

Chrystian Zegarra
Colgate University
czegarra@colgate.edu

REPRESIÓN Y MECANISMOS DE RESISTENCIA EN ALGUNOS TEXTOS DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

RESUMEN: Este ensayo tiene como objetivo ilustrar la forma como la narrativa del escritor y antropólogo peruano José María Arguedas (1911-1969) representa diversos conflictos derivados del abuso de los grupos terratenientes hacia las poblaciones indígenas, poniendo en juego, al mismo tiempo, ciertos mecanismos de defensa usados por los indios —como la música y el contacto con la naturaleza— para contrarrestar la violencia y la exclusión social impuestas por los poderosos. Esta dinámica se enmarca dentro de los lineamientos temáticos y teóricos de la literatura de los años 1930, interesada en representar los dilemas del mundo indígena. Para esto se discute la diferencia entre literatura “indianista”, “indigenista” e “indígena”; así como los conceptos de “heterogeneidad” y “transculturación”.

PALABRAS CLAVE: indigenismo, Andes, José María Arguedas, heterogeneidad, narrativa peruana

El contexto en el cual el escritor y antropólogo peruano José María Arguedas publicó *Agua* (1935), su primera colección de relatos, se caracterizaba por un afán de representar los problemas del indio en el Perú a través de la literatura y el ensayo. En lo que sigue nos proponemos ilustrar la manera como la narrativa de Arguedas expone diversos conflictos derivados del abuso de los grupos terratenientes hacia las poblaciones indígenas, poniendo en juego, al mismo tiempo, algunos mecanismos de defensa esgrimidos por los indios —como la música y el contacto con la naturaleza— para contrarrestar la violencia y la marginación impuestas por los poderosos. Esta dinámica se enmarca dentro de los lineamientos temáticos y teóricos de cierta literatura de la época, cuyo interés principal era evidenciar los dilemas del mundo andino. A este respecto, desde las páginas de la revista *Amauta*, el pensador marxista José Carlos Mariátegui había contribuido a sentar las bases para una amplia y fructífera discusión. En su influyente libro *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), Mariátegui sostiene que la solución a las dificultades materiales de los indios no debe buscarse en el terreno étnico, moral, religioso o educativo; por el contrario, afirma que la verdadera dimensión de la problemática indígena es económica, debido al sistema feudal que todavía imperaba en el Perú de los años veinte (Mariátegui, 1979: 35-40). “El nuevo planteamiento consiste en buscar el problema indígena en el problema de la tierra”, asevera Mariátegui (Mariátegui, 1979: 40). El predominio de esta “política del coloniaje” se agravaba por el control de los hacendados y gamonales sobre el sector agrario del Perú, lo cual hizo que la falta de posesión de la tierra fuera la causa por la que las poblaciones indígenas continuaban sometidas a condiciones de esclavitud y servidumbre.

Según Mariátegui, en el plano literario aparece un tipo de literatura que expone las postergaciones de los indígenas y sus consecuentes luchas reivindicativas; esta vertiente textual recibe el nombre de literatura “indigenista”. Vale aclarar que esta expresión literaria, para

Mariátegui, a pesar de superar las representaciones idealizadas, románticas o exóticas del indio —la novela “indianista” según la conocida clasificación de Concha Meléndez¹—, no es una literatura propiamente indígena, debido a que aún está escrita básicamente desde una óptica mestiza, lo cual no permite acceder a la visión de los propios indios. En esta línea, la novela *Aves sin nido* (1889) de la escritora cuzqueña Clorinda Matto de Turner (1853-1909), considerada por muchos críticos como la primera novela indigenista de importancia en Hispanoamérica, resulta siendo una manifestación del “indianismo” literario, por sus descripciones estilizadas y románticas de la vida de los indios en un pueblo de la sierra peruana (Escajadillo, 2004: 132). Para Mariátegui, una literatura “indígena”, que exprese adecuadamente el desasosiego existencial del indio, se producirá cuando se reivindique la historia indígena por vía de la revolución socialista:

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, 1979: 306).

En este sentido, Efraín Kristal ha propuesto una relevante aproximación teórica para estudiar el corpus de novelas indigenistas peruanas, desde *El Padre Horán* (1848) de Narciso Aréstegui (1826-1869) hasta el comienzo de la década de 1930, incidiendo en los vínculos entre literatura, indigenismo y política. Su argumento central gira en torno a la propuesta de que la literatura sobre el indio no debería ser evaluada según el grado de mayor o menor verosimilitud fáctica —es decir si un determinado escritor realiza una descripción más o menos exacta del mundo indígena—, sino en revelar de qué forma el debate político opera como trasfondo del mundo ficcional. Además, es interesante notar que la recepción de las novelas indigenistas recaía en una audiencia urbana que, como forma de respuesta, se involucraba y repensaba la problemática social e intelectual con respecto a los indios a partir del testimonio del discurso literario. Para Kristal: “The portrayal of the Indian in indigenista novels and short stories, however, was mediated by the political debate concerning the Indian taking place in the urban centers of the Andean nations” (Kristal, 1987: 3). Esta perspectiva explica cómo los debates de las agendas programáticas de los partidos políticos peruanos establecen una estrecha relación con la temática explorada en las novelas indigenistas.

Por su parte, Antonio Cornejo Polar sostiene que la principal característica de la novela indigenista es su “heterogeneidad cultural”, porque elabora una representación textual en la que dos universos divergentes se enfrentan: el mundo urbano productor del texto literario y, por otro lado, el mundo indígena representado. Este crítico define el sumamente útil concepto de “literaturas heterogéneas” en el sentido de que, “... uno o más de sus elementos constitutivos corresponden a un sistema socio-cultural que no es el que preside la composición de los otros

¹ A grandes rasgos se la caracteriza como “toda novela en que los indios y sus tradiciones están presentados con simpatía” (Meléndez, 1934: 9).

elementos puestos en acción en un proceso concreto de producción literaria” (Cornejo Polar, 1980: 60). Esta mecánica revela las reales contradicciones al interior de una sociedad escindida como la peruana, diferencias que podrían aplicarse a las demás naciones latinoamericanas que no han resuelto sus propios problemas de identidad. Para ejemplificar esta idea, Manuel González Prada (1844-1918), una figura clave en el campo intelectual de la época afirma que la causa principal de la derrota peruana en la Guerra del Pacífico (1879-1883) contra Chile, fue la falta de identificación de los indios peruanos con un país del cual solamente habían recibido abusos y explotación. González Prada señala que la única forma eficiente de integrar a las masas indígenas a la vida del país es por medio de la educación. En el más famoso de sus discursos, “El discurso en el Politeama” (1888), González Prada ataca duramente al cura, al juez de paz y al gobernador, a quienes agrupa bajo el calificativo de “trinidad embrutecedora del indio”, para remarcar el papel negativo de estos personajes en el interminable proceso de opresión y postergación de los indios (González Prada, 1966: 64). Asimismo, siguiendo a Cornejo Polar, en los textos indigenistas funciona un mecanismo de traducción, por el cual el referente del mundo indio se traduce a partir de códigos culturales externos: “El sujeto productor del indigenismo... realiza en su discurso un acto de apropiación de esa base social [indígena] para conformarla a sus propias necesidades” (Cornejo Polar, 1994: 206). Por ejemplo, en *Aves sin nido* (relato de los abusos contra los indios por parte de las autoridades políticas, judiciales y religiosas), la salvación del indio solamente es posible si éste se convierte al universo criollo, asimilándose a los valores y costumbres del grupo dominante. Para Cornejo Polar, existe un aspecto paternalista en esta propuesta, el cual implica que la cultura refinada de los habitantes de la ciudad capital puede ser un vehículo de integración de las masas iletradas indígenas dentro del proyecto de una nación mestiza moderna. En esta línea, debido al carácter heterogéneo de la literatura indigenista, no resulta pertinente valorar literariamente estos textos atendiendo sólo a sus descripciones más o menos verosímiles del universo indígena retratado, debido a que estas representaciones no corresponden directamente a un referente real, sino a interpretaciones llevadas a cabo por un narrador urbano, ajeno al ámbito indígena (Cornejo Polar, 1994: 132-36).

En un ensayo titulado “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú” (1950), Arguedas meditó sobre los lineamientos teóricos puestos en el tapete por Mariátegui y la pertinencia de los mismos en su propio ejercicio literario. Sus palabras hacen eco de una voluntad por crear un universo que obedezca solamente a criterios internos de necesidad expresiva, antes que esforzarse por encajar en un determinado esquema delineado por exigencias ajenas. Así leemos:

Se habla así de novela indigenista, y se ha dicho de mis novelas *Agua* y *Yawar fiesta* que son indigenistas o indias. Y no es cierto. Se trata de novelas en las cuales el Perú andino aparece con todos sus elementos, en su inquietante y confusa realidad humana, de la cual el indio es tan sólo uno de los muchos y distintos personajes (Arguedas, 1974: 53).

Este objetivo totalizador es el rasgo predominante en la obra ficcional de Arguedas, compromiso que adquiere un carácter particular dada su condición de hombre participante del

mundo de dos culturas, la andina y la occidental, que siempre intentó trasladar con toda su complejidad en las páginas de sus textos. Más adelante, en este mismo ensayo, Arguedas expresa esta doble dimensión de su identidad en términos trágicos, como el producto de una empresa utópica que debe llevarse hasta las últimas consecuencias: “¿Hasta cuándo durará la dualidad trágica de lo indio y lo occidental en estos países descendientes del Tawantinsuyo y de España?... Una angustia creciente oprime a quien desde lo interno del drama contempla el porvenir” (Arguedas, 1974: 56). Esta última referencia es crucial para comprender la tragedia arguediana, es decir la problemática del individuo que al vivir en carne propia este conflicto, lo interioriza y lo expresa con dolor y estoicismo. Para trasladar adecuadamente las relaciones entre indios, mestizos y blancos en su literatura, la característica del vehículo idiomático fue una de sus principales preocupaciones. Siendo bilingüe, desarrolló una forma lingüística híbrida que reprodujera de manera adecuada las transformaciones del español en contacto con el quechua y viceversa. Su propósito fue específicamente mostrar que el idioma ancestral de los incas estaba vivo y que, en su forma actual, evidenciaba el producto de siglos de mezcla con el castellano.

Las tensiones entre los ámbitos indígena y occidental se encarnan vívidamente en los tres cuentos —“Agua”, “Los escolares” y “Warmá Kuyay”— que Arguedas agrupó en el volumen *Agua* en la primera mitad de la década de los 30. La tónica de estos relatos reproduce el enfrentamiento entre estos dos grupos claramente diferenciados en el nivel social, económico, cultural. Por un lado están los indios oprimidos y dominados que trabajan bajo condiciones extremas. En el polo opuesto del espectro de representación ficcional encontramos a los ‘mistis’ —señores dueños de las tierras y haciendas— que constituyen el sector dominante y explotador que ostenta el poder y que se caracteriza básicamente por ejercer la injusticia y el abuso sobre los trabajadores que se encuentran bajo su dominio. El gran mérito de Arguedas radica en haber retratado las luchas de poder entre estas dos clases de manera profunda y compleja, sin los maniqueísmos que abundan en la narrativa de carácter exotista que idealizó al indio y lo dotó de un aura intocable. Arguedas, por el contrario, expone las tensiones y desnuda el espíritu indígena sobre la base de una dimensión más acorde con la realidad de los hechos. Siempre que tuvo ocasión, el escritor incidió en su experiencia formativa de vivencia al lado de los indios, lo que le permitió sumergirse en su mentalidad e idiosincrasia. Además de narrador, José María Arguedas fue autor de una interesante obra antropológica donde dio cuenta de los distintos aspectos de la cultura indígena. Así, en uno de los artículos de *Señores e indios* titulado “El monstruoso contrasentido” sostiene:

“Lo indio está aún cargado de menosprecio de todas las demás castas, y ante el consenso de la mayoría de las personas ‘superiores’ y ‘cultas’, es decir de los grupos dominantes para quienes el indio no debe dejar nunca de seguir siendo un siervo, segregado de la riqueza económica y mucho más de la riqueza intelectual acumulada por el hombre” (Arguedas, 1976: 218; comillas en el original).

El objetivo de su narrativa gira en torno a esta premisa de rescatar el legado incaico presente aún en las manifestaciones indígenas sociales y artísticas.

Cabe resaltar que Arguedas no busca, como lo haría un escritor idealista, el retorno a un pasado glorioso, anclado en la memoria de un tiempo anterior a la conquista española. Su propósito, por el contrario, se funda en la necesidad de dar forma a una realidad pluricultural, en la que coexisten diversos elementos significativos a los que se debe dar voz. Como señala Nelson Osorio al retratar a Arguedas como el

...resultado y expresión del mundo andino. El mundo andino es una comunidad plural y en cierto modo heterogénea, que se forma articulada a eso que alguna vez hemos llamado la espina dorsal de nuestra América: la Cordillera de los Andes, que enlaza desde Venezuela, en el borde caribeño, hasta la Tierra del Fuego (Osorio, 2011: 410).

Este tramado coral de voces y razas recorre toda la obra arguediana. Ángel Rama se refiere acertadamente a este asunto en el “Prólogo” al ya citado *Señores e indios*:

Si el punto de partida de Arguedas fue reivindicativo, o sea reclamar para los sectores indios oprimidos sus legítimos derechos, y si esto transita por un enfoque cultural, no puede menos que instalarse en la problemática de la transculturación desde el momento que opera a partir de dos culturas, una dominante y otra dominada, y a que ambas corresponden a muy distintas especificidades (Rama, 1976: 14).

En esta línea la narrativa de Arguedas funciona como eje transicional entre universos opuestos representados en sus relatos y novelas. De esta confluencia de tipos humanos debe erigirse un sujeto multifacético que represente cabalmente la diversidad cultural, lingüística, social de un país, y de un continente, que no puede reducirse a un único patrón en términos de imagen expresiva.

El cuento “Agua” marca el inicio de esta empresa por representar un universo dinámico de constantes interferencias entre los sectores representados. El argumento se centra en los abusos de Don Braulio, ‘misti’ de la comunidad de San Juan, quien restringe el reparto del agua a los comuneros para favorecer a los otros señores a quienes nunca les falta dicho elemento: “El maíz de don Braulio, de don Antonio, de doña Juana está gordo, verdecito está, hasta barro hay en su suelo. ¿Y de los comuneros? Seco, agachadito, umpu (endeble); casi no se mueve ya ni con el viento” (Arguedas, 1987: 58). Frente a la imagen favorecida de los mistis, se opone la debilidad de los comuneros, pero el hecho resaltante es que no se los idealiza, sino que se hace ver sus defectos. El mayor de estos es la cobardía que algunos de ellos evidencian y que les impide rebelarse en contra de los opresores. Al interior del grupo de indios sobresale el músico Pantaleocha, verdadero héroe del relato quien intenta despertar en la comunidad un espíritu combativo, de resistencia: “Pero comunkuna somos tanto, tanto; principales dos, tres no más hay. En otra parte dice, comuneros se han alzado; de afuera a dentro, como a gatos no más, los han apretado a los platudos. ¿Qué dicen, comunkuna?” (Arguedas, 1987: 61). Al no encontrar respuesta a sus reclamos, Pantaleocha se rebela solitariamente en contra de la opresión de los mistis a riesgo de su propia muerte: “Levantó alto su corneta. Como el sol de mediodía su mirar

quemaba, rajaba los ojos. Brincó sobre el misti maldecido... Don Braulio soltó una bala y el mak'ta cornetero cayó de barriga sobre la piedra” (Arguedas, 1987: 69). Ante el miedo de los comuneros y de las autoridades del pueblo —entre las cuales el cura también se somete a la dictadura del misti en lugar de promover la justicia—, se erige la inmensa figura heroica del músico quien se inmola en nombre del bien común de sus semejantes. Sin embargo, su acto no repercute en los otros comuneros, sino más bien en el niño Ernesto, suerte de narrador-testigo, quien exclama: “Viendo arrastrar al Pantacha, me enrabí hasta el alma” (Arguedas, 1987: 70). De esta forma, en la mentalidad infantil de Ernesto se gesta un proceso de aprendizaje de la realidad social de un país escindido por las luchas entre grupos irreconciliables. Esta lección propicia una toma de conciencia frente a la desigualdad y los desenlaces trágicos que ésta acarrea al interior de un universo signado por la división y el odio. Ernesto venga la muerte de Pantacha con un ataque a Don Braulio: “Levanté del suelo la corneta de Pantacha, y como wikullo la tiré sobre la cabeza del principal. Ahí mismo le chorreó la sangre de la frente, hasta llegar al suelo” (Arguedas, 1987: 70). Después de este incidente, el niño huye hacia otra comunidad de indios en la cual espera encontrar personajes menos sumisos y que estén dispuestos a hacer prevalecer sus derechos frente al abuso y la crueldad de los mistis. El sentimiento que prevalece hacia estos dominadores, y que se incuba desde la niñez, es de desprecio absoluto: “Me caí, y como en la iglesia, arrodillado sobre las yerbas secas, mirando al tayta Chitulla, le rogué: —Tayta: ¡que se mueran los principales de todas partes!” (Arguedas, 1987: 72). Es sintomático que el personaje que inicie la rebelión en contra de los poderosos sea un músico, ya que esto enfatiza el papel transformador que Arguedas concede a la música como arma frente a la opresión y también, siguiendo a William Rowe, como un “privileged space in which matter is transformed into meaning” (Rowe, 1998: 39).

Resulta interesante conectar brevemente la temática de este cuento con la novela *Los perros hambrientos* (1938) de Ciro Alegría. En ambos casos, la restricción del acceso al agua hacia los pobladores de la comunidad por parte de los mistis se propone como caso extremo de abuso que debe producir una respuesta reivindicatoria de los campesinos. En Alegría, a la sequía —“provocadora del gran drama de la violencia y la muerte” (Pérez de Colosia, 1976: 181)— que azota al poblado de la sierra peruana en la realidad ficcionalizada se añade la acción despótica de los gamonales que despojan a los campesinos, los únicos dueños legítimos, de sus tierras. Finalmente, la llegada de la lluvia sugiere una suerte de vuelta al orden que actúa como corolario a una historia de maltratos y humillaciones:

Y una noche fue lo maravilloso, los oídos escucharon la ansiada voz de la lluvia. Caía larga y pródiga, esparciendo un gran olor a tierra. Cuando llegó la mañana, continuaba azotando dulcemente los campos. Y los hombres uncieron de nuevo los bueyes, empuñaron la mancera, abrieron surcos y arrojaron semilla. El corazón, sobre todo, es una tierra siempre húmeda y fiel (Alegría, 1996: 227).

En una vena similar el poeta peruano Luis Valle Goicochea (1908-1953), en su poemario *Paz en la tierra* (1939), discurre sobre el motivo del agua. El enunciador, ubicado en un pueblo

de la serranía peruana, registra la amplia variedad de manifestaciones acuáticas: “ríos”, “acequias”, “charcas”. Con una voz dotada de un aura mística constata que la llegada del agua a las chacras constituye un acontecimiento bendito:

Agua que inundas los campos,
agua bendición del cielo.
Don de dones, don de dones
te saludan los labriegos
con una canción antigua
de confundidos acentos... (Valle Goicochea, 2005: 1-6)

Asimismo, la creciente de los ríos es saludada con algarabía al indicar el fin de la sequedad de los terrenos que produce la devastación de la naturaleza: “Crece el río y se desborda. / Load esta maravilla” (Valle Goicochea, 2005: 1-2). La dicotomía entre “sequía” y “creciente” se simboliza en tonos que oponen la desolación del paisaje reseco a la prosperidad del riego propiciado por el desborde de los ríos. La falta de agua se refleja en estos versos: “Del horror nace este espino, / de la sed en lo más hondo” (Valle Goicochea, 2005: 1-2). Ante la ausencia del elemento líquido el sufrimiento surca el escenario de una naturaleza abandonada a su propio curso, consumiéndose en la implacable acción del sol infernal: “El bochorno. / Sol que mata. / Bajo el sol / está expirando la charca” (Valle Goicochea, 2005: 5-8). El remedio ante este ambiente desértico, leído también en el sentido metafórico del término que alude a su empobrecimiento crónico, es el arribo del agua que tiene un correlato divino. El yo lírico agradece a Dios la presencia oportuna de la lluvia: “Dios mío, al fin escuchaste / el clamor de la sequía” (Valle Goicochea, 2005: 12-13), que facilita el cambio, o la resurrección, del cuerpo devastado de la naturaleza hacia un estado de plenitud en que los seres del mundo de abajo, despojados del contacto con la entidad divina en la fase de sequía, puedan conectarse con una dimensión más completa de sí mismos. El poema “Loor” sintetiza estas impresiones: “Oh, la creciente del río. / Señor, tu misericordia / en la creciente del río” (Valle Goicochea, 2005: 25-26). Los temas de la sequía y del agua restringida imperantes en estos textos de los años 30 constata que en el Perú el proceso modernizador de las áreas más deprimidas de la nación distaba mucho de materializar los acelerados cambios iniciados a toda máquina en la ciudad de Lima, como consecuencia de la política de la “Patria Nueva” puesta en práctica por el presidente Augusto B. Leguía (1919-1930)², la cual favoreció el constante flujo de capitales

² Leguía nombró su programa de gobierno, empeñado en dejar atrás el pasado oligarca, con el rótulo de la “Patria Nueva”; el cual —según Jorge Basadre— se resume en: “Desprecio al pasado con sus errores, sus claudicaciones y su atraso. Odio a la casta oligárquica civilista con graves acusaciones contra su actuación histórica... Necesidad de afrontar y resolver de inmediato los problemas nacionales, especialmente los de límites y los de orden material. Realización milagrosa del progreso, demostrado por las carreteras, ferrocarriles, irrigaciones, obras de colonización, urbanización, pavimentación, saneamiento y otras. Exaltación de la política práctica frente a lo vago, lo difuso y lo funesto de los ‘doctores’ y los ‘teóricos’. Urgencia de la paz pública a base de un Gobierno fuerte para asegurar la prosperidad del país” (Basadre, 1964: 4219-20; sus comillas).

norteamericanos hacia el Perú, los cuales “capturaron las finanzas del estado” (Burga y Flores Galindo, 1979: 138).

La injusticia en contra de los desvalidos es retomada como tema central del cuento “Los escoleros” donde las víctimas son una viuda y su hijo. Nuevamente se retrata al misti opresor en la figura de Don Ciprián, quien ejerce su dominio sobre la mujer al arrebatarle una vaca que él, con afán antojadizo, consideraba suya. En este relato no se produce una lucha directa con el principal, quien muere de viejo después de una vida dedicada al maltrato y el abuso. Los detalles de su entierro dan cuenta con ironía sobre los honores que se le hicieron a pesar de su crueldad:

Don Ciprián fue teó, escupió, hizo llorar y exprimió a los indios, hasta que de puro viejo ya no pudo ni ver la luz del día. Y cuando murió, lo llevaron en hombros, en una gran caja negra con medallas de plata. El tayta cura cantó en su tumba... porque fue un hermano en la pillería y en las borracheras (Arguedas, 1987: 103).

Sin embargo, en la conciencia del narrador, que funciona como una representación coral que atrapa al lector y lo hace partícipe de su experiencia, prevalece el sentimiento de rechazo ante la injusticia y la impunidad: “Pero el odio sigue hirviendo con más fuerza en nuestros pechos y nuestra rabia se ha hecho más grande, más grande...” (Arguedas, 1987: 103).

El tercer cuento de esta colección, “Warma Kuyay (Amor de niño)”, incide en pintar una imagen desfavorable de los hacendados, sólo que esta vez la víctima será Justina, mujer indígena que es idealizada por el narrador-niño Ernesto. El misti Don Froylán ha abusado sexualmente de ella, según las palabras del Kutu, indio enamorado de Justina: “—¡Don Froylán la ha abusado, niño Ernesto! —¡Mentira, Kutu, mentira! —¡Ayer no más la ha forzado; en la toma de agua, cuando fue a bañarse con los niños!” (Arguedas, 1987: 9). El Kutu es un personaje paradigmático dentro del universo de Arguedas porque desbarata cualquier imagen idílica, incompleta del indio. Para representar adecuadamente a este grupo humano se debe recurrir a todo el complejo tramado de emociones que lo caracterizan; y, una de éstas es su cobardía y miedo a enfrentar la injusticia. El Kutu permite que el misti siga ejerciendo su poder, y ante esto sólo opone su pasividad: “—¡Déjate, niño! Yo, pues, soy ‘endio’, no puedo con el patrón. Otra vez, cuando seas ‘abugau’, vas a fregar a don Froylán” (Arguedas, 1987: 9). Es decir que en lugar de hacer prevalecer la justicia pone sus esperanzas en el destino de un niño a quien transfiere una responsabilidad que no le corresponde todavía. El aprendizaje del niño se produce a través de la convivencia con los elementos opresores y con la negativa de los propios indios a actuar. El Kutu, en complicidad con Ernesto, desquita su rabia contra los terratenientes en el cuerpo indefenso de los animales, en un acto doblemente cobarde que simboliza la miseria moral a la que pueden sucumbir los hombres que carecen de iniciativa para oponerse a la violencia absurda de los mistis: “En las noches entrábamos, ocultándonos, al corral; escogíamos los becerros más finos . . . Kutu se escupía en las manos, empuñaba duro el zurriago, y les rajaba el lomo a los torillitos” (Arguedas, 1987: 10). A diferencia del Kutu que es cobarde (“maula”), el niño Ernesto es capaz de arrepentirse de su mal proceder: “El llorar no bastaba; me vencían la desesperación y el arrepentimiento” (Arguedas, 1987: 10); y, en un gesto sublime que remarca la

intención de Arguedas por dotar de vida a los elementos naturales y animales, va a pedir perdón a la bestia azotada. Mientras que el indio Kutu tiene como única escapatoria la huida de la comunidad; el niño, por su parte, a pesar de quedarse en el terreno del principal Froylán, está cerca de Justina que es la fuente de su amor inocente, infantil. Y en este punto final del relato la voz narrativa da testimonio de una experiencia desgarradora, que marca la pérdida de la inocencia y el enfrentamiento con el gran mundo urbano de la costa:

Y como amaba a los animales, las fiestas indias, las cosechas, las siembras con música y yarawi, viví alegre en esta quebrada verde y llena del calor amoroso del sol. Hasta que un día me arrancaron de mi querencia para traerme a este bullicio, donde gentes que no quiero, que no comprendo (Arguedas, 1987: 12).

La expresión en primera persona del niño se corta bruscamente en un intento por reproducir la imposibilidad de trasladar en palabras el sentimiento de insatisfacción ante la pérdida de un mundo que, a pesar de sus conflictos inherentes, es reconocido como propio.

En 1967, Arguedas publicó un conjunto de relatos agrupados bajo el título *Amor mundo y todos los cuentos*. De esta colección queremos referirnos a cuatro textos que tienen a la sexualidad como tema común. Y nos interesan estas piezas literarias porque en ellas percibimos un enfoque diferente con referencia al asunto de la dominación de los indios. El nuevo giro que estos relatos otorgan a esta temática se centra en el tema del sexo como vehículo de opresión ya no tanto social, sino más bien psicológica. El personaje central es nuevamente un niño, Santiago en este caso, quien a sus nueve años es víctima del maltrato de los poderosos. En “El horno viejo”, espacio que se convierte metafóricamente en un antro infernal, el niño debe presenciar a insistencias del “caballero” —y la ironía es evidente en este apelativo— encuentros sexuales entre éste y las mujeres que habitan ese recinto. El sexo se representa como una actividad vacía, desprovista de todo correlato afectivo y ligada, por antonomasia, al universo de las bestias: “Y empezó el forcejeo. Sobre la cama de madera, bien ancha, el hombre y la mujer peleaban” (Arguedas, 1987: 202). El combate sexual es despiadado y no da lugar a la expresión de ningún sentimiento de ternura entre los amantes: “El hombre empezó a babear, a gloglotear palabras sucias, mientras ella lloraba mucho y rezaba” (Arguedas, 1987: 203). El papel de observador del protagonista suscita en éste diversas emociones que van desde el rechazo a lo visto hasta la experiencia de la suciedad en el cuerpo y la conciencia. Esto produce la necesidad de redimirse al contacto con elementos naturales que participan de un espíritu de pureza incontaminada.

Esto último cobra sentido en el segundo relato de la serie, “La huerta”, en el cual el niño después de tener contacto sexual con una mujer enferma y desquiciada, busca limpiar su culpa en la comunión con la naturaleza en las alturas del cerro Arayá: “Tú no más eres como yo quiero que todo sea en el alma mía, así como estás, padre Arayá, en este rato. Del color del ayrampo purito. ¡Ahora sí me regreso!” (Arguedas, 1987: 213). Dentro de la mentalidad de Santiago el sexo es sufrimiento, es una forma de dominación del hombre sobre la mujer, y es ésta última un ser que padece las embestidas salvajes de la cópula: “—La mujer sufre. Con lo que le hace el hombre, pues, sufre. —¿Con qué dices, de lo que el hombre le hace? —De noche, en la cama. O

en cualquier parte sucia” (Arguedas, 1987: 209). Y añade: “...saber que la mujer sufre, que ese sufrimiento hace que la mujer sea más que la estrella y como la flor amarilla, suave, del sunchu que se desmaya si el dedo pellejudo del hombre sucio la toca” (Arguedas, 1987: 211-12). La sexualidad se relaciona con los ámbitos del pecado y la condena, y se vuelve instrumento de castigo por el cual la mujer padece las consecuencias de esta actividad. En “El ayla” el sexo es visto como una práctica sucia y violenta: “—Van a hacer sus asquerosidades en el cerro estos indios. —La bacanal de cada año” (Arguedas, 1987: 216). Y esto se enfatiza en “Don Antonio”, texto que cierra este conjunto de relatos que giran en torno a la sexualidad. Aquí se produce un hecho interesante: el traslado de la mentalidad del misti hacia la idiosincrasia indígena. Esto se oye en la voz del camionero don Antonio:

—La mujer, en donde quiera, está hecha para que el hombre goce, pues —le contestó don Antonio, con tono convencido. —Y ella sufre, llora. —Así es. Con su voluntad, sin su voluntad, por el mandato de Dios, la mujer es para el goce del macho (Arguedas, 1987: 222-23).

Entonces, la imagen del sexo como productor de suciedad, como vicio que lleva a la degeneración y, en casos extremos al desquiciamiento, esboza un esquema de víctimas y verdugos confabulados en una práctica satanizada de la cual es preciso redimirse después de caer en sus redes.

En estas páginas hemos procurado dar una idea de la complejidad del mundo arguediano a través de elementos claves de su narrativa como las tensas relaciones entre grupos antagónicos y el papel que cumple el sexo como categoría que reproduce mecanismos de dominación. Sin embargo, el universo literario del autor de *Los ríos profundos* es tan amplio que admite la posibilidad de la salvación por medio de elementos claves. Uno de estos es la ya mencionada comunión con la naturaleza ya que el mundo natural es básicamente animado y participa de las mismas emociones y sentimientos del género humano. Otra posibilidad de hacer frente a la injusticia del mundo es la recurrencia a manifestaciones artísticas del mundo inca que han permanecido vivas a través del tiempo. La más paradigmática de ellas es la música que se convierte en vehículo que comunica las esferas humanas y divino-naturales. Los instrumentos musicales indígenas son capaces de entablar vasos comunicantes con aquellos estratos que sobrepasan el dominio del hombre, proponiéndole una válvula de escape frente al pesimismo y ofreciéndole, al mismo tiempo, la posibilidad de actualizar la grandeza de un pasado milenario. Los héroes arguedianos son músicos, o tienen alguna conexión con lo musical. En este sentido, el protagonista de su aclamado cuento “La agonía de Rasu-Ñiti” (1962), es un “danzak” (bailarín de tijeras), quien en su lecho de muerte representa una danza que tiene como finalidad contrarrestar los efectos destructivos del final. En una especie de trance, el “danzak” percibe la confluencia en su espíritu de la naturaleza: “—El corazón está listo. El mundo avisa. Estoy oyendo la cascada de Saño. ¡Estoy listo!” (Arguedas, 1987: 183). Y:

Cantaron [los pájaros] pequeñitos, jubilosamente, pero junto a la voz del acero y a la figura del dansak sus gorjeos eran como una filigrana apenas perceptible, como cuando el hombre reina y el bello universo solamente, parece, lo orna, le da el jugo vivo a su señor (Arguedas, 1987: 186).

Esta es la identificación entre hombre y naturaleza buscada que se materializa apoteósicamente en los momentos finales del bailarín. La puesta en escena recrea una función en la cual se intenta frenar a la muerte, trasladar los poderes inmensos del “danzak” hacia su sucesor, un joven músico que heredará los dones divinos del maestro. Todo el universo natural se concreta en la figura de un enorme cóndor, dios tutelar de las montañas sagradas que, simbólicamente devorará al caballo de los conquistadores, y con éste sepultará su actual supervivencia en la figura de los mistis:

—¿Oye el galope del caballo del patrón?

—Sí oye —contestó el bailarín. . . . ¡Sí oye! También lo que las patas de ese caballo han matado. La porquería que ha salpicado sobre ti. Oye también el crecimiento de nuestro dios que va a tragar los ojos de ese caballo. Del patrón no. ¡Sin el caballo él es sólo excremento de borrego!. . .

—El dios [cóndor] está creciendo. ¡Matará al caballo! (Arguedas, 1987: 185-87)

En 1958, Arguedas publicó *Los ríos profundos*, novela que marca una transformación de la problemática planteada por la novela indigenista en las décadas anteriores. El protagonista de este texto es un niño mestizo, quien lleva a cabo un proceso de maduración y aprendizaje en un pueblo andino, donde experimenta en un nivel personal las marcadas escisiones de una cultura nacional dividida entre dos visiones del mundo aparentemente irreconciliables. Huyendo del clima de violencia propiciado por las autoridades e incluso por sus propios compañeros, el niño Ernesto se refugia en el universo simbólico de los indígenas, compenetrándose con sus luchas reivindicativas y con su visión mágica en comunión más cercana con la naturaleza ancestral. De esta manera, la obra narrativa de Arguedas se convierte en un vasto ejercicio por representar de la manera más fidedigna posible la problemática indígena, con el fin de hacernos partícipes de sus limitaciones y de su riqueza. Su voluntad por abarcar un espectro representativo amplio le hizo proponer la idea de que el término “literatura indígena” debería repensarse, para incluir en su dominio no sólo temas de este grupo humano, sino de todos los sectores involucrados en el conflicto social de la nación. Así lo manifiesta en su ensayo “Razón de ser del indigenismo en el Perú”, contenido en la recopilación *Formación de una cultura nacional indoamericana*: “En este sentido la narrativa actual que se inicia como *indigenista*, ha dejado de ser tal en cuanto abarca la descripción e interpretación del destino de la comunidad total del país” (Arguedas, 1975: 197; énfasis suyo). El proyecto narrativo-cultural de José María Arguedas cobra plena vigencia en el contexto de una realidad escindida por las luchas de poder, y por la necesidad de los estratos dominantes por ejercer preponderancia sobre los menos fuertes. Su legado propone una necesaria meditación acerca de las posibilidades de construir una realidad latinoamericana que, para ser considerada como tal, incorpore a su campo de alcance todos los elementos que están en juego, y que buscan un lugar apropiado para encarnarse.

Por consenso crítico, la obra literaria de Arguedas evidencia una evolución con respecto a la narrativa indigenista clásica, por esto se la cataloga como *neo-indigenista*, debido al énfasis puesto en el carácter mestizo de su universo narrativo. Este giro temático coincide con la propuesta teórica de Ángel Rama, para quien la narrativa indigenista refleja un esquema de “transculturación” que implica el “proceso transitivo de una cultura a otra” en el cual se observan las conexiones entre las culturas dominantes y las dominadas (Rama, 1987: 32). Además, uno de los objetivos fundamentales del neo-indigenismo consiste en rescatar el valor de la herencia cultural indígena como requisito para una adecuada reivindicación de las poblaciones indígenas. Para Ismael Márquez, la variante neo-indigenista se ocupa de problemas existenciales más intangibles, inherentes a la “human condition”, que las típicas luchas entre las comunidades indígenas y los grupos terratenientes opresores de la narrativa indigenista (Márquez, 2005: 145). También, siguiendo a Cornejo Polar, se debe notar un incremento en el nivel experimental de las técnicas narrativas. Además, la novela indigenista se enriquece por las contribuciones de la cultura mestiza a la composición cultural de los países andinos: “...these fictional works illustrate a new cultural type: the individual with Andean roots who, transformed by his experience in the city, returns to his place of origin as an agent of an alternative modernity” (Márquez, 2005: 146). Esto se relaciona con los drásticos cambios en los espacios urbanos, adonde empiezan a llegar extensas masas de migrantes indígenas desde la década de 1950. Este fenómeno es descrito en la novela póstuma de Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). Según Gareth Williams, esta novela, “is an attempt to give narrative form to the encounter between an emergent globalism and the gods of the *serrano* past” (Williams, 2004: 46).

Entrado el siglo XXI, la raíz profunda de la novela *indigenista* (matizada en su vertiente *neo-indigenista*) se mantiene vigente en los países andinos, debido a las adversidades que las poblaciones de origen indígena enfrentan en los diversos contextos sociales, políticos y culturales contemporáneos. En el Perú, por ejemplo, con el retorno a la democracia en la década de 1980, las poblaciones indígenas se han visto afectadas por cambios derivados de la migración a centros urbanos, la globalización, la imposición de políticas neoliberales y, más drásticamente, por el clima de violencia política —producto de la guerra interna desatada por el grupo maoísta Sendero Luminoso contra el Estado peruano— que asoló el país entre 1980-1992. La violencia terrorista y la consecuente respuesta llevada a cabo por los gobiernos de turno, que apelaron a prácticas de represión y guerra sucia, ocasionaron al país la muerte de casi 70,000 personas, de las cuales la mayor parte proviene de pueblos andinos con un alto índice de habitantes indígenas. Este período traumático ha motivado la producción de un abundante corpus de novelas, poemarios y películas que retratan a los diversos actores involucrados en la guerra, así como los contextos políticos y económicos que la propiciaron. Estos productos artísticos han generado importantes y necesarias discusiones en un país que busca reconstruirse a partir de sus cimientos quebrados. Algunos de los narradores que “han dedicado parte de su obra al tema de la violencia de los últimos lustros del siglo XX [peruano]” son: “Miguel Gutiérrez, [Edgardo] Rivera Martínez, Laura Riesco, Pilar Dughi, [Luis] Nieto Degregori, Zein Zorrilla, Óscar Colchado,

[Enrique] Rosas Paravicino, Sandro Bossio, Siu Kam Wen” (Gnutzmann, 2009: 69)³. En esta línea, la temática recurrente en las tempranas narraciones indigenistas: la opresión e indiferencia de las elites gobernantes hacia los grupos indígenas, junto con el racismo y la exclusión social, se mantiene como una luz de alerta en la todavía postergada región andina.

Referencias bibliográficas

- Alegría, C. (1996). *Los perros hambrientos*. C. Villanes (Ed.). Madrid: Cátedra.
- Arguedas, J. M. (1987). *Relatos completos*. Lima: Horizonte.
- Arguedas, J. M. (1974). La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú. In J. M. Arguedas & M. Vargas Llosa (Eds.), *La novela* (pp. 51-69). Argentina: América Nueva.
- Arguedas, J. M. (1976). *Señores e indios: Acerca de la cultura quechua*. Á. Rama (Ed.). Buenos Aires: Arca.
- Arguedas, J. M. (1975). *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Á. Rama (Ed.). México: Siglo XXI.
- Basadre, J. (1964). El apogeo y el derrumbe de Leguía. In *Historia de la república del Perú* (Tomo IX, 5a ed.) (pp. 4219-45). Lima: Historia.
- Burga, M. & Flores Galindo, A. (1979). *Apogeo y crisis de la república aristocrática: Oligarquía, aprismo y comunismo en el Perú, 1895-1932*. Lima: Rikchay Perú.
- Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- Cornejo Polar, A. (1980). *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista*. Lima: Lasontay.
- Escajadillo, T. (2004). *Aves sin nido ¿Novela ‘Indigenista’?*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (59), 131-54.
- Gnutzmann, R. (2009). Cine y novela sobre los años de violencia peruana. *Letral* (3), 69-82.
- González Prada, M. (1966). *Pájaros libres*. Lima: Fondo de Cultura Popular.
- Kristal, E. (1987). *The Andes Viewed From the City: Literary and Political Discourse on the Indian in Peru 1848-1930*. New York: Peter Lang.
- Mariátegui, J. C. (1979). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México: Era.
- Márquez, I. (2005). The Andean Novel. In E. Kristal (Ed.), *The Cambridge Companion to the Latin American Novel* (pp. 142-61). Cambridge: Cambridge UP.
- Meléndez, C. (1934). *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*. Madrid: Casa Editorial Hernando.

³ Otros escritores que han abordado el contexto de la violencia política en sus novelas son Alonso Cueto: *La hora azul* (2005), Santiago Roncagliolo: *Abril rojo* (2006) y Daniel Alarcón: *Lost City Radio [Radio Ciudad Perdida]* (2007) —escrita originalmente en inglés. Asimismo, se pueden mencionar dos compilaciones de cuentos sobre el conflicto armado: Cox, M. R (Ed.). (2000). *El cuento peruano en los años de la violencia*. Lima: San Marcos; y Ed. Faverón, G. (Ed.). (2006). *Toda la sangre: antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. Lima: Matalamanga.

- Osorio, N. (2011). José María Arguedas y la construcción del lenguaje de la identidad mestiza. In G. Flores Heredia et al (eds.), *Arguedas Centenario: Actas del Congreso Internacional José María Arguedas, Vida y Obra* (pp. 410-18). Lima: San Marcos.
- Pérez de Colosia, M. I. (1976). El indigenismo y las novelas de Ciro Alegría. *Anales de Literatura Hispanoamericana* (5), 165-93.
- Rama, Á. (1987). *Transculturación narrativa en América Latina* (3a ed.) México: Siglo XXI.
- Rama, Á. (1976). José María Arguedas transculturador. Prólogo. In Á. Rama (Ed.), de J. M. Arguedas, *Señores e indios: Acerca de la cultura quechua* (pp. 7-42). Buenos Aires: Arca.
- Rowe, W. (1998). Arguedas: Music, Awareness, and Social Transformation. In C. Sandoval & S. Boschetto-Sandoval, *José María Arguedas: Reconsiderations for Latin American Cultural Studies* (pp. 35-52). Athens: Ohio UP.
- Valle Goicochea, L. (2005). *La pared torcida*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Alas Peruanas.
- Williams, G. (2004). Chimbote and the Shores of *indigenismo*: Biopolitics and Bare Life in *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. *Revista de Estudios Hispánicos* (38), 43-68.

REPRESSION AND RESISTANCE MECHANISMS IN SOME TEXTS BY JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

SUMMARY: This essay aims to illustrate how some narrative works of the Peruvian writer and anthropologist José María Arguedas (1911-1969) represent various conflicts arising from abusive landowners towards indigenous people, putting at stake, at the same time, certain defense mechanisms used by Indians—namely music and contact with nature—to counteract the violence and social exclusion imposed upon them by the landowners. This dynamic is framed within the thematic and theoretical guidelines of 1930s Peruvian literature, interested in representing the dilemmas of the indigenous world. To underscore this literary background, the difference between “indianist,” “indigenist,” and “indigenous” literature is discussed; as well as concepts pertaining to “heterogeneity” and “transculturation.”

KEYWORDS: indigenism, Andes, José María Arguedas, heterogeneity, Peruvian narrative