

**HACIA LA BUSQUEDA
DE LA IDENTIDAD PERUANA**

RITA L. FUNARO

159



Traducción de Sherry E. Gapper

Estudio del desarrollo de las obras de José María Arguedas

*“Me retiro ahora porque siento, he comprobado que ya no tengo energía e iluminación para seguir trabajando, es decir para justificar la vida”*¹. Tal era la confesión de José María Arguedas tan sólo dos días antes de suicidarse en noviembre de 1969. Su última novela fue para él un extenuante conjuro, concebida en un momento desesperado, para comunicarse con el mundo por el bien de una sociedad perturbada; sin embargo fue obstruida por la trágica pérdida de poder expresivo por parte de un individuo frustrado. En la creencia de que el propósito principal de un autor es el de

comunicarse, Arguedas no encontró justificación alguna de vivir al concluir que ya no poseía la fuerza o facultad de cumplir adecuadamente su papel. A lo largo de su vida su motivación para escribir permaneció clara y constante; era únicamente su resistencia la que titubeaba. No soportó advertir que todo lo que trató de cambiar y mejorar se hacía más y más fútil y desviado: *“Como estoy seguro de que mis facultades y armas de creador, profesor, estudioso e incitador, se han debilitado hasta quedar casi nulas y sólo me quedan las que me relegarían a la condición de espectador pasivo e impotente de la formidable lucha que la humanidad está librando en el Perú y en todas partes, no me sería posible tolerar ese destino”*². Empezó como un buen escritor de ficción, con una sensitiva mirada a la injusticia social y un preocupado deseo de dar reconocimiento y voz al indio oprimido. Su sensibilidad llegó a ser una obsesión, un proceso que terminó en el atosigamiento de una obra potencialmente única y talentosa debido a sus excesivos esfuerzos políticos y sociales. Se sacrificó como artista en lo que creyó ser el mejor interés de su querido Perú. Este es el proceso que será objeto del presente análisis. Su propósito no sólo es presentar los elementos constantes en su obra, sino señalar el cambio básico de sus intenciones, actitud y productos entre 1935 y 1971. Sus libros evolucionan de una literatura de ficción a lo que se podría describir mejor como un documental político y social. Al observar algunas de las obras más importantes de la carrera de Arguedas desde una perspectiva primero estructural y luego temática, no se puede dejar de lamentar el alto costo que él se sintió obligado a pagar. Es la más trágica ironía que mientras su ansiedad y necesidad de expresarse se incrementaba, parecía perderse más de lo que se ganaba.

Elementos estructurales y temáticos

Los elementos formales tales como el lenguaje, el espacio, el punto de vista y la estructura general son íntegros para una evaluación de cualquier obra creativa, indiferentemente de si el propósito principal del autor yace

en desarrollar un tema específico o en hacer algún tipo de comentario político o social. Como diestro escritor, Arguedas ciertamente estaba consciente de eso en la última etapa de su carrera cuando parece abandonar la perfección de varios elementos estilísticos por el contenido.

Gran parte de la superioridad y auténtico valor literario, particularmente de sus primeras obras, estriba en el hecho de que Arguedas expone el material a través de ojos evidentemente indios. El lenguaje español tradicional era demasiado restrictivo e incongruente para la mayoría de sus personajes y situaciones. Por ejemplo, "amor de niño" es la traducción de **Warma Kuyay**, pero ése parecería un mal sustituto del otro para el título de uno de los cuentos más sensitivos y conmovedores. No obstante, si escribiera totalmente en quechua, limitaría severamente a sus lectores. Una integración hábil de la lengua quechua dentro de una base castellana extendida más extensamente fue la solución. En sus libros el lenguaje logra una libertad notable para verbalizar el espíritu del hablante quechua. Los personajes pueden expresarse en su idioma natal y darle toda la delicadeza o gravedad que le exigen sus estilos de vida. Arguedas oye en muchas palabras quechuas una especie de onomatopeya que recuerda los místicos sonidos de la naturaleza. Aunque la música y la naturaleza sean comentadas posteriormente como temas de sus obras, es importante reconocer su existencia en un contexto puramente estructural. Tal y como los compositores indígenas copiaron la música de la naturaleza, Arguedas usa el lenguaje para reflejar la voz del agua, de la tierra y de sus criaturas: "*La terminación quechua 'yllu' es una onomatopeya. 'Yllu' representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo. . . 'Illa' nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna. . . es un peñasco gigante. . . o una mazorca cuyas hileras de maíz se entrecruzan o forman remolinos. . . son 'illas' los toros místicos que habitan el fondo de los lagos solitarios*"³. A través de este personal estilo, Arguedas intenta trasladar un profundo punto de vista antropológico a la prosa creativa. Esta técnica expresiva logra dar un sabor indígena realista a sus libros. El cambio ocurre cuando su deseo de realismo y espontaneidad de expresión se convierten en vulgaridad absoluta. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), la determinación para permitir a sus personajes hablar naturalmente y para retratar fielmente el ambiente de los tugurios, le lleva a pasar por alto ciertas normas de gusto literario básico. El lenguaje de su última novela sencillamente ofende a veces, no como la cuidadosa y elegante síntesis de quechua y español que tanto se admira en sus otras obras⁴.

Todas las obras de Arguedas giran en torno a un argumento relativamente sencillo del cual se deriva alguna profunda protesta o conflicto. En



Agua, es la distribución de agua en el pueblo de San Juan. En *Los escolares* es la lucha por la pertenencia de una vaca. Esto se da aún en sus últimas novelas. La explotación de una mina sirve de núcleo del conflicto en *Todas las sangres* (1964), y *El zorro* gira alrededor del crecimiento industrial de Chimbote y los problemas que han resultado de ello. Sin embargo, el punto de vista y la presentación de estos incidentes varían y revelan mucho en término de los cambios que ocurren en la carrera del autor. Los tres cuentos que componen *Agua* (1935) son narrados en primera persona por un narrador subjetivo, un participante activo que claramente es comprensivo y está unido a los oprimidos: "*Sentí que mi cariño por los comuneros se adentraba más en mi vida*"⁵. Cualquier caracterización gira principalmente alrededor de esta figura central. Es un hombre joven, lleno de ideales y frustraciones. Aunque envuelto, está aparentemente impo-

sibilitado en medio de un ambiente cruel e injusto. Acaba en un estado de desesperación que surge al advertir la imposibilidad de imponer el bien en el mundo que lo rodea. Se ve en una misión solitaria para salvarse a sí mismo del mal o a alguien más. En **Warma Kuyay** el narrador, profundamente enamorado de la violada Justina, realiza una cruzada personal contra don Froilán, aun cuando se da cuenta de su futilidad: “yo sólo me quedé junto a don Froilán”⁶. Al final de los tres cuentos un narrador desesperado y perdido, consciente de su impotencia, lamenta su situación y la de aquellos como él. Esta figura que lamenta y persigue una intensa misión personal se repite en todas las obras consideradas, aunque no siempre aparezca en la forma de un narrador.

La estructura de **Los ríos profundos** (1958) es la de memorias entremezcladas sin recuerdos, permitiendo así al narrador yuxtaponer la realidad del pasado con la del presente. Ninguna es una realidad objetiva; al contrario, está obviamente matizada por la emoción. Aunque este espacio está restringido una vez más a la sierra, la técnica de incorporar recuerdos en la línea del argumento deja al autor aumentar el mundo de su libro, tendencia que continúa en sus obras posteriores. La novela es de naturaleza episódica, y gravita en una serie de incidentes climáticos. Cada capítulo es como un cuento en sí, compuesto de un principio, una complicación y un desenlace. Por ejemplo, el primer capítulo, **El viejo**, se abre con el viaje a Cuzco y continúa con complicaciones en el alojamiento y en una reunión con un rico tío. La victoria del viejo da un resultado que prepara la escena para el siguiente capítulo, **Los viajes**. Existe una cualidad final para casi toda secuencia: **La despedida** termina con la ida del padre, **El motín** termina cuando doña Felipa es obligada a escapar, y la plaga es la causa de la muerte de **La Opa**, la ida de todos los personajes y desde luego el fin del relato. Esto no implica que el libro carezca de cohesión; al contrario, muestra una calculada organización, y sencillamente señala que aunque cada capítulo contenga las semillas del siguiente, se puede ver como una entidad en sí. La presencia del narrador, Ernesto, y ciertos temas unificadores son importantes para establecer la continuidad de la obra. Ernesto es un participante, no un simple observador. Sus reacciones e impresiones forman gran parte de

la caracterización de otros y son imprescindibles para influir en las actitudes del lector con respecto a las situaciones y sucesos que ocurren. Por ejemplo, los sentimientos del lector para Antero cambian debido al punto de vista diferente que tiene Ernesto de él. Se ve a sí mismo en medio de un mundo hostil. El encierro físico de la escuela es un paralelo simbólico de su encierro espiritual y su soledad. Su visión de la vida como una lucha para la salvación a menudo lleva a formar una imagen de sí mismo en una misión personal para salvar todo de la perdición. Esto es evidente en su deseo de salvar a su tío de sus propias riquezas, y sus intentos de prevenir las continuas violaciones de *La Opa* por los otros estudiantes. Cerca del fin de la novela aún trata de conquistar la plaga él solo, cuando se imagina a sí mismo en combate con la personificación de la fatal enfermedad. A veces perdido en la desesperación y la confusión, él es otro ejemplo del cruzado que se lamenta en las novelas de Arguedas.

Todas las sangres difiere principalmente de las obras anteriores por su amplitud. Desde el título mismo estamos conscientes de la perspectiva más amplia del autor. Su preocupación no está únicamente con una raza o un grupo, sino con toda la gente. El escenario ya no está limitado a la sierra: se extiende para incluir todo Perú. Hay una cantidad de personajes, cada uno de los cuales se desarrolla mucho más profundamente. El narrador comprometido, subjetivo, ha desaparecido y es reemplazado por un punto de vista omnisciente y objetivo en tercera persona. De este modo, les queda a los actores caracterizarse a sí mismos a través de su propia dramatización y diálogo. El ensanchamiento del espectro y la eliminación del narrador o del contexto autobiográfico permiten una serie más variada de personajes: los protagonistas individuales tales como don Fermín y don Bruno; los grupos, como Lahauymarca o Paraybamba; las creaciones míticas como Pukasira y Apukintu; los actores únicos en el ambiente local como Asunta y Rendón Willka; y las presencias invisibles como la corporación norteamericana. Es especialmente útil para este estudio ver a don Bruno, un hombre lleno de culpa, débil y atormentado. Él sabe que está corrompido y lo admite, un nuevo rasgo en un personaje de Arguedas. La creencia de que su única es-

peranza de felicidad yace en la actividad religiosa lo lleva a pasar la mayor parte de su vida buscando el camino de la salvación. El se ve a sí mismo como un buen católico y justifica el asesinato de don Lucas como una orden del cielo. La imagen que tiene don Bruno de sí mismo se observa mejor en su sermón al ingeniero, en el que denuncia a este hombre por actuar en oposición directa a Dios y a la ley. Describe la desintegración de la religión en el pueblo como un pecado muy serio del que son responsables los hombres como su hermano Fermín. Esta imagen autoproyectada de un misionero sagrado que iba a salvar al indígena, y San Pedro en conjunto, recuerda a los solitarios narradores cruzados de las obras anteriores de Arguedas. Este mismo tipo de persona que aparece de una manera diferente, y la presentación del extenso y gran mosaico de Perú y sus habitantes en vez de únicamente un aspecto, indican al menos un cambio estructural en las obras ficticias de este autor. El caos llena su última novela, *El zorro*, como él lo confiesa de buena gana. El espacio ha cambiado totalmente de la región montañosa peruana a la costa; sin embargo, la figura del serrano está lejos de abandonarse. La inserción de los diarios dentro de una novela puede ser una técnica literaria muy útil; pero en este caso no se utiliza como tal. Sirve de verificación del tormento e inseguridad del autor, e interrumpe cualquier semblanza de cohesión que podría existir fuera de eso. Al notar que el autor admite sus propias insuficiencias, el lector no puede evitar cuestionar el valor y validez de su obra: *"No entiendo a fondo lo que está pasando en Chimbote y en el mundo. . . lo escribí, arrebatado, sin conocer bien Chimbote ni conocer como es debido ninguna otra ciudad de ninguna parte. A través simplemente del temor y la alegría no se pueden conocer bien las cosas"*⁷. Por medio de estos diarios, se hace obvio el doloroso esfuerzo con que Arguedas se sintió obligado a ponerse en acción para terminar la obra. Es un sacrificio para él, pero hecho con el interés de salvar Perú:

"Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora, del azote, del odio impotente, de los



fúnebres 'alzamientos', del temor a Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes; se abre el de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego, el del Dios liberador. . . Despidan en mí un tiempo del Perú. He sido feliz en mis llantos y lanzazos, porque fueron por el Perú. . . cuyas raíces estarán siempre chupando jugo de la tierra para alimentar a los que viven en nuestra patria, en la que cualquier hombre no engrilletado y embrutecido por el egoísmo puede vivir, feliz, todas las patrias" (El zorro. Págs. 286-287).

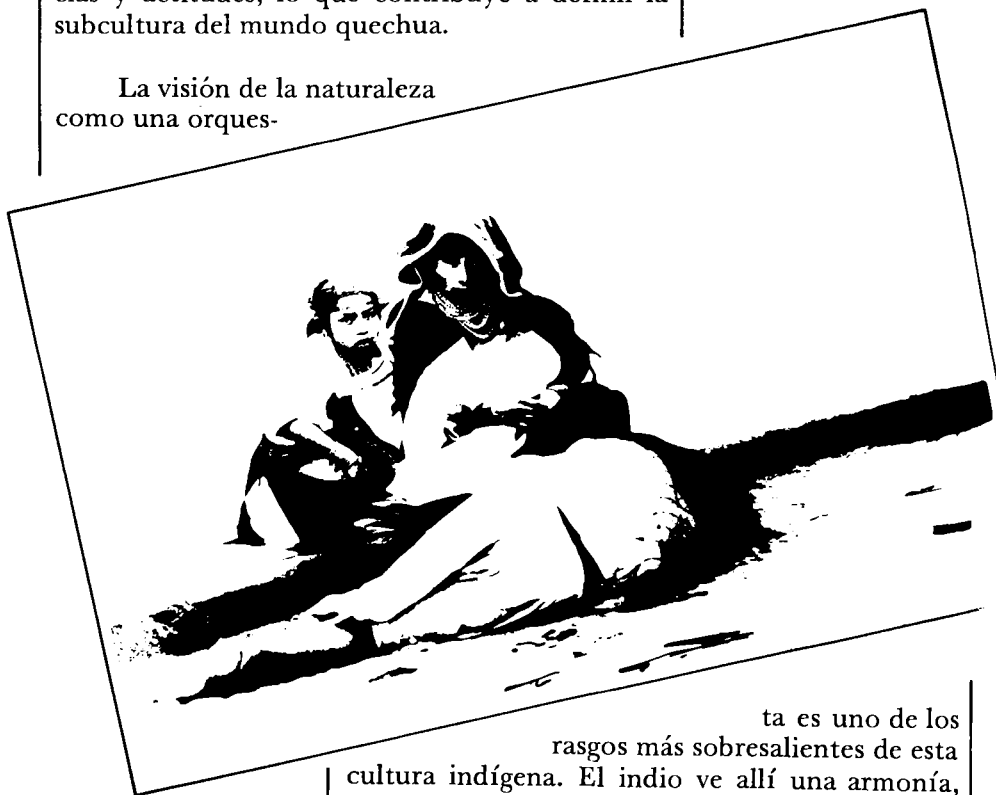
Aquí no hay un narrador, ni un personaje dentro de un relato, sino el autor, obsesionado con una misión personal y de hablar en nombre del país que él está tratando de impedir que decline más. La diferencia crítica y patética entre éste y las figuras desesperadas que se lamentan, señaladas anteriormente, es que el único recurso que puede encontrar este cruzado es el suicidio.

El contenido

El principal propósito detrás de lo que escribió Arguedas es mostrar una sociedad rígidamente jerárquica compuesta por el indígena, el patrón y el sacerdote. Esta estructura pendular que enfatiza las grandes divisiones sociales y económicas que separan la población de Perú, reduce el papel del indígena al de la humildad, la ignorancia y la subordinación. Además de exponer

esta situación, claramente se dedica a presentar el mundo quechua como una parte esencial y valiosa de la nación peruana. Busca hacer reaparecer una herencia olvidada y describir una tierra que, aunque perdida ante el cruel invasor latifundista, conserva sus raíces en los indígenas. Restablece la personalidad indígena, dándole dignidad, valor y misterio. Más allá del éxito que logra al expresar su visión a través de su propio lenguaje, está el hecho de que incluye las tradiciones, creencias y actitudes, lo que contribuye a definir la subcultura del mundo quechua.

La visión de la naturaleza como una orques-



ta es uno de los rasgos más sobresalientes de esta cultura indígena. El indio ve allí una armonía, que no está presente en el orden social corrompido que lo rodea. Es armónica no porque está compuesta únicamente de elementos benévolos, sino por ser constante, y desde luego segura. Arguedas no omite sus características de miedo y destrucción para evitar de este modo presentar un cuadro demasiado romántico o idealista del

ambiente. El sol seca y destruye los cultivos, lo mismo que da energía y calienta la tierra: "*El tayta Inti quería, seguro, la muerte de la tierra, miraba de frente, con todas sus fuerzas. Su rabia hacía arder al mundo y hacía llorar a los hombres.*" (Agua. Pág. 73). Algunas de las montañas, normalmente dotadas de poderes sobrenaturales, son protectoras, mientras otras amenazan. En Los escolares Ak'chi se representa como el guardián del pueblo, Ak'ola y su población: "*Todos somos hijos de tayta Ak'chi.*"⁸ Sin embargo, Jatunrumi es descrito como un elemento amenazante y los mitos antiguos que cuentan que traga inocentes indígenas infunden miedo en el narrador cuando está atrapado en su cumbre. En semejante experiencia mítica subyace mucho de la estética de la naturaleza, especialmente en las montañas. En Agua, Kamara y Chitulla son dos colinas que están de frente, separadas por el río Viseca. Se les da características humanas y los indígenas las perciben como dos rivales que descienden a las orillas del río cada noche para discutir. A menudo las montañas se ven como protectoras, o como imponentes seres misteriosos que se remontan sobre una población vulnerable pero obediente: "*Miré al Chavalla, que parecía terrible y fúnebre en el silencio de la noche*" (Warma Kuyay. Pág. 123). "*Pronunciaba los nombres de las lejanas, de las inalcanzables montañas nevadas, diosas de toda la tierra. . . Aquí estamos tus hijos.*"⁹ Como resultado de la intensidad que existe entre el hombre y estas montañas, a veces se siente obligado a expresar su exasperación y frustración cuando una de estas colinas en las que ha confiado parece impotente ante los nocivos terratenientes: "*¡Mentira! El Ak'chi es nada en Ak'ola, Taytacha también es nada. . . nada hace en esas tierras; para el paradero de las nubes nomás sirve.*" (Los escolares. Pág. 102). Se acepta que esta frustración es causada por el

hombre blanco y su obvia ventaja en la lucha racial. No obstante, el indígena no encuentra a veces ninguna otra manera de manifestar esta desilusión que gritar a sus amados ídolos. La gente conversa con la naturaleza y continuamente busca su ayuda y guía. Vuelven a ella como el último recurso cuando toda esperanza en las habilidades humanas desaparece. La escena final de *Agua* deja a un desvalido narrador en medio de un pueblo moribundo y oprimido. Suplica a los llanos, al río y a la única fuerza en la cual él todavía tiene fe: "*Tayta Chitulla: ¡qué se mueran los principales de todas partes!*" (*Agua*. Pág. 81). La naturaleza queda más que personificada; tiene una vida propia que se comunica con la humanidad, y la refleja. Tiene una voz, un alma y un acuerdo con el hombre que facilita cierta identidad entre ellos: "*He ido a escuchar la cascada de agua que sabe. Están cantando con su voz común.*" (*Todas las sangres*. Pág. 35). Existe una relación establecida entre todas las cosas vivientes que incluye el amor y la comunicación y frecuentemente sirve como el origen de la fuerza y la estabilidad. Esto se ejemplifica en *Los ríos profundos* cuando Ernesto habla del y al río Pachachaca: "*Yo no sabía si amaba más al puente o al río. Pero ambos despejaban mi alma, la inundaban de fortaleza y de heroicos sueños. Se borraban de mi mente todas las imágenes plañideras, las dudas y los malos recuerdos. . . ¡Sí! Había que ser como ese río imperturbable y cristalino como sus aguas vencedoras. ¡Como tú, río Pachachaca!*" (*Los ríos profundos*. Págs. 68-69). La infusión de coraje y el poder de la naturaleza no pueden ser desechados como puramente supersticiosos aún por los personajes más escépticos de las obras de Arguedas. Aun el muy práctico don Fermín en *Todas las sangres* empieza a preguntarse si existe o no una fuerza misteriosa en la naturaleza que ha penetrado y que ha sido absorbida por el cuerpo del indígena Rendón Willka, para poder ayudarlo en su misión: "*Quizá*



uenta con el poder de la naturaleza que, de vez en cuando, de manera que no entiendo, parece que se hubiera concentrado en el cuerpo y la voz de ese hombre.” (Todas las sangres. Pág. 97). Esta intimidad sobrenatural entre el hombre y la naturaleza explica su reflejo y su influencia mutuos. Un elemento tiene un efecto determinado sobre el otro, y el ambiente o el clima frecuentemente refleja los sentimientos o los estados mentales de los seres humanos: “La salida del sol en un cielo limpio siempre me hacía saltar de contento.” (Los escolares. Pág. 94).

Esta armonía cósmica incluye no sólo al hombre y la naturaleza, sino también los animales. Juntos parecen compartir un estado síquico común: “El color del sol de la mañana, la altivez del tayta Ak'chi, la alegría de los potreros y los montes, el valor orgulloso de los gavilanes y los killinchos, me enardecían la sangre; y me volví atrevido.” (Los escolares. Pág. 94). Los animales no son simples objetos de afecto, sino seres que reflejan y comparten la felicidad y la pena de los hombres. De esta manera, los indígenas comparten una intimidad inusual tanto con las vicuñitas como con las aves, los árboles, las montañas y con todo lo demás que cuando está combinado constituye la tierra misma en la que crecen. Cada elemento es especial y misterioso a su modo: “Le dio alegría a mi corazón casi detenido; le transmitió su vivacidad incesante; pude verle sus ojos, buscándolos. Ni un río, ningún diamante, ni la más noble estrella brilla como aquella madrugada los ojos de ese ruiseñor andino.” (Los ríos profundos. Pág. 218). No obstante, sólo cuando todos éstos estén unidos se crea un cosmos que es una sola vida pero una vida total: el hombre, la naturaleza y los animales amalgamados en un estado etéreo. Hay dos ejemplos de esta relación única entre el hombre y los animales, ejemplos especialmente sorprendentes. En Los escolares la vaca, Gringa, es el centro del cuento. Ella es el orgullo del pueblo, y aunque oficialmente su dueña es la viuda, es en realidad una posesión de la comunidad: “Lo que es yo la quería como a una madre de verdad.” (Los escolares. Pág. 87). Es un símbolo del amor y la cohesión de la gente del pueblo en su lucha contra el malvado don Ciprián. Cuando el patrón la fusila, se evidencia la dependencia que tenía, el narrador, de esta vaca. Se arroja alrededor de su cuello y solloza, deseando estar muriendo allí a su lado. Una reacción semejante es incitada por el maltrato de Zarinacha, la ternera en Warma Kuyay. El narrador la abraza y la besa como si fuera humana y ruega su perdón por la crueldad de sus amigos. Tal afecto podría parecer exagerado a no ser que se observe en el contexto esta idea de una armonía completa.

El establecimiento del tema de una comunión entre el indígena y el ambiente es crítico en todas las obras de Arguedas, excepto en *El zorro*. La naturaleza casi no se nota aquí, y cuando aparece, se cambia de algo misterioso y delicado a un objeto de perversión. Por ejemplo, el agua ya no es una fuerza mística o amistosa: *“Esa es la gran ‘zorra’ ahora, mamá Chimbote. Era un espejo, ahora es la puta más generosa ‘zorra’ que he conocido podrido”* (*El zorro*. Pág. 52). El concierto de la naturaleza desaparece no sólo mientras cambia el enfoque del autor, sino también cuando cambia la realidad que presenta. Además de ser desalojado de su residencia tradicional, el indígena es despojado de sus señales mitológicas. Trasladado de su habitación natural, está aún más expuesto a la degradación y a la explotación. Esta diferencia de realidades tiene que reflejarse en la literatura como Arguedas mismo lo explica: *“Según cómo sea la naturaleza social y el grado en que el hombre haya modificado la naturaleza externa, el mundo físico, será diferente la creación novelística, poética y de todo orden de cosas de una u otra sociedad. . . ¡Qué diferencia hay tan grande entre la experiencia de la realidad que tiene el hombre andino y el hombre de la costa!”*¹⁰. Ya no tiene interés en dar a conocer la belleza que la cultura quechua encuentra en el ambiente ideal sino más bien lo feo de sus alrededores, de los cuales el indígena no puede escaparse.

El mantenimiento de ciertos vínculos con la tradición quechua también se evidencia en la actitud del indígena hacia la música y la luz. Existe una cualidad mágica para ambas, porque ninguna está atada por los límites terrestres del espacio o el tiempo. Los dos conceptos parecen surgir de la misma experiencia sensual, explicada en *Los ríos profundos* en términos de las desinencias “illa” e “yllu”. Para Ernesto, el juguete que le dio Antonio como un regalo especial es una combinación de estos dos conceptos y representa algo misterioso y confortante: *“¡Zumbayllu! Y causaba alegría repetir esta palabra, tan semejante al nombre de los dulces insectos que desaparecían cantando en la luz. . . Para mí era un ser nuevo, una aparición en el mundo hostil”* (*Los ríos profundos*. Págs. 74-75). Aún en su última novela Arguedas conserva esta imagen de la música como magia. Insiste en que los zorros bailan, y al hacerlo se enfrascan y se convierten en colibríes. Sin embargo, hay otra dimensión en la música mostrada por estos bailarines, dimensión que no está presente en sus otras obras. Las descripciones de sus anchos ojos, sus piernas vibrantes y sus cuerpos que empujan tienen implicaciones sexuales definidas. Esto es sólo una evidencia más del cambio en la percepción del autor de las cosas en sus años avanzados.

La música es algo que necesita el indígena, como una fuerza vital. Pasa por sus venas como la sangre y se empotra en la personalidad de su cul



tura. Las melodías, sobre todo las del huayno, forman parte de su ser y sirven como fuente de felicidad, fuerza y expresión de su ser interior. *“¿Quién puede ser capaz de señalar los límites que median entre lo heroico y el hielo de la gran tristeza? Con una música de éstas puede el hombre llorar hasta consumirse, hasta desaparecer, pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y de leones o contra los monstruos”* (Los ríos profundos. Pág. 181). A menudo varían de pueblo a pueblo. Como resultado, los paisajes específicos surgen detrás de estas canciones con un perfil concreto que absorbe a los cantantes y a los bailarines en su poderosa presencia geográfica y en su calor humano. En el sofocante ambiente social el indígena puede perder su sentido de identidad. Su música hace brotar su verdadero ser y actúa como una fuerza de emancipación e identificación. Aún el desubicado serrano en la ciudad costanera en **Todas las sangres** lo reconoce. Para retener ciertas tradiciones y desde luego afirmar su identidad, recurre a cantar y bailar en las calles del tugurio indígena de Lima. Su propio distrito rural es pintado en esta música —la misma música

que liberó el alma de Gertrudis y rescató su cuerpo del dolor allá en la aldea montañosa de San Pedro—. *“Pero, seguro, a veces su alma se le acerca y es cuando ella canta. Porque no son de nadie esos versos; derecho le van a la kurku de su cuerpo que le duele”* (Todas las sangres. Pág. 49).

Además de sus funciones como fantasía, expresión personal e identificación social, la música tiene también un propósito ritual. En Los escolares es el trompetear de Pantacha el que convoca a los vecinos juntos en la plaza y los excita: *“En el silencio de la mañana la voz de la corneta sonó fuerte y alegre, se esparció por encima del pueblecito y lo animó”* (Los escolares. Pág. 58). *“La corneta de Pantacha y nuestro canto reunieron la gente de San Juan”* (Los escolares. Pág. 60). La música también despierta una nostalgia por el pasado, un pasado lleno de grandes banquetes y celebraciones. Para Ernesto, en Los ríos profundos, es un escape de la frialdad de la escuela. Se devuelve corriendo para oír el huayno y para perderse en los recuerdos más calurosos y más confortantes: *“Iba a las chicherías, por oír la música y a recordar. Acompañando en voz baja la melodía de las canciones, y me acordaba de los campos y las piedras, de las plazas y los templos, de los pequeños ríos donde fui feliz”* (Los ríos profundos. Pág. 51).

Todo esto indica una tendencia general de parte del indígena de mirar el pasado en busca de consuelo. Es un refugio de un presente lleno de sufrimiento e inseguridad. A Ernesto lo domina la figura de su padre, una fuerza que lo influye y le da valor a lo largo de su vida: *“Durante los otros días refrenaba el mal recordando a mi padre. ¡Dios mío! . . . ¡Haz que encuentre a mi padre en la puerta del colegio!”* (Los ríos profundos. Pág. 108). La tradición quechua que da valor a la naturaleza y la música es consagrada por todo indígena y es una parte de él que incluso el hombre blanco no puede robar. Este mismo deseo de conservar la herencia inca es la razón por la imagen de Cuzco como la ciudad santa. Sus construcciones representan algo permanente, un tipo de seguridad que la cultura indígena no puede aniquilar totalmente. *“Su Cuzco amado y los templos representan el mundo y la salvación. Son como las piedras de Inca Roca. Dicen que permanecerán hasta el juicio final; que allí tocará su trompeta el arcángel”* (Los ríos profun-

dos. Pág. 25). Todo se reduce a un esfuerzo fútil de sobreponer un agradable pasado estable a un presente muy triste y fluido.

Esta cuidadosa presentación de la subcultura quechua sirve no sólo para establecerla como elemento sobreviviente y valioso en el Perú moderno, sino también para actuar en contraste con los actuales males de la nación. Después de todo, la preocupación principal de Arguedas es exponer estos problemas. Desde su primer libro hasta el último, éste es su propósito, aunque la manera y extensión al desarrollarlo pueda variar de obra a obra. Parece que en el transcurso de su carrera, mientras se amplía el mundo de cada cuento sucesivo, también aumenta el número de asuntos de los cuales escoge tratar. La franqueza de sus ataques se hace más mordaz, más urgente, y sus enfoques cambian de las crisis individuales y de grupo a las de la comunidad y de la nación.

Las luchas de los cuentos contenidos en *Agua* están concentradas en un conflicto del bien básico contra el mal. En el cuento del mismo título, el que distribuye la limitada cantidad de agua mantiene toda la autoridad. De este modo, los "mistis" están en una posición superior sobre el vulnerable y oprimido indígena. El autor es explícito en su condenación a los blancos dirigidos por don Braulio y en su benevolencia por los imposibilitados aldeanos: "*Don Braulio es como zorro y como perro. Es ladrón*" (Agua. Pág. 63). "*Mistis son como tigre. Comuneros son para morir como perro. Principales para robar nomás son, para reunir plata, haciendo llorar a gente como a criaturas*" (Agua. Pág. 68). Asume una actitud fatalista hacia esta división injusta. Los vecinos que representa son consumidos por el miedo, un miedo que no les deja ni defenderse ni intentar corregir esta injusta condición. No se les puede olvidar la masacre que resultó del levantamiento chaviña y temen que cualquier acción de parte de ellos podría traer un incidente semejante. Aún don Villkas, el cura, es un simple instrumento de los jefes y no ofrece apoyo para la gente del pueblo.

Una situación paralela existe en *Los escolares*, enfatizando una vez más esta bipolaridad. El mal se encarna en el

personaje don Ciprián, hombre cruel y avaro, cuyo único interés estriba en la explotación de los ciudadanos y en llevar hasta el máximo su propia riqueza: *“Es que don Ciprián era malo, tenía alma de Satanás. . . su alma de diablo se ha encaprichado”* (Los escoleros. Pág. 89). *“En corazón de principal no hay confianza, peor que de perro rabioso es”* (Los escoleros. Pág. 116). En oposición a esta visión benévola del indígena, doña Josefa es la representante más notable de esta bondad: *“Doña Josefa era humilde: tenía corazón dulce y cariñosa”* (Los escoleros. Pág. 108). *“Los indios son buenos. Se ayudan entre ellos y se quieren”* (Los escoleros. Pág. 98). No obstante esta virtud no se premia, así como el servilismo y el destino del indígena permanecen como una constante inalterable.

El énfasis de **Warma Kuyay** no está en el tema del amor sino en la humillación derivada de la usurpación de los derechos humanos. La fuerza malévola del terrateniente blanco se manifiesta en don Froilán, quien viola a la joven e inocente Justina: *“¡Es malo! Los que tienen hacienda son malos; hacen llorar a los indios como tú”* (Warma Kuyay. Pág. 124). El joven narrador no sólo es despojado de la más básica de las necesidades humanas, el amor, sino que tiene que hacer frente a su propia incapacidad de modificar la situación. Aun algo tan puro e íntimo como su afecto es falseado y destruido por el hombre blanco. Un impulso infantil lo lleva a buscar una figura de madre para consolarse. Esto lo encuentra en Zarinacha, el ternero que parece ser puro y tierno ante esta escena frustrante y fea. De esta crisis erótica proviene la ecuación del sexo con el sufrimiento y horror que se convierte en un tema predominante en las obras posteriores de Arguedas. Existe un conflicto ético en la base de todos estos cuentos entre el bien y el mal, que lleva a la desesperada situación de los defensores de la imparcialidad y la justicia. El indígena ve su destino marcado por una estructura aislada que lo agarra y lo dirige, dejándole como única alternativa la sumisión. Cada cuento describe un intento de sublimar la frustración e impotencia del indígena en un mundo rigurosamente estratificado: un intento del que en último caso se da cuenta que es fútil dentro de los límites de su destino.

En **Los ríos profundos** Arguedas ilustra el sistema feudal de dividir las regiones montañosas de Perú. Las grandes haciendas están esparcidas por el campo, y la mayoría de los pueblos existen únicamente para la conveniencia de una de estas fincas. Abancay es un pueblo de éstos. Es una pequeña aldea estancada que nunca pudo crecer porque sus límites están restringidos por la hacienda Patibamba. Se divide abruptamente la población entre las familias de los funcionarios del gobierno y el resto de los habitantes que son considerados por éstos como serranos incultos. La estructura polar del bien y el mal está presente una vez más en este libro, representada simbólicamente por los dos patios de la escuela a la que asiste Ernesto. El primero es la escena de reuniones amistosas, bailes, canciones y del zumbayllu mágico. El segundo es el lugar de la oscuridad, la brutalidad y la violencia. Se da una variante de este tema: aunque algunos personajes quedan fijos en sus universos respectivos, Lleras y Añuco por un lado y Palacitos y Romero por

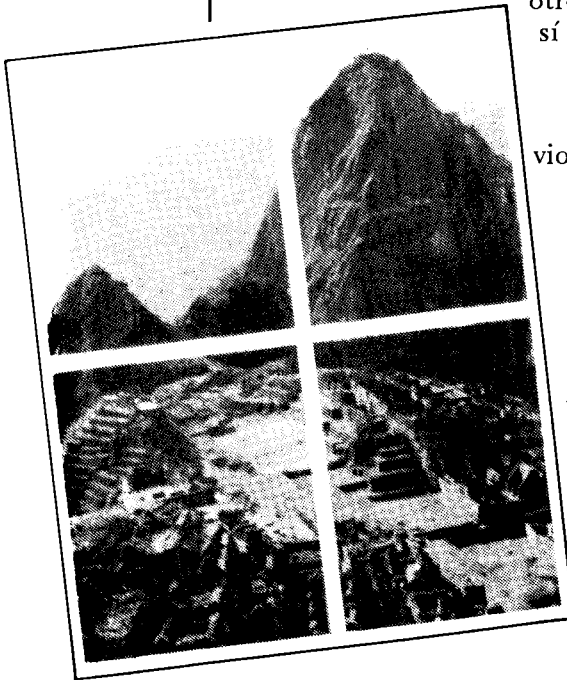
otro, algunos personajes sí viajan de uno al otro.

Al principio Marcela, "La Opa", es casi una figura subhumana, violada constantemente

y convertida en un ser patético y sórdido. A través de un proceso continuo se purifica por sus

propios actos humanitarios y termina muriendo en paz como una criatura deificada.

La liberación de su alma empieza en sus acciones durante la insubor-



dinación de las chicheras, continúa cuando se enferma con la peste, y culmina cuando disculpa a todos los que la violaron. El embellecimiento y la purificación de su alma se manifiestan también en un cambio físico: *“Le pedí perdón en nombre de todos los alumnos. Sentí que mientras hablaba, el calor que los piojos me causaban iba apaciguándose; el rostro de ella se embellecía, perdía su deformidad. Había cerrado ya sus ojos ella misma”* (Los ríos profundos. Pág. 213). A su muerte todos están seguros de su salvación, y su imagen como un guardián de los cielos, les da energía y consuelo a los otros que han contraído la enfermedad. *“Ellos no tienen espanto a la muerte. . . ¡Morirán tiritando, como la opa Marcelina, e irán al cielo a cantar eternamente!”* (Los ríos profundos. Pág. 224).

Antero sufre una transformación inversa. Deja el mundo de la música, del misterioso zumbayllu, del amor idealizado de Salvina y entra al de la corrupción, la lujuria y el egoísmo dominado por el malévolos Gerardo. El inocente, bondadoso Antero se convierte en el defensor del interés del hacendado sobre los indígenas. Pierde su amistad con el honesto soñador, Ernesto, para imponerse como hijo de un hacendado. La mutación sufrida por Antero es completa cuando las señales exteriores reflejan una vez más un cambio interno: *“Al día siguiente en los labios de Antero había madurado otra vez una especie de bestialidad que endurecía su boca. . . yo había visto en la piel de los cerdos machos encelados, trazos semejantes a esos lunares tal como ahora se exhibían”* (Los ríos profundos. Pág. 209). Sus lunares, que según la leyenda contenían una fuerza mágica, ahora representan el mal en vez del bien.

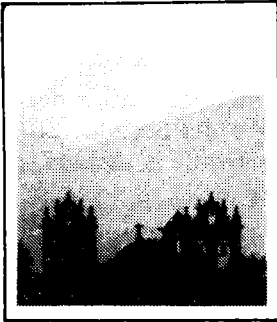
La importancia de la religión en esta sociedad insegura se evidencia más en el miedo que tiene el indio de la perdición eterna, un miedo consumidor de todo. Una obsesión con la idea de una vida después de la muerte se hace visible

como un viaje hacia el destino final del alma, el paraíso o el infierno. Este concepto de una justicia o un juicio final impulsa a la gente hacia acciones semejantes a las de Chauca, que se castiga a sí mismo para arrepentirse de los pecados que cometió contra "La Opa". Igualmente Palacitos se preocupa de su muerte y entierro. Corrientemente se creía que si no se llevaban a cabo en forma correcta las exequias, el demonio podría triunfar en la última lucha por el alma de alguien. Estos tipos de actitud ayudan a explicar el poder aparentemente excesivo del sacerdote y lo vulnerable que es el indígena humilde e ignorante, quien se llega a convencer de que es incapaz de salvarse a sí mismo de la pena y del pecado. El sacerdote de esta novela, el director de la escuela, es un personaje complicado. Es un ejemplo más de alguien que no es ni bueno ni malo, sino que oscila entre ambos polos. Es una persona muy influyente en la comunidad, respetada y querida por todos los ciudadanos que encuentran un alivio en su predicación. Sin embargo, es un partidario de la ley y el orden, del mantenimiento del status quo, y de la creencia de que por su posición de estabilizadores de la economía y de la nación en conjunto, los hacendados son personas virtuosas. Pinta una imagen del mundo lleno de dolor y pena, compuesto por masas de pecadores. Estos desgraciados deben ser guiados en su infelicidad por los ilustrados hacendados. El patrón como figura intermediaria entre el indígena y el sacerdote en una jerarquía religiosa se desarrolla completamente en don Bruno, en una obra posterior de Arguedas: *Todas las sangres*.

Aunque básicamente el sexo fue pasado por alto por los curas en la escuela de los muchachos, los estudiantes no lo pueden eludir. Los mayores sienten la exigencia del sexo como una tentación irresistible que sacian violando a "La Opa". Los menores sienten no sólo horror sino también fascinación mientras esperan silenciosamente el mo-

mento inevitable de cometer actos igualmente sórdidos. “La Opa” simboliza el deseo de estos muchachos. Ella es tan repulsiva como atractiva; una fuerza repugnante que no pueden resistir:

“No era india: tenía los cabellos claros y su rostro era blanco, aunque estaba cubierto de inmundicia. Era baja y gorda. . . Causaba desconcierto y terror. Los alumnos grandes se golpeaban para llegar primero junto a ella, o hacían guardia cerca de los excusados,



formando una corta fila. . . Jamás peleaban con mayor encarnizamiento” (Los ríos profundos. Págs. 56-57).

Su lujuria es semejante. Es algo que aborrecen, temen y sufren angustiosamente; no obstante llega a ser un impulso que no se puede satisfacer ni suspender. El sexo es una experiencia totalmente negativa asociada a la suciedad, la vergüenza y la culpa. Sienten condenarse al infierno, mas a pesar de ello no tienen control alguno sobre la situación. De este modo, son impulsados a llevar a cabo acciones de arrepentimiento semejantes a la autoflagelación de Chauca. El sexo mismo se ve como un castigo, tal y como lo demuestra Lleras cuando lo usa para infligir humillación y dolor a Palacitos. El tema del sexo como sufrimiento y violencia, presentado en los cuentos, alcanza aquí el segundo paso en una escala ascendente que encuentra su cima en *El zorro*.

Otro conflicto dialéctico está en la base de

Todas las sangres; sin embargo, en este caso no se concentra en una lucha del bien contra el mal en el indígena opuesto al terrateniente. Más bien, proviene de las diferencias entre dos hermanos, don Bruno y don Fermín. Debido a su relación familiar, la división es aún más sorprendente y poderosa. Bruno busca conservar un orden feudal tradicional mientras Fermín quiere destruirlo y reemplazarlo por otro más moderno, racional e industrial: *“Yo soy antiguo. Yo uso pongos,*

mantengo el rigor en mi hacienda y no necesito técnicos, desconfío de ellos. En cambio Fermín los recibirá en triunfo. El quiere modernizarlo todo y al galope” (Todas las sangres. Pág. 408). Esta es una dimensión más en la descripción que hace Arguedas de la escena peruana: una división dentro de la misma clase alta gobernante. Atrapados en el centro están los pobres habitantes de

San Pedro y otros grupos populares de la región. Casi todos parecen perdidos en una sociedad inestable e insegura. Los que emigran a Lima crean un nuevo estrato social que de muchas maneras representa la esencia misma de esta actitud desgarradora y volátil. Las únicas personas que mantienen algún sentido de identidad debido a su organización jerárquica son los trabajadores de Layuaymarca. La corrupción es excesiva como resultado de esta inestabilidad. Cada uno tiene su precio, como lo ilustra Cabrejos con su abandono a los administradores extranjeros. La presencia de la compañía norteamericana introduce la nueva fuerza del comercio multinacional y desde luego un desarrollo adicional del cuadro nacional. Esta expansión de su retrato del Perú moderno y todos los males que aparecen sirven como un útil recurso para Arguedas, para sostener el valor superior de la antigüedad y la cultura de los campesinos que se está marchitando.

La estratificación de la sociedad y sus injusticias son una vez más una preocupación prevaleciente en esta novela:

“Allí donde los incas construyeron andenes que eran jardines; las buenas tierras fueron ocupadas por los señores. Las comunidades recibieron tierras secas, bárbaras y a medida que los indios las domesticaban, las irrigaban o sembraban, los hacendados los empujaban más alto y ellos extendían los linderos de sus fincas por su sola voluntad” (Todas las sangres. Pág. 33).

Don Fermín es el epítome de este señor explotador. No tiene rasgo compensador alguno, pero está totalmente inconsciente de sus faltas. Una increíble seguridad en sí mismo le permite racionalizar sus acciones para que parezcan justificables. Vencido por la ambición y la codicia, su único dios es el dinero, al que Arguedas identifica como la fuente principal de corrupción: *“No saben otra cosa que pedir más y más dinero. Es decir, lo que más y más quiere y acumula el amo, lo que más corrompe el alma”* (Todas las sangres. Pág. 110). La inestabilidad social se presenta como una amenaza a este personaje. Expresa este temor al descubrir a Cisneros y a Rendón Willka como ejemplos del nuevo poder amenazante del *“mestizo leído y el indio leído”* (Todas las sangres. Pág. 286).

Una vena política relativamente ausente en sus obras anteriores es sobresaliente en esta novela. El nacionalismo es de suma importancia, pero existen diferentes puntos de vista sobre el problema en cuanto a en qué debe consistir la peruanidad. Aunque sea intolerable y bastante perverso en su interpretación, don Fermín es sincero en su creencia de que el patriotismo es una llave para hacer de Perú una fuerte nación independiente. Sin embargo, su visión de este nuevo Perú no da lugar alguno al indígena:

“Pero el indio debe desaparecer. Es la oscuridad de un pasado extraño. En ellos está metido el Ande con su turbamulta de misterios y con su fuerza. El misterio es lo contrario de la técnica del progreso. De allí surgirá el verdadero hombre peruano. Entonces seremos libres, sin indios. Todos asociados por las conveniencias y no por la brujería” (Todas las sangres. Pág. 289).

Evidentemente esto no es la opinión de todos los personajes, ni del autor mismo. Al contrario, es precisamente el misterio y la tradición del pasado indígena los que Arguedas siente que deben ser conservados en la personalidad peruana moderna. Jorge Hidalgo, quien mantiene que Asunta le reveló la verdadera esencia de Perú cuando ella mató a Cabrejos, parece

verbalizar los sueños del autor, por lo menos en parte. Para él, la nación debe abarcar todas las áreas y toda la gente. Percibe una correspondencia directa entre la ambigüedad racial, la escisión geográfica y la inestabilidad nacional. No hay espacio en este sistema ni para los líderes corruptos ni para los terratenientes explotadores; la igualdad y la justicia deben gobernar el país. Esta idea se manifiesta de un modo aún más elocuente: el título mismo de la novela, *Todas las sangres*, evoca esta imagen de un complejo racial expansivo y omnímodo.

El tono religioso que continúa a lo largo de la novela se muestra al principio con el suicidio del padre, don Andrés Aragón de Peralta. Muere tratando de compensar los errores que cometió durante su vida. En un ardiente sermón pronunciado desde la cúspide de la torre de la iglesia, denuncia a sus hijos pecadores por haberse robado sus bienes y por ser la causa del alcoholismo de él y de su esposa. Condenándolos públicamente, predice que la venganza será lograda a través del divino juicio final. En su último esfuerzo de absolverse antes de morir, deja lo que quedaba de su caudal a los pobres indios de San Pedro y establece así el penetrante tema de la búsqueda de la redención. Esta idea de una justicia final, noción evidentemente importante en sus obras anteriores, logra en ésta un nivel aún más obsesivo. Se perdona incluso el asesinato si se ve como el cumplimiento de la voluntad de Dios. Se aclama a Asunta como santa en vez de criminal por haber matado a Cabrejos, porque ella es vista como el vínculo todopoderoso para perseguir el mal.

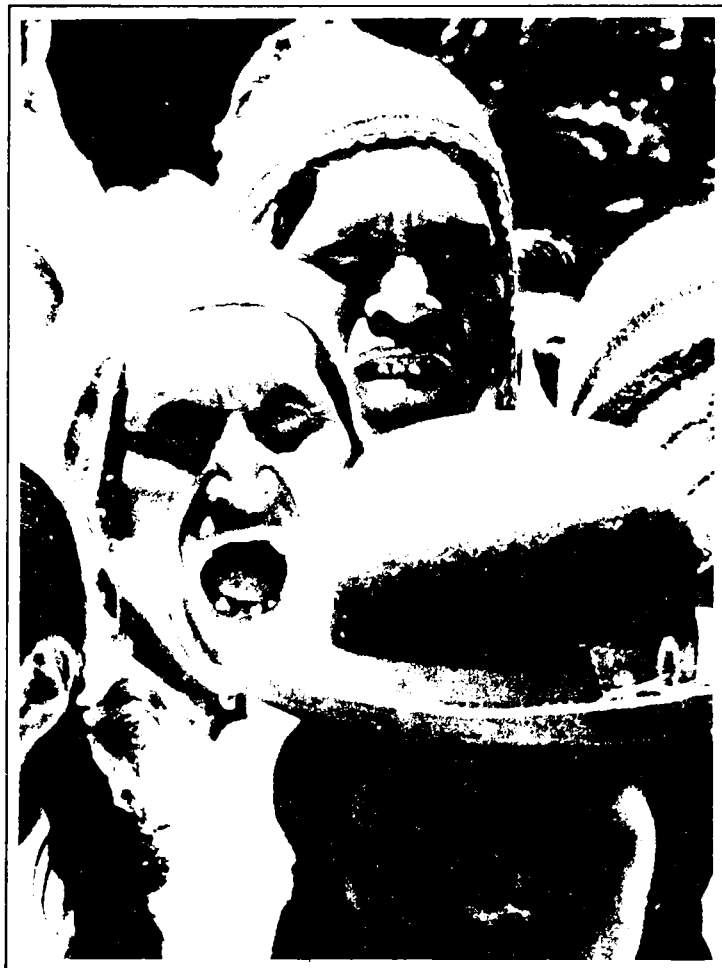
Don Bruno es la personificación de esta búsqueda obsesiva de la salvación. Su actitud paternalista hacia el indio y la convicción de su inocencia y la más baja posición en la vida es de alguna manera un comentario sobre el sistema social por parte del autor. Pero además de esto, es una manifestación de su posición en la jerarquía religiosa. Su deber es salvar a estos inocentes de una existencia corrupta y afligida como la que él tiene. Es la elaboración de una figura apenas mencionada en *Los ríos profundos*: la del patrón como segundo del cura al conducir al indio por el camino de la virtud:

“¡Yo soy corrompido! No quiero que los hombres de mi pertenencia sean corrompidos. . . Yo hago sufrir. Eso es pecado. . . El trabajo es orden de Dios para el colono; sólo el señor tiene la desgracia: ante sus ojos está el camino del bien y del mal. Dios cerró para ustedes del mal a cambio de la obediencia. . . ¿No sabes que tu alma es también de mí, que yo respondo por ella ante Dios, nuestro señor?” (Todas las sangres. Paqs. 37-38).

Con el desarrollo del carácter de don Bruno, un examen iniciado en obras anteriores se desarrolla completamente aquí; esta es la explicación del sistema de dependencia y guía religiosas que cambia gradualmente del indio al patrón, al cura y a Dios.

El retrato que pinta Arguedas en *El zorro* es quizá el más crudamente honesto de sus obras. El espacio es Chimbote, una ciudad costeña donde la consecuencia de la rápida industrialización es la expansión demográfica debida a una migración interna masiva. Esta explotación y redistribución de la población conduce naturalmente a muchos problemas sociales y económicos: *“Más obreros largamos de las fábricas, más llegan de la sierra. Y las barriadas crecen y crecen, y aparecen plazas de mercado en las barriadas con más moscas que comida”* (*El zorro*. Pág. 106). La estructura capitalista en desarrollo inspirada por los mercados internacionales crecientes se fundamenta en la premisa de obtener la producción máxima a un costo mínimo. El capitalista no titubea en aprovecharse de la desesperación de la gran fuerza de trabajo. En su propio interés, el insensible industrial busca guiar a sus obreros a manos de la corrupción, es decir, el alcohol, la prostitución, el juego por dinero. Al impulsar a los indios a gastar en sus vicios lo que ganan durante la semana, el industrial los puede mantener en un estado de dependencia y subordinación. De este modo se garantizan la estabilidad y la seguridad del comercio. El serrano es un extranjero en este nuevo ambiente. No puede seguir sus valores y costumbres tradicionales, ni asimilar los nuevos. Debido a su condición de flujo, regresa a las tendencias primitivas o puramente biológicas.

Esta regresión en medio de tal inseguridad conduce a la perversión en la sociedad. En esta novela la ecuación sexo-violencia llega a su culminación. La realidad social en general se reduce a una función biológica simple, pero perversa. El gran fornicador es Braschi, el industrial y representante de la inversión extranjera, y la gran prostituta es la bahía: *“Señor de pueblo que era, ese sólo fornica a la gran ‘zorra’ que es la bahía. . . Antes espejo, ahora sexo millonario de la gran puta, cabroneada por cabrones extranjeros, mafiosos”* (*El zorro*. Pág. 53). El no es un fecundo creador, ni generador de vida sino sencillamente un explotador del mar. Ha tomado algo tan puro como la naturaleza, abusó de ella y la transformó en el asilo más sórdido para la prostitución. La mayor parte de la acción ocurre en el



prostíbulo dirigido por Tinoco, uno de los personajes más repugnantes que haya presentado Arguedas. Prospera y se complace en llevar a la gente, aun a su esposa y a su hermana, a la degeneración y la degradación humana. Paula Melchora está encinta de él, quien la integra a la perversidad que la rodea. Sabe que su niño está destinado a ser un hijo de nadie, un extranjero, perdido y corrupto como son todos los hombres de Chimbote. Maldice el mundo en esta canción:

Culebra Tinoco
culebra Chimbote
culebra asfalta
culebra Zavala
culebra Braschi
cerro arena culebra
camino de bolichera en la mar, culebra,
... cerro arriba, culebra
cerro, abajo, culebra
bandera peruana, culebra
... culebra, culebra, culebra (El zorro. Págs. 58-59)

La equivalencia de todo con la culebra, símbolo del mal, muestra su amargura hacia la realidad; una realidad donde puede sobrevivir únicamente la culebra; y únicamente la culebra corromperá todo, incluyendo el símbolo nacional. Arguedas ha llevado aquí el tema del sexo perverso a la cumbre al relacionarlo con la trágica adulteración de un país subdesarrollado por parte de capitalistas extranjeros. De modo sorprendente, el autor ha tenido éxito al poner de manifiesto las crueles realidades económicas, sociales y políticas en las referencias al sexo.

Aunque con mucho el más abundante en la perversidad, la corrupción y la injusticia de sus libros, *El zorro* no es el más trágico. Dada la naturaleza sumamente insegura de la sociedad, hay una urgente necesidad de buscar un nuevo orden: un sistema donde el pueblo esté dispuesto a luchar por un cambio; debe estar unido por el amor, porque esta es la única constante, como lo explica el padre Cardoza en su último sermón:

“El amor nunca muere. . . Ahora vemos las cosas en forma confusa, como reflejos borrosos en un espejo; pero entonces voy a conocer completamente, como Dios me conoce a mí. Así pues, la fe, la esperanza y el amor duran para siempre; pero el mayor de estos tres es el amor” (El zorro. Pág. 280).

La novela es abierta, no como los sistemas cerrados y conformes de los cuentos anteriores. Esta sensación aparece en *Todas las sangres* donde, a través de la organización y

los esfuerzos personales de Rendón Willka, Bruno y Asunta en el interés de un bien común, por lo menos es posible una visión del futuro. Muere Rendón y los otros dos terminan en la cárcel, lo que frustra en parte esta perspectiva. Pero la fuerza de su ejemplo y la motivación de sus seguidores permite al menos la esperanza como una opción. No obstante, no es sino hasta *El zorro* cuando un verdadero héroe surge como el hombre del futuro con las llaves de sus puertas. Es Hilario Caullama. No conoce el odio ni la amargura. Pero la habilidad de resistir firmemente y de luchar sin venganza ni ira lo hacen sobresalir como un personaje único. Está consciente de la realidad, de sí mismo y su capacidad, del pasado histórico, y de cómo usarlos todos de modo apropiado al entenderse con su vida. Es el ejemplo que da Arguedas del tipo de persona que tiene la única posibilidad de esperanza de que se puede cambiar el mundo.

PERÚ

En el transcurso de su carrera, José María Arguedas pasa de un buen novelista con sensibilidad para el problema del indio a un inquieto ensayista político. A través de la ficción ha reproducido casi cuarenta años de historia: una historia que está unida por la lucha continua de definir la faz de Perú. Sus primeras obras describen la vida de serwilismo del serrano, dominado por pequeños grupos elitistas que tratan de destruir los valores permanentes y los vínculos de identificación entre el indígena y la naturaleza, la tierra, la música y toda su experiencia mítica. Como cambian los tiempos, también cambia el enfoque de sus libros a los efectos aún más destructivos de la modernización. El desarrollo ha traído con él una economía capitalista internacional explotadora empeñada en borrar no sólo todos los valores culturales sino también el carácter nacional. La actitud del indígena dentro de esta sociedad sufre una mutación paralela. Al principio, éste se ve como una simple víctima de la injusticia, atrapado de tal modo en un sistema circular que no encuentra otra alternativa que la de la sumisión. En *Todas las sangres* empieza a romper este círculo hasta que al fin en *El zorro* advierte que a través de la rebe-

lión organizada, la afirmación de sus raíces culturales, y sobre todo, el amor, por lo menos puede tener la opción de luchar por la justicia y el cambio. Las técnicas que usa Arguedas para exponer estas ideas cambian también: el narrador testigo llega a ser un punto de vista en tercera persona; los espacios limitados se extienden para incluir todo el país; las imágenes líricas y las descripciones panteístas son ocultadas por afirmaciones políticas elocuentes. El tema del sexo perverso es una constante en todos sus relatos, pero es más intenso y elaborado en el siguiente. De una demostración del hombre blanco que despoja al indígena de los derechos humanos básicos, se desarrolla hasta ser una representación simbólica de la violación de su patria por parte del capitalista explotador. Como admite el autor mismo, su última novela no es de superior calidad literaria: *"La novela ha quedado un cuerpo medio ciego y deforme pero que acaso sea capaz de andar"* ¹¹. Sin embargo, tiene un valor definido. Es una expresión del horror, dolor y frustración no sólo sentidos por este desesperado escritor sino también por la mayoría de la sociedad peruana. No es un simple producto de la locura, ni la creación ininteligible de un hombre patético. A pesar de sus deficiencias, si se ve en el contexto del desarrollo de su carrera, es la culminación y la terminación lógicas de los esfuerzos de su vida. El lector es testigo del deterioro de un hombre talentoso, pero un hombre que aun al borde del suicidio tiene que exclamar directamente de su alma atormentada en nombre de la nación y del pueblo que él ama. Quizá una de sus propias creaciones, Rendón Willka, le sirvió como modelo para sí mismo. Este personaje sacrificó su vida buscando un nuevo orden en un mundo bastante caótico para que se beneficiara la posteridad. José María Arguedas vivió para escribir, y escribió para interpretar el caos. Sabía que su última novela lo estaba matando, pero no pudo abandonarla. Sintió que su muerte fue en interés del bien común. Mientras se cierra su vida con la terminación de esta obra, su novela abre al fin una posibilidad de esperanza: la esperanza de que podría haber un futuro para Perú.

Notas

1. De carta de José María Arguedas al rector de la Universidad Agraria, del 27 de noviembre de 1969, tal y como aparece en el epílogo de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Buenos Aires. Editorial Losada, S.A. 1971). p. 293.
2. De carta de José María Arguedas a Gonzalo Losada, del 29 de agosto de 1969, según aparece en el epílogo de *El zorro*. p. 290.
3. ARGUEDAS, José María. *Los ríos profundos* (Buenos Aires. Editorial Losada, S.A. 1973). p. 70.
4. Para la explicación que hace Arguedas de su propio uso del lenguaje, ver *Primer encuentro de narradores peruanos*. Arequipa 1965, pp. 171-174. Varios críticos tratan este estilo narrativo. Una evaluación especialmente acertada parece ser la de G.R. Coulthard, *Arguedas: un problema de estilo*.
5. ARGUEDAS, José María. *Agua*, en *Relatos completos* (Buenos Aires. Editorial Losada, S.A. 1974). p. 66.
6. _____. *Warma Kuyay*, en *Relatos completos*. p. 126.
7. _____. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. p. 97.
8. _____. *Los escolares*, en *Relatos completos*. p. 86.
9. _____. *Todas las sangres* (Buenos Aires. Editorial Losada, S.A. 1973). p. 94.
10. De un discurso grabado y transcrito de José María Arguedas en el *Primer encuentro de narradores peruanos*. Arequipa 1965 (Lima. Casa de la Cultura del Perú. 1969). pp. 107-108.
11. De la carta de José María Arguedas a Gonzalo Losada que aparece en el epílogo de *El zorro*. p. 290.

