas, 2011: 35)

En un plano opuesto perfila a la ocabambina Irma como una muchacha modesta, inocente, de gran ternura e inusual belleza. Así la muestra:

Irma no era hija de una familia muy principal. Su padre era propietario de un molino, de pocas tierras de maíz y de una huerta. Tenía

un solo caballo, ya viejo, lerdo y adormilado, víctima de las amarguras de su dueño.

Irma era la mayor de cinco hermanos mal vestidos, que constituían la desesperación de su padre. (Arguedas, 2011: 39)

Por último, el narrador concluye la historia, reflejando, por un lado, el desencadenamiento de unos acontecimientos trágicos que se asocian a la actitud violenta del terrateniente y, por el otro, a escenificar la ruptura de su relación con su amante mestiza. En ese orden, llegando al punto álgido de mayor tensión narrativa, muestra el encuentro de don Aparicio y el indígena en casa de la amante del hacendado; luego, el ataque de ira que le provoca esa situación cuando se percata de que Mariano toca el arpa para ella; después, el impulso desmedido de violencia que le hace destrozar el instrumento y, finalmente, el asesinato del aborígen.

La narración se cierra definitivamente con la inhumación del cadáver de Mariano, reflejando el narrador, por su parte, el protocolo del velatorio según la tradición quechua, la despedida del latifundista de la muchacha costeña de la que se había enamorado, el sacrificio que hace de su caballo para alimentar al cernícalo de Mariano y el abandono de su amante mestiza como venganza por haber intercedido en la voluntad del indígena, de esta manera, Mariano, como sostiene Cornejo Polar (1997: 141-142) "se hace reo de una suerte de imperdonable sacrilegio":

En la misma línea, sigue apuntando el crítico antes mencionado, el asesinato de Mariano se asocia a la profanación de la pureza del espíritu en su conexión con la música como elemento portador de esa esencia:

A la larga, si don Aparicio mata al arpista es porque al tocar el arpa en casa de su amante contamina la pureza que expresan sus melodías y se hace así reo de una suerte de imperdonable sacrilegio. (Cornejo Polar, 1997:141-142)

Dentro de la tensión semántica que propone *Diamantes y pedernales*, es evidente que la extensa positividad que plasma el conjunto música-mundo quechua tiene por primer énfasis un significado ético que en términos generales podría interpretarse como equivalente a pureza, tanto por la caracterización cuanto por su juego opositivo con la asociación sexo-pecado, conjunto que le contrapone abiertamente. En la medida en que la música de Mariano evoca a “su pueblo nativo”, adonde el sol se hundía caldeando las piedras, mezclándose con el polvo, haciendo brillar las flores, las plumas de los pequeños patos de río, el vientre de los pejerreyes que cruzaban como agujas los remansos”, en esa misma medida, como portadora de la belleza intocada del mundo, la música de Mariano se entiende como expresión del espíritu puro y de la elementalidad natural que desconoce el pecado y la culpa.

(Cornejo Polar, 1997:144)

De todo eso se desglosa que el carácter regenerador de la música en el latifundista deja de funcionar al cambiar de sustrato; la joven Adelaida es criolla y, en ese sentido, desconoce el acervo quechua y no participa de sus potencialidades. Don Aparicio es consciente de ello; sabe que ha sido errónea la decisión que adoptó al asesinar a su asistente Mariano, por lo que tiene que abandonar el pueblo y expiar su culpas lejos de él.

### **5.7.- Los personajes.**

*Diamantes y pedernales* nos presenta una serie de personajes que se identifican con los diferentes sectores socioculturales de la población, lo que permite exponer una visión bastante aproximada de la vida de los individuos de estas localidades rurales de la sierra peruana. Su escenificación, acotada por una relación de oposición y complementariedad, posibilita, nítidamente, exhibir unos perfiles humanos bien delimitados en orden a su dimensión histórica y a su estratificación social, lo que refleja, sin duda, su jerarquía y rol hegemónico en la narración.

La clasificación que hacemos de los personajes se justifica en razón a su nivel de intervención y relevancia en los acontecimientos relatados. Atendiendo a tal criterio, estructuramos de la siguiente manera:

**a) Personajes principales:**

- Mariano es el personaje protagónico del relato. Un ser frágil, endeble y desamparado. Un nativo honesto, humilde, alegre, habilidoso y sensible. Se dice de él que era un upa, un individuo sensual y taimado y una persona especialmente dotada de virtudes mágicas (un illa). Se indica, también, que se había trasladado a Alk'amare en donde residía desde hacía tres años, era forastero y procedía de un pueblo frutero del interior. Poseía unas extraordinarias capacidades artísticas, tranquilo, pacífico, permanecía callado y no mostraba emoción ante los elogios o las burlas. No mantenía relaciones con otros residentes del pueblo, andaba sólo y se encontraba lejos de su familia, sin más compañía que la de un cernícalo que criaba y que llamaba "Inteligente Jovín". Mariano había sido desalojado de su casa por su hermano, porque creía que su alma estaba poseída; quizá porque en su interior había candela, infierno. Los habitantes del pueblo le respetaban, le tenían gran estima y nunca se habían atrevido a maltratarle.
- Don Aparicio, por el contrario, es el personaje opuesto que presenta características antitéticas con el protagonista. Encarna los atributos del hacendado violento, un hombre joven, fuerte, impetuoso y resolutivo, un seductor apasionado que goza de un enorme poder y es respetado por los caballeros y admirado por las señoritas del pueblo. Sabemos de él que procede de un pueblo alto y frío, es hijo de una señora muy principal que posee la mayor parte de las tierras y de los indios del distrito y monta un magnifico ejemplar de caballo que despierta la atención del

vecindario cuando acude al pueblo. Se le describe como un hombre alto, cejijunto, de expresión candente e intranquila. Es un personaje controvertido, de una personalidad compleja; manifiesta, por un lado, la actitud altiva del legítimo representante del latifundio, un individuo avasallador, abusivo y explotador con el indígena, pero, a su vez, un ser humano capacitado, por otro lado, de emocionarse al escuchar la propia música originaria de los pueblos indios precolombinos. Asimismo, exhibe, una pasión destructiva y una violencia desmesurada que le arrastra al plano sexual y que no consigue resolver su insatisfacción. Simboliza en la novela la función de opresor.

- Irma es una joven mestiza oriunda de Ocabamba, un pueblo de la provincia de Chincheros que se ubica en el departamento de Apurímac. Se le describe como una mujer virtuosa y de inusitado atractivo; es hermosa, de rostro anguloso y color perla, piel clara y ojos grandes. Llama la atención su inusual belleza y su prodigiosa voz para interpretar los huaynos de su tierra natal, rasgo importante éste que la vincula al acervo andino. El narrador precisa que había sido cortejada con engaños por don Aparicio y, tras doblegar su voluntad, fue raptada para tomarla como una de sus amantes. Ella, pese a la desaprobación de sus padres, se deja arrastrar por el deseo y sucumbe a la fuerte atracción que siente por el terrateniente, pero, sólo, poco después, consigue darse cuenta de la grave equivocación que ha cometido al abandonar a su familia, teniendo, resignadamente, que sobrellevar su dolor durante años.
- Adelaida es el personaje antagónico que rivaliza con la joven mestiza por el amor del todopoderoso hacendado. Su angelical figura conmociona a la juventud de la capital provinciana y provoca el recelo entre señoras. Es una mujer joven, hermosa, delgada, rubia y de ojos azules. Encarna el prototipo de señorita limeña, un modelo de belleza occidental cuyo elemento

cautivador recae en la imagen estandarizada de belleza europea que sobresale del resto de las mujeres del pueblo por su apariencia física. Se dice de ella que era bella y elegante, tenía el pelo corto, procedía de una ciudad importante y aristocrática de la costa, vestía a la moda, caminaba con gracia y había llegado acompañada por su madre. El narrador no da información alguna sobre su pasado, ni del motivo por el que acude a ese pueblo junto a su ascendiente, pero sí refleja, nítidamente, que su presencia irrumpe como el elemento turbulento y rupturista que desestabiliza las relaciones duales que mantiene don Aparicio con la mestiza Irma y el indio Mariano

**b) Personajes secundarios:**

- Antolín es el hermano mayor de Mariano. Un indígena de complexión fuerte, alto, de nariz aguileña, labios delgados y pómulos brillantes. Era el primogénito de una familia con cinco hijos, tocaba charango y se encargaba de comerciar con la fruta como negociante arriero. Se apunta, también, que se encargaba de transportar la fruta que los comuneros de su ayllu le encomendaban para venderla en otros pueblos lejanos en donde se pagaban precios altos por la mercancía. Los miembros de su comunidad le tenían gran estima y, cuando salía a vender la carga, iban con él hasta un extremo del pueblo para despedirle, le agasajaban, le adornaban con flores y las mujeres le cantaban el harawi de la despedida.
- Don Félix es el lacayo de don Aparicio; es el mayordomo grande de Lambra. Se le describe como un hombre fornido, de buen tamaño y con barba. Es mestizo, muy hábil como rodeador de ganado y se ocupa de todos los asuntos de don Aparicio a quien acompaña en todos sus viajes y empresas. Censura en ocasiones las formas de actuación de su patrón y no aprueba el rapto de la joven mestiza oco-bambina. Ayuda a Irma en su plan para



recuperar el amor de don Aparicio y transporta el arpa de Mariano hasta su casa. Acusa al hacendado de haber matado al indígena; luego divulga que la muerte había sido causada por una patada del potro de don Aparicio, el Halcón, por lo que siembra el miedo en todo el pueblo. Finalmente, acude, junto a Irma, al campo santo para dar el último adiós al cuerpo sin vida del indio Mariano en su entierro.

Antolín y don Félix, como se aprecia en el relato, presentan un recorrido literario muy corto, participando únicamente en algunas secuencias. Son personajes estáticos, sin evolución y de importancia determinante, sólo en los capítulos que intervienen.

#### **5.8.- La estructura del relato.**

*Diamantes y pedernales* es una obra narrativa que ha sido clasificada por la crítica, atendiendo a su estructura, a la extensión del texto, las técnicas narrativas empleadas y el uso de recursos lingüísticos, como una novela corta. La construcción de la trama narrativa se sustenta sobre la conexión de tres historias que están hondamente interrelacionadas entre sí. La primera de ellas nos remite al actor protagónico del relato, el indio Mariano, señalándonos el narrador, a modo de “flashbacks”, diversos aspectos sobre su trayectoria biográfica, su apariencia física, las cualidades artísticas que atesora su persona, la relación que mantiene con el hacendado más poderoso del pueblo y el amor que exhibe por los animales y la naturaleza. La segunda se centra en la figura de Adelaida, una joven criolla proveniente de una ciudad aristocrática de la costa, cuya comparecencia hace enloquecer de amor al hacendado, origina una conmoción social que desequilibra el orden imperante de la vida en el pueblo y provoca el desencadenamiento de los acaecimientos luctuosos finales. La tercera se orienta en torno a la figura de Irma, la fiel cholita que desata la pasión sexual del opulento terrateniente, pugna por mantener su

amor y se integra, finalmente, tras la ruptura de su relación y la muerte del upa Mariano, a la comunidad indígena de Alk'amare.

La novela, de acuerdo a la estructura externa que presenta, se organiza en seis capítulos, todos ellos numerados episódicamente en virtud de la sucesión de acontecimientos que se presentan y que giran en torno a un mismo hilo narrativo que envuelve a las tres historias que se narran. La división de sus respectivas partes se recoge de la manera siguiente:

- I. La relación entre don Aparicio y don Mariano.
- II. La vida del upa Mariano antes de su llegada a la capital de la provincia.
- III. El arribo de la joven Adelaida y su madre a la capital de provincia.
- IV. La ofrenda de flores del ayllu de Alk'amare a Adelaida.
- V. El rapto de la oco-bambina Irma por don Aparicio.
- VI. La muerte y entierro del upa Mariano.

La estructura interna no sigue el orden cronológico, por lo que el narrador, lejos de mostrar los sucesos en orden progresivo, altera la secuencia cíclica de la historia, conectando momentos distintos del relato e intercalando escenas del pasado en el presente a través de la analepsis<sup>26</sup>. El relato concluye con un final abierto, interrumpiéndose la trama sin resolverse definitivamente los acontecimientos.

---

<sup>26</sup> La analepsis, tal y como lo propone Genette, alude a la "evocación de un acontecimiento anterior al momento en que se encuentra el relato". En lo que respecta a las analepsis o *flashbacks* podemos distinguir tres tipos en función de su alcance: externas, internas o mixtas. En lo que concierne a la obra de Arguedas que estamos analizando, sólo hemos detectado la presencia de las analepsis mixtas, es decir, aquellas que "empiezan en un momento anterior al inicio del relato primero, si bien su alcance las hace durar hasta un momento posterior al comienzo del mismo. Tal sería el caso, por ejemplo, de un relato en el que en determinado momento un personaje le explica su historia a otro personaje que acaba de conocer y su narración dura desde antes de haber comenzado la historia del relato marco hasta el mismo momento en que se encuentra con ese otro personaje y le narra su historia" (Genette, 1972: 3-4).

## 5.9.- El contexto literario.

La narrativa peruana que se vincula a la etapa concurrente al periodo 1920-1950 se caracteriza por la preocupación que exhiben sus escritores del mundo rural y la búsqueda de nuevas técnicas literarias de expresión con las que reflejar toda la problemática de ese entorno campestre. Durante esa fase cíclica de tres décadas se produce un acercamiento por parte de algunos narradores a la realidad que tiene como referente el campesinado, situando el foco sobre la situación del trabajador en el campo, sus luchas y reivindicaciones y la usurpación de sus propiedades, lo que dio lugar al favorecimiento de una narrativa basada en asuntos de la tierra. En esos años se dieron dos vertientes literarias en la narrativa peruana que corresponden al criollismo y al indigenismo.

El criollismo<sup>27</sup> fue un movimiento literario que surgió en la última década del siglo XIX y que se mantuvo vigente hasta 1929, afianzándose, durante tres décadas, en diversos territorios de Hispanoamérica. Esta corriente que se manifestó también en Perú y que tuvo como representantes importantes a José Diez Canseco y Héctor Velarde consiguió exhibir la expresión literaria de la vida limeña y muchos otros lugares de la costa, caracterizándose por incorporar a la prosa el reflejo de lo autóctono y de las costumbres y formas de vida propias de la región del litoral, todo ello a través del humor, la picardía y la sátira a la alta clase limeña, el uso de un lenguaje popular, la introducción de modismos dialectales, etc. Paralelamente al criollismo se va a dar otro

---

<sup>27</sup> La literatura criolla fue, en gran parte del siglo XIX, una literatura de carácter campesino nativista, en la que predomina el paisaje y el enfoque del ambiente y el colorido local. Se creyó que en el campo se conservaban mejor las costumbres primitivas, sin la contaminación de la ciudad, que era más cosmopolita y con tipos más parecidos a los europeos. El Criollismo literario fue un movimiento que nació con el propósito de retratar las costumbres populares, con los tipos y el lenguaje del bajo pueblo, sobre todo del campesino. Motivó el desarrollo de la literatura regionalista, que reflejó la realidad política, humana, económica y social, de un espacio determinado y así creó una literatura original con base en los elementos naturales del continente. Entre sus exponentes figuran escritores de diferentes tendencias: el colombiano José Eustaquio Rivera, con su obra de la selva *La vorágine* (1924); el relato gauchesco *Don Segundo Sombra* (1926) que escribió Ricardo Güiraldes; el venezolano Rómulo Gallegos que escribió la novela de los llanos *Doña Bárbara* (1929). Incluso es posible añadir a Mariano Azuela con su novela de la revolución mexicana *Los de abajo* (1915). (Latcham, 1956: 11 )

movimiento literario conocido como indigenismo, con el que va a coincidir durante algunos años. Los narradores indigenistas se van a preocupar por la realidad de los pueblos aborígenes, la situación socioeconómica en la que se encuentran y la reivindicación de sus derechos. En sus trabajos narrativos plantean la denuncia contra el gamonalismo, se apartan de las formas románticas y modernistas de la literatura predecesora y se acercan al indígena serrano, escenificando sus costumbres, su lengua, su cultura y los elementos de su cosmovisión.

#### **5.10.- La representación del indígena peruano en *Diamantes y pedernales***

La novela *Diamantes y pedernales*, al igual que *Yawar Fiesta*, plantea un conflicto social que a nuestro juicio, a tenor del análisis y la interpretación que de él hacemos, se sitúa en el marco de la confrontación interétnica, estudio que abordamos al amparo de la teoría de Émile Durkheim, en sus publicaciones *La división social del trabajo* y en *Las formas elementales de la vida religiosa*.

La historia que nos presenta Arguedas refleja un problema de índole regional que se manifiesta en una confrontación entre descendientes de hispanos e indígenas, dos modelos antagonistas que pugnan y que revelan sus discrepancias en opuestos planteamientos, fundamentos que exhibe, por un lado, a través de la representación del mundo criollo (la cultura hispana) que encarnan el latifundista don Aparicio y la bella Adelaida y, por el otro, gracias al universo mítico-simbólico (cultura quechua) que personifican el indígena Mariano y la mestiza Irma.

Numerosas son las causas que pueden aducirse al conflicto interétnico como la identidad personal, las creencias sociales, la lealtad a un grupo, etc. En el caso que nos ocupa, *Diamantes y pedernales*, éstas se justifican en razón de los efectos de la colonización, la injusticia social, el etnocentrismo y la distancia social.

Como señala Émile Durkheim, en *La división social del trabajo* (1893) y en *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912):

El concepto de distancia social se refiere a procesos de desorganización social profundos, producidos por la falta de un contacto suficiente o suficientemente prolongado de los segmentos o grupos que conforman una sociedad. A partir de esta perspectiva, la cohesión y la solidaridad social serían incapaces de desarrollarse si la distancia entre grupos sociales es profunda. El efecto más pernicioso sería la conformación de un caldo de cultivo propicio para el desarrollo de la violencia y la agresión. Los comportamientos criminales constituyen la negación misma de la solidaridad y, por tanto, están formadas por otras tantas actividades especiales. (Durkheim, 1987: 433-434).

El etnocentrismo, entendido como una forma de percibir la realidad del mundo en virtud de la perspectiva de la cultura propia, exhibiendo la creencia de que es el propio acervo el único y más importante, rechazando cualquier otro punto de vista proveniente de otra cultura, es el factor que se muestra más determinante en la novela.

Como se aprecia en el texto, entran en contienda dos modelos sociales por concurrir en ellos unas diferencias amplias que persisten en el tiempo y que establecen notables perjuicios en aspectos socioeconómicos, culturales y lingüísticos, incidiendo, de manera significativa, en los derechos y libertades de los pueblos oriundos de la sierra andina. Se trata, como podemos ver, de un viejo conflicto que se mantiene vigente durante siglos y que enfrenta a dos sociedades antagónicas que conviven en un mismo espacio territorial y, que lejos de intercambiar mutuamente propuestas de sus respectivos modelos culturales u organizativos, se enfrentan, recíprocamente, imponiendo una de ellas, a través de una consistente posición de fuerza, sus valores, esquemas y mentalidades.

Señalamos en primer lugar que la figura del indio se enmarca en un universo complejo que requiere cierto grado de erudición sobre la cultura andina para

interpretar con solvencia la amplia presencia de elementos simbólicos (mitos, leyendas, ritos) y otros componentes que aparecen adheridos a los valores culturales y a la cosmovisión de estos pueblos ancestrales.

Constatamos que los cuatro personajes principales que integran la narración exhiben diferencias étnicas y raciales, habitan en una capital de provincia serrana y reproducen arquetipos socioculturales propios que intentan salvaguardar, a través de diversos mecanismos, imprimiendo todo su esfuerzo para mantener sus señas de identidad.

El indio Mariano, personaje protagonista que inicia la apertura del relato, se introduce como un ser marginal, un hombre desprovisto de bienes, sin padres ni amigos y excluido del ayllu. Se le retrata como un upa, un hombre endeble, idiota o semi-idiota, discapacitado y sin identidad propia, un individuo desahuciado que causa pena y compasión y que se ubica en el estamento más bajo del estrato social por estar desposeído de unas cualidades físicas y mentales que impiden su contribución con el ayllu en las tareas agrícolas. Esta apreciación se recoge en los fragmentos siguientes:

Sus ojos eran pequeños, su frente corta, sus pómulos relucientes; era bajo y recio. (Arguedas, 2011:21)

Mariano era el quinto y último hijo de la familia. Aprendió a tocar arpa cuando tenía ocho años; su padre y su abuelo fueron arpistas. Los padres y hermanos comprendieron desde temprano que Mariano era medio upa. Carecía de destreza muscular, tenía apariencia de niño mudo, soñoliento. ¡Pero entendía y hablaba! No le confiaron nunca los trabajos que requerían agilidad, malicia o iniciativa. Lo dedicaron a espantador de pájaros en las huertas, a guiador de yuntas en las siembras y a acompañante de sus hermanas cuando tenían que ir a hacer compras a la capital del distrito.

[...]

El upa Mariano iba tras el ayllu, solo; porque era el único upa del pueblo. - Yo también tocaré arpa -le pedía al padre, cuando la fiesta se trasladaba a su casa. Le daban el arpa. Y agachaba la cabeza como un forastero

avergonzado; pegaba su frente al arco del arpa, y tocaba. (Arguedas, 2011: 26-27)

Su presencia en la novela es esencial y, como podemos ver, es el personaje que mejor simboliza la comunidad indígena, reproduciendo las tradiciones de sus antepasados y manteniendo, rigurosamente, sus señas de identidad. Su actitud dignifica y engrandece la cultura quechua como nadie, divulgando toda la riqueza de su folclore hasta el extremo de lograr cierto grado de aculturación en su patrono, don Aparicio, quien no puede colmar su alma sin escuchar los huaynos que interpreta su asistente. En ese sentido, el illa Mariano se introduce en el alma corrompida del hacendado para sanarla con la pureza de la música quechua que actúa como elemento regenerador:

Mariano se sentaba en la puerta, sobre un banquito y tocaba los huaynos tristes que su patrón iba nombrando.

—Ahora “El sauce ingrato”...”El chihuaco”...”El tuquito”... ¡Ahora canta el carnaval de mi pueblo! ¡De Lambra! (Arguedas, 2011: 22)

Mariano tocaba fuertemente los huaynos alegres de esas regiones. En las cuerdas de alambre, de las notas altas, se regocijaba repitiendo la melodía; con la otra mano arrancaba en lo alto de su arpa.

- ¡Don Mariano, tú no más para mí, para mi alma...! -iba diciendo el patrón desde la escalera, mientras subía paso a paso hacia su dormitorio. (Arguedas, 2011: 23)

Aunque no sufría el maltrato físico, como otros indígenas que eran golpeados, sí había recibido muchas humillaciones, especialmente por la madre de su patrón. Así se escenifica en el texto:

A mi hijo lo quiere, por eso no más no lo hago llevar hasta su pueblo. Me parece brujo. Éste oye lo que nosotros no oímos.

Y una vez lo llamó al corredor del segundo piso, lo hizo arrodillarse sobre las tablas, y le preguntó en quechua casi a gritos:

- ¿Qué oyes?, ¿Qué oyes todo el día, bestia del Señor?

El músico no podía contestarle. (Arguedas, 2011: 50)

Irma es el otro personaje primordial del relato porque orienta la dirección hacia la que se dirige la historia y arbitra, con su actuación, la dilucidación de la trama. Ella, desde su rol de mujer fiel, noble y decorosa, como nos revela el texto, personifica el modelo de la raza indígena. A pesar de soportar dignamente el sufrimiento de haber sido víctima del engaño del todopoderoso terrateniente, seducida con artimañas y arrancada de su familia, manifiesta una actitud irreprochable de fidelidad hacia el hacendado en un amor no correspondido. Su lealtad a los valores de la cultura quechua y estatus social intachable le confiere el reconocimiento del ayllu de Alk'amare, aceptándole en su propio seno tras la muerte de Mariano y su ruptura con don Aparicio:

Entre la gente que vio pasar a las indias de Lambra una mujer lloraba sin poder contenerse. Era Irma, la ocobambina.

Don Aparicio la trajo desde su lejano pueblo, de vuelta de un largo viaje de negocios. Llevó a vender veinte caballos finos y cien mulas, y las cambió por reses.

La conquista y rapto de Irma fueron una aventura corriente. La conoció en un paseo y jarana que el comprador de mulas organizó para agasajar a don Aparicio.

[...]

Irma tenía hermosa voz y sentía locura por los huaynos. No era la más bella de las jóvenes del pueblo, pero no se concebía una fiesta sin ella. Su rostro anguloso y de color perla llamaba la atención; sus rivales decían que era "amarillosa". Sus ojos grandes, negros y oblicuos, parecían estar buscando siempre a alguien en las reuniones; giraban, examinando, de un extremo a otro, los patios y salones o



el campo, tiernamente, en una especie de inconsciencia de distraimiento. (Arguedas, 2011:39-40)

Y desde entonces se convirtió en una de las queridas del patrón; quizá en la preferida, aunque igualmente sumisa como él las criaba. (Arguedas, 2011:42)

— ¡Que chola fiel! ¡Chola amorosa!—comentaban.

Y sentían que la palabra “chola” no le correspondía exactamente, que la pronunciaban con rencor y codicia. Otras queridas de don Aparicio se habían fugado con guardias civiles o pequeños ganaderos y agricultores de los pueblos vecinos; y no fue muy difícil para los principales del pueblo conseguir que algunas de ellas los recibieran, de noche, cuando el señor de Lambra regresaba a su distrito. (Arguedas, 2011: 43)

- Niña. Hemos sabido que tú sola eres su “familia” del finado. Has llorado con nosotros, con tu ayllu, has velado también, sentada en el suelo. Don Mariano es hijo de Alk’amare ya; cruz de Alk’amare hemos clavado sobre su tumba. Vamos a levantar casa para ti en el barrio; con su corral, con su arbolito de molle; su patio también le haremos. Alk’amare es grande. En dos meses, todo será terminado. Harás costura, monillos, chalecos, para tu ayllu... Estarás llorando un tiempo. (Arguedas, 2011:61)

Don Aparicio, contrariamente al sentimiento que la mestiza le muestra, no le corresponde y sólo la desea para satisfacer su impulso sexual. La reconoce únicamente como su manceba. En orden inverso, manifiesta su profundo amor por la joven criolla, Adelaida, cortejándola, llevándole flores o enviándole dos indias para su servicio. En este sentido, como observamos, el latifundista rechaza a la indígena y se decanta por la joven criolla, la mujer de raza blanca que personifica la belleza, la educación y las costumbres costeñas, valores de la cultura hispana con los que se identifica por ser más acordes con su linaje. Así lo advierte el narrador:

Don Aparicio compró una de las casas más nuevas del pueblo, el mismo día que vio a la joven rubia.

[...]

Don Aparicio arregló la casa nueva con pocos muebles de dormitorio, comedor, sala y cocina; luego se encaminó resueltamente al hotel. Y ofreció su casa en alquiler, a la madre. (Arguedas, 2011: 33)

La joven expresaba un entusiasmo real. Sus mejillas se encendieron con un timbre rosado, blando, de su sangre cálida.

“Padre Santo— continuaba hablando don Aparicio—, Padrecito: yo le traeré las flores de la gran cordillera. ¡Hermosura para la eterna gloria!

[...]

—Perdone, señorita —dijo a Adelaida.

Usted me ha hecho pensar mucho hablándome de las flores de mi tierra. ¿Aceptaría que le enviara dos indias de mi hacienda para su servicio? Yo tengo algunas que entienden las órdenes caseras en castellano.

Adelaida aceptó el ofrecimiento, sin esperar a que su madre interviniera.

—Con una es suficiente —dijo la madre.

—Nunca, señora. Una para la cocina y la otra para los mandaditos. (Arguedas, 2011: 34)

El siguiente personaje que pasamos a comentar es Antolín, el hermano mayor de Mariano. Se le caracteriza, contrariamente al upa, como un indio corpulento y capaz de desarrollar duras tareas para su comunidad. Se le reconoce su estatus en el ayllu al que pertenece. Actúa como intermediario entre su comunidad y el resto de pueblos agrícolas de los Andes a los que acude a vender la mercancía. Así lo percibimos en el texto:

El hermano mayor, que era el primogénito, lo miraba con cierto desprecio y vergüenza. Era alto, de nariz aguileña, de labios delgados y de pómulos brillantes que resaltaban; se llamaba Antolín. Tocaba charango, y

era negociante arriero. Era él quien llevaba la legendaria fruta de la comunidad a los pueblos más lejanos, a aquellos en que los melocotones y manzanas alcanzan altos precios. La mayor parte de los comuneros le encomendaban a él la venta de su fruta. Se la entregaban bien cargada, en buenos asnos que habían descansado medio año.

Cuando Antolín salía de viaje, toda la comunidad lo despedía, en un extremo del pueblo, junto a una piedra inmensa cargada de arbustos y de yerbas. Mariano veía irse a su hermano mayor como a un ser poderoso en cuyo cuerpo se hubiera concentrado la energía de los cielos y de la tierra. Las bellas pasñas, las solteras más codiciadas y hermosas, adornaban de flores a Antolín; le ponían el wallco, un cordón de frutas y flores que le ceñían como una banda presidencial. La gran piedra se cubría de niños. Abrazaban a Antolín todos, sin estrecharlo mucho, poniéndole después las manos sobre los hombros. (Arguedas, 2011: 26-27)

La cosmovisión y las supersticiones del indígena andino ocupan también un espacio muy representativo en la cultura andina. Esto se refleja claramente en el texto en la escena que se vincula a la exhumación del cuerpo sin vida de Mariano, dándole el ayllu su último adiós:

El cadáver había sido ya bajado al fondo. Estaba vestido con un hábito de color café. Los pies desnudos y amarillos se veían. Un capucho le cubría la cabeza; sobre el rostro habían extendido algodones. De las manos enlazadas pendía una figurita de llama, hecha de trozos de madera y forrada con un tejido de alpaca. La llama lo acompañaría en silente viaje, hasta llegar a la gran torre que según los indios de Alk'amare construyeron los muertos, sin concluir jamás, sobre la lejana cima del K'oropuna (Arguedas, 2011:58)

Además de Mariano e Irma, personajes medianamente delimitados en el texto que aparecen vinculados a la cultura quechua o los de Antolín y don Félix,

indígena y mestizo, que aparecen residualmente en la escena, el narrador incluye otros, de manera mucho más superficial, como ocurre con el alcalde, el varayok's, el taksa, los indígenas ancianos y las indias cantoras, introduciéndolos para ambientar el relato o recrear la atmósfera de una escena:

El varayok's' alcalde de Alk'amare subió las gradas de la casa grande; llevaba su insignia y la iba apoyando en el piso al caminar.

Se quitó la montera y entró al dormitorio del señor de Lambra. Cortinajes blanquísimos pendían de la alta cúpula de la cuja de bronce.

[...]

- Papay -contestó el Alcalde-. A tu criatura vamos a despedir como a comunero grande que ha pasado sus cargos. ¡Lindo tocará en el cielo para el Señor Dios, después que ha sufrido!

[...]

El varayok's' salió rezando.

“¡Ave María Purísima!”. [...] Por el zaguán abierto de par en par, el ayllu de Alk'amare entró a la casa. Los tres varayok's' encabezaban a la multitud. Estaban vestidos de negro. Una cruz de plata llevaba en el pecho el alcalde mayor; la cruz pendía de una cadena de plata antigua, renegrida.

[...]

La mayor parte de los hombres y de las mujeres vestían de negro, los que no llevaban luto iban de color azul oscuro.

Llenaron los dos patios de la casa. A una señal del cantor, todo el ayllu rezó el Yayayku. Como una nube de moscardones corearon las solemnes palabras. Hasta el dormitorio del joven llegó el ondulante murmullo. El taksa mayordomo que estaba de pie, en la puerta del dormitorio, se quitó el sombrero; los cabellos apelmazados le ocultaban casi la frente; aguzó el oído, escuchó, y empezó a rezaren voz alta, en el tono exacto que el gran murmullo tenía.

[...]

Un grupo de mujeres se cubrieron un lado del rostro con sus rebozos y comenzaron a cantar. No pronunciaban palabras, sólo sílabas, con la voz más aguda y penetrante de la creación. Los hombres mayores, junto al cadáver, masticaban lentamente hojas escogidas de coca; los otros hombres oían con el rostro firme, convertido en un dique. Las cantoras iban subiendo el tono ya largando las notas, arrastrándolas por el mundo. Las mujeres del ayllu comenzaron a llorar, iban contagiándose y lloraban cada vez más desesperadamente. Se sentaron en el suelo. El taksa mayordomo se paseaba (Arguedas, 2011:55-56)

Concluimos el comentario manifestando que la novela refleja, como demostramos a tenor de los ejemplos tomados del texto, un conflicto social que se reproduce, fundamentalmente, por medio de la confrontación de sus personajes femeninos, india-criolla (Irma-Adelaida) y masculinos, latifundista criollo e indígena (don Aparicio-Mariano), dicotomía que confronta unas diferencias étnicas, socioeconómicas, culturales y raciales.

Adelaida, la joven costeña, es el personaje que rivaliza con Irma, la mujer de etnia quechua, desatando la tragedia al atraer con su belleza al terrateniente, propiciando la ruptura de éste con su amante y la posterior respuesta violenta contra el indígena Mariano al que le quita la vida.

Don Aparicio, igualmente, pugna con Mariano, en el sentido que representa unos valores contrapuestos. Al asesinar a su sirviente se da cuenta que ha cometido un grave error. Él está atrapado por el espíritu del upa del que no se puede desprender y, en ese sentido, arrastra ese hondo quebranto del que deberá dar cuenta y expiar sus culpas adonde quiera que vaya, de ahí que pudiera estimarse, en tanto concluye la novela, que triunfa la comunidad indígena.

Como vemos, el orden clasificatorio y representativo al que se circunscriben Mariano e Irma es opuesto al de Aparicio y Adelaida. Unos y otros están sujetos a un patrón social que rige su manera de actuación. Las creencias y modos de conducta están instituidos por la colectividad y, en ese sentido, no pueden ser modificadas unilateralmente por el individuo. Si bien Aparicio se

siente atraído por la música de Mariano, ambos no comparten el mismo acervo y, por tanto los puntos de coincidencia, les alejan. Las percepciones son completamente distintas. La concepción de espacio, tiempo, orden religioso, rituales... varía significativamente entre la cultura criolla y la indígena. Como bien apunta, Durkheim, las clasificaciones son hechos sociales, externos al individuo, pero muy coercitivas. Prueba de ello es que anteceden a la existencia de los miembros de una sociedad y le vienen impuestas a hombres y mujeres desde el nacimiento, valga por caso, la religión o los actos festivos.

Mariano e Irma cumplen con el código social que le viene impuesto en su comunidad. Manifiestan su humildad, aman a la naturaleza, defienden su acervo a través de la música y el canto, aceptan las decisiones comunitarias, respetan la autoridad del varayok's y las decisiones colectivas, etc.

Aparicio, por el contrario, representa el modelo del criollo limeño. Es altanero, presuntuoso y abusivo. Se sirve del indio para su servicio. A Irma la utiliza como a su concubina y a Mariano como su sirviente. Vemos en estos casos que entre ellos no hay una relación igualitaria sino de subordinación, por lo que, además de las diferencias étnicas y raciales que les separan, también se incluyen las económicas. Todo esto propicia un distanciamiento entre indígena/criollo que, como es lógico, no ayuda a una cohabitación pacífica.

En conclusión, el conflicto que plantea esta obra, fiel reflejo de la sociedad andina peruana de mediados de siglo XX, se justifica, como efectivamente demuestra la teoría de Durkheim "Representaciones individuales y representaciones colectivas", en una confrontación de modelos que implica la organización y el ordenamiento de los hechos del mundo en géneros y especies, en subsumir los unos en los otros y en determinar sus relaciones de inclusión y exclusión.

**VI. JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: PRODUCCIÓN  
FINAL. *EL ZORRO DE ARRIBA Y ABAJO.*  
(1971)**





## **VI EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO (1971)**

### **6.1.- Aproximación a la novela**

*El zorro de arriba y el zorro de abajo* es la novela póstuma de José María Arguedas, publicación narrativa que fue editada en 1971, dos años después de su muerte y que revela la fuerte crisis psicológica que padecía su autor durante los momentos de su escritura. Se trata de un texto incompleto, una producción narrativa no culminada en su totalidad en la que se intercala, junto al relato literario, unos diarios personales desde los que da cuenta del sufrimiento que le causaba la grave enfermedad mental que padecía y un epílogo con el que proyecta el cierre de la narración.

La obra se cimenta bajo los parámetros del relato ficcional, la presencia del elemento mitológico quechua y las confesiones autobiográficas que escribe Arguedas en los diarios entre el diez de Mayo de 1968 y el veinte y dos de Octubre de 1969, alternándose uno y otros entre sí.

Los diarios le sirven al autor para reproducir sus meditaciones y confesiones más íntimas y, de algún modo, sustentan su actividad creadora y le mantienen vivo. Estos ilustran su pasado, aportándonos numerosos datos biográficos, la visión de su tiempo sobre el arte y la literatura, la relación que sostuvo con algunos escritores y artistas coetáneos, las diferencias que mantuvo con Cortázar y los antecedentes y título de la novela, todo ello, entrelazado con diversas regresiones sobre su infancia, sus vivencias entre indios y su encuentro sexual con una mestiza embarazada. El autor los introduce al principio de la novela, en medio de los capítulos II y III de la Primera Parte, después del capítulo IV y al finalizar la segunda parte.

El epílogo, que complementa las dos partes de la novela, se concreta con unas cartas que escribió José María Arguedas a su editor, Don Gonzalo Lozada y al rector de su universidad (una y otra, fechadas, respectivamente, los días cinco y veintiocho de Noviembre de 1969) y la transcripción del discurso “No soy un aculturado”, que pronunció en Octubre de 1968 con ocasión del acto de recepción del premio “Inca Garcilaso de la Vega”.

El relato ficcional y la confesión autobiográfica, como bien se aprecia en la novela, se exhiben junto a otros subgéneros como la poesía, el testimonio, el relato mitológico intertextual o la canción y, en este sentido, se concentran en el texto una amplia gama de modos narrativos, reproduciéndose numerosos diálogos, la narración en tercera persona, textos poéticos, crónicas o sucesos, letras de canciones o, incluso, un esquema que se utiliza para indicar la correlación de las fuerzas que dominan al mundo y a la vida en Chimbote.

Estos tres niveles de enunciación que se registran en la novela, tres abismos que, como apuntan María Gladys Marquisio y Andreína Martínez Chenlo, en el ensayo “El zorro de arriba y el zorro de abajo de José María Arguedas: el discurso de la muerte”, conforman su verdadera unidad de significación y sellan totalmente su identidad:

Descubrimos en *El zorro de arriba y en el zorro de abajo* tres abismos: un abismo mítico (los zorros); un abismo ficcional (el relato) y un abismo personal (el desgarramiento y finalmente el suicidio del propio Arguedas). Se forma así una estructura prismática con tres niveles distintos: uno, novelesco, presenta la caótica realidad de Chimbote, una ciudad-puerto que en pocos años crece bajo el imperio de la industria de la harina de pescado; otro autobiográfico, expresa y critica el proceso de creación de la novela y lo remite de inmediato con implacable lucidez al conflicto existencial que desembocará en el suicidio; un tercero, actualiza un discurso mítico que ilumina una obsesión arguediana (la compleja heterogeneidad del Perú). (Citado por Garrido Domínguez, 1997:

El texto refleja el vertiginoso impacto que produjo la expansión del puerto de Chimbote por la actividad portuaria y el auge de su industria pesquera, razón que originó la llegada de millares de indígenas y mestizos andinos, por la oportunidad que representaba para ellos la ocasión de trabajar en una metrópoli próspera, alcanzar mejores oportunidades de vida para sus familias e integrarse en un proceso de modernización que cambiaría el país, pero que traerá consigo, igualmente, unas deplorables consecuencias para sus vidas,

originando, en algunos casos, la insolidaridad, el quebranto de sus valores identitarios y su propia degradación moral al rendirse a los vicios de la urbe.

José María Arguedas se sirve del mito de los zorros andinos<sup>28</sup> que aparecen en el manuscrito quechua de Francisco de Ávila (1598), traducido por él mismo al español en 1966 bajo el título *Dioses y hombres de Huarochirí*, para dar forma a su creación literaria más ambiciosa y compleja. Una novela que retrata la sociedad peruana moderna de la segunda mitad del siglo XX en la que reproduce un nuevo encuentro interétnico entre criollos e indígenas, pero esta vez, en la costa, a través del nacimiento de la urbe y los problemas que trajo consigo la industrialización.

El relato se construye sobre la historia del pequeño pueblo de Chimbote<sup>29</sup> y nos da a conocer la expansión y los cambios socioeconómicos y culturales que trajo consigo el desarrollo de la industria, exhibiendo, además de la caótica situación de la urbe y los avances que había conseguido la industria gracias a la pesca extractiva de la anchoveta, la enorme producción de harina y aceite de pescado que generaban las fábricas y la creación de un poderoso “holding” empresarial que logró situar al puerto pesquero entre los primeros puestos del ranking mundial.

---

<sup>28</sup> Cornejo Polar nos ofrece una lectura simbólica de los zorros andino, por ello dirá que estos corresponden a “personajes míticos de leyendas indígenas (de arriba, huanan, sierra y de abajo, urin, de la costa). Arguedas los ingresa a la narración de dos formas: por “*La interpolación de diálogos explícitos entre los dos y la transformación de ciertos personajes que, sin dejar de ser personajes en el sentido tradicional del término, asumen la condición de zorros en determinadas escenas. Los zorros poseen a estos personajes, los transforman, variando a veces hasta sus cuerpos, en una suerte de espiral intensificatoria que culmina en cantos y danzas y que suscita, además, la modificación mágica del paisaje circundante*” (Cornejo Polar, 1997: 235).

<sup>29</sup> Entre la diversa bibliografía que hemos podido consultar para obtener más datos acerca de la historia de Chimbote, nos ha parecido pertinente hacer uso de la información detallada que nos brinda el escritor peruano Vargas Llosa. A este respecto se nos dice: “Según el censo de 1940 vivían en Chimbote 4240 personas (902 familias). La instalación de algunas plantas de conserva de pescado en los años cuarenta, dio cierto impulso al lugar, pero lo que determinó su despegue vertiginoso, a partir del año 1955, fue la industria de harina y aceite de pescado, por la enorme demanda de estos productos en los mercados extranjeros (los utilizaban las empresas de alimentos compuestos para animales). Diez años más tarde funcionaban en Chimbote cuarenta fábricas y operaban en su mar más de seiscientas lanchas bolicheras, algunas de gran calado y adelanto técnico. Se calculaba su población en un cuarto de millón de personas. Chimbote creció en esos años a un ritmo diez veces mayor que el promedio nacional y aportaba el tercio de la producción de anchoveta, que fue, en 1968, de diez millones de toneladas” (Vargas Llosa, 2008:379).

## 6.2.- El argumento.

El argumento de la obra nos remite al vertiginoso proceso de modernización que consigue integrarse a la sociedad peruana de mediados del siglo XX a través de un modelo capitalista, logrando implantarse en una pequeña aldea de la costa un enorme complejo industrial, provocando una movilización migratoria masiva de la población del país, mayoritariamente de sus territorios andinos, lo que obligó a sus residentes a involucrarse en un nuevo orden productivo impuesto por la industria pesquera que exigía, no sólo poder participar de una transformación social de valores, sino tener que acatar las duras reglas de supervivencia que imponía el voraz capitalismo.

El relato da cuenta de la metamorfosis que tuvo que soportar el pequeño pueblo pesquero de la costa peruana, Chimbote, logrando transformarse, en poco tiempo, en una enorme metrópoli industrial, para experimentar, poco después, un apoteósico desarrollo económico alrededor del cual se fueron integrando las grandes corporaciones internacionales, además de producirse un trasvase desordenado de población rural, sobre todo de nativos serranos, que llegan a la ciudad como mano de obra barata y propician la masificación, resultado que trajo consigo, junto al veloz proceso modernizador, la desvirtuación de los principios identitarios en los que descansan los valores del pueblo indígena, sucumbiendo al lucro, la deshumanización y los vicios, todo ello escenificado con un entorno grotesco en el que se van a dar cita un amplio elenco de personajes de los bajos fondos.

Como señala Antonio Cornejo Polar, en su artículo “El zorro de arriba y el zorro de abajo: Palabra y realidad”,

Chimbote, un pequeño y olvidado puerto, se convierte de pronto, al vertiginoso ritmo con que crece la explotación de la harina de pescado, que permite hablar del “milagro del capitalismo nacional”, en un terrible pulpo que se hincha y crece sin medida, desbocadamente. (Cornejo Polar: 1997: 221)

Además de la transformación se exhibe, asimismo, la imagen pesimista de la sociedad moderna, la frustración del individuo ante su explotación, el empobrecimiento de las cualidades humanas vinculadas a la degeneración del sistema capitalista, los vicios del hombre urbano y la degradación de la naturaleza. Chimbote, como nos señala su autor, protagoniza la revolución industrial y el nuevo rol que marca las reglas del juego de la actividad social y productiva.

Como vemos, José María Arguedas se sirve de este episodio de la historia reciente de Perú para conformar un relato en el que pondrá a dialogar a un grupo amplio y heterogéneo de voces (indios aymaras y quechuas, mestizos, criollos, negros, zambos, costeños, etc.), para darnos cuenta con sus testimonios de la realidad social que impera en un espacio territorial de la costa peruana, reproduciendo la dureza de ese escenario que viene marcado por la pobreza, el afán de supervivencia, los conflictos de intereses, el ambiente de los bajos fondos y los episodios de violencia que se generan entre individuos que comparten el mismo entorno.

Así, siguiendo la correlación de acontecimientos, el capítulo I se inicia con el diálogo entre el patrón de la bolichera “Sansón I”, Chaucato, con los pescadores, el mudo Chueca, un ex violinista al que se había contratado a prueba y el mulato Maxe, todo ello en medio de una faena pesquera en altamar. Luego, se relatan otros sucesos en los que se hace alusión al desembarco de la carga del pescado en el puerto y la posterior marcha de su patrón al burdel, después de concluir su trabajo, señalándose, por un lado, el hecho de haberse encontrado allí con un enorme elenco de personajes entre los que se hallaban el gringo Maxwell (en ese instante bailaba con Gerania, una prostituta serrana), un tal Pretel, el “Characato”, el mudo Chueca, el sindicalista Zavala, el indio Asto (en ese momento mantenía un encuentro sexual con una prostituta extranjera conocida como la “Argentina”), el negro Mendieta, numerosas rameras, maleantes, proxenetas y gente del malvivir y, por el otro, apuntándose al hecho de que estuvo dialogando con algunos de ellos, tomando algunas copas y que, al final de la noche, se fue a dormir a una habitación del burdel con dos prostitutas (la “Flaca” y la “China”).

El capítulo II se presenta la figura de un personaje singular, un predicador que arrastra una cruz y que recorre los mercados y barrios de los alrededores del puerto de Chimbote para pregonar la palabra de Dios y divulgar diversas cuestiones políticas y asuntos turbios de la ciudad que la gente no conoce. Se le describe como un zambo de nariz perfilada, un individuo sin aspiraciones por el poder o el dinero, pariente, al parecer, del que fue Presidente Constitucional de la República entre 1833 y 1886, José Luis Orbegozo y Moncada. Este personaje clave del relato, hombre crítico que refleja la corrupción del país y que revela acontecimientos históricos de los que la gente llana del pueblo no tiene interiorizado, se muestra en el relato como el alter ego de Arguedas, poniéndolo su autor en escena, para aludir a individuos que están salpicados por la corrupción, como el empresario Braschi, al que califica como a un Caín al revés, para señalar, también, las presiones de los “lobby” provenientes de compañías petrolíferas extranjeras como Talara-Tumbes Internacional Petroleum Company y Esso, para resaltar la llegada de capitales foráneos procedentes de Reino Unido y Estados Unidos o para hacer referencia a ciertos personajes coetáneos como Belaúnde, presidente de la República, Víctor Raúl Haya de la Torre (fundador del APRA), el asesinado senador Kennedy, el General Doige y el Almirante Zamoras. El loco Moncada adopta, al pronunciar sus discursos, distintos tipos de rol y viste según la ocasión. Lleva atuendos de pescador, pije, comerciante turco, mujer embarazada o caballero trajeado. Predica en el jirón Bolognesi, calle principal de la ciudad desde donde formula numerosas inculpaciones contra individuos del entorno, como es el caso de Anacleto Pérez Albertis, patrón de lancha al que acusa de engendrar hijos y no reconocerlos después. En sus disertaciones denuncia que Perú está en manos de extranjeros y que los peruanos son sólo sirvientes de ellos; incrimina a los primeros de ser engañadores facinerosos de muchachas y de aprovecharse de todo; critica, también, a la invasión yanqui por las compañías de hidrocarburos y a los curas norteamericanos del cuerpo de Paz.

Un segundo tema que se presenta en este capítulo es el altercado entre serranos que involucra a la indígena Florinda (hermana de Asto), al proxeneta Tinoco (“un cholo cabrón”) y Crispín (el músico ciego), episodio que tiene lugar

en la casa de la joven prostituta donde se le formula al rufián, por parte de la pareja, la acusación de ser el soplón de Braschi, haber asesinado a cinco hombres y embarazar a Paula Melchora.

Finalmente se relata, por un lado, el encuentro de Tinoco con un hombre en el cementerio al que invita a ir al prostíbulo, ofreciéndole alcohol y servicios sexuales gratuitos con su mujer (Gerania, conocida como “ojos de paloma”) o con su hermana y, por el otro, se cita el momento en que el soplón de Braschi sale del campo santo y coge un taxi para dirigirse al hotel Florida, mientras paralelamente se está produciendo un diálogo en el muelle de las fábricas de harina de pescado entre Maxe, Zavala, Solano y Haro con Chaucato

El Capítulo III exhibe el dialogo entre don Ángel Rincón Jaramillo, jefe de planta de la fábrica de harina de pescado “Nautilus Fishing” y don Diego (este personaje se identifica en el relato como uno de los zorros), auxiliar de Braschi, un caballero delgado, pernicorto y de bigotes largos y ralos que había venido de Lima para hacerle entrega al dirigente de la empresa de un sobre proveniente de las altas instancias.

Se produce una conversación entre ellos en la que el dirigente da cuenta a su invitado sobre la expansión del puerto, el desarrollo que proporcionó la industria a la ciudad, la entrada de capitales extranjeros, el papel de los sindicatos, la corrupción empresarial, la llegada de indígenas serranos a la fábrica como mano de obra barata y el derroche del dinero que hacían los pescadores en los prostíbulos, bares y clubs nocturnos, negocios que, llamativamente, eran propiedad del mismo dueño de las fábricas de pescado, el señor Braschi. Además le informa sobre el personal que trabaja para la empresa (hombres en plantilla), la tipología y perfil de los empleados (indígenas con escasa educación) y los turnos de trabajo que realizan.

Don Diego, por su parte, hace mención a la migración andina, la masificación de la ciudad, la creación de nuevas barriadas en medio de lodazales, la apertura de nuevas plazas de mercado y la presencia de mendigos. Éste manifiesta que a la industria no le interesa tener obreros fijos, que pronto sólo quedarán eventuales y que Braschi es el mejor empresario de todo el Pacífico,

abasteciendo de harina de pescado a más de cien países. Concluye, requiriéndole a don Ángel que le muestre la fábrica, le instruya sobre su funcionamiento y le dé explicaciones sobre la función que realizaba Characauto en el entramado organizativo que había diseñado Braschi de su enorme *holding* empresarial.

Seguidamente, el señor Rincón le enseña la fábrica, le relata cronológicamente cómo fueron sucediendo los acontecimientos (la llegada de los patrones de barco, la conversión de la ciudad, la actuación de los sindicalistas y curas norteamericanos, etc.), la historia de los tres patrones indígenas Chaucato, Guerrero e Hilario Coullana, el establecimiento de las congregaciones yanquis y el Plan de Padrinos en Chimbote, como organizaciones corruptas manejadas desde Estados Unidos y la apuesta que se había hecho por el capitalismo. Al acabar el recorrido, lleva al visitante a un “night-club” de la zona para mostrarle un espectáculo de “striptease” y, mientras se dirigen con el coche, le va mostrando una larga pampa en donde depositan los sacos de harina, los basurales en donde vive la gente más pobre, los burdeles y el Hospital de la Caleta. Finalmente llegan al club nocturno y al presenciar la escena en la que la chica se está quitando la ropa, observan como un tartamudo se arrastra por el escenario con cinco mil soles en la mano para dárselos a la joven y disfrutar durante unos segundos de su lujurioso espectáculo. Don Diego, después de eso se dirige a la puerta del local y allí, tras un encuentro con el tartamudo (este personaje se identifica como el otro zorro), dialoga con él. Éste le cuenta que vive entre cholos disparejos, criollos chaveteros y chimpancés internacionales chupadores de toda sangre, advirtiéndole que Ángel Rincón es el oído de los chimpancés y, acto seguido, se marcha en un taxi.

Concluye el capítulo con la marcha de don Diego quien se va corriendo por un campo cerrado que conduce a la estación del Ferrocarril Huallanca-Chimbote, saltando, a continuación, el muro de un solar que quedaba cerca del casco urbano en el que se hallaban depositados un montón de sacos de harina de pescado y, tras varios minutos corriendo sobre los montones de bolsas de diez que allí se acumulaban, relata que llegó a contar veinte mil sacos de harina.



El capítulo IV da comienzo con una primera escena en el mercado de La Línea, en donde se exhibe la figura del loco Moncada hablando a los transeúntes, apresurándose al poco rato, a bendecir con la cruz al público, para, acto seguido, marcharse Línea arriba.

Luego, a partir de ese instante, se narran diversos acontecimientos que nos remiten a la vida de don Esteban de la Cruz y al predicador Moncada, ambos residentes humildes del barrio Bolívar del Totoral, escenario lodoso a orillas de una laguna maloliente, llena de zancudos y gusanos, en donde están construidas las casas y están confinados los vecinos.

Se dice que don Esteban de la Cruz procedía de la región costeña de Áncash, era compadre de Moncada, tenía mujer e hijo pequeño (una mujer mestiza y un niño de dos años), había trabajado durante años en la minas de carbón y se encontraba enfermo de neumoconiosis (silicosis), expulsando, asiduamente, flema negra por su boca. El narrador lo describe como un hombre flaco, de ijares hundidos, pecho pequeño, omóplatos saltados, brazos enclenques, rostro tranquilo y pestañas negrísimas, arqueadas y gruesas. Dice que es tenaz, luchador y religioso, pero que no confía en los curas. Relata, también, los momentos de su penosa infancia en la que se alude al tiempo en que fue explotado por su tío en faenas agrícolas y, luego, su andadura como individuo adulto, narrándose su etapa en la que trabajó de mayordomo en una casa palacio de Lima, su labor de minero en los yacimientos de Cocolón, su encuentro con Jesusa y su decisión de migrar a la ciudad. Asimismo, da cuenta de la época en la que llegó a Chimbote, levantó con gran esfuerzo su humilde casita de adobe, piedras cimientó y piso ripiado en el barrio del Totoral, empezó a trabajar como vendedor de helados y luego en un pequeño puesto en el mercado Buenos Aires Línea de donde fue expulsado en varias ocasiones, llegando, incluso, a ser agredido por los guardias municipales.

Luego se menciona otro episodio en el que se señala que Moncada había ido a la calle Bolognesi a predicar y que allí, después de criticar a todos los estamentos (iglesia, sindicato, empresa, hospital, asilo) y al alcalde, al prefecto, al presidente de la República y a los pescadores, acudió al hotel Chimú, pero

que al empezar a hablar, ante la presencia de don Ángel Rincón, su mujer y el aristocrático abogado Lavalle, fue sacado rápidamente por los empleados de seguridad.

Después de eso, el narrador pone el foco en Jesusa, la mujer de don Esteban, apuntando que logró adquirir un puesto de primera en el mercado municipal de Bolívar Alto, gracias a la ayuda de su antigua patrona, doña Juliana, debiendo empeñar para ello, la máquina de coser zapatos de su marido, pero que al cabo de unos meses, gracias al incremento de las ventas, pudo pagar todo y que, como don Esteban cada vez trabajaba menos, pudieron, gracias al puesto de mercado, ir saliendo adelante.

Por último, el narrador cierra el capítulo haciendo referencia al encuentro que don Esteban tuvo con don Diego (se manifiesta en el relato como el zorro de abajo), el hombre bajito, pernicorto y de gorrita que escuchaba al ciego Crispín. Expresa que éste interactuaba de un modo extraño, como si le estuviera transmitiendo la melodía al músico, moviendo los bigotes muy despacio y alzándose cuando abría la boca, alargándola a ambos lados de la cara. Estaba descalzo y vestido de overol apretado, limpio, y una camisa de color rojo geranio. Ambos hablaron un poco y, finalmente, el hombrecillo se fue corriendo, galopando médano arriba hasta llegar a la cima del montículo y allí ponerse a danzar, mostrando su camisa roja y girando sobre la blancura de la arena. Concluye, haciendo referencia a don Esteban, ya moribundo, con las piernas hinchadas, intentando remendar unos zapatos con su máquina de coser, al tiempo que oía el canto de los sapos.

### **6.3.- Los temas**

La confrontación entre la sierra y la costa (el mundo de arriba y el mundo de abajo) es el tema principal que subyace en la narración. Se trata de un conflicto que, por vez primera, se sitúa sobre un escenario de la región del litoral y, en este sentido, representa el transvase del Ande a la cultura urbana. La asociación alusiva que se hace al título de la novela, *El Zorro de arriba y el zorro de abajo* —referencia manifiesta a la lucha legendaria entre dos mundos

antagónicos, uno proveniente de la cultura precolombina y el otro de la occidental, figurados ambos en la narración quechua *Dioses y hombres de Huarochirí* (leyenda mitológica recopilada por Francisco de Ávila en 1598 y traducida por Arguedas en 1969), en la que se proyecta el encuentro entre dos zorros en el cerro Latausaco, uno procedente de la sierra y el otro de la costa (las dos regiones que dividen el mundo)— nos remite, metafóricamente, a una confrontación intercultural e interétnica entre el aborigen en la región andina y el hombre blanco.

José María Arguedas reconstruye nuevamente ese enfrentamiento histórico dos mil quinientos años más tarde, pero, esta vez, lo hace en el mundo de abajo, reproduciendo el relato mítico al revés, es decir, desde el escenario hostil que supone para el pueblo indígena abandonar los cerros para trasladarse a la costa.

Esta imagen de los zorros que hablan permite a Arguedas, como acertadamente señala Enrique Rojas Paravicino en su artículo, “José María Arguedas: Entre la dimensión social y la memoria cultural”, conectar el mito quechua y el drama reciente del migrante nativo procedente del Ande que se ha establecido en la costa:

Esta imagen de los zorros que hablan, Arguedas extrae de un episodio del documento etnológico *Dioses y hombres de Huarochirí* que él tuvo la iniciativa de traducir del quechua al español. Dicho “diálogo de zorros” le permite al novelista continuar la línea de la cosmovisión andina y establecer la conexión entre el mito quechua antiguo y el drama reciente del serrano asentado a la costa. En otros términos, Arguedas resemantiza la figura de los zorros para enfocar los cambios en la cultura andina, a partir de las grandes olas migratorias de las décadas del cincuenta y sesenta. (Rojas Paravicino, 2011: 8)

Además de esta trama que nos sitúa en el epicentro de la narración, se concentran en la novela otros temas secundarios como la situación social y

económica de Perú, el mestizaje, el bilingüismo, la transculturación, los opuestos regionalismos, la política, el cruce de culturas, la crítica a los poderes hegemónicos, los procesos migratorios o la prostitución. Se hace referencia, igualmente, a la miseria y la marginalidad como un problema adherido a la explotación capitalista, al exceso de mano de obra, a la mecanización de la industria y el agotamiento de las fuerzas productivas de la ciudad; se menciona, del mismo modo, la naturaleza, los mitos, las leyendas, las divinidades supraterráneas y la tradición cristiana en algunos episodios de la narración.

#### **6.4.- El espacio**

El escenario geográfico en el que tiene lugar la acción es, fundamentalmente, la ciudad y puerto de Chimbote, los barrios que circundan la metrópoli y algunos lugares del Ande, de la costa y de Lima.

El contexto al que nos traslada la escritura de la obra corresponde, en su mayor parte, a la urbe costeña, espacio en el que se ubica la nueva realidad emergente del país, que se proyecta, a la par, junto al vertiginoso impulso económico que supuso el despegue de la actividad industrial, congregando en ella, una gran parte de la totalidad del espectro demográfico de la nación con lo que logra hacerse eco de una realidad social y cultural heterogénea y compleja.

El relato, en este sentido, pone el foco en el rápido proceso de edificación que tuvo lugar en Chimbote, desarrollo urbanístico veloz y desordenado que concentró a cientos de miles de individuos en residencias de obreros, como la Fundición o en algunas de las veintisiete barriadas que se habían construido en los alrededores de la urbe, erigidas sobre dunas y arenales de los contornos de la ciudad. El mercado de La Línea, los barrios El Acero o San Pedro, erigido este último sobre un gran médano, al que se accedía a través de un camino estrecho trazado para los burros o también El Progreso, cerca del antiguo cementerio, en la ruta de la carretera principal y la barriada de La Esperanza Baja, ya sobre los arenales, son espacios muy representativos en la novela.

## 6.5.- El tiempo

El periodo cronológico en el que se sitúa el relato corresponde a la década que discurre entre 1960 y 1970, etapa histórica<sup>30</sup> que corresponde con el momento escritural de la obra y en la que se recrea el ambiente pesquero e industrial de la pequeña metrópoli de la costa peruana, un espacio que se configura como un universo fraccionado, heterogéneo y convulso en el que van a confluir dos visiones antagónicas de una sociedad que debe armonizar intereses opuestos.

Esta etapa coincidente con el segundo gobierno de Manuel Prado Ugarteche se caracterizó por la crisis y la agitación popular. Por entonces, Pedro Beltrán Espantoso, ministro de Hacienda y comercio dio una orientación al país hacia una economía liberal, propiciando, para llevar a cabo el equilibrio de las cuentas públicas y la estabilidad de la moneda, hacer recortes económicos, incrementar los precios, aumentar la carga de impuestos y disminuir los subsidios. Concorre en ese periodo, también, las migraciones de serranos hacia la costa y el ascenso de la industria de harina y aceite de pescado, convirtiéndose Perú, gracias a la visión y el mérito del empresario Luis Banchemo Rossi, en la primera potencia pesquera mundial. Con las elecciones de 1962, al no haber obtenido ningún candidato mayoría suficiente para gobernar, se formó una junta militar de gobierno hasta que, en unas nuevas elecciones en 1963 salió elegido presidente Fernando Belaúnde Terry. Durante su mandato (1963-1969) se van a crear grandes infraestructuras (carreteras, aeropuertos, embalses, etc.) y una reforma agraria integral.

José María Arguedas, durante la redacción de los cuatro capítulos de la primera parte, los hervores de la segunda y los diarios que intercala entre ambas, nos define su posición respecto a la modernización y al arte y nos pone sobre aviso de la nueva realidad en la que quedan supeditados los acontecimientos en Chimbote a partir de la década de 1960-1970.

---

<sup>30</sup> Hacemos constar que la información que apuntamos sucintamente para documentar el periodo cronológico concerniente a los años 1956-1969 de la historia de Perú se recoge del libro Historia de la República (1930-1985) de Enrique Chirinos Soto. (1985: 212-227)

Las cartas que le escribe al editor Carlos Barral<sup>31</sup> en 1966 y los informes que redacta para la Universidad Agraria (1967) son documentos importantes que corroboran el dato acerca del conocimiento amplio que tenía sobre el proceso de expansión del pequeño puerto y dan fe sobre la cronología del referente literario de su proyecto y de las verdaderas intenciones que tenía para escribir esa historia.

Otro dato importante que nos acerca con detalle al dato cronológico es la huella que nos deja la aparición de Moncada, un personaje genuino de la vida real, llegado a Chimbote en 1952, cuya figura, rescatada por Arguedas, es introducida fidedignamente en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, describiendo su retrato como un predicador excéntrico, extravagante (se viste de político, mujer embarazada...) y lleno de humanidad. El libro *Moncada, profeta de la ecología* de Pedro Miranda Osorio, publicación que salió a la luz en Diciembre de 2014, focaliza la lucha del orador y da cuenta, con objetividad, de la transformación que experimentó la hermosa caleta de Chimbote hasta convertirse en uno de los puertos pesqueros más grandes del mundo en las últimas décadas de la segunda mitad del siglo XX.

#### **6.6.- La presencia del narrador.**

*El Zorro de arriba y el zorro de abajo* es una original composición que aglutina ficción y realidad a través de dos tipos de enunciados discursivos que se entrelazan y que narran, por un lado, las vicisitudes del propio autor ante su enfermedad y, por el otro, la huella que ha dejado el capitalismo y la modernización en la sociedad peruana de mitad del siglo XX.

---

<sup>31</sup> El escritor peruano confiesa que fue “testigo de la transformación del puerto y de sus gentes. De cómo esta silenciosa y paradisíaca caleta se convirtió en una especie de urbe entremezclada de negros, cholos, indios mono-lingües quechuas, chinos e injertos, prostitutas, ladrones y de empresarios sin entrañas” (Arguedas, 1981:161-166).

Tal como propone Eduardo Chirinos, en su ensayo “La escritura como desenterramiento”, la separación entre el narrador y el autor es tan evidente que resulta irrisible entrar en la cuestión:

En la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* el lector comprende inmediatamente que la distinción entre narrador y autor recomendada por el análisis estructural resulta poco menos que frívola. Las confesiones del narrador (que están allí, expresadas con toda la lucidez, la ternura y la desazón de la que un hombre en el límite de su existencia es capaz) son presentadas como las del autor mismo, cuya muerte termina convirtiéndose en el inapelable testimonio final. (Chirinos, 2013: 336)

En el primero, los diarios autobiográficos, el narrador (el propio autor) relata con cierto orden y precisión diversos sucesos que tienen que ver con su vida; nos ofrece su testimonio en primera persona, aludiendo a la crisis que padece y al proceso escritural de la novela como terapia de superación de su dolencia. Emplea, también, el uso del vocativo al dirigirse a otros interlocutores, referencia clara a amigos, escritores y artistas coetáneos suyos como Pachequito, Rulfo, Lezama Lima, Carpentier, Joao Guimaraes, Cortázar, etc. En el segundo, el relato ficcional, texto en el que se apunta hacia la modernización y el auge de la industria en Chimbote, su transformación y la repercusión del capitalismo en la sociedad (empresarios voraces por acumular riqueza, pescadores de vida difícil, prostíbulos, barrios marginales, delincuencia, locos, tuberculosos, misioneros y curas yanquis...), el narrador adopta la forma narrativa de tercera persona, relatando episodios diversos en el acontecer de la historia que figuran en los capítulos narrativos I a IV, la segunda parte y los hervores que aparecen en el último diario.

Como se aprecia en el texto, Arguedas, autor y narrador, ofrece un modelo discursivo directo, confesional, revelador de su conciencia, en el que exhibe, constantemente, comentarios, disquisiciones sobre el arte y la profesionalidad, aclaraciones sobre su condición de antropólogo más que de escritor profesional, su acceso a la literatura sin pretensión económica, etc. por puro

placer. La obra quedará abierta, pese a que en el último diario el autor aclarará cuál iba a ser el desenlace.

### **6.7.- Los personajes.**

*El zorro de arriba y el zorro de abajo* exhibe un elenco amplio de actores que escenifican el relato como entidades propias, individuos sujetos a una estratificación social y una singularidad única que se manifiesta a lo largo del relato sin mucha evolución. No hay personajes centrales o protagonistas que marquen el desarrollo de la historia y sobre los que descargue el peso de la trama. Por el contrario, son mayoritariamente personajes migrantes, de procedencia diversa, caracterizados tenuemente, sin apenas profundidad psicológica, individuos que arrastran diversos problemas, conservan sus rasgos de identidad y han llegado hasta Chimbote en busca de mejores oportunidades de vida. Se presentan en el orden siguiente:

- **Chaucato:** El patrón de la bolichera “Sansón I”, un mestizo bruto y malhablado, de edad madura, que se dedica a la pesca de la anchoveta y lleva con él a una tripulación de diez hombres en su barco. Posee una embarcación antigua que sólo tiene capacidad para cien toneladas de pescado. Confiesa haber sido mano de derecha del Braschi en tiempos pasados y compartir con él los burdeles, pero ahora es su enemigo y gasta su dinero en las cantinas y con las prostitutas del prostíbulo “La Rosada” que es propiedad suya. Se dice de él que era solterón, tenía un único hermano que había fallecido, estaba enamorado de una joven de rostro bonito, delgada y de ojos chispeantes que era hermana de su cuñada, quien de mayor se casó con ella y tuvo hijos mellizos. Vive en un barrio de Chimbote conocido como “El Trapecio”. Se le describe como un hombre grueso y encorvado.
- **Chueca, el mudo:** Uno de los trabajadores contratados en la bolichera “Sansón I” para la pesca de las anchovetas. Es un hombre odiado por



el gremio de pescadores, hijo de una prostituta, de conducta reprobable y homosexual. Amenaza al gringo Maxwell y lo asesina posteriormente.

- El Violinista: Es un trabajador de la pesca, contratado a prueba en la bolichera “Sansón I”.
- El Cadete: El que dirige el rumbo de los barcos de los pescadores para la captura de la anchoveta.
- Maxe: Es un tripulante de la embarcación de Chaucato, un hombre alto, mulato, que camina balanceándose como si la fuerza de su cuerpo lo venciera.
- El gringo Maxwell: Un norteamericano que se instala en Chimbote, fabrica ladrillos y trabaja como albañil. Se dice que es tocador de charango, acompaña al ciego Crispín. Muere asesinado por el mudo. Se alude a él como mujeriego, baila con las prostitutas en el burdel, primero con una “injerta delgada y achinada”, luego con una “gorda de piel oscura y ojos negros”.
- Gerania: Una prostituta, mujer de Tinoco. Es de origen andino, serrana. Está embarazada y quiere abortar, pero su marido no se lo permite. De ojos grandes y muy negros, la apodan “Ojo de paloma” en el prostíbulo.
- Petronila: Una prostituta, hermana de Tinoco.
- Tinoco: Un proxeneta de talante amenazador que actúa a las órdenes de Braschi, un mestizo matón que recibe órdenes de la mafia y al que se le acusa de haber matado a cinco personas. Se cuenta de él que prostituye a su hermana Felicia y a su esposa Gerania y que ha dejado embarazada a la prostituta Paula Melchora y a otras. Apodado “asno de verga lani”, se presenta como un hombre de cabellos lustrosos, vestido con camisa roja, pantalones ajustados, cinturón de correa ancha y hebilla brillante. Trabaja en los burdeles de Chimbote.

- Toro Muerto: El patrón de una lancha, un negro grande que habla atropelladamente y que se manifiesta con aire solemne en los asuntos difíciles de las asambleas del sindicato.
- La Muda: Prostituta, madre del Mudo Chueca. Se dice de ella que era la prostituta más sabia de Chimbote.
- El zambo Mendieta: Un patrón de lancha, un individuo de dudosa reputación, marginal y asiduo a los burdeles de Chimbote. Trabaja para Braschi. Soborna a la policía corrupta para evitar su detención y la de otros pescadores de su barco que acuden a los burdeles.
- La Argentina: Una prostituta extranjera del salón “La Rosada”, el burdel de más categoría en Chimbote. Se le describe como una mujer de tez blanca, alta, pelo rubio y piernas suaves. Ocupa una habitación muy bien amueblada y espaciosa en la que recibe a sus clientes, no acepta compromisos “de por noche” y cobra caro. Mantiene relaciones sexuales con el indígena Asto al que estima como a un muchacho joven, un pibe, un vizcachita.
- Asto: Un indígena andino que trabaja como pescador en la lancha de Mendieta. Le desdeñan por sus raíces indias y le tratan con desprecio, vejándolo de cualquier manera o profiriendo insultos contra su persona como “indio” y “serrano bruto”. Habla poco castellano, gana buen dinero de la pesca y acude al burdel para mantener relaciones con la prostituta “La Argentina”. Detenido por la policía junto a su patrón Mendieta en el prostíbulo y, para evitar su encierro en prisión, soborna a los guardias con ochocientos soles. Consigue sacar del burdel a su hermana Florinda que se prostituía.
- Zavala: Hombre instruido, pescador y sindicalista duro; nunca habla de asuntos sin trascendencia ni en los bares ni en las asambleas. Acude a los burdeles sólo o acompañado de un pescador tartamudo y muy avariento que era paisano suyo.

- Paula Melchora: Una prostituta de San Pedro preñada de Tinoco. Reza en quechua.
- Orfa. Una prostituta del burdel “El Corral”. Procede de Cajamarca, hija de hacendado, deshonrada y expulsada de su casa, vive en el barrio de San Pedro y tiene un bebe rubio de padre desconocido.
- El loco Moncada: Un hombre con perfil extravagante, un predicador de palabra fácil y con un discurso que bascula entre lo político y lo religioso. Se dice de él que antes, en sus días cuerdos, era jalador de pescado de los botes cortineros (embarcaciones pequeñas que se utilizan para la pesca con fondeo de redes en forma de cortinas en donde el pez se amalla) y que ganaba buen dinero en sus días sanos. Lleva una cruz encima de su hombro. Zambo mulato, tiene nariz perfilada, fosas nasales muy abiertas y un lunar negro en la frente. Al predicar, cambia continuamente de vestimenta e intenta representar su rol. Tacha a los extranjeros de facinerosos engañadores de muchachas. Representa la voz oculta del narrador. Acusa a las compañías norteamericanas de apropiarse del país.
- Eberto Solano: Un dirigente del sindicato de pescadores de Chimbote.
- Antolín Crispín: Ciego serrano que acude con su charango a los mercados para interpretar canciones y ganar algunas monedas para su subsistencia. Se le describe como un hombre joven, flaco, con anteojos negros. Vive en el barrio de “La Esperanza” junto a Florinda, hermana de Asto.
- Gregorio Bazalar: Criador de cerdos del barrio de San Pedro, un hombre que hace una buena obra social en su distrito y que es elegido por ello presidente de la asociación de vecinos. Convive con dos de sus empleadas con las que mantiene relaciones.
- Esmeralda: Una de las mujeres que convive con el criador de cerdos Gregorio Bazalar en el barrio de San Pedro. Trabaja en la crianza de los gorrinos y cuida de su hijo. Mantiene relaciones con su patrón.

- Juana: La otra mujer que convive con el criador de cerdos Gregorio Bazalar en el barrio de San Pedro. Se dedica a la crianza de los gorrinos, cuida a los niños. Se le describe como una mujer delgada, pálida, voz musical y manos delgadas con unos dedos largos y aptos para toda clase de trabajos. Maneja la burra desde la madrugada hasta el mediodía. Mantiene relaciones con su patrón.
- Mansilla: El presidente del barrio de San Pedro. Pugna abiertamente con Gregorio Bazalar por asumir la representación del distrito.
- Florinda: Es la hermana de Asto, una joven mujer india que se prostituía en “El Corral”, un burdel de ínfima categoría. Su hermano consigue hacerla salir de esa vida. Vive en el barrio La Esperanza con el ciego serrano Antolín Crispín.
- Hilario Caullama: Patrón de la lancha bolichera “Moby Dick”, un indio aimara, oriundo de las tierras que se encuentran junto a las orillas del lago Titicaca.
- Ángel Rincón Jaramillo: Jefe de planta de la fábrica de harina de pescado “Nautilus Fishing”, un hombre gordo con gafas, cajabambino de nacimiento e infancia, pero limeño habituado. Se alude a él y se dice que era hijo ilegítimo (espurio). Vive en el valle, tras las montañas.
- Lucinda: Guapa prostituta del burdel “El Trapecio” con la que se acuesta Ángel Rincón.
- Haro: Es un patrón de lancha, un cholo fiero de pies a cabeza. Lucha y reivindica mejoras en el sector pesquero.
- Don Diego: Uno de los zorros. Se le describe como un caballero joven y delgado, pernicorto, de bigotes largos y ralos y pelos muy separados. Tiene las manos peludas, dedos sumamente delgados y uñas largas. Viste con una chaqueta sumamente moderna, larga, casi alevitada y de botones dorados, pantalones de color negro chamuscado, una gorra gris jaspeada y zapatos angostos, también gris jaspeado, admisiblemente peludo y ajustado con pasadores de cuero crudo. Se

le presenta como un visitante de la Empresa que ha sido enviado desde Lima por el señor Braschi.

- Braschi: Se alude a él como un personaje de gran fuerza, un hombre poderoso, organizador de la mafia junto a los apristas, poseedor de empresas e industrias pesqueras, cantinas, prostíbulos y muchos otros negocios, un patrón que da trabajo a miles de personas. Sabemos de él que es dueño de tres prostíbulos (“El Blanco”, “El Rosado” y “El Corral”) que le dan buena renta. Se le nombra a Braschi como “águila de los industriales”.
- Fullen y Gildestrer: Personajes que sólo aparecen en el texto por alusiones que se hacen en el diálogo entre don Ángel y Diego. Se refieren a ellos como peces gordos.
- Pretel el Characauto: Es uno de los colaboradores de Braschi. Al igual que Tinoco, es integrante de la mafia y controla el negocio de la prostitución.
- Teódulo Yauri: Gran dirigente sindical aprista; un cholo serrano, orador fuerte que se entiende a la perfección con los criollos de la costa.
- Orlando Cabieses Crosby: El Superintendente de Bahía.
- Don Esteban de la Cruz: Un serrano noble. Se le describe como un hombrecito flaquísimo, de omóplatos saltados, brazos enclenques y un rostro tranquilo con los huesos resaltados y firmes. Es el compadre de Moncada. Tiene mujer y dos hijos pequeños y se encuentra enfermo. Había trabajado en la mina de Cocalón y arrojaba flema de color negro, polvo de carbón de su boca. Al llegar a Chimbote comenzó a trabajar como vendedor de helados, luego ayuda a su mujer en un puesto de mercado y, por último, arregla zapatos.
- Jesusa: La esposa de Don Esteban, un mujer muy trabajadora y religiosa. Trabajó de cocinera en una fonda de su pueblo antes de conocer a su marido. Tiene un puesto de venta de papas y cebollas en el mercado de “La Línea”.

- Mantequilla: Un personaje siniestro al servicio de la mafia. Se le describe como un soplón.
- Doble Jeta. Un pescador aimara, proveniente de Puno, paisano de Don Hilario. Se apellida Apasa y se le describe como un hombre de conducta execrable. Se cuenta de él que cultiva con éxito verduras en dos pequeñas chacras que posee en Valle Santa. Contrata a tres mujeres serranas para que realicen los trabajos de la tierra y, además, las utiliza como objetos sexuales.
- Michael Cardozo: Un sacerdote norteamericano, instruido, progresista, conecador de la problemática que asola a los barrios y con un buen dominio del idioma castellano. Es un hombre preocupado que lucha por mejorar la vida de los ciudadanos, mantiene un compromiso con los pescadores de la ciudad en sus luchas y reivindicaciones laborales y organiza, junto a Solano, el Congreso Nacional de Trabajadores de la Pesca en un edificio religioso de la parroquia de San José. Se le describe como bajo, algo narigón, con granos o sarpullidos en la frente y sin traza visible de gringo. Algunos le definen como un cura revolucionario. Guarda en su despacho un retrato de Che Guevara junto a una pintura de Cristo.
- El padre Federico: Un sacerdote norteamericano de la congregación, jubilado, un anciano de gran trayectoria profesional que había estado en Oriente durante quince años y que conocía bien Cuzco y Machu Picchu.
- El Padre Hutchinson: Cura norteamericano que forma parte de la congregación.
- La Madre Kinsley: Una misionera norteamericana que llega a Perú para llevar a cabo su obra social y terminar su tesis doctoral.
- El cojo: Un disminuido físico vestido con bufanda que se encarga de tocar con un hierro a las doce en punto las puertas de los dormitorios

de las prostitutas para anunciarles la hora en que deben ir al salón del pabellón “El Rosado”.

- Grasa muerta: Es un hombre gordo, homosexual, de cara grasienta y ojos brillantes que se encarga de golpear con un hierro las puertas de los cuartos de las prostitutas para anunciar la hora en que deben acudir al salón en el pabellón blanco.

### **6.8.- La estructura del relato.**

La novela presenta un esquema narrativo inusual en su constitución organizativa, mostrándonos su autor, conscientemente, una alternancia de acontecimientos entre la realidad y la ficción, episodios que escenifica por medio de varios modos de alocución que se entretajan en el texto y que se exhiben, por un lado, a través de la voz narrativa del propio escritor para dar testimonio en sus diarios de la enfermedad mental que padece y la terapia que emplea para superar la crisis y, por el otro, para dar a conocer, en los capítulos subsiguientes, el proceso de modernización que experimenta el país a través de la expansión industrial de una pequeña metrópoli en la costa del Pacífico.

La estructura que muestra la obra se organiza en dos partes y un epílogo, modelo insólito, por la excepcionalidad del documento, porque combina la ficción y el discurso mágico con pasajes, en cierto modo, extraliterarios, en los que el autor revela sus memorias, vertebrando las emociones y pensamientos más íntimos de su vida con los sucesos que reproducen los personajes que intervienen en los capítulos periódicos que conforman la narración. Como apunta Cornejo Polar, el tercer nivel discursivo lo ejecuta el diálogo de los zorros. Reproducimos a continuación la extensa cita por considerarla de sumo interés para el caso que nos ocupa:

*El zorro...* no sólo se estructura mediante la alternancia de autobiografía y novela, también incluye, con jerarquía funcional paralela a la de los dos niveles anteriores, un discurso estrictamente mágico. Este tercer nivel da el título de la obra y está extraído de la admirable “narración quechua

recogida por Francisco de Ávila (1598?)” que José María Arguedas tradujera al español en 1966 bajo el título de *Dioses y hombres de Huarochirí*. En *El zorro...* hay incontables referencias de Huatyacuri “héroe dios con traza de mendigo” (p.292), “hijo anterior de su padre” [...] el dios Pariacaca” (p.60), a Tamtañamca, a Tutaykire, a la “virgen ramera”, etc, todos personajes de los mitos y leyendas recogidos por Ávila. Entre otros aspectos de funcionalidad específica, lo que básicamente asume Arguedas del mito es el episodio del encuentro de los dos zorros en el cerro Latausaco: “Mientras allí dormía (Huatyacuri), vino un zorro de la parte alta y vino otro zorro de la parte baja, ambos se encontraron”. El primero representa la zona andina, el segundo la yunga (costa). Su conversación, que es un diálogo entre dos mundos, la continúa Arguedas en las páginas de *El zorro...* Para dar ingreso a este tercer nivel se opta en la novela por dos caminos: la interpolación de diálogos explícitos entre los dos “zorros”, de inocultable trascendencia para la interpretación del sentido total de la obra, y la transformación de ciertos personajes que, sin dejar de ser personajes en el sentido tradicional del término, asumen la condición de “zorros” en determinadas escenas. Son don Diego y el “Tarta” (sobre todo el primero) y don Ángel Rincón Jaramillo. Los “zorros” poseen a estos personajes, los transforman, variando a veces hasta sus cuerpos, en una suerte espiral intensificatoria que culmina en cantos y danzas y que suscita, además, la modificación mágica del paisaje circundante. “El zorro de arriba” es representado eventualmente por el “Tarta” y de manera permanente por Diego, mientras que Ángel asume por momentos la representación del “zorro de abajo” (Cornejo Polar, 1997: 234-235).

La primera parte del libro da comienzo con la presentación de un diario personal del propio autor, texto que registra con fecha de 10 de Mayo de 1965 en la ciudad de Santiago de Chile y con el que inicia la narración, relatando en primera persona sucesivos momentos de su existencia, revelándonos, a continuación, una serie de acontecimientos que concluyen en un intento fallido de suicidio en 1966. Una vez concluido el primer diario, percibimos, otra vez, la alternancia de registros, abandonando el narrador la escritura autobiográfica



para introducirnos en la ficción narrativa, dando lugar, a partir de ahí, a la redacción de los dos primeros capítulos.

En ellos, el relator sitúa primeramente el foco de la historia en el puerto de Chimbote para, a continuación, hacer un desgarrador relato sobre esa sociedad deshumanizada, violenta y corrupta que margina a los individuos, un ejemplo, sin duda, de la fuerza de los poderes hegemónicos en un territorio que comienza a modernizarse, iniciando su despegue económico por la transformación que trae consigo la industrialización.

En el primero cuenta en el primero las acciones de los pescadores en su faena en la mar y la vida de los burdeles de la ciudad adonde acuden a derrochar su dinero. En el segundo, nos muestra la existencia de un personaje peculiar, el zambo Mendieta, señalando su condición de hombre crítico que recorre los mercados y la calle principal de la ciudad arrastrando una cruz, predicando con la palabra y formulando una dura crítica a la situación social en la que se halla la ciudad.

A continuación vuelve a cambiar de registro pasando nuevamente del relato de ficción al diario. En este segundo diario, fechado en Santiago de Chile el 18 de Mayo de 1969, Arguedas nos da cuenta del estado de ánimo en el que se halla. Alude a los momentos en que redactó los capítulos III y IV de la presente novela, a su viaje a Arequipa (lugar de nacimiento de Mariano Melgar y Mario Vargas Llosa), a su relación con sus amigos Ángel Rama y Roberto, su desencuentro con Julio Cortázar, al que le presenta réplica por su escrito en virtud de las fuertes discrepancias que ambos mantienen en torno a la profesionalidad del escritor latinoamericano contemporáneo.

Habla de su viaje y estancia en Arequipa, previo paso por la hermosa ciudad de Moquegua, en donde escribió las quince páginas finales del capítulo III y vivió en un estado felicidad plena con su mujer. Prosigue el diario el 20 de Mayo, aludiendo, por un lado, a su estado de ánimo y por el otro a la invitación que le cursó su amigo Nelson Osorio, catedrático chileno, profesor de la Universidad de Santiago y antiguo coordinador de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* que se editaba en Perú. Dice que fue a Valparaíso y que allí

logró reanimarse gracias a la amistad y al cariño de Nelson y su esposa, sus tres hijitas y “Gog”, un perro muy intuitivo y entendido en los males que aquejan al hombre, logrando concluir el capítulo IV. Asevera, también, que desde que regresó de Quilpué (Valparaíso) no ha escrito más que unas líneas de respuesta a Cortázar, pero que esto de ocuparse de don Julio y de otros escritores, ha animado mucho el comenzar de este libro.

Manifiesta, después, que recibió la visita de Mario Vargas Llosa y que se dio cuenta, al primer instante, que ambos habían recorrido diferentes caminos y que su experiencia literaria, sus aprendizajes y su trayectoria profesional era completamente disímil a la de su invitado. En ese sentido, explica, poniendo de relieve que mientras don Mario había pasado su infancia en una ciudad tan intensa, grande y rica en gente y en edificios como Roma o Arequipa, cursando sus estudios al igual que otros chicos a una edad temprana y en su idioma natal, él, contrariamente a esto, se crió en la sierra, entre indios, sacándose los piojos de la cabeza y comenzando su educación formal a los catorce años en un idioma que no amaba y que le enfurecía. Confiesa, además, que ha de ser ponderada y entendible, en este sentido, la trayectoria profesional y la realidad de un individuo (su propia historia personal) que sólo hablaba quechua, y que, aunque tuvo dificultades en un primer momento para seguir el “Ulises” de Joyce y la prosa densa y urbana de Lezama Lima, a pesar de todo, sin embargo, ha podido entender y beber de las fuentes de la poesía moderna<sup>32</sup> de Cesar Vallejo y Walt Whitman o de los clásicos Shakespeare y Sófocles. Por esa razón y no por otra, si bien Vargas Llosa hubiera podido entender su experiencia como un escritor regionalista que hace una prosa indo-hispana que trasciende de lo nacional y la considerara y apreciara como tal sin ningunear sus resultados, otros, como Cortázar, se atreven llanamente a menospreciarla sin más.

---

<sup>32</sup>Se deja constancia en el texto de que José María Arguedas hace referencia a *Trilce*, el poemario más importante y conocido del poeta peruano Cesar Vallejo, considerado como una obra capital de la poesía universal moderna y obra cumbre de la vanguardia poética en la lengua española. Apunta, también, a *Briznas de Hierba*, uno de los poemas del libro de *Hojas de Hierba*, publicación de 1885 que corresponde al poeta norteamericano Walt Whitman.

Prosigue su confesión, aludiendo a su incapacidad, al decaimiento de sus fuerzas para iniciar el capítulo V de la novela. Cree que se le ha complicado en demasía la culminación de la escritura y, en este sentido, titubea, no confía plenamente en su capacidad en virtud de su estado de salud. Piensa que está empantanado y que si no logra vencer tal circunstancia en dos semanas, se irá nuevamente a Perú, pasará por Chimbote sin detenerse y continuará viaje hasta Caraz.

Finalmente concluye el diario el 28 de Mayo, señalando que en su segundo viaje en tren a Quilpué encontró el método, no para el capítulo V, sino para la segunda parte del libro. Comenta haber escrito ya los tres primeros hervores de esa segunda parte: Chaucato con “Mantequilla”; don Hilario con “Doble Jeta” y la decisión de Maxwell.

Ya en la segunda parte de la novela, el narrador vuelve a cambiar nuevamente de registro. Inicia el capítulo III, exhibiendo la conversación entre don Ángel Rincón y don Diego, diálogo en el que se pasa revista a los diversos asuntos que guardan relación con la industria y la historia de Chimbote. Luego, en el capítulo IV, se pone el foco en la figura de Chaucato, exhibiendo su charla con el soplón “Mantequilla” que le viene a advertir sobre las intenciones malévolas del industrial Braschi. Acto seguido, se presenta un nuevo diálogo entre don Hilario Caullama (indio aimara y patrón de la lancha pesquera “Moby Dick”) y el pescador apellidado Apasa (indio amara conocido por “Doble Jeta”) que acude a su casa para advertirle de que Braschi quiere quitarle su lancha por haber favorecido la elección de los comunistas Maxe y Eberto Solano para el sindicato pesquero.

A continuación se narra un episodio biográfico del criador de cerdos, Gregorio Balazar, vecino de Chimbote que vive con dos concubinas y que es elegido presidente de la asociación de vecinos.

Por último, se presenta el diálogo entre Maxwell y el albañil Cecilio Ramírez en la oficina del cura norteamericano Cardozo. Ambos hablan de la sociedad que han creado Ramírez y Maxwell y que éste último quiere casarse con su vecina Fredesbinda. Maxwell, un evangelista norteamericano que había venido a Perú

y se había establecido allí, cuenta su experiencia, sus viajes por el país con los bailarines de “Ayarachi”, su convivencia con ellos en Lima, Puno, Lago Titicaca, Lampa, su aculturación, su aprendizaje en la música andina tocando el charango. Finalmente concluye su relato, diciendo que fue enviado por el Cuerpo de Paz al que pertenecía hasta Chimbote, a un centro vital de la costa y que se quedó a vivir en la barriada de “La Esperanza”. A las pocas semanas de recorrer ésta y otras barriadas comprendió que ese era su lugar, su verdadero sitio.

Seguidamente interviene don Cecilio en el diálogo para contar su historia. Éste relata que se marchó de su pueblo a duras penas y que cuando llegó a Chimbote se estaba produciendo la invasión de “La Esperanza”, por lo que pudo alcanzar un lotecito. Su mujer era curandera y tenía ya tres hijos. Él trabajaba como albañil por un salario muy bajo, recibía diez dólares mensuales del Plan de Padrinos por un retrato de su hija que mandó a Estados Unidos y gracias a un préstamo que le concedió esa congregación pudo levantar, en la parcela que les cedieron, una casa con tres habitaciones y un corredor techado en el patio. Seguidamente, tendrá que acoger a un sobrino suyo que había llegado trastornado a Chimbote con mujer y dos hijos.

Después tendrá que cobijar a un amigo paisano, panadero, procedente de un pueblo de la costa llamado Barranca, que había llegado engañado a Chimbote junto a su mujer embarazada para trabajar en una carnicería con su tío, pero nunca llegó a recibir su salario y no conseguirá ningún otro trabajo para mantener a su familia. Se tendrá que ocupar también de un albañil paisano suyo que enfermó, recogiendo a tres de sus hijos en su familia y dando trabajo de ayudante de albañil a otro. Tuvo que dar de comer a las catorce personas que vivían en su casa y a las siete que estaban en el cuchitril del compadre convaleciente. Aún cuando reconoce que ha sido pobre, no así que sea cholo despreciado y que haya logrado cierta instrucción oficial. La mayor parte de la gente de las barriadas en Chimbote se ha igualado más o menos en la miseria más atroz, están peor que en la sierra, abandonadas de Dios. Su discurso prosigue aseverando que no es evangélico, ya que va poco a la iglesia católica, vive una situación agobiante por la miseria, pero tiene esperanza porque la vida

cambie para sus paisanos. Si bien es cierto que hay poca ayuda, robos y peleas entre vecinos, no obstante, se apoyan unos a otros como ha hecho con su compadre y sobrinos. Ya no necesita Plan de Padrino, por lo que señala que se la den a su sobrina. Dice él y su socio Maxwell han construido dos cuartos en el terreno que le cedieron a su compadre, que han encontrado un lugar para enterrar al paisano enfermo cuando éste muera en unos roquedales bravos de la mar en el barrio La Esperanza y que desean celebrar pronto el matrimonio de Maxwell y Fredesbinda. El padre Cardozo aceptó gustoso celebrar la boda. Finalmente concluye el capítulo con una escena en la que hace aparición un mensajero que viene de parte de la esposa de don Cecilio para traer el charango a Maxwell. Es un hombre de rostro muy alargado y sonriente. Se trata de Diego, el zorro. Dice que tiene que hablar de un asunto urgente. El padre Donald Hutchinson le abrió la puerta y le llevó hasta la puerta de la oficina de Cardozo. Allí el hombre que llevaba una gorra brillante se elevó del suelo y le dijo a Maxwell que le traía su charango. Dijo que había venido por encargo de la esposa de Cecilio y que Max tenía reunión con el músico Antolín Crispín y su señora Fredesbinda. Cardoso levantó su voz y dijo que la revolución solo puede venir de la mano de Jesús y el Che Guevara; dijo que Maxwell era un excomulgado de la comunidad yanqui tocado por una rebeldía que sólo brota de unos pocos gringos sanos e inocentes que entran en las aldeas de las sierras solitarias, en las minas o en las barriadas de las ciudades grandes para ayudar a su gente. Dice que ninguna comunidad puede aguantar el enriquecimiento de unos pocos que explotan a los humanos y luego los corrompen con burdeles y cantinas. Dice que es contrario a eso, que se ríe con lágrimas, palmea la espalda de Braschi, aguanta la mirada despectiva de Hilario Caullama; la desconfianza de Eberto, las injurias del Tarta, la vigilancia a que le somete Maxe. Dice que acepta andar por la senda luminosa que Juan XXIII abrió especialmente para la salvación del humano maltratado, de negros, indios, cholos. El cura pide revolución, igualdad para todos los hombres. Dice que el mandón se impone con su fuerza, con sus armas, con el capital y que la gente humilde es la que soporta el evite, es la que empuña las armas para cumplir sus mandatos. Maxwell coge su charango y toca la danza Capachica y

el mensajero, Diego el zorro, empezó a emplumarse de la cabeza, como pavo real o picaflor de gran sombra y luego hizo vibrar sus piernas. Don Cecilio se puso a bailar, y antes de hacerlo, decía que él nunca tuvo esperanza en el cambio social. El mensajero dijo que Antolín Crispín no iba a esperar más. Hutchinson se acercó a Cecilio, le dijo en voz baja que Cardozo no era de la CIA, que no bailara más y que saliera. Por último Cardozo dice que tenido visiones tiernas y apocalípticas y que la voz de Cecilio refleja toda la realidad auténtica que se registra en Chimbote.

Finalmente, vuelve a cambiar del relato de ficción y pasa al último diario, contenido que recoge en dos textos que selecciona y corrige el 28 de Octubre de 1969. El primero de ellos, fechado en Santiago de Chile, exhibe el descabalgamiento definitivo de su autor en la tarea de culminar la obra y una breve sinopsis, relatando cómo habría sido la suerte final de cada uno de los personajes. El segundo apunta sobre su regreso de un viaje a Lima y notifica su deseo inminente de acometer el suicidio. Dice que la decisión de suicidarse ya la ha tomado y que siente no poder concluir la obra. Declara, seguidamente, que la novela quedará trunca y acto seguido, relata sucintamente en sus hervores como habría acabado. Manifiesta que los zorros no van a poder narrar la pugna entre los dirigentes del sindicato, morirá Esteban y Moncada no pronunciará ningún discurso a la muerte de su compadre. Apunta, también, que Tinoco permanece embrujado, Asto sigue aprendiendo a bailar cumbia y acude regularmente al prostíbulo para visitar a la argentina, Orfa se suicida y Maxwell es degollado por el mudo.

### **6.9- El contexto literario**

*El zorro de arriba y el zorro de abajo* es una novela de gran representatividad en la literatura peruana del siglo XX, obra póstuma y colofón del pensamiento ideológico de José María Arguedas que pone broche a su trayectoria y que apunta en una línea divergente con relación a sus otras publicaciones anteriores, por la estructura poco convencional que presenta, su enfoque, el cambio de referente espacial, (tránsito del espacio rural al urbano y de la sierra

a la costa), el uso de unos recursos técnicos más complejos y bien perfeccionados, la introducción de relatos mitológicos (los zorros milenarios de Huarochirí), la mezcla de ficción y realidad a través de dos tipos de enunciados, la incorporación de símbolos de origen quechua y el empleo de un lenguaje desgarrador.

Como se aprecia, el vanguardismo está presente en el texto por la presencia de elementos simbólicos, la mezcla de formas discursivas a través de una doble formulación en cuyos enunciados afloran elementos de la mitología y la literatura urbana, el humor y la ironía, la intertextualidad, la polifonía de voces narrativas, el testimonio, etc. Estas características, sin duda, le acercan a la narrativa urbana de los años veinte.

Como apunta Martín Lienhard en “La andinización del vanguardismo urbano”, texto crítico que aparece en 1990 en una edición de la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* editada por Eve-Marie Fell, el libro cierta conexión con el vanguardismo urbano:

Si bien sería absurdo postular, en el caso de Arguedas, una filiación directa con el vanguardismo europeo-norteamericano (poesía, cine, narrativa), no conviene tampoco ignorar la actitud estética abierta e innovadora de ese escritor “rural”. Dicha actitud, precisamente, ofrece una serie de puntos de contacto con la que subyace a varias obras clásicas de la narrativa urbana de vanguardia, como *Petersburgo* (1914) de A. Biely, *Ulises* (1922) de J. Joyce, *Manhattan transfer* (1925) de J. dos Passos o *Berlin Alexanderplatz* (1929) de A. Döblin. (Lienhard, 1990: 324)

Por otro lado, en lo referente al lenguaje, se utilizan numerosos vocablos quechuas cuando se hacen alusiones a realidades concretas del mundo andino (fauna, flora, peces, elementos de la naturaleza, la mitología, los dioses, etc.); se transcriben al castellano los parlamentos del discurso del indio y, de igual modo, se hace uso, copiosamente, de los diminutivos y aumentativos, las frases desordenadas, las repeticiones y los apelativos al transcribir el habla del indígena. A este respecto, como asevera Milagros Aleza en su artículo

“Cosmovisión andina y recursos lingüísticos en la narrativa de José María Arguedas”, la amplia presencia de quechuismos e indigenismos en la narrativa de Arguedas tiene su fundamento en la difusión que hace de la cultura del pueblo peruano:

Como parte de la técnica articulada en torno a la remisión del mundo andino, y en definitiva hacia un mayor conocimiento de la cultura del pueblo peruano, Arguedas recurre a una serie de mecanismos lingüísticos. Entre ellos destaca el hibridismo lingüístico que refleja Arguedas en su narrativa mediante el empleo de una lengua española impregnada de indigenismos y quechuismos que se inscriben en casi todos los campos semánticos. Esta interpolación de voces amerindias (especialmente quechuas) constituye una de las más interesantes particularidades lingüísticas de nuestro autor (Aleza Izquierdo, 1998: 266).

Vargas Llosa, por otro lado, manifiesta que Arguedas logra quechuizar el castellano gracias a la abundante incorporación que hace de voces y parlamentos de la lengua quechua. En su libro *La Utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, dice:

Arguedas, escritor bilingüe, acierta en la «quechuización» del español: traduce al castellano lo que algunos personajes dicen en quechua, incluyendo a veces en cursiva dichos parlamentos en su lengua original. Lo cual no lo hace frecuentemente pero sí con la periodicidad necesaria para hacer ver al lector que se trata de dos culturas con dos lenguas distintas. (Vargas Llosa, 1996: 176-177)

Además de todo eso, se evidencia, también, que Arguedas pone en boca del indio serrano un habla balbuceante, poco inteligible, cargada de palabras



compuestas, locuciones y giros imprecisos y oraciones yuxtapuestas, etc. Hace uso, por otro lado, de una adjetivación incongruente, emplea constantemente grupos de palabras sin preposiciones y artículos

#### **6.10.- La representación del indígena peruano en *El zorro de arriba y el zorro de abajo***

Arguedas, como en anteriores relatos, vuelve a plantear un nuevo conflicto social entre indígenas y criollos, pero esta vez en un entorno urbano. Confronta dos modelos, el capitalismo frente a la estructura comunal indígena que establece el principio de solidaridad y colaboración mutua.

La comparecencia del indio en esta novela se enmarca dentro de un universo complejo que viene determinado por la tensión producida entre la modernidad como una etapa histórica de transformación del país y el inicio de la ruptura con los valores tradicionales y el modelo comunitario del ayllu. Esta nueva realidad ineludible que supuso la modernización y que atrajo, por su actividad industrial y pesquera, un poderoso flujo migratorio procedente, principalmente, de la sierra, de la zona selvática del suroeste y de otros lugares del territorio nacional que no pudo ser absorbido como mano de obra dentro del proyecto modernizador, dio lugar a fuertes tensiones sociales y a la victimización del indio. José María Arguedas refleja en este turbulento relato la transformación del hombre andino en su traslado del mundo rural a la metrópoli, reproduciendo el fenómeno de la éxodo descontrolado, la masificación de la urbe, la degradación del litoral y la sobreexplotación de la pesca, los efectos de la prosperidad (cantinas, prostíbulos, night-clubs), la corrupción, la violencia, la lucha de poderes (patronal y sindicatos), etc.

La figura del serrano migrante se documenta en el relato bajo el prisma del sacrificio, la supervivencia y su condición de individuo despersonalizado. Se le representa en el complejo entramado de la urbe como un ser marginal, bruto y oprimido, un hombre desprovisto de recursos que arrastra una problemática compleja y que sólo pretende encontrar un lugar en el que ubicarse en el sórdido mundo de Chimbote.

Como apunta Enrique Rosas Paravino en su ensayo “José María Arguedas: Entre la dimensión social y la memoria cultural”, el indio emigrante claudica a sus valores identitarios y sucumbe a la vorágine de la gran urbe.

Aquí, en el contacto con la cultura criolla predominante, El pescador serrano se lumpeniza. Más que proletario oprimido por un trabajo enajenante y una ganancia atractiva, el migrante andino termina en la condición de emergente despersonalizado, hasta el extremo que pretende olvidar su lengua materna, abandonar sus mitos y tradiciones, por cuanto su meta se limita sólo a obtener un espacio social en el caótico ambiente de Chimbote. Rosas Paravino, 2011: 8)

Iniciamos ahora la representación del indio en la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, focalizando, en primer lugar, la figura de Asto, un personaje característico que simboliza la condición migrante del indígena andino y que reproduce, nítidamente, la victimización de la modernización despiadada en un individuo que, abandonando el inhumano orden social de la sierra, se integra en el infernal mundo de la urbe. Este hombre que repite el mismo esquema que otros tantos millares de indígenas serranos que habían huido de la miseria del campo para acudir a la ciudad, sometiéndose a un modelo sociocultural desconocido con otras reglas y nuevas necesidades, no rehúye el envite de la nueva situación a la que se enfrenta y consigue, no sin un notable esfuerzo, adaptarse al nuevo orden. Aprende a nadar, regulariza su situación en la Capitanía y se enrola en un barco como trabajador del sector pesquero. Este nuevo modo de subsistencia en el que se afianza, salvando las distancias con su vida anterior en la sierra andina, ha cambiado; se ha visto favorecido considerablemente por las ganancias de la pesca de la anchoveta y los altos salarios que la industria pesquera le ha proporcionado, pero, igualmente, repite la misma historia que muchos otros serranos del gremio, ingresando en el mundo de la prostitución y el alcohol, modificando sus prácticas ancestrales y cayendo en los vicios, la corrupción y la violencia. Esto se refleja en los párrafos siguientes:

— ¿Y el triste serrano, Za-za-zavala? ¿E-e-ese que-que apresaron?

—Volvió donde la Argentina; le mostró dos billetes de cien soles. “Entra”, le dijo ella. Entró y la Argentina cerró la puerta. “¿Por qué corriste?”, preguntó.

—Guardias, guardias, pues, asustando a mí.

Era blanca, alta, de pelo dorado.

[...]

—“Hey cachao, gratén, yo pindijazo”, diciendo digo a guardias. Guardias me llevan. Me patrón, zambo Mendieta, soborna guardias. Poco plata. Tú, puta, blancona, huivona. Ahistá, carajo. Toma, carajo. Doscientos soles nada para mí. Puta, putaza. Le iba a arrojar los billetes a la cara. Los tiró sobre la cama. La Argentina mostraba las piernas suaves tras un tul rosado. No aceptaba compromisos “de por noche”. Cobraba caro. Se acercó al hombre. Él retrocedió. Era como si el cielo se le viniera encima. ¡Rubia, blanca, desnuda!

[...]

—Piscador juerte, machazo... Ochinta toniladas anchovita, yo. Retrocedía. La Argentina cambió de dirección. Su pieza, ubicada al final del callejón rosado, era un cuadrilátero irregular, más amplio que las otras celdas. Sonreía y avanzaba; dirigió al hombre hacia la cama. “Tú no eres un putamadre sino una vizcachita; che pibe, huahua”.

(Arguedas, 1973: 47-48)

Otro guardia entró al salón. Traía a un pequeño sujeto de cabellos hirsutos.

—Venía corriendo, mi cabo —lo presentó el guardia—.

La Argentina, del rosado, estaba mirando, lo estaba llamando. Este cholo asustado ha confesado ya, pues.

—M’iquivoqué, jefe —habló el hombrecito, y saludó al zambo.

—Soy su patrón —dijo Mendieta—. Yo le pago, jefe. ¿Cuánto, la Argentina? ¿Es de cuarenta o de cincuenta?

—Creía que era pabillón blanco, me’covicado —repetía el hombre. Calzaba zapatos nuevos.

—Vas preso —ordenó el cabo—. Creías que era el “corral”. Tú eres del “corral”.

[...]

—Pescador, yo, lancha Mendieta; Jefe Planta, caballero respeto Rincón, Jefe Bahía, caballero respeto Corosbi; Compañía Braschi, jefe. A “corral” va pión hambriento, chino desgraciado, negro desgraciado... [...]

—Eso no es justicia, jefe. ¿Qué saca la puta con que este serrano indio vaya preso? Buen pescador, jefe. Ya no va al “corral”, éste. Las putas cobran de entrada, jefe. “Ostí” sabe. ¿Qué ha confesado?

—Va preso. Tú también, putaño zambo, vas preso también. ¿Por qué dices “ostí”?

—En la cara; en el hablar se conoce al serrano. Usted serrano.

El cabo puso la mano en la pistola.

— ¡Fuera! —dijo—. ¡Este gallinazo! (Arguedas, 1973: 52-53)

Este indio serrano, enajenado por el dinero y adicción al sexo, se destruye paulatinamente a sí mismo; adopta un nuevo rol y modifica su patrón de conducta, actuando como un delincuente. Derrocha el dinero en los prostíbulos y amenaza a los taxistas. Así se refleja en la narración:

La ramera abrió los brazos, blanquísimos, movió los pechos. Asto se apellidaba ese pescador. “¡Lucero, estrella!”, dijo a locas, cuando ella se inclinó para abrazarlo. Asto salió del cuarto de la Argentina al callejón techado en el que caían los haces de luz de unos tubos de neón rojizos. En esa luz los rostros se veían como indefinidos, los trajes oscuros se intensificaban. Asto no percibió las filas de clientes de la Argentina y de las otras. Se fue silbando un huayno, cruzando las otras filas de clientes. (Arguedas, 1973: 48)

Asto se dio cuenta que silbaba sólo cuando llegó al final del callejón rosado y se acabó la luz neón. Pasó al campo de arena. “Yu... criollo, carajo; argentino, carajo. ¿Quién serrano, ahura?”, hablando se acercó a uno de los automóviles de plaza.

—Oe, chofir —le dijo—, a me casa, carajo. Hasta me casa.

— ¿Adónde vas, jefe?

—Acero, barrio Acero. Pescador lancha zambo Mendieta, yo.

—Barriada dirás, serrano —le corrigió el chofer. [...] El coche se balanceaba en las huellas; sus faros cortaban la luz de la luna. Por las ventanas laterales, Asto sentía la luz.

— ¿Conoces zambo Mendieta? —preguntó al chofer.

—Sí “conoces”. Es contra, recoge serranos brutos.

—Yo, Asto, patrón de ti, chofer ladrón. [...]

—Patrón de ti, ahura. ¡Ricoge, caray, rápido! Con la otra mano Asto le arrojó a la cara un billete de cincuenta soles.

(Arguedas, 1973: 48-49)

También se perfila la imagen del indígena Asto como el hombre sacrificado que desconoce el litoral, que no sabe nadar y no habla castellano, pero su sacrificio le hace vencer los obstáculos. Así se le muestra:

Zavala, lo vio irse. “Pisa firme ahora —dijo—. Camina firme, silba firme ese indio. Desnudo, amarrado al muelle, días de días, aprendió a nadar para obtener matrícula de pescador. No hablaba castellano. ¿Cuál generosa puta lo habrá bautizado? Desde mañana fregará a sus paisanos, será un Caín, un judas”. (Arguedas, 1973: 48)

Aunque ha caído en desgracia, víctima del clima de podredumbre que se respira en la ciudad, se da cuenta, sin embargo, del sufrimiento de su hermana, Florinda, una joven india que se prostituye en el “corral” y, solidariamente, decide sacarla de allí. Así lo señala el narrador:

Lo vieron salir del cuarto, abrazado de una mujer bajita. Ella cargaba en el brazo derecho una maleta pequeña. Zavala, seguido del Tarta, se dirigió hacia la pareja.

—Te presento a m'hermana —dijo Asto a Zavala—. 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!

Se fueron. Dejaron abierta la puerta del cuartucho. Zavala y el Tarta los siguieron hasta el campo de estacionamiento de los automóviles.

—Jefecito, patroncito —le dijo Asto a un chofer—. Llévame barrio Aciro, con cuidado.

—Triste puta te llevas —comentó el chofer.

—Nu, caballiro, m'hermana es. ¡Santo de mí, ahora!

(Arguedas, 1973: 52)

Otras víctimas aún más desdichadas del nuevo modelo de sociedad capitalista, de la modernización y la opresión racial y cultural, son las prostitutas serranas (Gerania, Petronila, Paula Melchora, Florinda...), auténticas sacrificadas por una situación abominable de un sistema corrupto que les relega a una vida sin horizontes, les denigra y las degrada moralmente. Arguedas revela nítidamente este oscuro mundo y nos descubre su sufrimiento. Así lo exhibe:

Negros, zambos, injertos, borrachos, cholos insolentes o asustados, chinos flacos, viejos; pequeñas tropas de jóvenes, españoles e italianos curiosos, caminaban en el “corral”. Hacían marchas y contramarchas; pasaban por la puerta de los cuartuchos, mirando, deteniéndose un poco. Las prostitutas, vestidas de trajes de algodón, aparecían sentadas en el fondo de los cuartos, sobre cajones bajos. Casi todas permanecían con las piernas abiertas, mostrando el sexo la “zorra”, afeitada o no. Algunos serranos quedaban paralizados, mirando, y entraban. Ellas les recibían lo que podían darles, desde cinco soles, pero no se quebrantaban ante los ruegos de algunos que se estrujaban las manos delante de las ramerás, ni aceptaban prendas, como chaquetas, anillos baratos o sombreros de paja, que les ofrecían. Asto se dirigió a uno de los cuartos de la fila que estaba

en dirección del mar, contra los cerros de arena y rocas de los Andes.  
(Arguedas, 1973: 50)

Algunas rameras cholas veían a Maxwell como a una candela. El Chaucato dijo: “Todos van a querer arrimarse a la ‘China’ y las putas al gringo”. La “Flaca” no lo oyó; miraba a Maxwell. Gerania, la mujer, y Petronila, la hermana de Tinoco, parecían estar arrodilladas a pesar de que dos patronos de lancha las apretaban con los brazos.

[...]

Alguien silbó desde el patio, mientras Pretel, el “Characato”, entraba en el salón. Maxwell daba vueltas sobre un pie; al silbido cambió de postura, quedó como en cuclillas, pero algo alzado, mientras la “China” hacía lo mismo. “Es caucho con tembladera, jebe que tiene sangre”, dijo en voz alta y sin darse cuenta, Gerania, la mujer de Tinoco, “Avispa San Jorge que como araña venenosa, por eso tiene candela”; “Calla, mierda”, le espetó el patrón de lancha, un negro grande que la había tomado de pareja. La Gerania escuchó el silbido y corrió hacia el gringo. “Tú ahora, baila”, le dijo la “China”, deteniéndose. Maxwell siguió moviendo las rodillas un instante...

(Arguedas, 1973: 40)

Todos miraron a “Toro Muerto”, el orador negro, pareja de la serrana. Pero Maxwell alzó a la mujer en una postura idéntica a la que usó Chaucato para cargar a la “Flaca”. Con sus Con sus dedos callosos el gringo apretaba a la Gerania mientras la cargaba. Ella volvió a sentir miedo, “Avispa San Jorge que come araña venenosa”, y permaneció quieta. Maxwell avanzó con paso ceremonioso hacia “Toro Muerto”.

—Tu hembra, pues, de esta noche —dijo y soltó a la mujer junto a los pies del patrón de la lancha.

—Chola borrachienta.

“Toro Muerto” la empujó con el pie.

(Arguedas, 1973: 41)

La Gerania, ya vestida de tul, abandonó al hombre que estaba en su pieza y corrió al patio. Encontró el tumulto en el pasadizo que comunicaba el patio con el callejón rosado. (Arguedas, 1973: 43)

—Vamos a llevar a la Gerania. Le ha sacado un pedazo del codo a un pescador inocente. De los ojos está alocada. La Gerania tenía ojos grandes, muy negros e indiferentes, pero una vez cada tiempo se le encendían, y entonces...

— ¡Dejen esa puta! —ordenó el cabo—. La puta no muerde por gusto. Al pescador maleante lleven preso. ¿Está preso?

(Arguedas, 1973: 44)

—¡Tinoco, putamadreéé! ¡Pior que infierno, hijo de candela pestosa! Yo, yo, Virgencita del Carmen, no machorra —empezó como a rezar la otra, después de haber gritado en el cerro—. Cierto es, Virgencita del Carmen, Tinoco candela pestosa, buen mozo, buen mozo... Culebra, barranco, picaflor, asno, macho asno, verga *lani*, putazo.

Se arrodilló frente a las luces y el humo. Siguió hablando:

—Picaflor de puta, Tinoco; de candela, de cacana mierda. Yo, yo, Paula Melchora, ¡Madrecita del Carmen! No machorra; preñada pues, de su maldición del Tinoco preñada, yo. ¡Ay cerro arena, pesao, de me corazón su pecho! Asno macho, culebra.

(Arguedas, 1973: 56)

Como se aprecia en el relato, otro ejemplo, aún más degradante si cabe, es el caso del serrano Tinoco, un proxeneta, soplón, matón y miembro activo de la mafia, un desalmado que prostituye a su mujer, Gerania y a su hermana Petronila, ha asesinado a cinco hombres y logrado dejar encinta a varias prostitutas. Así queda reflejado en la narración:

Su marido y cabrón, Tinoco, la vio salir. Él estaba cerca del tragamonedas tocadiscos. Pretel, el “Characato”, se le acercó y le dijo: “anda, golpéale la puerta al Chaucato, ha de estar donde la “China”. El cholo pescador se detuvo un instante, de espaldas, en la puerta del salón, allí se alzó de



hombros y salió al patio. De camisa roja y zapatos bien lustrados, una ancha correa en la cintura, se dirigió al “corral”. La brillantina olorosa, “Glostora”, le hacía salir lustre no sólo de los cabellos peludos sino también de la cara.

(Arguedas, 1973: 51)

—Hijo de chuchumeca es maldición. ¡Ahistá! —gritó. Se dio vuelta también ella y retrocedió un paso para quedar junto a la primera mujer y frente al mar—. ¡Ahistá infierno —y señaló el puerto— cocinando pescado, cacana de pescado también! Ahistá candela. Su hijo de infierno, hijo de Tinoco, es el hijo de Orfa.

—Hijo de chuchumeca, hijo nomás. Tinoco es chancho, con *lani* demoniado, loco —replicó la primera.

(Arguedas, 1973: 51)

—Putamadre, has dejado tiempo ya el “corral”. Voy cuchillar a tu hermano.

Tinoco se paró. La correa ancha, de hule y hebilla brillantes, los pantalones acigarrados, la camisa roja y los cabellos lustrosos, se acercó a Florinda, la hermana de Asto. Ya le iba a poner las manos en los hombros.

—Tú eres matón de Braschi, ¿no? —le dijo ella—. M’hermano sabe; te va a matar, con Zavala, con Maxe, con...

— ¿Quién más?

—Con diablo más. Te van a quemar tu *lani*. ¡Seguro, ahora sí! Tinoco sacó del bolsillo del pantalón una chaveta con funda.

— ¡Caraya! ¡Cuchillito! —Florinda pronunció con lamento las palabras—. Asustará a la Gerania, a La Felicia; a la Paula, que está arriba, en San Pedro, preñada...Tinoco sacó la chaveta de la funda. Hizo como que la afilaba en la palma de la mano.

—De traidor cabrón su cuchillo... Asustará, a nadie.

—Te voy a montar —abrió la boca el cholo—. Te voy a montar.

—Anda arriba, a San Pedro; allí montarás, ceniza comerás...

Cuando Florinda estaba hablando apareció en la puerta que daba al patio, el joven ciego, flaco, de anteojos negros, Antolín Crispín.

—¡Tinocucha! —dijo—. Oye. En vez de golpear con la cruz a los tristes,

has apuntalado, mansito, en la arena, uno por uno, cinco cruces. Te falta todavía para ser maldito. En la casa de la Paula te has cambiado tu ropa corriente con tu ropa de cabrón, soplón, homilde de Braschi. Tu criadilla no tiene dinamita; agua de piojo tiene, oye... Tú eres traicionero, maricón, agua-sangre.

—Ahora tú eres so marido de la Florinda...

—Ahora tú vas a ir donde “Characato” Pretel —le interrumpió el ciego—. ¿Qué vas a decirle a tu jefe? (Arguedas, 1973: 95-96)

Ángel se reía imitando ya a don Diego y algo, algo, el zumbido premortal del coleóptero—. ¿Sabe? Un cholo taimadote, Tinoco, auxiliar del “Characato”, ha aconsejado un lugar fabuloso para el nuevo prostíbulo; se trata de un cerrito de tierra dura, no de arena, que hay a la orilla de un tremedal rodeado de un totoral bien salvaje, lleno de patos, lejos, a diez kilómetros, secreto. Combinación con los choferes y otros... La “mafia” chica actúa... (Arguedas, 1973: 133)

Otro damnificado del sistema es el serrano Antolín Crispín, un joven disminuido visual, sin recursos, que reside en el barrio de la Esperanza Baja y que acude, frecuentemente, a los mercados y a los muelles para ganarse algunas monedas, interpretando con su guitarra, los huaynos del folklore andino. Así se le escenifica en el relato:

Crispín se acercó más a la grada de la puerta; abrió bien la cortina. Siguió hablando:

—He bajado cumbres nevadas, pampas, barrancos, sin nadie que me ataje, sin nadie que me haga andar.

Antolín Crispín bajó la grada, de la puerta del patio a la sala-tienda. Con el brazo extendido se dirigió a la silla. Sentado empezó a templar las doce cuerdas de la guitarra. Dos primas, dos segundas de alambre y una más de acero para cada cuerda entorchada. Tinoco oía el temple. Duró largo rato; Antolín pulsaba cada alambre y cada entorchada, las hacía llorar una por una. Después tocó la introducción al *huayno*, acordes y melodías improvisadas que describían para Florinda y el cholo cabrón las montañas

y las cascadas chicas de agua, las arañas que se cuelgan desde las matas de espino a los remansos de los ríos grandes. Tinoco no percibió el paso del afinamiento a los acordes y melodías; oyó, fuerte, el rasgueo de las doce cuerdas y el canto:

En el silencio, en el silencio  
me dicen que por otro estás clamando,  
que por otro estás clamando.  
Que te vaya bien, qué le vamos a hacer,  
si ése es tu destino. (Arguedas, 1973: 97)

En la guitarra de Crispín Antolín que seguía cantando en su casa de la Esperanza Baja, sentado en la misma silla. Ciego flaco, jovencito, había bajado, cierto, nieves, cumbres, precipicios, desde su pueblo, tras de la Cordillera Blanca, hasta la línea del tren que corre por el endemoniado cañón del río Santa. Tocaba en los mercados y cerca de los muelles. Oía la luz de la isla, el zumbir de la tráquea humana de donde sale el hablar de cada quien, tal como es la vida. Así, su guitarra templaba la corriente que va de los médanos y pantanos en encrespados de barriadas al mar pestilente, de la ecosonda a la caldera, de la cruz de Moncada al obispo gringo, del cementerio al polvo de la carretera. Un círculo apretado de gente escuchaba siempre a Crispín; se quedaban, horas de horas algunos, esperando, junto a la guitarra, bajo el sol o el nublado.

(Arguedas, 1973: 101)

Como se precisa en el relato, este nativo originario de los territorios altos de Perú, afectado por el sistema capitalista y con muy pocos medios para subsistir, no ha perdido su identidad y mantiene, por medio de la poesía y la música, referentes propios de la transmisión oral andina, la tradición de la cultura quechua.

Otro ejemplo de fuerza y pujanza en el indio lo encontramos en la figura de Hilario Caullama, un indígena aimara, oriundo de las tierras que se encuentran junto a las orillas del lago Titicaca, pescador y patrón de la lancha bolichera “Moby Dick”, un hombre luchador que no se ha dejado influenciar por los vicios.

Se le representa en el texto como un fracaso para la mafia. Así se refleja su figura en la narración:

Pero de la sierra bajaron cascadas de gente, indios que hablaban castellano lloriqueando, o indios que venían del sur con caras algo como de huacos o de santos...

—Don Hilario Caullama.

—Como ya le dije, ese gran huaco llegó hecho ya aquí. Llegó de patrón. Él es aymara, del lago Titicaca, cuatro mil metros de altura. De allí bajó a la costa sur; un paisano suyo le enseñó a leer cuando tenía más o menos treinta años. Aprendió en los puertos del sur.

(Arguedas, 1973: 118)

Es un hombre honesto que defiende la legalidad. Se opone al despilfarro, a las fiestas con alcohol y prostitutas con cargo a los patrones de lancha por la entronización de San Pedro, patrón de los pescadores, en una gran celebración multitudinaria en el puerto con la presencia de Braschi.

El Superintendente de Bahía, Orlando Cabieses Crosby, se propasó. Descontó a los patrones de lancha el costo del Santo, de la urna y de la gruta. Hubo entonces asamblea de los pescadores de la fábrica y el Superintendente de Bahía tuvo que asistir: “San Pedro —dijo— no es patrón de las fábricas ni de los armadores e industriales; es y ha sido siempre patrón de los pescadores. Ustedes timbean mucho a los dados en el muelle; vienen, a veces, borrachos a las lanchas, caen al agua, a las bodegas; en todo eso hay peligro. No todos los pescadores son correctos. Hemos entronizado a San Pedro para protección de ustedes. Ustedes pagan”. Los pescadores se atoraron, se quedaron callados. Los yugoslavos y españoles no fueron a la asamblea. Entonces, en el silencio, don Hilario Caullama avanzó, con paso calmado, de indio que parece algo como que no ha aprendido a andar bien en la ciudad y oficinas. Caminó así, patichuequeando hacia la mesa, se paró en un extremo, al costado, frente al intendente, de perfil a los pescadores y dijo: “Oiga usted, señor

Soperintendente, representante del capital; yo, como antiguo patrón que soy, de los primeros que hemos llegado a este bahía de Chimbote, hablo como representante de los trabajadores. Ostí dices que San Pedro es patrón de los pescadores, ¿no? Cierito. Ahí en local del Sindicato tenemos un anda en forma de bolichera lancha, lindo. En ese trono sacamos en procesión a la mar, en su día, al patrón San Pedrito que está en la iglesia. Ostí sabes que yo soy como analfabeto. Pero a Hilario no le engaña ni cóndor ni zorro, ni víbora ni soperintendente. Nuestro Patrón de pescadores es San Pedrito, como así le dicen en este Chimbote al Patrón, porque el bulto del santo es chiquito no más, pues, sea dicho. A ese otro bulto grandazo que ostí ha mandado hacer comprando de tienda en Lima, lo ha bautizado, bien, legalmente, el cura párroco; pero en la noche y madrugadas de ese mismo día, ceremonias ostí y el mismo gran industrial, ojo de águilas, Braschi, lo ha desbautizado feo con las putas. ¡Putas no, amigo Soperintendente! Putas tienen su lugar señalado en Chimbote”. Orlando Cabieses Crosby iba a hablar. “¡No! —gritó don Hilario—. Estoy con el uso de las palabras, en nombre del trabajo frente al capital. Tenemos patrón San Pedro consagrado de antiguo por la Santísima Iglesia Católica Romano; está en la iglesia. El bulto con pescadazo falseficado, que el Soperintendente ha entronizado en gruta cartón piedra falseficado, patio muelle y que las chuchumecas han desbautizado, no lo habemos pedido los trabajadores al capital. ¡No pago! Si aquí, en la asamblea hay un sonso pescador descrismado, que pague, pues”. (Arguedas, 1973: 128-129)

No confía en los poderes políticos y religiosos, critica el capitalismo y la presencia de los yanquis en Chimbote.

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 en un edificio religioso de la parroquia de San José; Solano pronunció discursos políticos apoyando las manos sobre el altar de la capilla, sobre el ara. Cardozo habló allí de la revolución, en estilo anglocriollo enchichado. Maxe confía en Cardozo, también lo quiere;

Teódulo Yauri lo odia; Braschi lo ama; la Embajada Yanqui respira; Chaucato lo abraza; don Hilario Caullama, el indio aymara, lo mira con los brazos colgando, dice que no le entiende bien. Para Caullama, capital y yanki es la misma sopa; el trabajador es otra sopa que no se puede mezclar con la sopa yanki. (Arguedas, 1973:135)

—Padre Cardozo, ostí sabe: yo como cholo aymará, altiplano Lago Teticaca, en nengún gringo confío, ne cuando tiene sotana, y es castellanista mejor que yo. Voy decirle: ese probrecito cholo aymará ha vesitado me casa para dejarme encargo, con so doble jeta, que el Capital-Braschi mi van quitar la lancha... Espera, padre... Yo he dicho: Inca está a mi lado... Cuando subo alta mar y solo estoy con timón en me mano, ahistá, Inca, juerte, tranquilo. Él mi lleva al nariz-ojo el voltejeo del anchoveta en lo jondo... Un alcatraz viejo, hace tiempo, se comoda en me lancha. Un alcatraz viejo, hace tiempo, se comoda en me lancha. Llevamos de noche. Traga anchoveta retozoneando su ala pechuga cansao viejo. De día duerme. A mi paisanito le'ncargado que vaya buscarlo y en su oreja dormido le rece encargo de mafia... (Arguedas, 1973: 231)

Encarna la fuerza y el valor del indio. Su severidad y rectitud acompaña todas sus decisiones. Reprocha a su paisano, Apasa, su deslealtad, su cinismo y su actitud perversa de aprovecharse sexualmente de la mujer necesitada de trabajo.

—A mi lado el Inca está, cuando llegamos a la mar alto. Atahualpa nu'está muerto, dices al Tinocucha, o al Teódulo, a cualquier que como a sonso, pero como vivo, garrapata del capital, ti'ha mandado. 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! Hey ido a Cajamarca a ver donde dicen lo habían matado. Baños del Inca que dicen, ahí mey bañado. En todo valle Cajamarca cuerpo-alma del Inca está, en el barranco cerro El Dorado tamién al mar resondra. El capital se va rendir, con el tiempo, paisanito, pobrecito. ¡Anda, vete! (Arguedas, 1973: 229)

— ¿Tienes ostí cólera o vergüenza? ¿Por qué me preguntas de ese pobrecito? ¿Tú sabes que tiene tres pobrecitas mujeres que hace trabajar y con “forro” las vesita en de noche? Esos mujercitas, por necesidad meseria están, seguro, con él. Ese pobre animal de altura dice que esa mojir gusta “Doble Jeta”. ¿Tú sabes? (Arguedas, 1973: 230)

“¿De dónde, por quién habrá venido Apasa? Piscador gana juerte toavía, pero so vida pende del capital pior que mosca de araña —iba pensando mientras andaba—. A me, yo, sólo el cariño a me lancha, a me personal me harían perder. Plata, de más ya tengo; me’hijo es juerte en el estudio. Hay que veriguar esto, con Solano, con Maxe. El mismo ley dice: del industria pescado tiene cabeza escondido pa’ Dios y pal Satanás, cuando hay reclamo. No hay patrón del trabajador mar cuando hay reclamo. Pero, ese cabeza envesible puedes degollarte. Juelizmente ahora, el Sendecato es... comonista dicen cuando no es pongo del capital. Maxe, Solano paran juerte, comu’es debido al cabeza envesible. ¡Nu’ hay cuidao! Pubrilla Apasa. Bien gusanado por pestilencia costeño; en su pior gusano está andando. Alma vagabondo. Cura Cardozo, vagabondo bueno: on brazo cariño en hombro Cuallama<sup>14</sup>, otro brazo apoyo en hombro Capital-Braschi. ¿Quién prueba hay puente dericto del infierno al gloria? Hilario, tranquilo, hijo. Inca sombra, tu lado siempre, al eterno” (Arguedas, 1973: 231)

Otro modelo representativo de la figura del indígena lo constituye el cholo Teódulo Yauri, un dirigente sindical aprista, luchador y comprometido con la causa, que consigue importantes logros en la defensa de los trabajadores del sector pesquero, pero que, al cabo de algún tiempo, se corrompe y se ve obligado a abandonar la organización de trabajadores de la pesca. Así lo muestra en la narración:

Teódulo Yauri, el gran dirigente sindical aprista, “era”. ¿Ya? “Era” mafia y contramafia, según casos y conveniencias. Jugaba fino para esos tiempos. Visítelo. Ya ahora es una basura, pero en la basura se encuentran los restos de los tiempos idos. ¿Sabe lo que hacía Teódulo cuando quería

reunir una asamblea contra los intereses de la industria o a favor de la mafia? Mandaba a Pedro de la Cruz Fierro, al negro Baldomero, a Ciriaco Arce, a Juan de Dios Pablo. Iban éstos a las cantinas, armados de un palo algo en forma de la macana de los ejércitos incas. Entraban a las cantinas y decían: “¡A la asamblea, compañeros, camaradas, putamadres!” y rompían a palos todas las botellas de cerveza que habían en las mesas. Hasta los más amargos de los malditos les tenían pánico a esos cuatro. Las botellas de cerveza volaban en pedazos, caían los trozos sobre las paredes, en la ropa... Los cantineros cerraban las puertas; echaban a los pescadores por las puertas falsas, por las medias puertas. Las asambleas alcanzaban quórum y se realizaban con interrupciones macarrónicas en que los camaradas y compañeros se sacaban la entretripa. Corría sangre. Pero se tomaban acuerdos “contra” las empresas; casi siempre convenidos de antemano con nosotros: ropa de agua, más viáticos de comida, más y más soles por tonelada de pesca. (Arguedas, 1973: 122)

— ¡Teódulo Yauri! Lindo apellido, don Ángel —dijo el visitante—. Bueno para la “mafia”, mejor para los pescadores. ¿Por qué cayó a la basura un hombre tan decidido, tan cholo? Era de la sierra, según me han informado y se entendía perfecto con los criollos de la costa.

—Teódulo Yauri era un orador fuerte, atarantador. Su palabra era como chicha, mejor que la cerveza. Calentaba el ánimo, no aclaraba nada. Por eso se fajaban sus partidarios y contrarios, hasta con chinguillos que son unos cabos con anillos de plomo. Así manejaba a los pescadores que eran y son la más bestia mezcla de mierda y patriotismo, de comunismo inconsciente, de letrados y chaveteros, de aputamadrados y cholos extraviados, o felices como no lo fueron ni en el tiempo de los incas. A esa turba, Teódulo Yauri nos la manejaba, pero nunca incondicionalmente. ¿Por qué se fregó Teódulo Yauri? Por lo mismo que los ansiosos pequeños y medianos empresarios que llegaron a la pesca con la lengua afuera.

Teódulo, con su sola firma, podía disponer de esa plata. Tenía la chequera del sindicato en el bolsillo. ¿Qué pasa en un caso así con un cholo fogoso, enchichado? Montó una oficina; tomó empleadas y empleados, contrató médicos y dentistas, porque el pescador no es obrero ni empleado. Ya usted lo sabe. Había que organizar la asistencia médica del sindicato.



¿Qué pasó después? En los propios libros de cuentas descubrieron que aparecían pescadores operados de los ovarios, de partos con cesárea... ¡La mar que reventó! (Arguedas, 1973: 123-126)

Otro caso de gran significación que se describe en el relato como ejemplo de la explotación y sufrimiento del indígena en su condición de migrante andino lo constituye el serrano Esteban de la Cruz, un hombre noble, explotado desde su infancia, que llegó a Chimbote en busca de mejores oportunidades de vida. Se le describe como un hombrecito flaquísimo, de omóplatos saltados, brazos enclenques y un rostro tranquilo con los huesos resaltados y firmes. Había trabajado en la mina de Cocalón, se encontraba enfermo y arrojaba flema negra, polvo de carbón de su boca a consecuencia de su neumoconiosis. Comenzó a trabajar en Chimbote como vendedor de helados; luego, al agravarse su enfermedad, ayuda a su mujer en puesto de venta de papas y cebollas en el Mercado de Línea y, por último, cuando parece que va recobrando su fuerza, compra una máquina de coser y se dedica a arreglar botas de los obreros de la Fundición. Tiene dos hijos, aun menores. Así se le representa:

Don Esteban se puso a toser. Se dio cuenta que era un acceso bravo y sacó de debajo de su camisa, a la altura del pecho, una hoja entera de periódico; a paso rápido y algo tambaleante se dirigió hacia un carcomido cilindro que había muy cerca de la reja que defendía el patio de la estación. Nadie echaba basura en ese cilindro; la arrojaban a su alrededor. Entre el cilindro y el muro quedaba un pequeño espacio donde alcanzaban a llegar los borrachos mestizos respetuosos, para vomitar. Don Esteban se arrodilló, extendió el periódico sobre la basura en pudrición y las moscas azules que danzaban sobre ella; se arrodilló calmadamente, empezó a toser y arrojó un esputo casi completamente negro. En la superficie de la flema el polvo de carbón intensificaba a la luz su aciago color, parecía como aprisionado, se movía, pretendía desprenderse de la flema en que estaba fundido. (Arguedas, 1973: 162)

Don Esteban se sentó sobre sus pantorrillas. Rompió la hoja del periódico; dobló con las manos temblorosas el trozo en que cayeron las manchas negras; dobló la hoja formando una especie de cuadernillo; cuidó de que pudiera ser abierto y visible el carbón. Se alzó la camisa y guardó contra su pecho la hoja doblada.

De rodillas, temiendo otro acceso, miraba con verdadera esperanza que la mancha que temblaba sobre la flema grisácea no fuera sangre sino carbón. (Arguedas, 1973: 162)

— ¡Carbón es! Animal, bestia. ¡Carbón es! Si llega a cinco onzas, me salvé. Mañana voy Trujillo a traer papa. Ya mi volvió la fuerza. Trae el huahua. La mujer le alcanzó al niño. Don Esteban lo cargó con un brazo, cómodamente. “El carbón hace morir —dijo en voz bajísima al oído del niño—, pero no hace apestar, juelizmente. (Arguedas, 1973: 163)

Su esposa, Jesusa, intenta influenciarle de las prédicas evangélicas, le requiere su mayor integración a la religión y a que hable con el cura, pero él no accede a ello:

Don Esteban empezó a doblarse con cuidado, despacio; pudo estirar su cuerpo sobre el suelo. Se tendió y cerró los ojos. Sus pestañas se cruzaron sobre los párpados; se extendieron como cerdas brillantes con las puntas hacia el párpado inferior. Su pecho comenzó a roncar. “Su pestaña es igual que las patas del San Jorge Volador, anemal brujo; su pecho, fuelle del diablo. ¡No se confiesa! ¡No quiere hablar con el Hermano!”, pensó Jesusa. —Yo no hablo de me suciedad con el Hermano, jamás, jamás —dijo don Esteban con voz muy débil y cavernosa y como si hubiera escuchado el pensamiento de la mujer—. Con el Señor hablo bien, derecho.

—La candela no es infierno toda vez. La rabia no es pecado toda vez. En mi ojo hay candela del fuerza que a la muerte le ataja, contra de ti, señora. Así dice el Hermano. Así también, en su modo, habla me compadre Moncada. (Arguedas, 1973: 166)

Don Esteban no había sido aún completamente convertido al evangelismo entonces. Había aprendido a leer bien, con el Hermano. Había asistido a

muchas reuniones y escuchaba con interés y preocupación los comentarios de la Biblia. Empezaba a inquietarle el lenguaje “de ese Esaías”. No le entendía bien, pero la ira, la fuerza que tenía él, el mismo Esteban, contra la muerte, muy claramente contra la muerte, su juramento de vencerla, se alimentaba mejor del tono, la “teniebla-lumbre”, como él decía, de las predicaciones del profeta. (Arguedas, 1973: 175)

Es amigo y compadre del loco Moncada, viven en la misma barriada y comparten buenos momentos de tertulia y complicidad:

“Me compadre es complacencia. Es testigo de me vida, yo también de so vida. Nada más, pues. Para todos, loco, loco que manso predica; testigo de me vida, para mí. Yo bravo ‘homilde’, él, soberbio. Así la Santa Biblia; desigual, como el mina de carbón y el luz de ‘los cielos’ qu’intraba por las ventanas al socavón más profundiento, pues; donde todos los obreros el pulmón hemos dejado. Yo sólo tengo pecho, pulmón casi no hay. Pulmón está atracado de polvo carbón. Si boto cinco onzas carbón me pulmón aparecerá de nuevo. Me compadre también sabe. Hey pesado ya, todo, hojas de periódico en cual escupo. On quilo papel, dos onzas polvo de carbón ya hay. Ahurita habrey botado on gramo. Gramo por gramo andaré hasta que me pulmón se sane. ‘La llama devora la paja... (Arguedas, 1973: 167)

Me compadre estaba leyendo periódico en so mesa, con lámpara kerosene; triste luz estaba. Pero para me compadre tristeza no hay ¡caracho! Entrando senté a so lado. Ya estaba para caer en so estado de predicamiento. ‘¿Cómo era Cocalón? —mi dijo—. ¿Cómo muere allí, dijo usted, la joventud del indiada?’. Mire ostí, compadre, hey contestado: De Parombamba hemos ido a la mina vente hombres, en día señalado pa’ nosotros. Hemos andado tres jornadas. Hemos bajado a un quebrada seco, hondonada con profundidad como enfierno. Hemos llegado caserío calamina Cocalón mina. Seco barranco en frente, seco barranco de lado de socavón. Socavón abajo ¡caracho! mundo negro, lengua tierra negra, socavón abajo, al barranco; pa’arriba, aire-polvo negro namás. Al hondo

del quebrada... Sí, pues aunque sano toavía, entonces, cansaba boscando palabra castellano para contar bien, claro, a me compadre (Arguedas, 1973: 168)

Habla de las condiciones infrahumanas del trabajo en la mina, de las penurias del indio, del polvo de carbón que inhalaba él y sus otros compañeros:

“Al hondo del quebrada, peligrándose, bullando fuerte, corría el río, que dicen, *mayu*, pues, en quichua. Gracioso, ¡caray!: del lengua carbón que estiraba el mina al *mayu*, pa’arriba, agua cristalino, claro, como el espejo era; del *mayu* pa’abajo, carbón salta saltando, negreando las piedras... ‘No diga *mayu*, compadre, no diga’, pidió me compadre. Gracias, compadre, contesté. Su atención estaba fuerte, creo, vivo estaba. Intonces he seguido me’historia: Un gringo polaco, era, caracho, el capitán del mina, el inginierno era trojillano, cojo de so pierna izquierdo. ¿Cuánto paga?, preguntamos. ‘Cinco soles diario, domingo no se trabaja, pero se paga’. Está bueno, está bueno, hablamos, todos, los veinte. A galpón nos llevaron; cancha grande, largo; petates había para dormir. Juerte calor. Del día bajaba calor del barranco seco, izquierda, derecha, derecha, izquierda; jodido.

De noche tranquilizaba calor. Ni un perro había, compadre, en caserío mina. Mojir tampoco. Silencio.

Lamperos, carrilanos, ayudantes perforistas, maderador, todos, los veinte, caracho, entramos trabajar. Luz eléctrico había. Mediodía descansábamos on rato socavón adentro. Obreros dormían. Polvo carbón hacía dormir. (Arguedas, 1973: 169)

Apunta, también, sobre los accidentes de la mina y la muerte de obreros, casi todos, indígenas explotados:

Tres años hey trabajado allí. Maestro enmaderador hey sido. Premero, ayudante, un año ya trabajaba. Entonces levantábamos armazón grande. Al maestro le dije: caracho, nu’está bien ese armazón grande, maestro. Su

eje tronco nu'está firme. 'Tú no sabes, indio parobambino', mi contestó aburrido. Nu'está firme, maestro, le'y hablado, rogando. El maestro ha sobido, ha sobido... ¡Pandangán...! el armazón al suelo. Polvo juerte. Hemos sacado afuera el cuerpo del maestro. So aliento poco namás salía por el nariz. Hemos estirado el cuerpo sobre la mesa del taller carpintería... Y ahí namás, al ratito, río de carbón ha salido de su boca, de su nariz; ha bajado al viruta que había en el suelo, por el madera del pie de la mesa ha chorreado... ¡Tanto, tanto agua hay en cuerpo del cristiano! Al ratito sangre ha borbojeado de su boca del maestro; negro era, pero estaba claro el colorado en su dentro y en su encima del carbón. Ha borbojeado y poquito ha chorreado... al último ya. '¡Más de seis años!', ha dicho el capitán gringo polaco. Ha mirado juerte al ingeniero. Cojeando tranquilo se ha retirado ingeniero. Polaco gringo ha rodillado. Hemos rodillado todos. Hemos enterrado en un andénpata<sup>3</sup> que habían tajado en precipicio, pa'cementerio, cuesta arriba del mina. Nengún cruz había. Siquiera tóculo de tierra que dicen, tampoco había. Poco levantadito no más, en filas, sepocros, sepocros, estaban tendidos en el andén tierriento.

(Arguedas, 1973: 169-170)

Dispués, cuando Jesús Condorama, un flaquito, me paisano, ha desplomado en remolino polvo, cuando perforación hizo caer carbonazos en destiempo. Lu'hemos sacado al Jesús. Vivo estaba. Cruz, con so brazo ha hecho al aire sobre su cara. '¡Parobamba!', ha dicho. Y dispués, el carbón, río *mayu*, de su nariz ha chorreado, equalito que al maestro. Ha andado el suelo, puerta de carpintería ha llegado, alcanzando. No había, pues, viruta. Tras la puerta ha salido carbón culebra, delgadito ha corrido toavía, on rato... Dispués, Tríbulo Garriaso ha muerto, de Pircatambo; dispués, Felex Rivero, de Pircatambo; Ambrosio Tauco, de Pircatambo; Paulino Ayausa, de Yanama... Poco sangre, hey dicho; poquito. Ya nadies rabiaba; selincio enterrábamos. '¿Y las mariposas?'. Mariposa amarillo, siempre, pues, llegaba, cansado, al andén cementerio.

(Arguedas, 1973: 169-170)

Reflexiona sobre la justicia, su infancia sin padre y el transcurrir de una vida azarosa y colmada de dificultades.

—Compadre, mi'han botado ya dos veces del mercado Buenos Aires Línea. Primera vez hey peleado, rabiado, peligrado. Los municipales guardías mi cachetearon, me tiraron palo. Segunda vez, tranquilo hey costalado mi papa, mi cebollita; hey esperado dos semanas; después, vuelta he tendido me puesto. Nada mi'han hecho. Así será mientras puestos techados de pared quinchá, laberinto estean allí. Segunda vez, tranquilo he sufrido, no hey peliado con polecía. Estaquillando zapato roto, maquinando costura roto hemos aguantado dos semanas. Hey dicho: pobre es igualito a borracho ante autoridad polecía, ante ingeniero patrón, dueño de mina, de juábrica... (Arguedas, 1973: 169-170)

Yo ne padre ne madre hey tenido. A me padre lo carnearon los hermanos de un mujer que me padre había robado, desabandonando a me mamacita. Sus hermanos d'ese mujer a me padre lo han cuchilleado, dice, lu'han carneado en descampado. Me mamacita, entonces, baila bailando, si'ha ido, lejos, a encontrar el carretera qu'iba costa. Si ha llevao a so hijo chiquito, a me ya tamién, que era *maqtillo*, de ocho, diez años sería, mi'ha empojado al camino del chacra de mi tío Anibal. 'Ándate donde to tío', vozarriente, mi'ha dicho. Di'hay, de ese chacra, con otro primo hemos escapado al montaña. ¡Ay, compadrito, compadre! Hemos trabajado en plantación coca. '¿Eras niño toavía, entonces?', ha pregontado me compadre. No, hey contestado. Tendreya unos trece, catorce, doce; me premo era mayorcito, maltón ya. Oiga ostí, compadrito, nus amarraban con cadena en de noche, el hacendao. En galpón había armellas clavao en el pared; de ahí, con cadena amarraban piones. Perros estaban afuera, ladrando libre, juerte. Pagaban regular, tres soles. Pior que en Cocalón era el martirio de su calor del hacienda, del zancodo; del *pika* que entra al carne, en el uña, en su rededor del culo que dicimos y allí hace colgajo feo, como maldición. Hemos escapao de ese hacienda Condorbamba; hemos escapao con me premo. Hemos caminado sin parar ventecuatro horas. On día más, a Parobamba hemos llegado. De allí hemos salido contrato carretera al río Marañón pa'dentro. Campamento hemos quidado un año. Di'ahí, con platita al capital Lima, hemos vesitado. Hey trabajado

en tanto, tanto trabajo meserable, esperanzado recibir lotecito en algún barriada. ¡Caracho! Organización había bastante para invasión barriadas, para cuperativa. Nada hey conseguido. Cientos habían clubes de gente serrano; fútbol, fiesta patronal santo hacían, bonito. De me pueblo Parobamba no había club. En el coliseo teatro, canto, baile, danza costumbrista, música andino serrano programa, cada domingo. Casi he quedado allí en coliseo “Dos de Mayo”, de barridor. (Arguedas, 1973: 179-181)

Hey entrado de mayordomo de señora, bueno, blanca, en avenida Orrantias, casa palacio. Así hombre que eray ya, a escuela nocturno endustrial mi'ha puesto. Buenazo. ¡Caracho! Hey aprendido un poco escuela instrucción, zapatería más mejor. Agua caliente mi'ha hecho bañar, siempre, me patrona. Dispués... agua caliente... Señora, un sociedad ha hecho mi'ha llevao a so dormitorio, espejo, lustre... cama bajito. ¿Cómo maldición ese señora ha sabido que yo eray machazo, más que gallo, chequito? ¡Caray! On fonda seda ha hecho poner con su mano a mi *lani* pa'fornicarle. Pero gallo, animal es; cientos gallina pisa, igual queda. Gente es de seso, el seso con el fornicación vicioso debelita. La tuétano del cerebro mi'ha sacado noche tras noche, compadrito, en dos, tres meses; sucio mi'ha oblegado... (Arguedas, 1973: 179-181)

Expresa, por último, su desazón, el motivo por el que fue despedido de la mina, su encuentro con Jesusa, su mujer y su decisión de venir a Chimbote:

El polaco capetán de mina ha querido hacer imposición de juerza. Tarea lampeo, urgente mi'ha dado; yo mando, otro hombre, grandazo, de Ticapampa, pión a mes órdenes. Lampiando harto, hartesísimo hombre grandazo, de Ticapampa, ha cansao, creo, engañando. ‘¡Nadita más lampa, mierdas!’ diciendo, so cuerpo ha tendido lejitos del carbón polvo qu'hemos levantao; en suelo fresco sombra si'ha echado. ¡Levante flojo, marecón, grandazo! He resontrado. ‘¡Nada más lampeo, mierdas!’ Otra vez diciendo, so ojos ha cerrado, tranquilo. Yo ¡caracho! oiga, compadrito, tamién un de repente flojedad cansancio ha intrado me pierna. Más lejitos

he ido caminando, como tristecido. Me'tendido el cuerpo. Me ojo ha cerrado tranquilo. Me pecho nu'a fatigado nadita. Tranquilo, fresquito, mina adentro... Botado ha quedado el carril tolva. Dispués, compadrito, hey des-pertado con el vozarrón del ingeniero polaco. 'Cochino, ocioso, traicionero', ha gretado. El hombre grandazo de Ticapampa en so atrás estaba. 'Éste dice que ti'has dormido como capón cerdo', diciendo, ha señalado con so mano al grandazo. Entonce como del chuncho el flecha, el flecha del indio salvaje, selva Amazonas, Ocaýli, Marañón, así mesmo, hey lanzado me cuerpo al hombrazo; en so pecho con me cabeza he taconeado. Al carbón del mina ha volteado so cuerpo grandazo. Ahí li'he patiado. El gringo polaco mi'agarrado por tras me espalda. Me brazo ha tornillado. 'Nu'hay más trabajo pa'ti, grillo matón', ha dicho. Entonces, tranquilo, despacio, he contado; jurando, jurando, haciendo cruz en me boca, he contado todo el sucedido, verdad verdadero. 'Ya para mí es tarde, creo, oye, Cruz' mi'ha dicho el gringo. '¡Rodíllate a ver pa'creer; rodíllate en su delante de Gracián, éste de Ticapampa', mi'ha dicho. '¡Rodíllate ostí, gringo pelao, ante yo que soy Esteban de la Cruz, hombre de palabra conciencia', hey hablado ¡caracho! con fuerza. Polaco gringo si'ha ido silencio. Al Gracián, de Ticapampa, lu'he dejado parao... En dos días mi'han arreglado dimnización. Trescientos soles. Trescientos soles ¡buena plata! hey dicho. He sobido a on pueblito chiquito, arriba arriba de Cocalón, pueblito con cabra harto, con fruta, limón, granada, plátano, paca. Allí hey conocido a la Jesusa. Era so cocinera de'un señora que tenía tiendita fonda restaurancito. De noche hemos escapado. De noche hemos escapado. Ese señora está ahora en Chimbote. Tiene puesto grande verdura, mercado Bolívar. ¡Caray! Dispués, de Parabomba hemos bajao otra vez Chimbote. (Arguedas, 1973: 181-182)

Caray! Dispués, de Parabomba hemos bajao otra vez Chimbote. Parabomba, pueblito andino, nu'hay esperanza: chanchito, ovejita, chacrita chico, uno, dosito. Hacienda grande tamién silencio, obediencia, boca cerrado. Silencio comen allá, alturas, sierra que decimos, compadre. En so tripa de serrano, en su vena sangre del serrano que ha probao ya Trojillo, Lima, Chimbote, en su pecho adentro, más toavía, silencio, cementerio no más ya hay cuando le hacen quedar en so tierra pueblos. Cuando baja a la costa ya tamién, recuerda so crianza, cerros, fiestas con borracherita, pito



y caja, violín; llora silencio, ratito namás en el trabajo homilde, dispreciao ¡caracho! Entonces... en me pueblo; nu'hay esperanza diciendo ¡Vamos, Jesusa, al Chimbote, puerto grandazo! hey hablado. (Arguedas, 1973: 182-183)

Otro prototipo de representación es el de Apasa o Doble Jeta, un indígena aymara, pescador, paisano de Hilario Coullana, un hombre de conducta reprochable que acude a la casa de su compatriota para advertirle de que los allegados de Braschi le quieren quitar su lancha bolichera por haber apoyado la elección de Maxe y Solano en el sindicato de pescadores. Se le describe como un individuo insolente, adultero y cínico que obtiene rentabilidad sexual de las mujeres que contrata como peones de labranza para plantar sus chacras.

Así se le escenifica en el relato:

“Doble Jeta”, un pescador aymara que había logrado comprar dos chacras pequeñas en el valle del Santa y cultivar con éxito verduras que no conocía en el altiplano, bajó de la Carretera Panamericana hacia la orilla de una acequia algo basurienta pero no apestosa. “Doble Jeta” tocó la puerta de la sala de don Hilario. El mismo dueño de casa abrió y sonrió al ver a su paisano. Don Hilario le preguntó:

— ¿Cómo haces, paisano, para coltivar alcachofas, rábanos, espinacas, todos esos verduras, estando en la mar?

—Cada vez voy menos a la mar, tío. “Doble Jeta, Doble Jeta”, me dicen asquiando toavía, algunitos contra de mí. Pero tío, con respeto a ostí digo: a la mujer costeño le gusta “Doble Jeta”. Mi sobran mujeres bien entendidos en coltivo verdura. Ahura tres hay en el corraloncito con sos casitas de esteras no más que hemos levantao, dositos. Esos tres mojjeres que están en me chacra piones na más son de mí. Como mojjir para mi alabanza pues, son, no para vicio; a ellas les gusta.

—Un favor hey venido a hacerle, tío. No haste molestarte.

—El favor servicio se agradece, no molesta al ciudadano trabajador obrero.

—Ostí, tío, has ayudado tumbar Teódulo Yauri, has ayudado sobir Eberto Solano, después Maxe, comonistas. Has dado, dicen, plata para propagandístico contra Braschi, armadores...

— ¿Tú no has dado? ¿Cuántos hijos tienes en tu mujer legítimo que según noticias está en Chimbote?

—Yo no soy política sindicato. En me mujer legítimo seis hijos legítimos hay. So barriga bien alimentado, bien trajeado; a escuela van...

—Ya, entonces. Cuatro mujeres tienes.

—No, tío ¿Cómo, don Hilario, pensamiento, no entendiendo? Esos tres mujeres que están en me chacra piones na más son de mí. Como mojar para mi alabanza pues, son, no para vicio; a ellas les gusta.

— ¿Y si a las tres mujeres las empuñas? ¿Qué vas a hacer?

“Doble Jeta” se sonrió.

—Yo pongo forro. Todo con forro, “Doble Jeta”. Cada tiempo, cuatro meses, cinco meses, voy cambiar piones labranza mujeres... Mucho hay buscando trabajito... (Arguedas, 1973: 227-228)

Como podemos advertir, la novela revela, a nuestro juicio, un panorama sombrío que evidencia la descomposición de una ciudad caótica de barriadas pobres, prostíbulos, pescadores obnubilados por el sexo, tuberculosos, mendigos y sacerdotes yanquis. Esta pequeña aldea pesquera, transformada, años después, en el puerto pesquero más importante del Pacífico, experimenta una gran eclosión industrial y financiera que va a propiciar una enorme afluencia de inversiones y entrada de capital foráneo y nacional, atrayendo, por su accesibilidad al empleo, a una gran masa de mano de obra de procedencia y origen racial diverso. Como señala Juana Martínez Gómez en su ensayo “Ángeles y danzantes. Conflictos culturales en la narrativa del Perú”,

Chimbote se convierte en un núcleo de gran conflictividad, donde se reúne gente de procedencia social, geográfica, cultural, y lingüística muy distinta, dando lugar a un complejo sistema de interferencias, en el que se siguen enfrentando fundamentalmente la cultura occidental y la indígena, pero en

el escenario costeño. Y en este escenario, más propio de la cultura occidental, es donde se subvierte el orden para imponerse la cultura serrana. (Martínez Gómez, 2004: 4)

Finalizamos este apartado sobre la representación del indígena, señalando, por nuestra parte, tal y como hemos podido extraer de los ejemplos del texto, que la presencia del nativo (el indio quechua serrano y el aymara de la región selvática) ocupa un lugar hegemónico en la narración, exhibiendo, en un primer plano, toda su interioridad, protagonizando, a la par, un nuevo reto social que atañe, sin duda, a la nueva realidad en la que está inmerso y que le vincula a la modernidad y al progreso en su condición de sujeto migrante. Su presencia en la urbe, provocada por la apremiante necesidad de encontrar un futuro mejor, le lleva a asumir el riesgo de un éxodo irregular y sin garantías que le conduce al fracaso, lo que le obliga a soportar, constantemente, una situación de supervivencia compleja, refugiándose en barriadas insalubres, contaminadas por el humo y la pestilencia, sin servicios y construidas en médanos o cerca de pantanos, teniendo que resignarse al sufrimiento, la explotación y a llevar con entereza una vida incierta y desventurada que contempla con desazón.

De todo esto se advierte que el indio andino ha perdido su rol identitario y que, en tal sentido, su jerarquía social se ha visto modificada, pasando, sin ningún privilegio, de una sociedad latifundista en la que el hacendado tenía todo el poder, era dueño de la tierra, de los bienes y de los propios indios, a un sistema capitalista en el que los empresarios, las grandes corporaciones y "holdings" industriales o empresas multinacionales imponían la ley del mercado y les explotaban igualmente.

El choque cultural y la confrontación de modelos se exhiben nítidamente en el texto. Contrariamente a lo que mostraba Arguedas en sus primeras novelas, el latifundio y el señor que imponía su ley, ahora es el industrial capitalista quien explota al indio. En este sentido, la lucha se renueva y la confrontación se orienta entre el modelo industrial capitalista, un sistema moderno basado en el uso de las máquinas, la especialización, el trabajo individual y la alta

productividad con el tradicional sistema de trabajo comunitario del ayllu, en el que todos contribuían mancomunadamente a un reparto equitativo de bienes.

En este sentido, apelando a la teoría de Durkheim, señalamos que la lucha por imponer la aculturación al indio es aún más significativa. Como sostiene el sociólogo francés: en su ensayo “Juicios de valor y juicios de realidad”, “los individuos encuentran fuera de ellos una clasificación establecida (que no es obra suya y que expresa una realidad diferente a sus sentimientos personales) a la cual deben ajustarse”. (Durkheim 2000 a 106-107). Esto conecta, indudablemente, con nuestro argumento en el sentido de que es la sociedad la que va imponer al indio su modelo, obligándole a renunciar a sus principios identitarios para adaptarse a la nueva cultura. Ello le hará caer en la individualidad, la corrupción y los vicios propios de la urbe como acertadamente refleja Arguedas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* en los personajes Chaucato, Asto y Tinoco.

## **VII. LA COSMOVISIÓN ANDINA EN LA NOVELA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS**



## VII. LA COSMOVISIÓN ANDINA EN LA NOVELA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

La cosmovisión es la concepción o imagen que tienen los individuos de percibir, entender e interpretar el mundo en virtud de su entorno y de los elementos que forman parte de su propia cultura. Constituye el acervo de los pueblos (los bienes morales, culturales y materiales), su legado, la forma de proceder de la colectividad, el conjunto de sus creencias y los principios más elementales de su ordenamiento. Se trata, en definitiva, de una forma de concebir el mundo a partir del análisis de las creencias y costumbres colectivas desde el reconocimiento de la propia existencia.

La cosmovisión andina, como señala Edgar Villavicencio, engloba un amplio número de factores, remite, también, a múltiples nociones de aplicación en diferentes campos de la vida de los individuos y se justifica en razón de la evolución histórica de los pueblos. A este respecto destaca lo siguiente:

La cosmovisión es el proceso histórico-natural y cultural, de la creación de un imaginario en un pueblo, referido a sus orígenes, y a las interrelaciones con el ambiente y la sociedad. Cosmovisión puede también considerarse como visión cósmica, esto es la comprensión intuitiva del marco de la existencia de un pueblo, que ineludiblemente se va marcando sobre patrones propiamente ecológicos, que asumen características históricas y culturales determinadas por el orden económico y social que se desarrolla a lo largo del tiempo. La creación imaginativa del hombre en particular y de la sociedad humana en general, ha sido un mecanismo de tipo intuitivo, así como mágico ritual, a través del cual la naturaleza reflexiona sobre sí misma en el cerebro humano en las épocas originarias, y de la cual se traducen los mitos, que subyacen en el inconsciente colectivo de los pueblos, y que son traducidos, interpretados y recreados por los hombres de conocimiento. (Villavicencio Garate, 2013: 1)

La procedencia de este término de amplio alcance etnológico que alude a valores morales, religiosos y socioculturales, entre otros, la encontramos en el vocablo germánico *Weltanschauung* (mirar el mundo), un neologismo formado

por el sustantivo *Welt* (mundo) y el verbo *anschauen* (mirar) que fue introducido a principios del siglo XX por el filósofo alemán Wilhelm Dilthey en su libro, *Introducción a las ciencias humanas* (1883), para hacer referencia a la experiencia intelectual, moral y emocional del individuo. Su origen etimológico, por otro lado, apuntando a la naturaleza de la palabra en razón a su correspondencia con la lengua griega, *cosmos* (ordenar), y con la latina, *visio* (ver), nos remite en su sentido más general a un universo ordenado y armonioso.

La cosmovisión andina es un concepto que está unido a la espiritualidad del hombre, a su integración a la tierra, a su respeto por la naturaleza y a un modelo de vida que se sustenta en los valores comunitarios basados en la solidaridad, la ayuda mutua y la reciprocidad. Su estudio, no exento de una gran complejidad por los grandes enigmas que exhibe, su amplio universo simbólico, los mitos y la referencia histórica a las que nos remite, engloba a civilizaciones precolombinas tan antiguas como la quechua y la aymara y, en ese sentido, la interpretación que hacemos sobre sus creencias, rituales, símbolos y forma de vida se basa exclusivamente en las investigaciones de los antropólogos y en los documentos históricos recogidos por los cronistas. Los principios esenciales en los que se apoya este modelo originario de filosofía ancestral (vinculación permanente del hombre con la naturaleza y la Pachamama, sacralización del espacio, organización cíclica del tiempo, concepción animista de los elementos de su entorno, religión politeísta, etc.) ponen de manifiesto, dentro del milenario acervo de estos pueblos prehistóricos, que el nativo, provisto de una conciencia ecológica y sensibilizado por los valores tradicionales de su colectividad, vive una vida íntegramente equilibrada.

Como apunta Félix Mamani Muñoz en su artículo, *Síntesis histórica de la cultura Aymara*, el andino muestra una gran sensibilidad por su medio natural, habita en armonía y perpetua interrelación con él, reproduce sus creencias y transmite sus conocimientos de generación en generación:



La Cosmovisión Andina considera que la naturaleza, el hombre y la Pachamama (Madre Tierra) son un todo que viven relacionados perpetuamente. Esa totalidad vista en la naturaleza, es para la Cultura Andina, un ser vivo. El hombre tiene un alma, una fuerza de vida, y también lo tienen todas las plantas, animales y montañas, etc., y siendo que el hombre es la naturaleza misma, no domina, ni pretende dominar. Convive y existe en la naturaleza, como un momento de ella.

[...]

Sobre la Herencia Cultural y de Identidad Nacional, recibida de nuestros antepasados, y como Patrimonio Natural de la Civilización Quechuaymara, tenemos como símbolos nacionales del PISISUYU ó TAWANTINSUYU a las estrellas del firmamento, como el Tata Inti (Padre Sol), La Phaxi Mama (Madre Luna) que representa la fuerza dual del hombre andino, también el Chacha Warmi (Hombre–Mujer), la pareja unida dentro de la convivencia nativa. La Chacana (La cruz del sur), que representa la organización socio-política y económica de los cuatro territorios pertenecientes al PISISUYU ó TAWANTINSUYU, el cual se subdivide en los Ayllus del Aransaya (Posesión de arriba) y del Urinsaya (Posesión de abajo). (Mamani Muñoz, 2001: 1-3)

Al estudiar la cultura quechua de origen incaica observamos que ésta establece un soporte ideológico en orden a la representación del cosmos, a las nociones de espacio y tiempo y a la concepción de sus divinidades religiosas que difiere considerablemente de otras civilizaciones. La representación que hace del cosmos se concreta en virtud de los principios básicos, Uku pacha, Kay pacha y Hanan Pacha, tres fundamentos esenciales que rigen la percepción espacial y religiosa del indígena quechua desde una triple dimensión. Uku Pacha es el nombre que se le da en la mitología andina a la representación de los de abajo, al mundo de los muertos y a los no nacidos. Kay Pacha atañe al mundo del presente, al espacio terrenal en el que hombres y mujeres pasan su vida. Hanan Pacha corresponde al mundo de arriba, el espacio supraterrrenal donde se hallan los dioses.

El espacio, por otro lado, se concibe como un entorno sagrado, un lugar de celebración de rituales y objeto de culto del pueblo. Los picos y cadenas montañosas, sacralizados por el hombre del Ande, forman parte de las divinidades a las que se encomienda el pueblo para pedir su intervención ante un sacrificio o para agradecer su benevolencia por una vida en armonía. El tiempo, por su parte, instaurado en la cultura andina de manera contraria al modelo lineal de occidente, se percibe desde una visión circular, es decir, relacionado a los ciclos cósmicos y telúricos. Como asevera Linda Lasky en su tesis, *La noción del tiempo en la historia de la arqueología*, la concepción del tiempo en sociedades antiguas como la incaica se proyecta de acuerdo a un modelo circular y repetitivo que determina los ciclos naturales de la vida:

La mayor parte de las civilizaciones antiguas no compartieron esa visión del tiempo como un continuo lineal que se prolonga hacia el infinito (visión de influencia judeocristiana). Los pueblos antiguos creían que el tiempo era de carácter cíclico que seguían esquemas repetitivos y reversibles, reflejándose dichos esquemas en la propia naturaleza. En una civilización tras otra, nos encontramos con mitos que anuncian la destrucción final del mundo. El destino del mundo es ser destruido para después renacer, después de cada cataclismo se crearía un nuevo mundo y la humanidad volvería a progresar atravesando diferentes etapas.

(Citado por Taipe Campos, 2004)

Por cuanto a la religión se refiere, la comunidad quechua, politeísta, conceptualizada como una civilización animista<sup>33</sup>, reconoce, además de los astros y los grandes fenómenos geográficos, otras deidades importantes, como Inti

---

<sup>33</sup> Eduard Burnett Tylor (1832-1917), antropólogo de tendencia evolucionista, estudió el animismo en su obra "la cultura primitiva" (1871) en la que expone su tesis de que todas las religiones primitivas derivan, de una u otra manera, del animismo, por lo que este se encontraría en la génesis de todas las religiones. Según su definición, el animismo es la "atribución de un principio vital, o alma (anima)" que dota de rasgos personales a los objetos de la naturaleza, con lo que a estos, en consecuencia, se les supone poseedores de vida, sentimientos, voluntad, etc., similares a las del ser humano. (Bonte e Izard, 1996:82-86)

(el sol), Mama Quilla (la luna, símbolo protector de la mujer), Pacha Mama (la tierra como símbolo de fecundidad), Illapa (el rayo como símbolo de la batallas) o el supremo creador, Wiracocha, único dios en sentido pleno.

El pueblo aymara, por su parte, asentado, principalmente, a lo largo del amplio territorio que comprende la región de Puno y alrededores del lago Titicaca, el altiplano boliviano, las regiones de Arica, Parinacota, Tarapacá y Antofagasta en Chile y el noroeste de Argentina, se reconoce como una sociedad milenaria que vive, fundamentalmente, de la ganadería (crianza y pastoreo de vicuñas y llamas) y de la agricultura. Su forma de vida y su existencia se justifica en cuatro fundamentos importantes que subyacen en su pensamiento:

- El primero de ellos, el elemento seminal, representa el modelo biológico. Se reconoce en la fecundación de la tierra y en la reproducción del ganado.
- El segundo, la reciprocidad, corresponde con el principio de subsistencia, fundamento amparado en la solidaridad y la ayuda mutua que se basa en el ayni, un sistema de trabajo de dependencia mutua entre los miembros del ayllu, destinado a labores agrícolas y a la construcción de viviendas.
- El tercero es la visión holística, una forma de pensamiento que engloba la interacción mutua del pueblo andino con todo lo que le rodea en su hábitat.
- El cuarto y último es el sentido comunitario, sentimiento que refleja el interés general de todos por el progreso colectivo y la contribución solidaria de sus miembros en la aportación de su trabajo y el pago de tributos.

El espacio andino, al igual que en la cultura quechua, constituye el hábitat natural en el que se desarrolla la actividad del indígena aymara, lugar donde

realiza sus ritos y ceremonias, satisface sus necesidades y conforma la prosperidad de su comunidad y su propio bienestar.

La espiritualidad, de igual manera, se representa de acuerdo a tres elementos configurativos de su percepción espacial, visión tridimensional que se recoge en sus principios esenciales Arajpacha, Akapacha y Manquepacha:

- El Arajpacha o mundo de arriba, símbolo de la luz y de la vida, es lugar del firmamento donde habita el sol y la luna. Se ubica en el este, espacio por donde se divisa la salida del astro y desde donde se desplazan las lluvias.
- El Akapacha, dimensión que se halla entre el Arajpacha y Manquepacha, es el espacio cercano en el que vive el indio y donde se sitúan los valles, los ríos y las quebradas.
- El Manquepacha o mundo de abajo, símbolo de la muerte y la oscuridad, es el lugar donde se registra lo concluido. Corresponde al oeste, al espacio carente de vegetación al que se dirigen los difuntos.

Como señala María Paz Valdivia en su artículo, *Cosmovisión Aymara y su Aplicación Práctica en un Contexto Sanitario del Norte de Chile*, la configuración espiritual aymara se manifiesta en el individuo desde una triple dimensión espacial:

El *Akapacha* se divide en tres grandes conceptos, tres divinidades claves interrelacionadas: 1. *Mallku*: Espíritu de las montañas que circundan sus pueblos. Representa la fuente de la vida. Proporcionan protección a los seres humanos. 2. *Pachamama*: Madre Tierra. Constituiría una categoría cósmica que mantiene un vínculo de correspondencia y reciprocidad con la sociedad aymara. La *Pachamama* les brinda el fruto de su esfuerzo a los hombres, los que a cambio le ofrecen "pagos" en libaciones. 3. *Amaru*: La serpiente que se liga a la economía de las aguas de los ríos y canales en

la zona agrícola. *Amaru* es el recurso agua como germinadora de vida, como semen que llega a la Pachamama y la fertiliza para generar el fruto. (Valdivia, 2006: 1-2)

Otros elementos como la presencia de los Achachillas o Mallkus se reconocen, también, como componentes de la espiritualidad Aymara. Como detalla Xavier Palacios en *Cosmovisión Andina: Síntesis*, los Achachillas son los espíritus protectores que habitan en las montañas nevadas y salvaguardan la vida del aborígen:

Los Achachillas son los abuelos, espíritus de los antepasados ubicados en las montañas nevadas que rodean el hábitat humano. Son los espíritus protectores del pueblo aymara y de cada comunidad local. Si no llueve, por ejemplo, se organizan rogativas. La rana y el sapo ritualizan las rogativas. Los Apus se apiadan y envían el agua que viene del Alax Pacha (mundo de arriba que está más allá del cielo) en oposición al Manqa Pacha (mundo de abajo o mundo de la oscuridad). En el centro está Aka Pacha (mundo en el que habitamos). Esta representación, sin embargo, parece que tiene un sentido horizontal. Los aymaras se representan en el mundo como un espacio en el que el oriente, el Este, es el que está adelante, donde nace el sol, orientando hacia allí las casas, los templos y las miradas. Allí nace la vida, la luz, el agua. En el centro (lo que está cerca, lo que está acá) se sitúan los valles, es el espacio existente entre la vida y la muerte, la región en la que habita el hombre. El Oeste es el espacio de atrás, donde se pierde el agua y la vegetación, el desierto, la oscuridad, allí a donde se dirigen los muertos. Simboliza la muerte. Aymaras y quechuas comparten creencias muy similares pertenecientes al Tawantinsuyo o cultura inka que se desarrolló en Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia, Chile y Argentina. (Palacios, 2004: 61)

En síntesis, la cosmovisión andina, representada, principalmente, por la cultura quechua/aymara, se manifiesta en el indio mediante el equilibrio y el bienestar social y económico, un modo de vida receptivo y humano, fuertes lazos de unión con la comunidad y la familia y una estrecha vinculación con la Madre Tierra. Vivir la Cosmovisión Andina supone, además de llevar una vida ética, espiritual y humana, sin excluir a nadie, relacionarse con sus antepasados difuntos (los espíritus protectores) y mantener una convivencia armónica con la naturaleza, el ganado y la chacra. La cultura andina combina pensamiento y praxis e incorpora la ética a su cosmovisión:

1. La relacionalidad: el individuo está inserto en un sistema de relaciones múltiples. La relacionalidad es un principio trascendental que se manifiesta en todos los niveles y de diversas maneras, y es garantía para la vida. Va unida a la idea de reciprocidad. Las diferentes formas de reciprocidad en una comunidad hacen posible el bienestar y la fertilidad. El principio de relacionalidad se opone al aislamiento del individuo.

2. La dimensión cósmica de la ética: representa la conciencia ecológica. Todo está éticamente relacionado con todo. El cosmos es un sistema de relaciones múltiples. Una perturbación de estas relaciones tiene consecuencias cósmicas. Las secuelas de los actos humanos afectan la salud y la vida de toda la comunidad y de todo el universo, inclusive la vida de la chacra y el clima.

3. La complementariedad: a cada ser y cada acción corresponde un elemento complementario que constituyen de este modo un todo integral. El contrario de una cosa no es su negación, sino su complemento y correspondiente necesario. Así ocurre con el cielo y tierra, sol y luna, varón y mujer, día y noche.

4. La reciprocidad: es la complementariedad en el terreno de lo moral y práctico. Cada acción recién cumple su sentido y fin en la correspondencia con una acción complementaria, logrando un equilibrio. Representa el orden cósmico como un sistema balanceado de relaciones. Cada relación

tiene que ser bidireccional, es decir, recíproca. La relación con lo divino, por ejemplo, es una relación de correspondencia mutua: si Dios me bendice (en la cosecha, el negocio, etc.), yo estoy obligado a cumplir los requisitos rituales.

5. La concepción cíclica del tiempo: el pensamiento andino recalca la discontinuidad (inconstancia) y determinación cualitativa del tiempo. Hay tiempos resaltantes y vacíos temporales, tiempos densos y fútiles, decisivos e insignificantes. Estas cualidades del tiempo están relacionadas de preferencia con cambios agrarios y cósmicos. En ciertos tiempos la tierra, Pachamama, es particularmente activa y por eso tiene que ser dejada en tranquilidad.

6. Sistema de correspondencias entre el orden cósmico y humano, a nivel representativo y simbólico. El microcosmos (humano) y macrocosmos no están separados totalmente uno de otro, sino que interfieren de varias maneras, a través de “puentes”, transiciones sumamente frágiles que necesitan cuidado especial y profundo respeto. Por ejemplo, el relámpago, el arco iris y la niebla son “puentes” divinos entre cielo y tierra. También los manantiales son fenómenos sagrado de transición, porque emanan del vientre de la Madre Tierra. Las transiciones en la vida del individuo requieren en el mundo andino de un acompañamiento ritual–simbólico especial. A modo de ejemplo tenemos los ritos en torno al embarazo y parto, el primer corte de cabello, la entrada a la adolescencia y el acompañamiento ritual en la muerte.

7. Conciencia natural: se manifiesta en una actitud de cuidado y profundo respeto del ser humano hacia la totalidad de la naturaleza. Recalca la afinidad y complementariedad fundamental entre naturaleza humana y no humana. Si el hombre se desliga de las múltiples relaciones con el mundo natural, esto significa su caída, sea como individuo o como especie. El dualismo occidental entre lo animado e inanimado, entre lo vivo e inorgánico no se da en el pensamiento andino. La Pachamama es una persona que tiene sed y que siente dolor cuando es arañada, es decir, arada; llamas y alpacas, manantiales y cerros tienen alma y entran en contacto con el hombre. (Valdivia, 2006: 3)

Parece acertado afirmar, como señalan algunos antropólogos, que las culturas precolombinas quechua y aymara, pese a influencia del cristianismo impuesto por la evangelización colonial, conservan aún toda la riqueza de su cosmovisión. Arguedas, etnólogo y estudioso de la cultura quechua, recoge ese importante legado de la sociedad precolombina y lo incorpora a su obra, reafirmando, de esta manera, el potencial expresivo de esta importante etnia. Veamos, a continuación, cómo se representa en su narrativa todo ese importante caudal, sirviéndonos para ello de las clasificaciones que sobre estas culturas han establecido los estudiosos<sup>34</sup> antes mencionados:

**1.- La sacralización del espacio andino.** En la novela *Yawar Fiesta* se escenifica el ámbito sagrado por medio del auki K'arwarasu, pico más alto de la provincia de Lucanas que forma parte de las divinidades a las que se encomienda el pueblo indígena de Puquio para pedir su autorización ante el sacrificio del toro Misitu durante la celebración de la fiesta taurina en la plaza de Pich'achuri:

El varayok's', alcalde de K'ayau encomendó su ayllu al auki K'arwarasu. El auki K'arwarasu tiene tres picos de nieve, es el padre de todas las montañas de Lucanas. Del camino a Ayacucho, desde la cumbre de Wahwak'asa, casi para bajar ya a Huamanga, se ve el K'arwarasu.

— ¡Ay taita! ¡K'arwarasu taita!

Los viajeros indios esparcen aguardiente, mirándolo con respeto; sus ojos se esfuerzan para distinguirlo bien tras de todas las cumbres.

— ¡Papay! ¡Jatun auki!

Los arrieros lucaninos le hablan con cariño, le saludan, rociando cañazo al aire, en sus ojos brilla la adoración al auki, al vigía, al cuidador de toda la tierra lucana.

---

<sup>34</sup> Aún cuando nos hemos servido de la clasificación de Mamani Muñoz (2001), de Palacios (2004) y Valdivia (2006) optamos por establecer una clasificación propia que, en cierta manera, recoge la de los autores antes mencionados.



El K'arwarasu, es, pues, la seña de la provincia de Lucanas. Cuando los viajeros suben a Wachwak'asa, para ir a Huamanga; cuando suben al Soraya para ir a Chalhuanca; cuando pasan por Tambora, para bajar a la costa; cuando suben junto al Sarasara, para ir a Arequipa, miran, claros, altos, brillando, los tres picos de nieve.

El varayok's alcalde de K'ayau tenía derecho de encomendarse al taita K'arwarasu, porque es el auki de todos los lucanas, aunque los comuneros de Chipau lo nieguen. El varayok's' alcalde de K'ayau sabía que tenía derecho, porque Puquio es el pueblo más grande de los lucanas, es su capital; y los varayok's de Puquio pueden hacer andar y levantar a todos los pueblos que el taita K'arwarasu cuida.

En tres llamas blancas, el varayok's alcalde de K'ayau llevó la ofrenda del ayllu; le acompañó el varayok's' regidor y una huaynai del ayllu. Después de tres días regresó con un layk'a de Chipau. El layk'a quería ir solo por el Misitu; decía que el taita K'arwarasu le había dado poder sobre los toros de todas las punas que pertenecen al auki. Pero el varayok's' alcalde no aceptó; dijo que el taita le había ordenado a él ir con todo el ayllu. Que cuando estaba escarbando la nieve, para encontrar el suelo y enterrar la ofrenda, el taita le había dicho, hablándole directamente al corazón.

—Mi layk'a te va guiar, pero tú vas a subir a K'oñani, con los k'ayaus; vas a llevar mi Misitu para que juegue en la plaza de Pichk'achuri. Yo voy a mirar desde mi cumbre el Yawar fiesta. Por K'ayau soy, taita alcalde; K'ayau llevará enjalma, primero será en vintiuchu.

Y que oyendo la voz del auki grande, había llorado, y sus llorar caliente también, como ofrenda, lo había enterrado. (Arguedas, 1974: 110-111)

**2.- La solidaridad, la ayuda mutua y la reciprocidad de acuerdo a los valores comunitarios.** Las comunidades indígenas andinas configuran su proyecto de vida en razón a un modelo social que incide en el patrón de conducta de los individuos, favoreciendo en ellos la creación de una conciencia coparticipe que da preponderancia al beneficio patrimonial colectivo frente a la rentabilidad individual e instituye el reparto equitativo de recursos, asegurando,

de esta manera, la subsistencia de todo el grupo. Esto se manifiesta en la novela *Yawar Fiesta* de la manera siguiente:

Los comuneros, que ya no tenían animales, ni chuklla, ni cueva, bajaron al pueblo. Llegaron a sus ayllus como forasteros, cargando sus ollas, sus pellejos y sus mak'tillos. Ellos eran pues, punarunas, pastores, iban al pueblo solo para pasar las grandes fiestas. Entonces solían llegar al ayllu con ropa nueva, con las caras alegres, con “harto plata” para el “trago”, para los bizcochos, para comprar géneros de colores en el jirón Bolívar. Entraban a su ayllu con orgullo, y eran festejados. Pero cuando llegaron empobrecidos, corriendo de los mistis, vinieron con la barriga al aire negros de frío y de hambre. Le decían a cualquiera:

— ¡Aquí estamos, papacito! ¡Aquí pues, hermanito!

El varayok's alcalde del ayllu, los recibía en su casa. Después llamaban a la faena, y los comuneros del barrio levantaban una casa nueva en siete y ocho días para el punaruna. (Arguedas, 1974: 19-21)

El indígena andino, además de contribuir con su trabajo en beneficio de la sociedad, defiende, igualmente, la usurpación de las tierras del ayllu y del ganado. Así se exhibe en la novela:

Y comenzó el despojo a los ayllus. Con el apoyo de las autoridades, los mistis empezaron por el barrio de K'ollana. K'ollana tenía buenas chacras de maíz, de cebada, de trigo. Los jueces y los notarios firmaron papeles de toda laya; eso era suficiente. Después de K'ollana, K'ayau. De esos barrios eran las tierras con más agua, y estaban junto al pueblo. En seguida Chaupi y Pichk'achuri. Por eso ahora Chaupi y Pichk'achuri son más dueños. En otros tiempos era al revés. De tanto entrar a los despachos, de tanto corretear por causa de los papeles con que les quitaban las chacras, los puquios aprendieron a defender los pleitos, comprando a los jueces, a los escribanos y a los notarios. Cada ayllu se levantaba, entero, para defender a sus comuneros. Todos los domingos había cabildo en los

ayllus, todos los domingos se juntaban los comuneros para tomar acuerdos. Y pusieron atajo a los despojos de la quebrada. (Arguedas, 1974: 12)

\*\*\*

Pero muchos punarunas, trabajando bien, protegidos por el ayllu, entrando primero, a servir de “lacayos” y “concertados” en las casas de los mistis para juntar “poco plata”, y consiguiendo después tierras de sembrío para trabajar al partir, lograban levantar la cabeza. De punarunas se hacían comuneros del pueblo. Y ya en Puquio, en el ayllu, seguían odiando con más fuerza al principal que les había quitado sus tierras. En el ayllu había miles y miles de comuneros, todos juntos, todos iguales; allí, don Santos, ni don Fermín, ni don Pedro, podían abusar así no más. (Arguedas, 1974: 22)

**3.- El reconocimiento y la vinculación del hombre andino con la naturaleza.** Este fundamento, tópico general de la novela regionalista, se proyecta nítidamente en la obra de Arguedas como un reconocimiento innegable de su sensibilidad, su vinculación con el pueblo quechua, su entorno, sus deidades, su cosmovisión. Se presenta en *Yawar Fiesta* y en *Diamantes y Pedernales* de la manera siguiente:

Desde las cumbres bajan cuatro ríos y pasan cerca del pueblo; en las cascadas, el agua blanca grita, pero los mistis no oyen. En las lomadas, en las pampas, en las cumbres, con el viento bajito, flores amarillas bailan, pero los mistis casi no ven. En el amanecer, sobre el cielo frío, tras del filo de las montañas, aparece el sol; entonces las tuyas y las torcazas cantan, sacudiendo sus alitas; las ovejas y los potros corretean en el pasto, mientras los mistis duermen, o miran, calculando la carne de los novillos. Al atardecer, el taita Inti dora el cielo, dora la tierra, pero ellos estornudan, espuelean a los caballos en los caminos, o toman café, toman pisco caliente. Pero en el corazón de los puquios está llorando y riendo la quebrada, en sus ojos el cielo y el sol está viviendo; en su adentro está

cantando la quebrada, con su voz de la mañana, del mediodía, de la tarde, del oscurecer. (Arguedas, 1974: 15)

\*\*\*

Los bosques de retama perfumaban el campo. Se veían las flores como claras manchas a las orillas del río. La luna menguante no opacaba a las estrellas, iba acercándose al filo de los montes en un extremo del cielo despejado; bajo su luz tranquila brillaban las estrellas, sin herir tanto. Nunca se funden las cosas del mundo como en esa luz. El resplandor de las estrellas llega hasta el fondo, a la materia de las cosas, a los montes y ríos, al color de los animales y flores, al corazón humano, cristalina y todo está unido por ese resplandor silencioso. Desaparece la distancia. El hombre galopa pero los astros cantan en su alma, vibran en sus manos. No hay alto cielo. (Arguedas, 2011: 42)

¡Ver a nuestro pueblo desde un abra, desde una cumbre donde hay saywas de piedra, y tocar en quena o charango, o en rondín, un huayno de llegada! Ver a nuestro pueblo desde arriba, mirar su torre blanca de cal y canto, mirar el techo rojo de las casas, sobre la ladera, en la loma o en la quebrada, los techos donde brillan anchas rayas de cal, mirar en el cielo del pueblo, volando, a los Killinchus y a los gavilanes negros, a veces al cóndor que tiende sus alas grandes en el viento; oír el canto de los gallos y el ladrido de los perros que cuidan los corrales. Y sentarse un rato en la cumbre para cantar de alegría. Eso no lo pueden hacer los que viven en los pueblos de la costa. (Arguedas, 1974: 8)

La nieve de las cumbres reverberaba con el sol; la luz del mediodía brillaba en las lagunas, sobre las piedras lisas de los rocales, en la flor y en las espinas de los sok'ompuros que crecen entre los pajonales. (Arguedas, 1974: 93)

Mariano había crecido bajo la protección de un río pequeño, al pie de una tibia montaña, con árboles bajos, y yerbas que florecían desde enero y morían con el calor y la sequía de junio. Los árboles también daban

flores pequeñas. Sólo el sanki y los bajos sok'onpuros amanecían, de repente, con una inmensa flor, blanca el sanki y roja el sok'o; ambas atraían la luz, y refulgían. Para tener una flor de sanki en las manos había que bajarla a hondazos o derribar el tallo espinoso, que lloraba. El sok'o, en cambio, se colgaba de los precipicios y su flor llameaba en el aire de las zanjas inalcanzables. “¡Ay sok'os, aypaykuykiman! (¡Si pudiera alcanzarte!)”, clamaban los niños. Mariano tocaba recordando su valle, su pueblo nativo, adonde el sol se hundía, caldeando las piedras, mezclándose con el polvo, haciendo brillar las flores, las plumas de los pequeños patos del río, el vientre de los pejerreyes que cruzaban como agujas los remansos. (Arguedas, 2011: 24-25)

**4.- La conciencia ecológica y la sensibilidad por el medioambiente.** Estos principios tan arraigados a la cultura ancestral andina, afloran en el indígena y marcan una filosofía de vida que se opone al intervencionismo y la dominación del hombre sobre la tierra, los animales y los elementos de la naturaleza. Así se señala en *Yawar Fiesta* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

De vez en vez, el patrón mandaba comisionados a recolectar ganado en las estancias. Los comisionados escogían al toro allk'a, al callejón o al pillko. Entonces los punarunas, con sus familias, hacían una despedida a los toros que iban a la quebrada, para aumentar la punta de ganado que el patrón llevaría al “estranguero”.

Entonces sí, sufrían. Ni con la muerte, ni con la helada sufrían más los indios de las alturas.

— ¡Allk'a, callejón, pillko, para la punta! —mandaban, al amanecer, los comisionados. Los mak'tillos y las mujeres se alborotaban. Los mak'tillos corrían junto a los padrillos, que ese rato dormían en el corral. Con sus brazos les hacían cariño en el hocico lanudo.

—¡Pillkuchallaya! ¡Donde te van a llevar, papacito!

El pillko sacaba su lengua áspera y se hurgaba las narices; se dejaba querer, mirando a los muchachos con sus ojos grandes. Y después lloraban los mak'tillos, lloraban delgadito, con su voz de jilguero.

— ¡Pillkuchallaya! ¡Pillkucha!

Y en eso nomás, llegaban los arreadores, y a golpe de tronadores, separaban de la tropa a los designados. Entonces venía la pena grande. La familia se juntaba en la puerta de la chuklla, para cantarles la despedida a los padrillos que se iban. El más viejo tocaba el pinkullo, sus hijos los wakawak'ras y una de las mujeres la tinya.

Los indios de las otras estancias se santiguaban. Pero los mak'tillos sufrían más; lloraban como en las noches oscuras, cuando se despertaban solos en la chuklla, como para morirse lloraban, y desde entonces, el odio a los principales crecía en sus corazones, como aumenta la sangre, como crecen los huesos. Así fue el despojo de los indios de la puna de K'ayau, Chaupi y K'ollana. (Arguedas, 1974: 23-25)

Los alcatraces seguían pajareando, cada vez más bajo, a ras de las casas y del suelo. Algunos habían caído despatarrados entre los durmientes. No podían ya enderezarse. Agonizaban horas de horas, o eran atacados por bandadas de niños que trataban de descuartizarlos. Con las cabezas colgantes, los ojos abiertos, tan chicos, en un rostro incomprensible, los alcatraces movían alguna parte de su cuerpo, mientras los muchachos les estiraban patas y alas. Frecuentemente, cuando algún jefe de banda los sentía a punto de morir, ordenaba que echaran a tierra el inmenso pájaro, y bailaban sobre él alguna danza de moda. En los primeros tiempos de la desgracia de los alcatraces, Moncada rondó semanas con una escopeta de madera que él mismo talló en un tronco de sauce; rondó los mercados defendiendo la agonía de los "cochos". No predicó entonces. Los niños le temían. Su compadre Esteban les daba de comer por la noche. . (Arguedas, 1970: 160-161)

— ¡Eso! Sí, joven. Igual que un alcatraz de antes, relleno, pico fuerte abajo y ojo insolentón; igual, pero con toda la tripa de Lucifer que el hombre tiene, cualquiera que sea su condición. El cocho de antes volaba en bandas... ¿Cómo se dice...? Armoniosas, eso es, de tal modo lindas, tranquilas, ornamentando el cielo como parte flor de esta bahía.

— ¿Ahora no es parte?

—No. ¿No los has visto? Ahora el alcatraz es un gallinazo al revés. El gallinazo tragaba la basura pernicioso; el “cocho” de hoy aguaita, cual mal ladrón, avergonzado, 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. Los pescadores los compadecen, como a incas convertidos en mendigos sin esperanzas. (Arguedas, 1970: 114)

**5.- La asimilación de los mitos.** La tradición oral andina se ha encargado de transmitir de generación en generación la evolución humana de los pueblos, su génesis, la aparición de montañas, lagos, plantas y animales, etc. Arguedas, al igual que el cronista del virreinato de Perú, Felipe Huamán Poma de Ayala o el jesuita y teólogo español, Francisco de Ávila, recoge los mitos, las leyendas y cuentos de la cultura andina y los introduce en sus textos. Observamos cómo se representan en sus novelas:

El Misitu vivía en los k'ëñwales de las alturas, en las grandes punas de K'öñani. Los k'öñanis decían que había salido de Torkok'ocha, que no tenía padre ni madre. Que una noche, cuando todos los ancianos de la puna eran aún huahuas, 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 Torkok'ocha; que el agua de la laguna había hervido lato, hasta hacer desaparecer las islas chicas; y que el sonido de la lluvia había llegado a todas las estancias de K'öñani. Y que al amanecer, con la luz de la aurora, cuando estaba calmando la tormenta, cuando las nubes se estaban yendo del cielo de Torkok'ocha e iban poniéndose blancas con la luz del amanecer, ese rato, dice, se hizo remolino en el centro del lago junto a la isla grande, y que de en medio del remolino apareció el Misitu, bramando y sacudiendo la 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 todo el agua nadó el Misitu hasta la orilla. Y cuando estaba apareciendo el sol,

dicen, corría en la puna, buscando los k'ëñwales de Negromayo, donde hizo su querencia.

Todos los punarunas contaban esa historia, desde Puquio hasta Larkay, desde Larkay hasta Querobamba, en toda la provincia de los lucanas. Y hasta Pampacangallo, a Coracora, a Andahuaylas, a Chalhuanca, hasta Sarhua llegó la fama del Misitu.

Los k'oñanis decían que corneaba a su sombra, que rompía los k'ëñwales, 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 al sol, y que en las noches corría legua de leguas persiguiendo a la luna; que trepaba a las cumbres más altas, y que había encontrado su rastros en las faldas de K'arwarasu, en el sitio donde toda la noche había arañado la nieve para llegar a la cumbre.

¿Quién, pues, iba atreverse a entrar a los k'ëñwales de Negromayo? Se persignaban los comuneros cuando pasaban cerca, y se paraban de rato en rato para oír si el Misitu bramaba. (Arguedas, 1954: 85-86)

Don Julián llegó a K'oñani casi anocheciendo, y decidió levantarse en la madrugada, para ir por el Misitu. Pero esa noche, desde que oscureció bien, hasta cerca del amanecer, se oyó un grito triste, que llegaba como desde el centro del cielo. No se oía claro, no se entendía nada. Pero era un canto extraño, a veces como de hombre, grueso y lento, a ratos delgadito y más triste, como de criatura. Los doce peones durmieron en el corredor de la casa estancia. Y cuando estaban escuchando en silencio, llegó arrastrándose, uno de los vaqueros de don Julián.

—Taitakuna —les dijo—, ¿están oyendo? Alma del Misitu está andando en los cerros. Está llorando por la sangre de comisionados que va matar. ¡Quien será pues taita! ¡Quantu será!

Y se fue, corriendo, como si a él le hubiera entrado el miedo de morir. (Arguedas, 1954: 87-88)

Y el Upa comenzó a descender a la pampa. Antolín lo vio caminar durante varias horas. En la superficie amarilla de la pampa, la sombra de las nubes dibujaba manchas informes que se deshacían y viajaban. Con el cernícalo duramente agarrado del arpa, Mariano caminaba



rápido. Llevaba el arpa a la espalda, pero un extremo del arco quedaba sobre su cabeza; allí iba prendido el cernícalo. Ambos escrutaban los confines sin pensar ya en nada. Los insondables ojos con una sola expresión: el anhelo de vencer la distancia; de cruzar ese mundo extraño, devorado por los silencios, por la resonancia del graznido de los patos. ¡Y cómo centelleaba la nieve y se reflejaba, tanto en los lagos como en el temeroso corazón del viajero!

El arpista fue cobrando valor mientras cruzaba la meseta en la que, según las leyendas, vivían monstruos voraces, arrojadores de fuego. Si el silencio no lo había diluido, si su corazón seguía latiendo, si no habían saltado de los lagos tropas de toros y serpientes encrespadas para enloquecerle con sus bramidos y arrastrarlo; él podía vencer ya a todos los demonios de la tierra. Y con paso enérgico apuró la marcha.

- ¡Papacito! -le dijo a su cernícalo-. ¿Dónde está “encantos”? ¿Dónde tus enemigos, papacito? Tú eres patrón, yo también patrón, aquí en K'allak'ata. (Arguedas, 2011: 29-30)

**6.- La integración a la Pachamama.** Este sentimiento de adhesión del indígena a la tierra se manifiesta en el trabajo y en el sustento de su familia y su comunidad, soporte propio de subsistencia que le proporciona, gracias al sacrificio en las labores agrarias, los alimentos para la vida. La madre tierra simboliza la fertilidad y, desde el amor y veneración que se le profesa, se le venera como una deidad. Los comuneros indígenas le honran, derramando su cañazo o aguardiente sobre ella, poniéndole coca, cigarros, chicha o comida. Tal es lo que sucede en Diamantes y Pedernales y en Yawar Fiesta:

El Upa tocó la triunfal música con que los comuneros del interior cantan, mientras llevan las gavillas de trigo o de maíz, del campo a las eras. Un acompañamiento semejante al del huayno, acordes que tocaba en las cuerdas graves, daba al wanka un aire de baile y de imploración. Con esa melodía, entonada por voces de hombres, el comunero indio alcanzaba el profundo corazón de la tierra, la región de donde los seres vivos brotan. (Arguedas, 2001: 31-32)

En la cumbre, a esa hora, los varayok's chakcharon su coca; bautizando la tierra, cada uno con su fiambre de cañazo, se convidaron por última vez en esa faena. (Arguedas, 1954: 75)

Se levantaron todos los varayok's, y se despidieron. Los varayok's de los pueblos salpicaron un poco de aguardiente sobre el aire del pueblo grande, de la capital de los rucanas, y voltearon el abra. (Arguedas, 1954: 75)

7.- El **animismo** o tendencia de atribuir a las entidades inanimadas (los objetos y hechos físicos) la capacidad de realizar acciones o movimientos se presenta con nitidez en *Yawar fiesta* y *Los ríos profundos*:

En el sitio donde comenzaba la plaza de eucaliptos, sentado junto a la palizada, había amanecido el Kokchi, en el mejor sitio, cerca del toro. Apenas amaneció, cuando la primera luz de la aurora alumbró al pueblo, el Kokchi le habló al Misitu. Llorando había esperado que rayara el día. Cuando vio la cabeza del "Misitu", con el hocico pegado a los troncos de eucalipto de la puerta; cuando vio sus piernas traseras, embarradas, con todo lo que habían hecho zurrar, el Kokchi lloró como criatura, abrazándose al tronco de eucalipto donde comenzaba la plaza:

— ¡Papay! ¡Papacito! ¡Como pues! ¡Cómo te han traído mak'ta! Te hubieras corrido niño, corriendo hubieras salido de tu k'eñwal; por la pampa no más te hubieras ido, al hondo, al hondo; te hubieras dormido cuánto también; y después, ya en febrero, en enero, cuando en tu k'eñwal hay pastito verde, hubieras regresado a tu Negromayo.

Llorando, le hablaba al toro. Los k'ollanas, los pichk'achuris, los k'ayaus, los cahupis que estaban en la plaza, le oían. Chakchaban coca en silencio, ocultando difícilmente su pena.

— ¡Ay papacito! ¡Ahura ya no regresarás; nunca ya! Dinamita reventaran en tu pecho, tu sangre quedará en Pichk'achuri. Y en el alto, en tu puna de K'oñani, están llorando, todo, todo; el taita Ak'chi también; el monte también, el ischu también, el río, el Negromayo también; todo el monte,

todo, están llorando por su mak'ta por ti solito, papay. En Tortok'ocha ni patos ya entran, su agua está remolino, llorando. ¡Ay papacito! ¡Misitu! (Arguedas, 1954: 144)

La construcción colonial, suspendida sobre la muralla, tenía la apariencia de un segundo piso. Me había olvidado de ella. En la calle angosta, la pared española, blanqueada, no parecía servir sino para dar luz al muro.

— Papá —le dije—. Cada piedra habla. Esperemos un instante.

— Cada piedra es diferente. No están cortadas. Se están moviendo.

Me tomó del brazo.

— Dan la impresión de moverse porque son desiguales, más que las piedras de los campos. Es que los incas convertían en barro la piedra. Te lo dije muchas veces.

— Papá, parece que caminan, que se revuelven, y están quietas.

Abracé a mi padre. Apoyándome en su pecho contemplé nuevamente el muro.

— ¿Viven adentro del palacio? —volví a preguntarle.

— Una familia noble.

— ¿Como el Viejo?

— No. Son nobles, pero también avaros, aunque no como el Viejo.

¡Como el Viejo no! Todos los señores del Cuzco son avaros.

— ¿Lo permite el Inca?

— Los incas están muertos.

— Pero no este muro. ¿Por qué no lo devora, si el dueño es avaro? Este muro puede caminar; podría elevarse a los cielos o avanzar hacia el fin del mundo y volver. ¿No temen quienes viven adentro?

— Hijo, la catedral está cerca. El viejo nos ha trastornado. Vamos a rezar.

— Dondequiera que vaya, las piedras que mandó formar Inca Roca me acompañarán. Quisiera hacer aquí un juramento. (Arguedas, 1995: 146-147)

**8.- La superstición,** creencia sin fundamentación científica que se atribuye a ciertos fenómenos, reconocimientos o relaciones arbitrarias sin correspondencia, está muy arraigada en la población indígena andina. Arguedas lo recoge también en su obra.

Cuando el padre de la familia murió, Antolín resolvió despachar al Upa a la capital de la provincia. Las dos hermanas y los cuñados aceptaron. Antolín los atemorizó. Les recordó que los upas eran sensuales y taimados.

- Yo no puedo tomar mujer porque le tengo miedo -les dijo-. Ya es hombre. En la noche no va a poder sujetar al demonio. (Arguedas, 2001: 24)

Mariano se dedicaba entonces a su Jovin. El cernícalo lo miraba con inteligencia. El rostro del músico se reflejaba resplandeciente de felicidad en los ojos profundos del cernícalo. Mariano tocaba una danza guerrera de carnaval y luego bailaba a grandes saltos, sin dejar de mirar a la pequeña ave de nariz acerada.

- ¡Son amigos! ¡Se entienden! ¡La misma alma tienen, seguro! exclamaba Antolín, observando que en esos instantes de regocijo, Mariano y el cernícalo no dejaban de mirarse-. El corazón del Upa está palpitando como si fuera killincho; en su adentro es vivo; quizá hay candela, infierno, en su alma. ¡Fuera! Desde la puna lo soltaré. (Arguedas, 2001: 28)

**9.- El mal augurio.** En la cosmovisión andina el sapo<sup>35</sup> se presenta como elemento de la fatalidad. Arguedas lo recoge del acervo andino y lo incorpora a sus relatos. En la novela *Diamantes y Pedernales* se exhibe como una señal de mal augurio que presagia el desenlace funesto del indígena Mariano:

---

<sup>35</sup> La imagen del sapo como agente del mal se establece en manifestaciones escultóricas y textos literarios hacia el siglo XII. La reputación del sapo se asocia tanto con la brujería como con el folklore, y se asienta en la tradición clásica siendo incorporada en la literatura por autores cristianos medievales para llamar la atención de su público. Entre los guaraníes encontrar un sapo en una embarcación era señal de que alguno de los que iban en ella iba a morir pronto. Entre los quechuas era un animal de mal agüero y, si el indio lo topaba en su camino, estaba seguro de que aquel día ocurriría algún desastre. (Carro Gorgojo, 2000: 235)

¡Las estrellas brillaban tan lejos! Había viento. Grupos de nubes se trasladaban de un extremo a otro del espacio e iban cubriendo y prendiendo a las estrellas. En este aparecer de las estrellas se escuchaba el canto de agua de los grandes sapos de ese pueblo. Se alocaban, quizá porque las nubes corrían y bajaban, a veces hasta el suelo; y entonces croaban musicalmente, acariciando, como la voz más baja, más empapa de hondura, de la tierra nocturna. Don Mariano oía el canto de los sapos y se olvidaba (Arguedas, 2011: 51)

**10.- La espiritualidad.** Es la esencia que da vida a seres humanos, animales, plantas y todo lo que rodea al entorno, se manifiesta en el indígena andino a través de diversas prácticas, ritos y creencias y se concibe como visión que surge de la idea de que todo cuanto existe en la Madre Naturaleza tiene vida y se interrelaciona. La presencia del espíritu, de acuerdo a la visión cósmica del pueblo andino, no se encuentra exclusivamente en lugares sagrados, templos y objetos rituales de culto sino que se halla dentro de la materia. Arguedas se hace eco de ello y lo inserta en su producción literaria:

- ¡Mamacita! ¡Mamacita! -exclamó la niña, ya en el patio-. ¡Dame tu bendición, aquí mismo! ¡Quiero la voz del cielo!

Estrechó a su madre tan exaltadamente, que ella sintió miedo.

- No eres para ese señor -le dijo expresando su convicción serena. Luego le habló en quechua; le dijo que su padre había llegado trastornado, que se había acostado pero que no dormía; que tenía los ojos abiertos, con ese brillo penetrante y triste que despiden los ojos de la gente desventurada, que en la muerte o en el sueño no pudieron cerrar los párpados-. ¡Es un mal, un mal grande! ¡El cielo advierte! ¡Qué no te lleve la corriente!

Pero la corriente era dulce y poderosa: "Ya no, ya no. Estamos con dueño", pensaba ella.

Y atajó a su madre en el patio; hizo que la acompañara hasta que salió la luna, una media luna de luz amante, a la que la ardorosa Irma quiso esperar para contemplar sus figuras insondables. Creía que en ellas se

veía a la Virgen y al Niño cabalgando. No se encomendó a ninguno. Era feliz y comprendió que no necesitaba ya de nadie. Las ramas del gran nogal que crecía en la huerta, junto a los muros del patio, empezaron a temblar sobre la tierra iluminada.

- Vámonos, mamacita. Ya estoy tranquila -dijo a la señora. Ella, la madre, fue rezando en quechua; pero las palabras ahondaban más su temor; y la señora siguió humillándose limitadamente. (Arguedas, 2001: 41)

**11.- El sincretismo religioso.** La fusión o simbiosis religiosa entre los acervos hispano-quechua, resultado natural de la colonización, ha dejado presente en la vida de los pueblos andinos. Arguedas expresa con claridad el reconocimiento de un nuevo culto:

- Papay -contestó el Alcalde-. A tu criatura vamos a despedir como a comunero grande que ha pasado sus cargos. ¡Lindo tocará en el cielo para el Señor Dios, después que ha sufrido! Dicen le ha pateado el potro negro.

- En la noche ha muerto. ¡Que venga la gente!

El varayok's salió rezando. "¡Ave María Purísima!" (Arguedas, 2001: 55)

Por el zaguán abierto de par en par, el ayllu de Alk'amare entró a la casa. Los tres varayok's encabezaban a la multitud. Estaban vestidos de negro. Una cruz de plata llevaba en el pecho el alcalde mayor; la cruz pendía de una cadena de plata antigua, renegrada. El Cristo del crucifijo tenía un rostro difuso, en que la nariz era maciza. El alcalde iba entre el regidor y el "campo". La mayor parte de los hombres y de las mujeres vestían de negro, los que no llevaban luto iban de color azul oscuro. Llenaron los dos patios de la casa. Ocuparon la cocina y todas las habitaciones del segundo patio. En el corredor del patio de adentro, sobre una mesa, tendieron bayetas negras. Allí estiraron el cadáver. A una señal del cantor, todo el ayllu rezó el Yayayku. (Arguedas, 2001: 56)

En un féretro pesado, de madera de eucalipto, se llevaron el cadáver del músico. Don Aparicio vio a la comitiva escalar la colina en cuya cima está el panteón. Llegó al borde la sepultura; el cadáver había sido ya bajado al

fondo. Estaba vestido con un hábito de color café. Los pies desnudos y amarillos se veían. Un capucho le cubría la cabeza; sobre el rostro habían extendido algodones. De las manos enlazadas pendía una figurita de llama, hecha de trozos de madera y forrada con un tejido de alpaca. La llama lo acompañaría en silente viaje, hasta llegar a la gran torre que según los indios de Alk'amare construyeron los muertos, sin concluirla jamás, sobre la lejana cima del K'oropuna. Cerrando los ojos, don Aparicio le habló al cadáver: "Mi alma también, padrecito Mariano, como perro blanco te va a acompañar, por todos los silencios que tienes que andar. Y aquí en mi cuerpo, mi sangre está como los tiempos de la helada, en mayo, en junio; como la nevada en las altas cumbres, donde las almas condenadas lloran sin consuelo, flameando. ¡Adiós, adiós, adiós, adiós!" (Arguedas, 2001: 57-58)

Cuando Irma se levantó la mantilla, el varayok's la miró; los ojos del indio, no turbios sino detenidos, como por un hondo sueño, empezaron a clarear; apoyado en el pomo ancho y plateado de su vara, se irguió más aún, y le dijo en quechua, pronunciando las palabras claramente:

- Niña. Hemos sabido que tú sola eres su "familia" del finado. Has llorado con nosotros, con tu ayllu, has velado también, sentada en el suelo. Don Mariano es hijo de Alk'amare ya; cruz de Alk'amare hemos clavado sobre su tumba. (Arguedas, 2001: 61)

Después de analizar el sistema de representaciones del amplio saber milenario que aporta la cultura andina de acuerdo a su cosmovisión, extrayendo de la novela de Arguedas algunos de sus fundamentos más relevantes, principios éstos que nos permiten estudiar la realidad del indígena peruano en su contexto, así como descifrar su manera de ver el mundo e interpretar, en virtud de su visión holística y su patrón de interacción social en razón de su inserción comunitaria, precisamos que, efectivamente, el indígena andino manifiesta un compromiso inquebrantable con esos valores que se integran en la tradición quechua y, en tal sentido, su conciencia desarrolla unas actitudes que se alinean con tal pensamiento.





## **VIII. CONCLUSIONES**



## VIII. CONCLUSIONES.

El trabajo de investigación desarrollado en esta Tesis Doctoral, ha consistido, principalmente, en un estudio sistemático de la presencia del indio peruano en la novela de José María Arguedas, incidiendo en su representación, en el conflicto interétnico que mantiene con el criollo y en su modo de actuación en razón de su visión cosmogónica del mundo y a su acervo cultural.

Dicho estudio, como habíamos expuesto en los esbozos iniciales en relación a nuestro esquema de trabajo, se ha apoyado en los postulados teóricos de Émile Durkheim, en sus ensayos, “Representaciones individuales y representaciones colectivas” (1898), “De ciertas formas primitivas de clasificación” (1903) y “Juicios de valor y juicios de realidad” (1911), textos que se integran en el libro *Las formas elementales de la vida religiosa* y de los que nos hemos servido para analizar la confrontación indio/criolla y el modo de representación que se suscribe a la novela peruana indigenista de José María Arguedas.

Se ha comprobado y demostrado que el encuentro violento y las actitudes discordantes que reproducen indígenas y criollos provienen de sus diferencias perceptivas y que, desde esa disposición, revelan, asimismo, una forma de conocimiento y concepción de la realidad del mundo que difieren entre sí.

Hemos acreditado suficientemente que el indio transmite su extenso patrimonio cultural por medio de la oralidad y, que de ningún modo, se puede sostener el argumento de que el pueblo quechua esté anclado en el primitivismo. Ciertamente, la cultura incaica fue la última de las civilizaciones precolombinas que conservó su estado independiente durante la conquista de América hasta 1532, extendiéndose su imperio por los territorios de lo que hoy se conoce como Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia, Argentina y Chile.

Se sabe que la civilización incaica fue adelantada a su tiempo en muchos campos. La construcción de grandes puentes de piedra, fortalezas, templos y obras viales de comunicación como es el caso de El Qhapaq Ñan o Camino Real corrobora esta idea.

Igualmente se ha podido evidenciar que la posición del indígena andino en cuanto a sus valores, costumbres, creencias y ritos, pese a la fuerte influencia de una cultura invasora que ha propiciado una cohabitación insostenible, no ha modificado su posicionamiento en los territorios andinos. Sí, excepcionalmente, se han visto, en algunos casos, un acercamiento a la cultura hispana por parte de algunos nativos que han pasado por un proceso de aculturación en su tránsito del mundo rural al urbano, como hemos comprobado en *Yawar Fiesta* y en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Una vez revisado el corpus novelesco de las obras de José María Arguedas que figura en nuestra propuesta, llegamos a las siguientes conclusiones:

- La novela de Arguedas como creación artística independiente, válida en sí misma y con capacidad de proyectar suficientes datos y aportaciones históricas, sin necesidad de acudir a ninguna otra estimación erudita que acote su campo y sus referencias críticas, nos ofrece una visión totalizadora de una sociedad escindida por los conflictos sociales. Esta realidad que abarca a todo el país, de la que su autor nos brinda una visión clarificadora en torno a las clases sociales, los grupos antagonistas y los individuos de todos los linajes, confiere a su obra, por la amplitud y complejidad del universo que representa, un rasgo definidor que va mucho más allá de la configuración lingüística del texto y, en ese sentido, su aportación establece conclusiones que parten de la consideración de que proyecta la realidad de su tiempo.
- Al referirnos al indígena peruano a partir de la investigación que hemos llevado a cabo en las novelas *Yawar Fiesta*, *Diamantes y pedernales* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, habiendo estudiado igualmente, en línea paralela, los fundamentos más relevantes que integran el sistema de representación cosmogónica de la cultura quechua, de cara a analizar la realidad del nativo en su contexto y descifrar e interpretar su concepción del mundo y su

modelo de interacción social en razón de su inserción comunitaria, debemos puntualizar que las informaciones, conocimientos y modelos de pensamiento que reciben y transmiten indígenas y criollos a través de su tradición, según hemos podido observar, varían sustancialmente en ambas sociedades, por lo que resulta evidente constatar que la conformación de sus estándares, el quechua de origen precolombino y occidental, constituyen arquetipos opuestos en cuanto a su organización, creencias y prácticas. Por tal motivo, aseveramos que la confrontación histórica que mantiene el pueblo indígena con la población criolla, no puede aducirse a la incultura del andino puesto que su legado se transfiere a través de la oralidad. Es una cultura no letrada. Tampoco puede acreditarse que se deba a la modernidad o al factor genético o biológico, sino que se justifica, por el contrario, en orden a una cuestión de índole política que va más allá de lo cultural y que debe encauzarse en una propuesta evolucionista y una estrategia de reconocimiento de la identidad y de los derechos de los pueblos oriundos del altiplano andino.

- La configuración de los relatos, como hemos observado en *Yawar Fiesta*, *Diamantes y pedernales* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, por el hecho de emerger de una cultura milenaria ancestral y de un sistema de representaciones que incide en una forma de ver el mundo acorde al pensamiento cósmico, nos pone en contacto con el indio y su problemática socioeconómica y cultural, ilustrándonos, como documento de época, su inserción en una sociedad semicolonial, fuertemente jerarquizada, en la que predominan las relaciones litigantes entre nativos y criollos y el latifundista es el símbolo de prestigio y de poder.
- La idea principal que encierra el soporte narrativo al que se circunscriben las novelas que hemos estudiado reside, a nuestro juicio, en la demostración de que el relato, no sólo escenifica un conflicto entre indios y blancos, sino que reproduce la confrontación entre dos visiones de acotar una misma realidad en el país, lo que

transfiere la idea de dar respuesta a una cultura plural en la que coexisten diversos elementos significativos y un amplio entramado de voces y razas.

- Las historias y personajes como referentes literarios que se insertan en las novelas del escritor apurimeño, como hemos podido rastrear, nos remiten, en buena parte, a la difícil infancia de su autor, marcada por la muerte de su madre, su compleja relación con la segunda esposa de su padre y su convivencia con los indígenas al servicio de la hacienda de su madrastra durante su estancia en Ayacucho, recuerdos que afloran asiduamente en sus textos y que dan testimonio de su tiempo.
- La introducción del folklore, las danzas, las fiestas populares, los mitos y otros elementos del amplio legado etnológico y antropológico de la cultura andina que recoge Arguedas en sus investigaciones y que, con tanta exactitud inserta en sus relatos, le confiere a su obra una gran intensidad expresiva y autenticidad.
- La presencia de lo español en la narrativa indigenista de José María Arguedas, como se aprecia en *Yawar Fiesta*, a través de la figura del torero Ibarrito II o del danzak's, bailarín de las tijeras cuyo origen se remonta a la época colonial, resulta novedoso, máxime cuando se trata de un elemento carente de relevancia en tal estética y por su consideración antagónica a la idiosincrasia del indio y al modelo nacionalista que propugnaban los escritores adscritos a tal movimiento literario.
- El patrón de conducta que rige la vida del nativo andino, cuestionado fuertemente por el criollo, oponente férreo a su acervo, a su modelo administrativo y social y a los principios comunitarios (la solidaridad, la ayuda mutua y la reciprocidad) que regulan su estatus, no ha podido ser modificado ni sustituido plenamente pese a su sometimiento durante siglos. El problema de las diferencias entre

culturas, cuyas claves sólo pueden ser asumidas desde una perspectiva evolucionista se ha perpetuado y, todavía persiste.

- La búsqueda de la identidad cultural y el deseo de hacer justicia a un pueblo que ha sido explotado durante siglos, víctima de la codicia del terrateniente, desprotegido de las leyes y desposeído de sus tierras, ha sido una de las claves en la escritura de Arguedas.
- La confrontación histórica de los dos mundos, el de la costa y el de la sierra, tan presentes en las obras arguedianas que hemos estudiado, escenifica una dicotomía (individualidad/solidaridad) que identifica el patrón de conducta que rige la vida del hombre peruano.

Con todo, hemos de señalar que la presencia del indígena andino, representada en todos sus ámbitos sociales (indio punaruna y comunero, capeadores, varayok's, danzak's, Layk'a, músicos, pescadores, etc.), exhibida nítidamente en nuestra investigación, a través de los numerosos ejemplos que señalamos en los capítulos IV, V y VI, nos ha permitido mostrar una proyección heterogénea del nativo andino en la caracterización de su identidad, exhibiendo su perfil humano, su modo de actuación y su proyección en una sociedad multiétnica y pluricultural, lo que a la postre habilita nuestra tesis como una nueva vía de interpretación de la obra del gran escritor peruano desde tal punto de vista.

¿Qué aporta esta investigación que difiera a otros estudios previos realizados? A nuestro juicio, el planteamiento de análisis que hacemos, sirviéndonos de las teorías de Émile Durkheim para aplicar a la obra de Arguedas e interpretar, así, la representación del nativo andino y el choque cultural que se da en Perú, es diferente, en ningún caso ni mejor ni peor. Es evidente que sí presenta una propuesta de enfoque distinta a otras en el sentido de que, no se centra exclusivamente en el conflicto, analizando las posiciones del litigio, sino que muestra toda una amplia gama de elementos representativos que nos ofrece la cultura en quechua, ya sea en su cosmovisión, sus celebraciones y ritos, su acervo cultural, sus tradiciones festivas y su arte, todo ello, canalizado a través

de las representaciones. De igual modo, analiza la figura del indígena en lo relativo a aspectos que ponen de relieve su identidad y los problemas que devienen del multiculturalismo, incluyendo, a la par, asuntos de tanto calado como la injusticia social, la hostilidad injustificada del criollo contra el indígena o los problemas que sobrevinieron del conflicto identitario, como la aculturación.

La investigación llevada a cabo nos ha permitido entrever, entre otros detalles, otras realidades temáticas que podrían ser desarrolladas en futuros trabajos de investigación, que no negamos, tal es el caso del choque cultural que se produce en el interior de la cultura andina por el enfrentamiento generacional o la actitud del mestizo en esas sociedades multiétnicas y multirraciales.

También podría ser muy interesante rastrear la obra del sacerdote español, Francisco de Ávila, de cara a precisar que parte de la narración ha utilizado Arguedas para reproducir el mito de Huarochirí (un texto que explica el origen de la identidad peruana) en el discurso polifónico que se produce en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, alocución que escenifica a través del diálogo entre dos zorros y que supone una de las voces que se escuchan en el amplio entramado coral que nos presenta la novela.

Por otro lado, desde una perspectiva vital, que atañe más al hombre, al escritor, podría revisarse, asimismo, las polémicas que, entorno al oficio de escritor, sostuvo Arguedas con otros autores como es caso de Julio Cortázar o el propio Mario Vargas Llosa. ¿Se puede ser escritor universal siendo un escritor local o regionalista?

Por supuesto. Existe en la literatura latinoamericana contemporánea un conjunto de escritores que han logrado introducir un universo único y representativo en el que confluyen las historias que presentan, lugares ficticios que emergen de la imaginación del escritor, pero que identifica un escenario geográfico real, ya sea el caso de Macondo, Santa María o Comala, entornos literarios reproducidos por García Márquez, Onetti o Rulfo y que recogen nítidamente la identidad de los pueblos de Colombia, Uruguay o México. Estos tres escenarios locales de la geografía americana que han trascendido al ámbito universal, nos proporciona la prueba de que el argumento que emplean



en ocasiones ciertos críticos para infravalorar o menoscabar la obra de un determinado autor es inconsistente.

¿Por qué Puquio, escenario propio y característico de la novela arguediana, no puede traspasar fronteras al igual que Macondo, Santa María o Comala? ¿No señalan, igualmente, un escenario local o regional?

A nuestro modo de ver, José María Arguedas, por los conocimientos etnológicos, antropológicos y literarios que atesora, la recreación de un universo literario único que proyecta como reflejo del espacio andino (reproducción de las costumbres y tradiciones, el habla de sus gentes y choque etnológico y multirracial que condiciona la vida del país) y el empleo de una narrativa novedosa (el neo-indigenismo y la vanguardia urbana de su última etapa, a partir de 1958 con la publicación de *Los ríos profundos*), reúne todos los condicionantes para situarlo en lo más alto del plano internacional.

Somos conscientes del enorme potencial que estas nuevas investigaciones podrían aportar, pero sabemos de nuestras limitaciones para abordarlas en este estudio, por lo que no negamos la posibilidad de retomarlas en el futuro.



## **IX. GLOSARIO**



## IX.- GLOSARIO

Este glosario que recogemos de las notas de las novelas intenta cubrir las dificultades léxicas y facilitar la lectura de las citas que insertamos, a manera de ejemplificación, en esta tesis. Con este propósito nos remitimos al glosario que elaboró Martin Lienhard para la edición crítica de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1997: 259-266). Asimismo nos hemos servido de la edición de *Diamantes y pedernales* que hiciera Sybila Arredondo de Arguedas (2011). Por último hemos utilizado también la edición peruana de *Yawar Fiesta* (s.f). Estos dos últimos títulos no presentan glosario, pero sí explicación de los términos quechuas en nota a pie de página.

### ❖ YAWAR FIESTA

**Akatank'a:** Escarabajo.

**Ak'chi:** Ave de rapiña.

**Allinlla:** Bueno; corresponde a: bien no más.

**Allk'a:** Color de ganado vacuno, semejante al moro.

**Allk'o:** Perro.

**Ama:** No, negativo.

**Anka:** Gavilán.

**Arí:** Sí, afirmación.

**Atatauya:** Interjección para expresar asco.

**Atipanakuy:** Competencia, entre danzantes en este caso.

**Auki:** Personaje sagrado; principalmente de las grandes montañas.

**Ayarachi:** Cadáver; canto fúnebre o muy triste.

**Ayataki:** de “aya” y de “taki”; canto que se realizan las mujeres en los entierros.

**Aysay:** Jalar.

**Chakcharon:** de chakchay, masticar coca.

**Chalo:** Nombre despectivo que dan los indios a los mestizos que están al servicio de los señores principales.

**Chalukuna:** Plural chalo. La terminación kuna forma el plural de las palabras quechuas.

**Chascha:** Perro pequeño.

**Charango:** Instrumento de cuerda. Está fabricado con el cuerpo de un animal que se conoce como armadillo.

**Chillido:** Alteración quechua de chaleco.

**Chuklla:** Choza

**Chumpi:** Cinturón.

**Chutay:** Jalar; modo imperativo.

**Comunkuna:** Comuneros.

**Cumun yaku:** “Cumun”, alteración de común; “yaku”, agua. Agua comunal.

**Curriychik:** Palabra mixta; imperativo quechua de correr.

**Daño:** se llama a los animales sorprendido pastando en chacra ajena.

**Danzak's:** Danzante.

**Gobiernos:** Nombre que dan los indios al subprefecto y al gobernador del distrito.

**Guayruro:** Poroto de color rojo y negro; el pueblo da este nombre a los guardias civiles, por los colores del uniforme.

**Huayno:** Canto y baile, el preferido y el más característico de toda la música india.

**Huahua:** Criatura, niño de corta edad.

**Ischu:** Paja, gramínea que crece en toda la puna.

**¡Ja caraya!:** Interjección de júbilo, de burla, de sorpresa...

**Jajayllas:** Interjección quechua, de júbilo, de burla, de orgullo...

**Jatun:** Grande

**Jaykuy:** Entrar,

**Jaykuy:** La entrada

**K'anra:** Sucio. Es el insulto quechua más despectivo.

**K'apak:** Poderoso.

**K'ari:** Hombre; se emplea como adjetivo para aludir al hombre muy valiente.

**K'ayaucha:** Diminutivo de k'ayau; la terminación cha forma el diminutivo de las palabras quechuas.

**K'eñwal:** de k'eñwa; uno de los pocos árboles que crecen en la puna.

**K'eulla:** Ave acuática, de las lagunas de altura.

**K'ocha:** Laguna, lago

**Kachariy:** Soltar.

**Kachaspari:** Despedida.

**Kank'am:** del verbo "kay", haber. Va a haber

**Killincho:** Cernícalo

**Kipi o k'epe:** Atado.

**Kirkincho:** Instrumento de cuerdas hecho con el caparazón de un animal.

**Kiswar:** Árbol de las quebradas del Perú.

**Kuchuman:** de "kuchu", rincón; quiere decir, al rincón

**Lambra:** Árbol de clima templado

**Lauta:** Alteración quechua de flauta.

**Layk'a:** Brujo

**Lek'les:** Ave acuática de las lagunas de altura.

**Liwi:** Arma arrojadiza; pequeño cuerpo pesado al que amarra una cuerda.

**Lliklla:** Manta

**Llok'lla:** Agua de lluvia.

**Lok'o:** Sombrero

**Machulas:** Viejos

**Mak'mas:** Grandes depósitos de barro

**Mak'ta:** Muchacho joven

**Mak'tillo:** Diminutivo de mak'ta.

**Mistis:** Plural castellano de misti, nombre que dan los indios a los blancos.

**Molle:** Árbol de clima templado.

**Mote:** Maíz cocido en agua.

**Muchka:** Mortero.

**Mulita:** Botellín de cuarto de litro.

**Papay:** Proviene de la palabra castellana papá y el posesivo quechua y; mi papá o padre mío

**Pasaychik:** Imperativo quechua del verbo castellano pasar.

**Perduncha:** Diminutivo quechua del sustantivo perdón.

**Pillko:** Se utiliza para designar cierto color del ganado vacuno.

**Pinkullo:** Quena de gran tamaño.

**Piska:** Bolsa tejida o de cuero que se emplean para llevar la coca.



**Pukllay:** Juego, jugar.

**Pukupuku:** Pequeña ave nocturna de la puna.

**Puna-runu:** Gente de puna.

**Punakumunkuna:** Comuneros de la puna.

**Punchay:** Día

**Puyñu:** Deposito redondo de barro, sirve para cargar agua.

**Raukana:** Instrumentos de hueso de vicuña, de los tejedores.

**Rukana:** Nombre de una gran región chanka; los españoles pronunciaron

**Runa:** Gente. Punaruna: gente de la puna.

**Salk'a:** Salvaje; le llaman así a todos los animales montaraces.

**Sayaychik:** Imperativo del verbo quechua "sayay", parar.

**Saywa:** Pequeños monumentos de piedra que levantan en las abras.

**Sok'ompuro:** Cactus enano de la puna; en su pilosidad blanca se queda el rocío durante muchas horas.

**Tankayllu:** Mosca grande, de patas muy largas. Nombre del danzak's.

**Tantar:** Arbusto resinoso, de color verde oscuro; crece en las alturas.

**Taytay, taytakuna, taytaya, taytallaya:** derivados más expresivos de "Taytay (a)", padre mío. ("Tayta", padre, y el posesivo y)

**Tinkay:** Ofrendar líquidos, esparciéndolos al aire con los dedos (aguardiente, cañazo, etc).

**Tinre:** Alteración quechua de tigre.

**Tinya:** Tambor indígena.

**Turupuklla:** De toro y de "pukllay, jugar. Jugada de toros.

**Uña werak'ocha:** "Uña", cría, werak'ocha, palabra muy respetuosa

equivalente a señor

**Usuta:** Sandalia.

**Varayok's':** De vara; y el posesivo quechua yok'. Envarado, o el que tiene vara; autoridad indígena.

**Wak'ate:** Llorón.

**Wak'raykuy:** Imperativo del verbo "wak'ray", cornear.

**Wakawak'ra:** De waka, alteración quechua de vaca wak'ra, cuerno.

Grandes instrumentos de viento hecho de cuerno.

**Wara:** Pantalón.

**Wauk'ey:** Hermano, mi hermano.

**Wayna:** Joven.

**Werak'ocha:** Dios inka; ahora es una palabra equivalente a señor.

**Yawarcha:** Diminutivo de

**Yawar:** sangre.

## ❖ **DIAMANTES Y PEDERNALES**

**Achank'aray:** Planta herbácea propia de la puna andina. Anuncian el nacimiento de los niños.

**Ajajay:** Interjección de desafío.

**Auki:** Montaña sagrada.

**Aya-harawi:** Canto ceremonial que se canta en los entierros.

**Ayllu:** Comunidad de indios.

**Ayalay:** Interjección utilizada para expresar dolor o compasión.

**Ayataki:** Canto ceremonial que se canta en los entierros.

**Castilla:** Tela de lana, suave y abrigadora, cardada por un lado.

**Collana:** Olla de barro cocido.

**Chihuaco:** Pájaro grande, común en la sierra del Perú.

**Harawi:** Canción.

**Illa:** Ser que contiene virtudes mágicas.

**Kachapariy-pata:** Andén de despedida.

**K'anra:** Sucio.

**K'ella runa:** Gente ociosa.

**Pak'cha:** Salto de agua.

**Phalcha:** Planta con flores azules o grises. Posee virtudes mágicas.

**Pasñas:** Mujeres jóvenes.

**Patachi:** Plato especial hecho de trigo pelado, con variedad de carnes y salsa propia.

**Pisonay:** Árbol frondoso de hojas rojas proveniente de la época prehispánica.

**Pich'kay:** Ritos del quinto día que se realizan en la velación de los difuntos.

**Sacuara:** Espigas de caña brava de color beige claro.

**Saywa:** Pequeño monumento de piedra, lugar mágico.

**Tuquito:** Diminutivo de tucu, variedad de lechuza.

**Yutu:** Nombre quechua de Sirio.

**Wifala:** Baile popular en el que intervienen hombres y mujeres para ejecutarlo.

#### ❖ *EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO*

**Achachau** Interj. Que expresa susto, miedo, sospecha, pena.

**Aguay unu** literalmente, el agua del agua; nombre compuesto que designa, en los ritos ayacuchanos, al agua en tanto que fuerza cósmica. Viene del esp. Agua y del q. cusqueño unu, agua.

**Amauta** líder intelectual. Voz q. antigua que significaba, en la sociedad incaica, hombre sabio, maestro.

**Anku Kichka** literalmente, dura espina. Arbusto espinoso, semejante al cardón.

**Amaru** serpiente mítica. Fue uno de los atributos de los Incas. El Amaru vive en las profundidades de la tierra (minas) y de las lagunas; su aparición anuncia un cataclismo cósmico.

**Ayaq sapatillan** flor de la familia de las Escrofulariáceas (calceolaria L.) Sus pétalos, de color amarillo, ostentan una forma semejante a la de una zapatilla. Se usa en los ritos funerarios ayacuchanos.

**Ayllu** Linaje o parentesco; parcialidad indígena; barrio o comunidad indígena. Para Arguedas, sinónimo de la comunidad campesina andina.

**Cancha** maíz para tostar; maíz tostado. Alimento principal de los viajeros andinos. Del q. Kamcha.

**Cuy** conejillo de Indias, pequeño roedor doméstico comestible. Del q. quyi o qowi.

**Chacla** (q. chaqlla). Palo, viga.

**Challwa** pez, pescado (en general).

**Champa** Césped con tierra y raíces.

**Choclo** (p. choqlllo). Mazorca de maíz tierno.

**Chuspi** mosca, mosquito, coleóptero.

**Huahua** niño pequeño. Del q. wawa, hijo o hija de la mujer.

**Huayco** avalancha de agua, tierra y piedras, sinónimo del q. lloqlla. Deriv. Del q. wayqo, quebrada.

**Huayronqo** ( q. wayrongo). Insecto himenóptero, especie de abejorro.

**Ichu** gramínea. Hierba pajiza de las punas (stipa ichu), alimento de los auquénidos.

**Ima sapra** bromeliácea. Planta parasitaria musgosa de color gris-verde que cuelga de los árboles (Tillandsia usneoides); usada en la farmacopea popular andina. Su nombre significa <barbuda>, alusión a su aspecto visual; en esp., salvajina.

**Jalca** (q. galka, sallga). Puna, parte alta de la cordillera andina (por encima de los 4000 metros), en q., se aplica también como adj. a los nativos de la puna.

**Killincho** especie de halcón, cernícalo.

**Kolli** árbol de la familia de las buddlejáceas (B. coriacea). Sus hojas son de color verde olivo.

**Kullu** tronco, palo, madero.

**Lani** pene.

**Lloque** Arbusto de la familia de las rosáceas (*Kageneckia lanceolata*). Su madera dura sirve para fabricación de bastones, etc.

**Macanaporra** incaica. Del q. maga-, golpear, y na, sufijo.

**Mamacha** madre o señora querida; dimin. Afectivo de mama, madre, señora.

**Molle** (q. mulli). Árbol de la familia de las anacardiáceas (*Schinus molle*), con frutos rojos en forma de racimos, cuyo jugo se usa para preparar una bebida fermentada (mulli aga). En México, pirual, <árbol del Perú>.

**Mote** (q. muti). Cocido de maíz de granos grandes y blandos. Unas de las comidas andinas básicas.

**Mashua** (q. maswa). Tubérculo comestible dulce (*Tropaeolum tuberosus*).

**Muchka** piedra cóncava en que se muele el ají.

Oka planta que se cultiva hasta los 4000m. de altitud (*Oxalis tuberosa* Mol.). Sus raíces, largas y nudosas, de diversos colores, especialmente blanco y rosado, son comestibles, feculentas y dulces (SA)

**Olluco** (q. ulluku). Planta de la familia de las baseláceas; pequeño tubérculo comestible (*Ullucus tuberosus*).

**Oqlllo** (q. ant.). Pecho. Este término entraba a menudo en la composición de los nombres de las señoras incaicas (cf. Mama Oqlllo, hermana-esposa del primer Inca Manco Qapaq).

**Pako** (q., también pago). Alpaca, auquénido semejante a la llama.

**Papa** patata, famoso tubérculo comestible de origen andino.

**Pariwana** flamenco andino (*phoenicopterus ruber*).

**Puñuna** en lugares donde la madera es escasa, la puñuna es una patilla de adobes cubierta con pellejos y mantas. En zonas más bajas se le nomina

puñuna o kawito y constituye una tarima hecha de palos delgados o carrizos afirmados en cuatro horquetas y dos largueros de palos (SA). Del q. puñu-, dormir, y el sufijo concretivo –na.

**Qayma** insípido, desabrido, soso.

**Qaqcha** temor sicopatológico que infunde el <alma> de un niño nunca puede producir qaqcha (SA).

**Quincha** (q. qencha). Empalizada, cerco de estacas.

**Runa** (q., hombre). Comunero o campesino quechua.

**Siwar** piedra turquesa; epíteto usual del picaflor Denti.

**Sulpay** deformación del castellano: ¡Dios se lo pague! Se usa como expresión de agradecimiento un tanto lastimero (SA).

**Tarwi** lupino, leguminosa nativa de los Andes (*Lupinus mutabilis* Sweet). Tiene un contenido de proteínas promedio de 40%, como la soya. Crece y se produce de los 2.000 a 3.800 m. de altitud. Además, fertiliza los terrenos donde se planta (SA).

**Tinya** tamboril, tambor pequeño; sirve para acompañar ciertos cantos rituales, como los de la marcación del ganado.

**Vizcacha** (q. wiskacha). Roedor de las punas, semejante a la marmota.

**Wiraqocha** epíteto de unos héroes míticos andinos que desaparecieron en el mar después de haber reorganizado el mundo. Se aplicó luego a los primeros españoles por su procedencia <oceánica>. Por extensión, miembros de los sectores rurales dominantes, latifundista.

**Yawar mayu** río de sangre. Expresión metafórica que se refiere a los ríos turbulentos y arcillosos de la estación de lluvias. Ritmo musical que se toca en el contexto de ciertas batallas rituales.

**Yunga** q. (yunka). Las yungas son los valles cálidos de la costa o de la alta Amazonía, los yungas sus habitantes nativos.



## **X. BIBLIOGRAFÍA**



## X.- BIBLIOGRAFÍA.

### 1.- PRODUCCIÓN LITERARIA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS.

#### - Narrativa.

- Arguedas, José María (1974 [1934]), *Agua y otros cuentos*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- Arguedas, José María (s/f [1941]), *Yawar Fiesta*, Buenos Aires, Editorial Pescadito.
- Arguedas, José María (2011 [1954]), *Diamantes y Pedernales*, Lima, Editorial Horizonte, Biblioteca Nacional del Perú.
- Arguedas, José María (1995 [1958]), *Los ríos profundos*, Madrid, Editorial Cátedra, Edición de Ricardo González Vigil.
- Arguedas, José María (1974 [1961]), *El Sexto*, Buenos Aires, Lozada.
- Arguedas, José María (2011 [1964]), *Todas las sangres*, Lima, Editorial Horizonte, Edición de Humberto Damonte Larraín.
- Arguedas, José María (1973 [1971]), *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Editorial Losada, Buenos Aires.
- Arguedas, José María (1983 [1975]), *Relatos completos*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- Arguedas, José María (2009), *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*, Madrid, Ediciones Siruela. Colección: Las tres edades/Biblioteca de cuentos populares, primera edición.

- **Antropología y otros escritos.**

- Arguedas, José María (1998) *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México, Siglo XXI Editores.
- Arguedas, José María (1975 [1966]) *Dioses y hombres de Huarochirí*, México, Siglo XXI Editores.
- Arguedas, José María (1981) Cartas a Carlos Barral el 29 de julio de 1966; y John Murra el 1 de febrero, 1967, *Allpanchis*. Volumen XV, N°17-18, Cusco.
- Arguedas, José María (2012) *Obra antropológica y otros escritos*, Lima, Editorial Horizonte. Compilación y notas de Sybila Arredondo de Arguedas (7 volúmenes).

**2.- PRODUCCIÓN NARRATIVA DE TEMÁTICA INDÍGENA DE OTROS AUTORES.**

- Anónimo (2003 [1826]) *Xicoténcatl*, Biblioteca Virtual Universal, versión pdf, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/8701.pdf> [Consultado 19.05.2013].
- Aréstegui, Narciso (1969 [1848]) *El padre Horán*, Lima, Editorial Universo, S.A.
- Chateaubriant, Francois-René (1980 [1850]) *Atala*, Universidad de California.
- Echeverría, Esteban (2003 [1837]), *La Cautiva / Rimas*, Biblioteca Virtual Universal, versión pdf, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/110127>. [Consultado 15.09.2013].
- Escardó, Florencio (1873), *Abayubá*, Imprenta La Tribuna, Montevideo.

- De Alencar, José (1865), *Iracema*, *Ministerio Da Cultura*, Fundação Biblioteca Nacional, versión pdf.  
[http://www3.universia.com.br/conteudo/literatura/iracema\\_de\\_jose\\_de\\_alencar](http://www3.universia.com.br/conteudo/literatura/iracema_de_jose_de_alencar).  
[Consultado 05.02.2014].
  
- De Ercilla y Zúñiga, Alonso (1983[1569, 1578, 1589: vol.1, 2,3]), *La Araucana*, Colección Averroes, Junta de Andalucía, versión pdf.  
[http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca\\_digital/libros/a/Alonso%20de%20Ercilla%20-%20La%20Araucana%20I](http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/a/Alonso%20de%20Ercilla%20-%20La%20Araucana%20I). [Consultado 15.02.2012].
  
- De La Vega, Garcilaso (1609) *Los Comentarios Reales de los Incas*, Edición Princeps, Lisboa, versión pdf.  
<http://shemer.mslib.huji.ac.il/lib/W/ebooks/001531300>. [Consultado 03.05.2012].
  
- De La Vega, Garcilaso (1617) *Historia General del Perú*, Edición Princeps, Córdoba, segunda parte, versión pdf.  
<http://shemer.mslib.huji.ac.il/lib/W/ebooks/001531298>. [Consultado 15.06.2012].
  
- De Pineda y Bascuñán, Francisco Núñez (2003 [1673]) *Cautiverio Feliz, razón individual de las guerras dilatadas del reino de Chile*, Biblioteca Virtual, versión pdf, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/70501>. [Consultado 10.02.2013].
  
- López Albújar, Enrique (2007 [1920]) *Cuentos andinos*, Lima, Ediciones Peisa, S.A.C, segunda edición.
  
- León Mera, Juan (1998 [1879]) *Cumandá o drama entre salvajes*, Editorial Cátedra, Letras hispánicas. Edición de Ángel Esteban.
  
- Matto de Turner, Clorinda (2006 [1889]) *Aves sin nido*, Edición crítica de Dora Ales Salvador, Colección Sendes, Ellego Ediciones, Castellón de la Plana.
  
- Matto de Turner, Clorinda (2006 [1891]) *Índole*, Edición de Mary G. Berg, Buenos Aires.

- Vargas Vicuña, Eleodoro (2005), *Ñahuin*, Instituto nacional de la cultura de Perú.
- Vargas Vicuña, Eleodoro (2007) *Taita Cristo*, Editorial San Marcos, Biblioteca de la narrativa peruana contemporánea, Lima.
- Zorrilla de San Martín, Juan (1956 [1886]) *Tabaré*, Colección Clásicos uruguayos, volumen 18, Biblioteca Artigas.
- Zavaleta, Carlos Eduardo (2007) *Los Ingar*, Editores Lluvia.

### **3.- PRODUCCIÓN TEÓRICO-CRÍTICA.**

- Ainsa, Fernando (1999) *La reconstrucción de la utopía*, Ediciones Del Sol, serie antropológica.
- Aleza Izquierdo, Milagros (1998) “Cosmovisión andina y recursos lingüísticos en la narrativa de José María Arguedas”, artículo del libro *Estudios de lengua y cultura amerindias II*, Editores Julio Calvo Pérez y Daniel Jorques Jiménez, Universidad de Valencia, Departamento de Teoría de los lenguajes.
- Andre-Vicent, Philippe (1975), *Derecho de los indios y desarrollo en Hispanoamérica*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.
- Arredondo de Arguedas, Sybila (1996), “El zorro de arriba y el zorro de abajo en la correspondencia de Arguedas.
- Barrera, Trinidad (2007), *Herencia cultural de España en América: poetas y cronistas andaluces* en el nuevo mundo, Universidad de Sevilla.

- Basadre Grohmann, Jorge (2005) *Historia de la República del Perú (1822-1933)*, Tomo 15, Editorial el Comercio, Lima.
- Bonneville, Henry (1961), "El indigenismo literario andino, Del Indianismo al Indigenismo". En *Las lenguas neolatinas*, Revista numero 157, 15 de Abril de 1961.
- Bonte Pierre e Izard Michael (1996), *Diccionario de Etnología y Antropología*, Ediciones Akal, Madrid.
- Burga, Manuel (1988), *Nacimiento de una utopía: Muerte y resurrección de los Incas*, Lima, Instituto de Apoyo Agrario.
- Caballero Wangüemert, María (1987) "Clorinda Matto de Turner". En *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Madrid: Editorial Cátedra, Tomo II, pp 21-225.
- Caballero Wangüemert, María (1993) "Clorinda Matto de Turner: El papel de la mujer entre tradición e innovación". *Letras*, núm 92/93. Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima, Perú), pp. 72-91.
- Canovas, Rodrigo (2002), "Apuntes dislocados sobre el zorro de José María Arguedas". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, Núm. 201, Octubre-Diciembre, 981-995.
- Carro Gorgojo, Manuel (2000), *Sapos: Historia de una maldición*, Revista de Folklore. Revista virtual Miguel de Cervantes, Formato Pdf.  
<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sapos-historia-de-una-maldicion/html/>. [Consultado 8/10/2015]
- Chang, Eugenio (1984) "El indigenismo peruano y Mariátegui", *Revista Iberoamericana* 50. 127, pp 367-393.

- Chirinos, Eduardo (2013) “La escritura como desenterramiento”. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas, Edición de Sybila Arredondo de Arguedas, , Biblioteca Nacional del Perú.
- Chirinos Soto, Enrique(1985), *Historia de la República (1930-1985)*. Tomos I y II. Lima, AFA Editores.
- Churampi Ramírez, Adriana (2004) *Heraldos de Pachacuti*, Universidad de Leiden.
- Córdova Máquez, Gregorio (2011) *El universo mágico en Los ríos profundos de José María Arguedas*.  
<http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/842>
- Cometta Manzoni, Aida (1940), “El indio en la poesía de América”, Buenos Aires, Joaquín Torres Editor, Revista Iberoamericana, II.
- Cornejo Polar, Antonio (1997) “El zorro de arriba y el zorro de abajo. Palabra y realidad”, en *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima, Editorial Horizonte: donde empieza y acaba el artículo
- Cornejo Polar, Antonio (1977), *La novela peruana: siete estudios*, Lima, Editorial Horizonte.
- Cornejo Polar, Antonio (1989), *La novela peruana*. Matto de Turner, López Albújar, Alegría, Arguedas, Scorza, Ribeiro, Vargas Llosa, Lima, Editorial Horizonte.
- Cornejo Polar, Antonio (1997) *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Lima, Editorial Horizonte, segunda edición.
- Cornejo Polar, Antonio (2005), *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista*, Lima, Orbis Ventures.



- Cortázar, Julio (1967), "Situación real del intelectual latinoamericano". Casa de las Américas, (45).  
[http://www.mundolatino.org/cultura/juliocortazar/cortazar\\_3.htm](http://www.mundolatino.org/cultura/juliocortazar/cortazar_3.htm) [consultado 08.09.2015].
  
- Costany Prado, Bernat (1972), *Reseña de Figuras III de Gérard Genette*, Universidad de Barcelona, versión pdf.  
<http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/34775/1/564817.pdf>  
[consultado 08.04.2015].
  
- De Benavente, Fray Toribio (1914 [1536]) *Historia de los indios de Nueva España*, Barcelona, Herederos de Juan Gili Editores.
  
- De Las Casas, Bartolomé (1985 [1552]), *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Biblioteca de la Historia, Ediciones Sarpe.
  
- De Las Casas, Bartolomé (1965 [1517]), *Historia de las Indias*, Libro 3, capítulo IV, Edición de Agustín Millares y estudio preliminar de Lewis Hanke, Tomo II. México, Fondo de Cultura Económica.
  
- De Las Casas, Bartolomé (1952 [1552]), *Tratado sobre la materia de los indios que se han hecho esclavos*, Editorial del Cardo, 2006, Biblioteca Virtual,  
<http://www.biblioteca.org.ar/libros/131622.pdf> [consultado 10.05.2013].
  
- De Victoria, Francisco (1975 [1538]), *Relecciones sobre los indios y el derecho de guerra*, Editorial Espasa-Calpe, colección Astral, tercera edición.
  
- Del Prado Biezma, F. Javier, María Dolores Picazo y Juan Bravo Castillo: *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

- Durkheim, Emile y Marcel Mauss (1971[1901]) *De ciertas formas primitivas de clasificación. Contribución al estudio de las representaciones colectivas*. Obras II, Institución y culto, Barral, Barcelona.
- Durkheim, Emile (1987 [1893]), *La división social del trabajo social*, Akal, Madrid.
- Durkheim, Emile (1992 [1912]) *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia*, Akal, Madrid.
- Durkheim, Emile (2000 a) *Sociología y filosofía*, Miño y Dávila Editores, Madrid.
- Durkheim, Emile (2000 b [1895]) *Las reglas del método sociológico y otros escritos sobre filosofía de las ciencias sociales*, Alianza, Madrid.
- Escajadillo, Tomás. G. (1994), *La narrativa indigenista peruana*, Lima, Amaru Editores, primera edición.
- Escajadillo, Tomás. G. (1994), “El Indigenismo narrativo peruano”, texto de la conferencia, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, versión pdf, [http://institucional.us.es/revistas/philologia/4\\_1/art\\_10](http://institucional.us.es/revistas/philologia/4_1/art_10). [Consultado 19.10.2014].
- Escajadillo, Tomás. G. (2004[1995]), “Periodizaciones de la literatura peruana”. En *Los ríos profundos, Capítulo II*, Edición de Ricardo González Vigil, Editorial Cátedra.
- Escobar, Alberto (1984), *Arguedas o la utopía de la lengua*, Lima, Editorial Instituto de estudios peruanos, primera edición.
- Espina Barrio, Ángel (2007), *Economía, Fiesta y Cultura en Iberoamérica*, SIAA Sociedad Ibero-americana de antropología aplicada, Instituto de Investigaciones antropológicas de Castilla y León, Universidad de Salamanca.

- Estébanez Calderón, Demetrio (2004), *Diccionario de términos literarios*, Editorial Alianza.
  
- Fell, Eve-Marie (1990), “Nota sobre el destino de la obra”. En *El Zorro de arriba y el zorro de abajo*, Edición Crítica, Allca XX, Universidad de Costa Rica.
  
- Ferrater Mora, José (1979), *Diccionario de filosofía*, Editorial Alianza, sexta edición, tomo segundo, Madrid.
  
- Fuenzalida, Fernando (1970) *El indio y el poder de Perú*, Moncloa-Campodónico editores asociados.
  
- García Bedoya-Maguiña, Carlos (2004) *Para una periodización de la literatura peruana*, Fondo Editorial de la UNMSM, Lima.
  
- Garrido Domínguez, Antonio (1997), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco Libros. Citado en “El zorro de arriba y el zorro de abajo de José María Arguedas: el discurso de la muerte” por María Gladys Marquisio y Andreína Martínez Chenlo.
  
- Genette, Gérard (1972) *Figures III*, Trad. *Figuras III*, Lumen 1989.
  
- González Prada, Manuel (2003) “Discurso en el Politeama”, *Páginas libres*;, Edición de Thomas Ward, versión pdf.  
<http://evergreen.loyola.edu/tward/www/gp/libros/paginas/pajinas6.html>.  
 [Consultado 10.05.2014].
  
- González Prada, Manuel (2001[1908]) “Nuestros indios”. En *Horas de Lucha* , primera edición, archivo de González Prada, Edición Marxists.
  
- Gramsci, Antonio (2000), *Cuadernos de la cárcel*, México D.F, Universidad Autónoma de Puebla, Edición crítica del Instituto Gramsci.

- Gutiérrez, Miguel (2007) *Estructura e ideología en Todas las sangres*, Lima, Fondo Editorial del pedagógico San Marcos, primera edición.
- Joset, Jacques (1974) *La littérature hispano-américaine*, París: PUF, 1972; traducido al español en Barcelona: Oikos-tau en 1974.
- Latcham Ricardo (1956), “La historia del criollismo. En *El criollismo*, Colección Saber, Editorial Universitaria, pp. 5-56)
- Lasky, Linda (1999) *La noción del tiempo en la historia de la arqueología*, Tesis de licenciatura. México, ENAH
- Lavalle, Bernard (1988), “El Inca Garcilaso de la Vega”, Madrigal, Luís Iñigo, *Historia de la literatura hispanoamericana* (Tomo I, época colonial), Madrid, Editorial Cátedra.
- Lienhard, Martin (1981), *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Lima, Tarea/Latinoamericana Editores.
- Lienhard, Martin (1990), La “andinización” del vanguardismo urbano. En José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Eve-Marie Fell (coord.), Madrid, CSIC. (Colección Archivos, 14), pp. 321-332.
- Lienhard, Martin (1992) «El zorro de arriba y el zorro de abajo: resurgencia de un sistema literario alternativo». En Boletín de información y documentación *Anthropos*, nº. 128, enero 1992, pp. 65-68.  
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=98> [Consultado el 7/8/2015]
- Lienhard, Martin (2009), *Voces y huellas de la oralidad: Un encuentro con Martin Lienhard*, Literatura latinoamericana del siglo XXI, 1ª ed-Mar del Plata, Eudem.

- Mamani Muñoz, Félix (2001), *Síntesis histórica de la Cultura Aymara*, Cuaderno de investigación N° 12, Centro de Ecología y Pueblos Andinos CEPA, Oruro Bolivia, versión pdf.

[http://www.oni.escuelas.edu.ar/2003/ENTRE\\_RIOS/207/COSMOVISION.htm](http://www.oni.escuelas.edu.ar/2003/ENTRE_RIOS/207/COSMOVISION.htm)  
[consultado el 15/8/15]

Martínez Gómez, Juana (2004), “Ángeles y danzantes. Conflictos culturales en la narrativa del Perú”, Actas XXII, Centro Virtual Cervantes, [http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/19/I\\_01.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/19/I_01.pdf). [Consultado el 28/8/15]
  
- Matos Mar, José (1990) *Las migraciones campesinas y el proceso de urbanización en el Perú*, versión pdf.

<http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000881/088100SB.pdf> [Consultado el 23/10/15]
  
- Mariátegui, José Carlos (2007 [1928]), *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Biblioteca Ayacucho, Perú, Prólogo de Aníbal Quijano.
  
- Melendez, Concha (1961), *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*, Universidad de Puerto Rico.
  
- Miranda Osorio, Pedro (2014), *Moncada, profeta de la ecología*, Jart's Grafic SAC.
  
- Muñoz, Silverio(1987), *Jose María Arguedas y el mito de la salvación*, Editorial Horizonte, Lima.
  
- Nagy Sylvia (1995) “Del indio pendejo al indio legítimo”: La subversión del poder mediante la parodia. En *Mi tío Atahualpa* de Paulo de Carvalho-Neto, The Catholic University of America Washington, DC, versión pdf, <http://lanic.utexas.edu/project/lasa95/nagy.html>. [consultado el 10 de febrero de 2013]

- Palacios, Xavier (2004) *Cosmovisión Andina: Síntesis*, Universidad del País Vasco, <http://dialnet.unirioja.es>, versión pdf. [consultado el 5 de noviembre de 2014]
  
- Paz Ezquerre, Eduardo (2011) Pueblo Continente. Revista oficial de la Universidad privada Antenor Orrego, Trujillo, Comité Editorial. Biblioteca Nacional de Perú.
  
- Rama, Ángel (2004), *Transculturación narrativa en América latina*, Siglo XXI editores S.A, cuarta edición.
  
- Real Academia Española (2001), *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (D.R.A.E)*, 22ª edición
  
- Rodríguez Chicharro, Cesar (1988) *La novela mexicana indigenista*, Unam/ FFYL, 1959, Xalapa: Universidad Veracruzana.
  
- Rojas Paravicino, Enrique (2011), *José María Arguedas: Entre la dimensión social y la memoria cultural*, Revista electrónica de los hispanistas de Brasil, volumen XII.
  
- Romera Castillo, José (1981) *La literatura, signo autobiográfico: el escritor, signo referencial de su escritura en la literatura como signo*, Edición de José Romera Castillo, Madrid, Playor.
  
- Rosas Paravino, Enrique (2011) “José María Arguedas: Entre la dimensión social y la memoria cultural”. En la revista electrónica de los hispanistas de Brasil volumen XII, Numero 46.
  
- Sacoto, Antonio (1981), *La novela ecuatoriana en el contexto de la Latinoamericana*, Departamento de Difusión Cultural de la Universidad de Cuenca, Talleres Gráficos, versión pdf.  
[www.encuentroliteratura.org/docs/A.Escoto](http://www.encuentroliteratura.org/docs/A.Escoto). [Consultado 19.09.2013].

- Saintoul, Catherine (1988), *Racismo, Etnocentrismo y Literatura*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, serie antropológica.
  
- Sales Salvador, Dora (2006), Edición crítica de la novela *Aves sin nido*, Colección Sendes, Ellego Ediciones, Castellón de la Plana.
  
- Sánchez, Luís Alberto (1953), *Proceso y Contenido de la novela hispano-americana*, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Romántica Hispana, Estudios y Ensayos II.
  
- Taípe Campos, Néstor (2004) *Los mitos, consensos, aproximaciones y distanciamientos teóricos*, *Gazeta de Antropología*, artículo XVI, Universidad Peruana Los Andes.  
[http://www.ugr.es/~pwlac/G20\\_16NestorGodofredo\\_Taípe\\_Campos.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G20_16NestorGodofredo_Taípe_Campos.html).
  
- Valdivia, María Paz (2006) *Cosmovisión Aymara y su Aplicación Práctica en un Contexto Sanitario del Norte de Chile*, *Revista de Bioética y Derecho*. [Consultado el 30/10/14]  
<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=78339707011>> ISSN
  
- Vargas Llosa, Mario (1996) *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Fondo de Cultura Económica. México.
  
- Vargas Llosa, Mario (2008) *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, Alfaguara, Santillana Ediciones, Madrid.
  
- Vega Cantor, Renán: *El legado cultural de José María*.  
[www.rebelion.org/docs/159761.pdf](http://www.rebelion.org/docs/159761.pdf).
  
- Velázquez Castro, Marcel (2010), “Los orígenes de la novela en el Perú: paratextos y recepción crítica (1828-1879)”  
[http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/lberoamericana/37-2010/37\\_Velazquez\\_Castro.pdf](http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/lberoamericana/37-2010/37_Velazquez_Castro.pdf). [Consultado 21/10/2015]

- Villavicencio Garate, Edgar (2013), *Manual de Formación Intercultural desde la Cosmovisión Andina*.  
Ver:[http://www.academia.edu/4960631/MANUAL DE FORMACION INTERCULTURAL DESDE LA COSMOVISION ANDINA](http://www.academia.edu/4960631/MANUAL_DE_FORMACION_INTERCULTURAL_DESDE_LA_COSMOVISION_ANDINA)). [Consultado 21/10/2015]
- Zavaleta Rivera, Carlos Eduardo (1990-91), José María Arguedas: aprendizaje y logros del novelista. Fenix, Revista de la Biblioteca Nacional del Perú, N° 36-37, pp 157-165.
- Zevallos-Aguilar, Juan: (1999, *La representación de la danza de las tijeras de José M. Arguedas*, [Juan Zevallos-Aguilar,uzevallo@nimbus.ocis.temple.edu](mailto:Juan.Zevallos-Aguilar,uzevallo@nimbus.ocis.temple.edu), Ciberayllu. [Consultado 11/11/2015]



## **LECTURA Y DEFENSA DE LA TESIS**

## LECTURA Y DEFENSA DE LA TESIS

### LA REPRESENTACIÓN SOCIAL DEL INDÍGENA PERUANO EN LA NOVELA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

¡Gracias señor Presidente!. ¡Señor y señoras, miembros del tribunal, enuncio mis primeras palabras para agradecerles su presencia en esta sala!

Señalo, a continuación, mi agradecimiento a la doctora doña Ángeles Mateo del Pino por su asesoramiento, la supervisión y el gran aporte que ha significado desde la dirección de este proyecto, su contribución en la investigación.

Dicho esto, procederé a la defensa de esta tesis doctoral, haciendo, primeramente, una pequeña introducción sobre la selección del tema, la elección del autor y el interés que nos llevado a seguir adelante con esta investigación.

#### **I INTRODUCCIÓN** (Cuadro 2)

¿Cómo surgió la elección del tema y por qué nos involucramos en este proyecto?

El compromiso y la elección del tema que confecciona la investigación tienen su origen en otros estudios anteriores realizados durante el bienio que conforma el programa de doctorado, trabajos que versaron sobre la visión del indígena en la

literatura de género testimonial y que nos sirvieron para elaborar una monografía sobre los testimonios autobiográficos de Gregorio Condori y Domitila Barrios de Chúngara para la suficiencia investigadora. Durante esa fase previa que constituyó el periodo de formación fue muy determinante para involucrarnos en este proyecto la lectura de textos narrativos de referente indígena de algunos de los escritores andinos adscritos a la estética indigenista y neo-indigenista y la tesis doctoral de Ingela Johansson que lleva por título *El personaje femenino en la novela indigenista*.

¿Por qué seleccionamos la obra novelesca de Arguedas para llevar a cabo la representación del indígena peruano?

Indiscutiblemente, por el estimable valor histórico de sus narraciones, la riqueza pluricultural que aporta de un país complejo, lleno de matices e inmerso en un largo proceso de mestizaje, por la encomiable labor como divulgador de la cultura y el arte andino que lo llevó a rescatar de la tradición popular, el folklore, la danza, el canto y otros elementos del amplio caudal creativo que encierra la oralidad y que él recoge e introduce en su narrativa a través de la incorporación de lo popular y lo mitológico y, fundamentalmente, porque le corresponde a él, incuestionablemente, el mérito de haber documentado, a través de la ficción literaria, la situación real de pueblo quechua, consiguiendo establecer un paralelismo entre los valores socioculturales y los conflictos interétnicos que se habían suscitado entre indígenas y criollos al concurrir, en un mismo territorio, distintas costumbres, creencias, sistemas de organización y conexiones históricas.

¿Cuál es el interés que promueve el tema y que nos llevado a seguir adelante con esta investigación?

A nuestro modo de ver la estimación recae básicamente en la lectura de la obra de Arguedas, su interpretación y la apertura de un foro de discusión a partir de una nueva vía de enfoque dirigida hacia la visión testimonial que nos ofrece con sus relatos en relación a la sociedad andina peruana desde una perspectiva heterogénea de análisis sobre el tratamiento del indio como personaje protagónico de representación en el ámbito literario.

Concluido este apartado introductorio, entraremos a valorar los distintos aspectos que hemos señalado en los capítulos de esta investigación y que presentamos en el guión que aparece reflejado en el cuadro de proyección.

### **1.- Delimitación del objeto de estudio (Cuadro 3)**

La delimitación de este proyecto se ajusta a un periodo cronológico de unos treinta años, una etapa cíclica que corresponde, de acuerdo al tiempo escritural que marca la trayectoria literaria de José María Arguedas, al periplo creativo en el que compone sus novelas y algunos de sus cuentos. Nos referimos, sin duda, al periodo de publicación 1941-1971, tiempo que cubre, también, su itinerario productivo de obras antropológicas y que se adecua, en razón de nuestro propósito de actuación en el terreno de la

investigación, a la presencia social del indio en su producción narrativa, reconociendo, a partir de su representación en el relato, las señas de identidad del nativo andino y el impacto que ha producido en estos pueblos de la sierra peruana su integración a una cultura dominante como la hispana.

## **2.- Objetivos (Cuadro 4)**

La tesis que presentamos está fundamentada en un estudio cualitativo basado en un marco social, planteando como objeto principal de análisis, el seguimiento y la constatación, a través de un enfoque instrumental centrado en las diferencias entre grupos étnicos antagónicos, de las incompatibilidades de sus respectivos modelos representativos y, por consiguiente, sus enormes discrepancias y puntos de fricción.

El punto de enfoque asignado a la línea de trabajo que hemos trazado para llevar a cabo la observación se relaciona con la formulación de dos grandes objetivos:

1º) Analizar y dar respuesta, a partir de la aplicación de la teoría sociológica de Émile Durkheim, al conflicto interétnico e interracial entre criollos e indígenas en el territorio peruano.

2º) Exhibir, desde los textos que conforman el corpus de la investigación, la representación del indígena en toda su dimensión, incorporando los elementos de la cosmovisión y de su acervo que conforman sus rasgos de identidad en su proyección integral en el

mundo como individuo inmerso en una sociedad multiétnica y pluricultural.

### **3.- Estructura de la tesis (Cuadro 5)**

La tesis se presenta de acuerdo a unos criterios generales que se reflejan, en virtud de su ordenación, en un capítulo introductorio, siete capítulos distribuidos en varios bloques temáticos, una sección dedicada a las conclusiones y otra a la bibliografía.

En el capítulo primero o introductorio precisamos el tema, su definición y acotamiento, su justificación, la metodología de trabajo, nuestro interés personal, lo que se dicho sobre el tema y nuestra propuesta.

En el capítulo segundo exponemos la significación del problema a formular, el planteamiento que hacemos, el contexto en el que se desarrolla y el enfoque sociológico en el que fundamentamos nuestro razonamiento.

En el capítulo tercero hacemos un recorrido histórico en el que damos cuenta de la presencia del indio desde su primera aparición en las Crónicas de Indias durante el siglo XV, ilustrando, posteriormente, de manera cronológica, su presencia en los siglos XVI, XVII, a partir del siglo XIX con la independencia de los países hispanohablantes y el auge de escritores adscritos a la narrativa indianista de estética romántica y, por supuesto, tras la llegada del siglo XX con las nuevas tendencias indigenistas y neo-indigenistas

en las que la figura del indio se consolida y alcanza un mayor protagonismo.

En los capítulos cuarto, quinto y sexto abordamos el análisis narratológico de las obras que incluimos en el corpus (*Yawar Fiesta*, *Diamantes y pedernales* y *El Zorro de arriba y el zorro de abajo*), examinamos el conflicto que enfrenta a razas y grupos étnicos antagonistas, damos respuesta al litigio en virtud de los postulados teóricos del sociólogo francés y exhibimos los múltiples elementos representativos de la cultura quechua.

En el capítulo séptimo hacemos un estudio de la cosmovisión andina, analizando el concepto y la delimitación del término cosmovisión, así como su procedencia, los elementos y principios esenciales en los que se sustenta el modelo ancestral andino, la relación entre el hombre y la naturaleza, la representación del cosmos, las nociones de espacio y tiempo y la conciencia sobre las divinidades religiosas en orden a las culturas quechua y aymara. Asimismo, señalamos la presencia de estos elementos del amplio legado patrimonial proveniente de las referidas culturas precolombinas que aparecen reflejadas en la obra de Arguedas

En el capítulo octavo hacemos una recapitulación de los resultados que hemos obtenido de nuestra investigación y presentamos las conclusiones generales a las que hemos llegado para demostrar la hipótesis.

En el capítulo noveno recogemos en un glosario los términos quechuas que aparecen en *Yawar Fiesta*, *Diamantes y pedernales* y *El zorro de arriba y el zorro de debajo* con el objetivo de cubrir las dificultades léxicas y facilitar la lectura de las citas que insertamos en los ejemplos que aparecen en esta tesis.

En el capítulo décimo presentamos una bibliografía en la que reflejamos el conjunto de obras que hemos consultado para llevar a cabo la investigación.

#### **4.- Planteamiento general y contexto teórico de la investigación.** (Cuadro 6)

La región andina de Perú, como bien se conoce, es una clara muestra de ardua convivencia por las graves dificultades de gobernabilidad y los serios problemas que se han generado en esta sociedad multicultural y plurilingüe, asunto controvertido que se ha venido reproduciendo desde hace siglos en un conflicto entre individuos de signos identitarios opuestos. Este asunto de interés nacional que recoge Arguedas en su obra, ofreciéndonos, a través de su testimonio, la realidad de un territorio seccionado entre dos mundos, (uno representado por la población criolla de la costa y, el otro, por los indios y mestizos de la sierra y la selva), pone de manifiesto la profunda discrepancia entre ambos pueblos y subraya, la tragedia de una cohabitación insostenible. Es evidente, como pone de manifiesto el propio Arguedas, que se ha de tomar conciencia de la situación real en la que se halla el nativo peruano y, en tal sentido, se ha convertido en un problema colectivo y en un



fenómeno social de estudio por la proyección que ha tenido en la sociedad peruana la inmovilidad de los grupos sociales que habitan en la región y la reticencia de ambos a relacionarse y llevar a cabo una convivencia pacífica. Nuestro planteamiento, siguiendo esa línea valorativa, se orienta en orden a dar una respuesta fundamentada a ese choque entre pueblos de la sierra peruana a partir de la aplicación de los preceptos teóricos promovidos por Émile Durkheim en su teoría sociológica, justificando, en orden a una cuestión de índole sociológico que ha de encauzarse en el ámbito de las representaciones sociales, los motivos o razones que han promovido la aparición de actitudes violentas entre criollos e indígenas en una confrontación histórica que les separa desde tiempos remotos.

¿Por qué se ha tomado como referencia las teorías de Émile Durkheim, sociólogo nacido a mitad del siglo XIX y cuya obra se inscribe entre 1897 y 1917, frente a otras obras teóricas más contemporáneas de finales del siglo XX o de comienzos del XXI?

La explicación se sustancia, fundamentalmente, porque en el terreno de la representación social, Durkheim, frente a otros estudiosos más contemporáneos como Serge Moscovici, psicólogo social (1925-2014), nos aporta una perspectiva más acorde a nuestro planteamiento al formular una teoría muy clarificadora sobre los comportamientos y las actitudes del aborigen y el hombre moderno. No en vano este sociólogo francés se ocupó durante una gran parte de su vida de observar los comportamientos hostiles entre individuos de raza y raíces culturales distintas y, sobre ese

tema, dejó un amplio legado con obras de gran valor científico entre las que cabe destacar *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912), en la que compara la dimensión sociocultural en las vidas de los individuos en sociedades aborígenes y modernas. Hemos optado por seguir de cerca los estudios de este autor porque nos han parecido interesantes en su preuesta, en particular, sus trabajos “Representaciones individuales y representaciones colectivas” (1898), “Juicios de valor y juicios de realidad” (1911) y “Sobre algunas formas primitivas de clasificación” (1903) porque nos ofrecen aportaciones científicas concluyentes de aplicabilidad para el conflicto interétnico indio/criollo que se manifiesta en la sociedad andina del siglo XX y que, como tal, tiene su causa en un motivo sociológico que se presenta por la disímil concepción del mundo que tiene cada una de esas sociedades litigantes.

## **5.- Hipótesis de trabajo (Cuadro 7)**

La aparición del indio como personaje histórico relevante en la novela de José María Arguedas representa el sacrificio, la resistencia y la lucha del nativo por salvaguardar sus tradiciones y sintetiza, de una manera innegable, su forma de percepción y configuración de la realidad del mundo en orden a unos valores y a unas conductas individuales determinadas que se asocian a los criterios que rigen su comunidad. La colonización, como resultó evidente, trajo consigo una estructura organizativa diferente para el nativo, modelo basado en el vasallaje y que le fue asignado desde la comunidad criolla de un modo subyugante, imponiéndosele la

lengua y la religión como instrumentos de evangelización y de adoctrinamiento. Pese a ello, los resultados no fueron íntegramente exitosos y, al contrario de lo previsto, esto sólo favoreció la resistencia del nativo, propiciando el desarrollo de mecanismos de defensa en orden a preservar su cultura, su modelo organizativo y sus tradiciones.

La hipótesis que formulamos se orienta en orden a esa premisa y, en tal disposición, demostrará, desde los relatos, que la adhesión del indio al modelo social que había sido implantado por la sociedad criolla, fue sólo parcial y, en ese sentido, sólo se mantuvo vigente, fundamentalmente, en la unidad del trabajo por su fuerte represión. Atendiendo a esos criterios y en relación a los textos de referencia hemos sostenido las conjeturas siguientes:

1. El indígena responde a un modelo de construcción social propio que se sustenta en las formas de percepción y clasificación del mundo de acuerdo a un orden jerarquizado que rige los principios de su comunidad.
2. La cosmovisión andina forja en el indio una visión ponderada de la vida que no se ajusta, en absoluto, a la manera occidental y, en este sentido, su espiritualidad, su vinculación con la naturaleza y la tierra, sus fuertes lazos de unión con la comunidad y la familia imprimen su carácter y sostienen su modo de vida reflexivo y humano.

3. El indio mantiene una postura de sumisión frente al criollo que en nada influye en su modo de actuación ni cambia su patrón de conducta o su forma de concebir la realidad.

4. La confrontación histórica que mantiene el pueblo indígena con la población criolla no se ajusta, como sostienen algunos críticos y gobernantes políticos, a un problema de educación, sino que se debe a una cuestión de índole sociológica que debe de ser encauzada en el ámbito de las representaciones sociales.

#### **6.- La obra novelesca de José María Arguedas (1941-1971)**

La investigación que hemos llevado a cabo se ha centrado, fundamentalmente, en el estudio de las novelas *Yawar Fiesta* (1941), *Diamantes y pedernales* (1954) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), publicaciones que hemos seleccionado muy conscientemente por responder ampliamente al planteamiento general y a la formulación de nuestra hipótesis. Estas obras que responden a momentos históricos consignados en tres periodos cronológicos distintos y que nos revelan, firmemente, una trayectoria narrativa que se inscribe entre la estética indigenista, el tránsito hacia el neo-indigenismo y la vanguardia literaria de la literatura peruana del siglo XX, exhiben, unos fundamentos análogos en cuanto al acercamiento del autor al nativo serrano, además de proyectar un retrato exacto de la vida y costumbres de estos pueblos. Conjuntamente con el estudio de estas obras, incluimos, también, el capítulo dedicado a la cosmovisión andina y su proyección en la narrativa arguediana.

Comenzamos con su primera novela.

❖ ***Yawar Fiesta (1941)*** (Cuadro 8)

En esta primera obra Arguedas nos presenta un conflicto que enfrenta a razas y grupos étnicos antagónicos en un pueblo de la sierra peruana, tesis que formula en 1941 para dar cuenta sobre los fuertes desequilibrios que se estaban produciendo contra el sector poblacional nativo de la región andina. Se trata de un litigio entre dos modelos sociales opuestos que reproducen el viejo conflicto de identidad entre la población oriunda, menoscabada en sus derechos administrativos, económicos y socioculturales (indígenas y mestizos) y los criollos de la capital de la provincia de Lucanas en el departamento de Ayacucho.

La realidad nos revela, como bien apunta Arguedas, que existen en Perú varias culturas y diferentes pueblos que conviven en su territorio bajo una misma estructura administrativa, jurídica y política de carácter único, que afecta, fundamentalmente, a los principios básicos de la población indígena en lo referente a su igualdad en términos de justicia, educación y democracia. Como se aprecia en la novela, la comunidad indígena peruana responde a un modelo organizativo bien jerarquizado y se rige por unos códigos sociales que se mantienen invulnerables desde sus ancestros.

El indio andino es respetuoso con sus tradiciones, vive en plena armonía con los principios que se recogen en su cosmovisión y su acervo, sigue los criterios que establece su comunidad sin quebrantar sus fundamentos y manifiesta, firmemente, su oposición

frente a cualquier impedimento u obstáculo exterior que le impida llevar a cabo sus compromisos.

La sociedad criolla, por otro lado, mantiene la hegemonía social, cultural y económica. Es una comunidad homogénea de individuos que ha ejercido desde tiempos inmemoriales una posición de dominio absoluto, controlando la economía, el poder político y los estamentos judiciales, lo que ha provocado, entre los nativos de la zona, una merma importante de sus derechos, la pérdida de tierras, discriminación, pobreza y exclusión social. Esto, evidentemente, ha dificultado la convivencia y ha planteado un problema de gobernabilidad entre sociedades multiculturales y plurilingües del territorio peruano porque el estado no ha sabido resolver esas diferencias y, entre otras cuestiones, se ha ocupado muy poco de haber legislado políticas que favorecieran el multiculturalismo y los derechos de las minorías y, por el contrario, ha impuesto un modelo único, monocultural, en un país con gran diversidad, tratando de homogeneizar la sociedad en un proceso de asimilación forzada para terminar, definitivamente, con las minorías étnicas y, por extensión, con el pluralismo. Esto es lo que se denomina “aculturación forzada”

La novela *Yawar Fiesta* escenifica estos problemas de cohabitación insostenible que han surgido en el estado. En ella se exhibe, a través de la celebración de la corrida andina en el marco de las fiestas conmemorativas de la independencia de Perú, este problema del multiculturalismo y la lucha del pueblo indígena por favorecer su fortalecimiento identitario en su esfuerzo colectivo de reconocimiento en la defensa de lo propio.

Arguedas nos ofrece con esta obra su propio testimonio de la perseverancia de los amerindios serranos en la disputa que protagonizan con los occidentales costeños en el distrito de Puquio, teniendo que enfrentarse a las instituciones del estado para mantener sus tradiciones y salvaguardar la cultura. A este respecto, la oposición entre la fiesta taurina de origen hispánico y la corrida andina de los nativos de la región, dos modelos disímiles de representación de la realidad, constituye, irrefutablemente, el referente cultural que motiva el conflicto y promueve la lucha entre el campesinado indígena con las autoridades y señores notables del pueblo. Esta confrontación del modelo indígena con el occidental supone un obstáculo en la convivencia y, desde la perspectiva del criollo, evidencia un acto de salvajismo, incultura e incomunicación.

La cuestión, a nuestro modo de ver, se aleja de ese punto de vista y, por el contrario, tiene su explicación en una variante social que viene determinada por los comportamientos individuales, y que como bien señala Émile Durkheim, responde al condicionamiento social, es decir, a la influencia que el individuo recibe desde su nacimiento en una determinada sociedad, por lo que, a este respecto, cabe señalar, como bien apunta el sociólogo francés, que la vida colectiva, al igual que la vida mental del individuo, está hecha de representaciones, pero de distinto tipo. La clasificación y el ordenamiento o los sistemas de valores que nos vienen impuestos por la sociedad como pueden ser las tradiciones culturales, la religión, la moral o el derecho son, en este sentido, fundamentos que guardan correlación directa con la actuación del individuo.

Dejamos con ello constancia, como apuntábamos en la formulación de nuestra hipótesis, que el indígena responde a un modelo de construcción social propio que se sustenta en las formas de percepción y clasificación del mundo de acuerdo a un orden jerarquizado que rige los principios de su comunidad y, sobre ese razonamiento, observamos en la narración que el indígena aún no muestra importantes actos de sublevación o manifestaciones de rebeldía inmediata, pero sí se exhibe toda la fuerza, el poder y la dignidad de la colectividad por salvaguardar sus tradiciones. El triunfo que representa la victoria de los comuneros de Puquio al imponer la corrida india ante las autoridades y señores principales, confirma, desde tal perspectiva, la fuerza de un grupo social que se manifiesta contra cualquier injerencia externa.

La novela, como vemos, se ajusta, en cuanto a la estética se refiere, el indigenismo ortodoxo, caracterizado, principalmente, por el compromiso del escritor con el pueblo amerindio, el fuerte sentimiento de reivindicación social que transmite su obra, la superación de los moldes románticos y la suficiente proximidad con el indio y el Ande para retratarlo desde adentro.

La segunda obra: *Diamantes y pedernales* (1954)

❖ ***Diamantes y pedernales* (1954)** (Cuadro 9)

En esta segunda obra, Arguedas vuelve a situarse en el marco de la confrontación interétnica e interracial para apuntar, nuevamente, al conflicto indio/criollo en el ámbito regional. En esta ocasión lo hace por medio de la confrontación de arquetipos étnico-raciales



opuestos en los que se sitúan, por un lado, la figura del latifundista y la mujer blanca de belleza sublime —virtudes que se asocian al hombre de linaje hispánico y la mujer que representa el canon de belleza occidental en su representación del mundo criollo— y, por el otro, a través del universo mítico-simbólico de la cultura quechua que personifican el indígena y el mestizo.

Las causas que se aducen al conflicto y que se manifiestan nítidamente en el relato se justifican en razón de los efectos de la colonización, la injusticia, el etnocentrismo y la distancia social, temas que se presentan en la obra y que estudiamos muy de cerca desde el plano teórico promulgado por Durkheim en sus publicaciones *La división social del trabajo* (1893) y *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912)

El proceso colonizador hispano en Perú y en otros países de América significó la imposición de una civilización distinta, que originó una profunda crisis en las culturas vernáculas. El conquistador español, convencido de que su cultura era más avanzada, sentía obligación de imponerla, difundiendo sus costumbres, religión o sistema administrativo y político, lo que dio lugar a un motivo de conflicto permanente y a unos efectos negativos que repercutieron enormemente en el pueblo aborígen, proyectándose la difusión del castellano como lengua de la cultura española, implantando la religión católica a través de la presencia de los monjes, favoreciendo la mezcla racial y provocando la disminución de la población indígena a causa de las guerras por la conquista, las enfermedades que portaban los europeos y el exceso de trabajo al que sometían a la población autóctona.

El etnocentrismo, igualmente, entendiendo como una forma de percibir la realidad del mundo en virtud de la perspectiva del propio acervo, incluyendo, además, el rechazo de cualquier punto de vista proveniente de otra cultura, es otro de los factores que se muestra más determinante en la novela.

Como se aprecia en el texto, entran en contienda dos prototipos sociales por concurrir en ellos unas diferencias amplias que persisten en el tiempo y que establecen notables perjuicios en los pueblos oriundos de la sierra andina, incidiendo, de manera significativa, en su libertad y en sus derechos socioeconómicos, culturales, educativos y lingüísticos. Se trata, como podemos ver, de la imposición de una cultura sobre la otra a través de una consistente posición de fuerza, introduciendo sus valores, esquemas y formas de percibir la realidad.

La distancia social, por otro lado, entendida como un proceso de desorganización social profundo, producido por la falta de un contacto suficientemente prolongado de los segmentos o grupos que conforman una sociedad, sin desarrollar la cohesión y la solidaridad, conforma el caldo de cultivo propicio para el desarrollo de la violencia y la agresión.

En Diamantes y pedernales constatamos que el modelo único que se promueve como criterio unificador es el de la población criolla, de origen colonial, principio que constituye una amenaza contra el nativo por el intento de aculturación forzada que supone para esa

población que pugna por salvaguardar, con gran ahínco, sus señas de identidad. Esto representa, sin duda, la fuerza de la cultura dominante y el pensamiento etnocéntrico frente a la diversidad, el pluralismo cultural y el multilingüismo.

Indios y criollos, como se aprecia en el relato, están sujetos a un patrón social que rige su manera de actuación. El pueblo indígena cumple con el código social que le viene impuesto en su comunidad. Ellos muestran gran humildad, respetan la naturaleza, defienden su acervo, aceptan las decisiones comunitarias, reconocen la autoridad del varayok's, etc. El criollo, por el contrario, representa el modelo de individuo altanero, presuntuoso y abusivo que utiliza al indio para su servicio. No acepta el contacto con él, no le permite una relación igualitaria sino de subordinación y además, tiene el control absoluto del poder económico, administrativo-jurídico y eclesiástico. Esto propicia un distanciamiento entre indígena y criollo que no ayuda a una cohabitación pacífica.

Como asevera Durkheim, las creencias y modos de conducta están instituidos por la colectividad y, en ese sentido, no pueden ser modificadas unilateralmente por el individuo, lo que, en conclusión, nos lleva a comprobar que la disputa que se plantea en el relato, fiel reflejo de la sociedad andina peruana de mediados de siglo XX, se justifica, como efectivamente demuestra el sociólogo en su ensayo "Representaciones individuales y representaciones colectivas", que se trata de una confrontación de modelos que implica la organización y el ordenamiento de los hechos del mundo en

géneros y especies, en subsumir los unos en los otros y en determinar sus relaciones de inclusión y exclusión.

La novela, tal cual se refleja en el panorama literario, se presenta como un relato corto, simbólico, con el que su autor explora las fibras sensibles que se manifiestan en el individuo, reflejando, por un lado, la pasión amorosa, la sexualidad y la muerte y, por el otro, la presencia de la música andina dentro del ámbito propio de la cultura quechua, como componente regenerador del alma humana. Su inclusión en el marco de la creación artística, de acuerdo a la presencia de elementos simbólicos, cosmológicos y religiosos que exhibe el mensaje discursivo del autor, marca el tránsito hacia el neo-indigenismo, estética que se va a caracterizar por la presentación de una nueva variante literaria, la del realismo maravilloso, sustentada en el mito y la magia, lo irreal y lo insólito, capaz de visionar interiormente las vivencias del indio, su espiritualidad y su integración a la cosmovisión, las relaciones comunitarias y familiares, el trabajo y su imbricación con la naturaleza y los rasgos de su cultura y expresión artística.

La última novela, obra póstuma.

❖ ***El zorro de arriba y el zorro de abajo (1971)***

(Cuadro 10)

En esta obra, la última que escribe Arguedas, retorna el viejo planteamiento del litigio indio/criollo, situándolo en el marco histórico del siglo XX, pero, al contrario de sus anteriores novelas, esta vez lo

hace en el ámbito urbano. Confronta ahora el capitalismo, sistema económico y social basado en la propiedad privada de los medios de producción, en la importancia del capital como generador de riqueza y en la asignación de los recursos a través del mecanismo del mercado, frente a la estructura comunal indígena que establece el principio de solidaridad, la colaboración mutua y la reciprocidad. Como vemos, la lucha se renueva y la confrontación se orienta ahora entre el modelo industrial capitalista, un sistema moderno basado en el uso de las máquinas, la especialización, el trabajo individual y la alta productividad con el tradicional sistema de trabajo comunitario del ayllu, en el que todos contribuían mancomunadamente a un reparto equitativo de bienes.

Este nuevo choque, contrariamente a lo que mostraba Arguedas en sus primeras novelas, el latifundio y el señor que imponía su ley, cambia ahora con el industrial capitalista. Como podemos ver, el nativo sólo ha permutado de escenario pero, igualmente, se le sigue explotando. Resulta evidente —tras la expansión del capitalismo por el auge de su industria y la migración desordenada de indígenas y mestizos del Ande a la costa por la oportunidad que representaba para ellos la ocasión de trabajar en una metrópoli próspera, alcanzar mejores oportunidades de vida para sus familias e integrarse en un proceso de modernización que transformaría el país— que su situación se agravará notablemente al verse sometido a un nuevo modelo productivo que les acarreará, igualmente, unas consecuencias deplorables para sus vidas, originando, en su caso, la aculturación forzada, el quebranto de sus valores identitarios, la insolidaridad y su propia degradación moral al

rendirse a los vicios de la urbe. De todo esto se advierte que el indio andino, al pasar de la sierra a la ciudad, comienza a perder su rol identitario y, en tal sentido, su jerarquía social se ha visto modificada, pasando, sin ningún privilegio, de una sociedad latifundista en la que el hacendado tenía todo el poder, era dueño de la tierra, de los bienes y de los propios indios, a un sistema capitalista en el que los empresarios, las corporaciones y los grandes "holdings" industriales o empresas multinacionales imponen la ley del mercado y les explotan igualmente.

Esta desvirtuación de los principios identitarios en los que descansan los valores del pueblo indígena, sucumbiendo al lucro, la deshumanización y los vicios, es lo que nos trasmite Arguedas. Desde tal criterio, apelando a la teoría de Durkheim, señalamos que la lucha por imponer la aculturación al indio es aún más significativa. Como sostiene el sociólogo francés en su ensayo "Juicios de valor y juicios de realidad", los individuos encuentran fuera de ellos una clasificación establecida (que no es obra suya y que expresa una realidad diferente a sus sentimientos personales) a la cual deben ajustarse. Esto conecta, indudablemente, con nuestro argumento en el sentido de que es la sociedad la que va imponer al indio su modelo, obligándole a renunciar a sus principios identitarios para adaptarse a la nueva cultura. Ello le hará caer en la individualidad, la corrupción y los vicios propios de la urbe como acertadamente refleja Arguedas en los personajes que escenifican el relato.

La novela, tal cual se refleja en el panorama literario, se circunscribe a la nueva estética vanguardista y se presenta como un relato amplio que se apoya en un episodio de la historia reciente de Perú para conformar un relato en el que se pondrá a dialogar a un grupo amplio y heterogéneo de voces (indios aymaras y quechuas, mestizos, criollos, negros, zambos, costeños, etc.), para darnos cuenta con sus testimonios de la realidad social que impera en un espacio territorial urbano de la costa peruana, reproduciendo la dureza de ese escenario que viene marcado por la pobreza, el afán de supervivencia, los conflictos de intereses, el ambiente de los bajos fondos y los episodios de violencia que se generan entre individuos que comparten el mismo entorno.

Como apunta Martin Lienhard en su ensayo “La andinización del vanguardismo urbano”, texto crítico que aparece en 1990 en una edición de la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, editada por Eve-Marie Fell, el libro tiene cierta conexión con el vanguardismo urbano y ofrece una serie de puntos de contacto con los que subyace en varias obras clásicas de la narrativa urbana de vanguardia, como *Ulises* (1922) de James Joyce o *Manhattan transfer* (1925) de John dos Passos.

## **7.- Conclusiones (Cuadro 11)**

Esta investigación que se ha centrado en el estudio de la presencia indígena en la novela de José María Arguedas cumple con los dos objetivos propuestos:

- ❖ Analizar y dar respuesta al conflicto interétnico e interracial entre indígenas criollos desde el marco teórico de las propuestas de Émile Durkheim.
  
- ❖ Exhibir desde el corpus novelesco la representación del indígena en toda su dimensión.

El estudio responde, igualmente, a la congruencia de la hipótesis al contrastar en los relatos que conforman el corpus narrativo, como así lo demuestran los textos, que, efectivamente, la adhesión del indio al modelo social que había sido impuesto por la sociedad criolla, fue sólo parcial, que se mantuvo vigente, fundamentalmente, en la unidad del trabajo por su fuerte represión y que el indio sólo comenzó a perder su rol identitario cuando emigró de la sierra a la ciudad, teniendo que afrontar la aculturación de un nuevo acervo.

Hemos comprobado y demostrado que el encuentro violento y las actitudes discordantes que reproducen indígenas y criollos provienen de sus diferencias perceptivas y que, desde esa disposición, revelan, asimismo, una forma de conocimiento y concepción de la realidad del mundo que difieren entre sí.

Hemos acreditado que el indio transmite su extenso patrimonio cultural por medio de la oralidad y, que de ningún modo, se puede sostener el argumento de que el pueblo quechua esté anclado en el primitivismo.



Hemos justificado, asimismo, que la posición del indígena andino en cuanto a sus valores, costumbres, creencias y ritos, pese a la fuerte influencia de una cultura invasora que ha propiciado una convivencia insostenible, no ha modificado su posicionamiento en los territorios andinos. Sí, excepcionalmente, como habíamos apuntado ya, se han visto, en algunos casos, valga el ejemplo de las grandes migraciones del Ande a la costa, un acercamiento a la cultura hispana por parte de algunos nativos que han pasado por un proceso de aculturación en su tránsito del mundo rural al urbano como se ha podido ver en las novelas *Yawar Fiesta* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

La obra de este gran escritor apurimeño, representante del indigenismo peruano, ha acaparado toda nuestra atención, no sólo por habernos proporcionado una visión nítida e incisiva del indígena andino y de exhibir su amplio legado cultural en la literatura hispanoamericana del siglo XX, sino porque, además de eso, ha proyectado una voz silenciada durante siglos, dándole, todo el protagonismo que en justicia le corresponde. De ella, hemos extraído algunas conclusiones que dan relevancia a su gran trabajo y que, a nuestro juicio, sintetizan su gran aportación:

- ❖ La novela de Arguedas como creación artística independiente, válida en sí misma y con capacidad de proyectar suficientes datos y aportaciones históricas, sin necesidad de acudir a ninguna otra estimación erudita que acote su campo y sus referencias críticas, nos ofrece una visión totalizadora de una

sociedad fracturada por los conflictos sociales. Esta realidad que abarca a todo el país, de la que su autor nos brinda una visión clarificadora en torno a las clases sociales, los grupos antagonistas y los individuos de todos los linajes, confiere a su obra, por la amplitud y complejidad del universo que representa, un rasgo definidor que va mucho más allá de la configuración lingüística del texto y, en ese sentido, su aportación establece conclusiones que parten de la consideración de que proyecta la realidad de su tiempo.

- ❖ La búsqueda de la propia identidad cultural del autor, su identificación con el indio peruano y el deseo de hacer justicia al pueblo quechua, explotado durante siglos, son algunas de las claves que insistentemente se manifiestan en su escritura.
  
- ❖ La configuración de los relatos, como hemos observado en las novelas *Yawar Fiesta*, *Diamantes y pedernales* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, por el hecho de hacer aflorar algunos elementos de una cultura milenaria ancestral y de su amplio sistema de representaciones que incide en una forma de ver el mundo acorde al pensamiento cósmico, nos pone en contacto con el indio y su problemática socioeconómica y cultural, ilustrándonos, como documento de la época, su difícil inserción en una sociedad semicolonial, fuertemente jerarquizada, en la que predominan las relaciones litigantes entre nativos y criollos y el latifundista es el símbolo de prestigio y de poder.

Concluimos la lectura y defensa de esta tesis agradeciendo a los miembros de este tribunal la atención prestada y nos ponemos enteramente a su disposición para cuantas cuestiones u observaciones estimen convenientes de formularnos.

Muchas Gracias.

En la Sala de Juntas de la Facultad de Filología Española, Clásica y Árabe de la Universidad de Las Palmas, a 5 de Febrero de 2016.