

Magia, lirismo, violencia, sexo y muerte en los relatos de José María Arguedas

*Magic, lyricism, violence, sex and death in the stories of
José María Arguedas*

**Luis Edwin Morón
Hernández**

luismo63@yahoo.es

ORCID iD:

<https://orcid.org/0000-0001-9004-5795>

Universidad Nacional de
Educación Enrique Guzmán y
Valle

Resumen

Los relatos de José María Arguedas representan la comunión ancestral del hombre andino con la naturaleza y su imaginario cultural. La narrativa corta de Arguedas comprende la incesante observación y sensibilidad, ante la naturaleza y el paisaje andino, creando imágenes líricas profundas que retratan la belleza del mundo natural de los Andes. De otro lado, las experiencias del adolescente, joven aprendiz de un mundo conflictivo y adverso sirve de iniciación forzada en el aprendizaje sexual; y la atormentada vida del personaje, ante el desenvolvimiento de las tensas e insólitas muestras de las conductas humanas, convierten los relatos, llenos de magia, poesía, vida y muerte, en verdaderos mundos ficcionales de la vida del hombre.

Palabras clave: Orovilca, naturaleza andina, pecado, sexo, los Arango, Horno viejo, La huerta, el Arayá, el Ayla.

Para referenciar este artículo:

Morón-Hernández, L. E. (2019). Magia, lirismo, violencia, sexo y muerte en los relatos de José María Arguedas. *Revista ConCiencia EPG*, 4(1), 98-110. doi: <https://doi.org/10.32654/CONCIENCIAEPG.4-1.7>

Summary

The stories of José María Arguedas represent the ancestral communion of the Andean man with nature and its cultural imaginary. The short narrative of Arguedas includes the incessant observation and sensitivity to nature and the Andean landscape, creating deep lyric images that portray the beauty of the natural world of the Andes. On the other hand, the experiences of the adolescent, young apprentice of a conflictive and adverse world, serves as a forced initiation in sexual learning; and the tormented life of the character, before the unfolding of the tense and unusual samples of human behavior, convert the stories, full of magic, poetry, life and death, into real fictional worlds of the life of man.

Keywords: Andean nature, sin, sex, the Arango, Old furnace, The orchard, the Arayá, the Ayla.

Introducción

Los relatos de José María Arguedas, que forman parte del canon crítico, corresponde a sus primeros escritos de *Agua* (1935) y *Diamantes y Pedernales*, (1954), novela corta, que incorpora también otros cuentos en sus diversas ediciones. No obstante, la crítica no ha detenido exhaustivamente su mirada en los otros relatos como “Orovilca”, “El horno viejo”, “La muerte de los Arango”, “La huerta”, “El ayla”, “Don Antonio”, de *Amor mundo* que inicialmente fueron publicados por Moncloa Editores y Milla Batres, y que luego aparecieron en la edición completa cuidada por Jorge Lafforgue en la editorial Losada.

La lectura de estos relatos de Arguedas, en su apropiación e integración del mundo representado de su narrativa, da

señales de elementos recurrentes en sus cuentos como son: **magia, poesía, violencia, sexo y muerte**. Tópicos donde se mezclan la vida y la escritura del narrador, sin obviar **los principios narratológicos de la ficción narrativa**.

La vitalidad y lucha con el lenguaje para poder plasmar sus relatos, permiten ver una narrativa esencial, vigorosa que fluye con una poderosa pluma escrita con la sangre de sus sueños y demonios más profundos. Así en el prólogo de la edición de *Diamantes y pedernales*, Arguedas (1954), sostiene que no es en vano su lucha para escribir las vivencias de los “indios quechuas” con un español que trate de representar los acontecimientos de la narración, que muchas veces se hace difícil para el escritor andahuaylino.

En este trabajo nos vamos a ocupar de algunos cuentos significativos de sus *Relatos completos* como son: *Orovilca*, *La muerte de los Arango*, *Hijo solo*, *El horno viejo*, *La huerta*, *El ayla* y *Don Antonio*.

Orovilca: El mito y el deslumbramiento por el paisaje y la fauna

Orovilca, es el relato que deja lucir la hermosa descripción poética del paisaje de la ciudad de Ica. Aquí el narrador realiza una perfecta y precisa descripción de un pajarillo, símbolo de la fauna iqueña, que se instaura en el paisaje revelando su majestuosidad y capturando la belleza de los médanos y desiertos iqueños como testigo milenario de una naturaleza árida y a la vez fecunda, en la cual los huarangos y espinos, representan los oasis verdes de la fecundidad de la vida.

El lirismo poético ya aparece en novelas como *Los Ríos Profundos*; la sensibilización que le produce el paisaje al narrador se convierte en un elemento que va a definir la marca textual narrativa, la línea vertebradora de un narrador extraordinario,

que singularmente va a definir la conciencia de la escritura; el descubrimiento de que, a través de las palabras, la representación verbal, se puede explicar con más profundidad la realidad (el referente).

El chaucato, que maravilla al personaje es descrito al inicio del relato creando una imagen perdurable de esta ave que aún existe y es visto en muchos lugares del departamento de Ica, como en el distrito de San Juan Bautista.

La comunión ancestral entre el hombre y el universo, de la naturaleza con quien convive y explica su cosmovisión del mundo, se puede evidenciar, en este caso, especialmente con la fauna costeña, que permite al narrador crear una imagen simbólica, gracias a la magia de la escritura arguediana, se convierte en una descripción viva de un animal que es virtuoso en el manejo polifónico de los sonidos, que emite a través de sus gritos y constituyen una verdadera sinfonía que anuncia con su canto, “cambio de voz”, “tono de horror”, retornando con su concierto musical, a una “cristalina música”.

Es relevante, como el narrador, en su apropiación de la conducta comportamental del chaucato, asume el paisaje, se introduce en el mismo y percibe la imagen del valle, por la voz del pájaro que “transmitía olor”. Esta pulcra descripción lírica, en la lectura de una semiótica de los aromas, describe perfectamente a un narrador que poéticamente se ha apropiado del paisaje, con un lirismo ancestral esencial en la visión antropológica del hombre, tal como se aprecia en las siguientes líneas del relato de *Orovilca*:

El chaucato ve a la víbora y la denuncia; su lírica voz se descompone. Cuando descubre a la serpiente venenosa lanza un silbido, más de alarma que de espanto, y otros chaucatos vuelan

agitadamente hacia el sitio del descubrimiento; se posan cerca, miran el suelo con simulado espanto y llaman, saltando, alborotando (...). Los chaucatos contemplan la degollación de la víbora y se dispersan luego hacia sus querencias, a sus árboles y campos favoritos. Sí la víbora no es alcanzada por los campesinos, los chaucatos se resignan, cambian la voz lentamente, del tono de horror a su cristalina música; y levantándose en línea quebrada, a la manera de sus primos, el chihuillo y el guardacaballo costeño, y el zorzal andino. El chaucato es campesino; no va a los árboles de las ciudades; es pardo jaspeado, de pico fino y largo. (...) Cierta tarde, sobre uno de los grandes ficus que dan sombra al claustro del colegio, cantó un chaucato. Su voz transmitía el olor, la imagen del ingente valle (Arguedas, 1954, p.135).

El chaucato con su voz de centinela se posesiona de los hombres y descubre y anuncia la voz ancestral de la vida y el agua en lo más profundo de la tierra. La caracterización del alumno Salcedo precisa esta mágica visión:

El chaucato es un espécimen real, me refiero a la realeza no a las cosas -Salcedo hablaba inspiradamente sin mirar casi a su interlocutor-. El chaucato es un príncipe como de los cuentos. Debe ser algún genio antiguo iqueño. Es quizá el agua que se esconde en el subsuelo de este valle y hace posible que la tierra produzca tres años, a veces más años, sin ser regada. En el fondo de la tierra, en los núcleos adonde quizá sólo llega la raíz de los ficus muy viejos, hay agua cristalina y fecunda, cargada de la esencia de millones de minerales y de los cuerpos carbónicos por los que se filtró a la manera de un líquido brujo. La voz del chaucato es el único indicio que bajo el sol tenemos de esa honda corriente. Yo vi que bajo el sol tenemos esa honda corriente. Yo vi que usted fue tocado por el mensaje. El mensaje ro es digno de su origen, de su autor. ¿Por

qué el chaucato descubre en el polvo a la víbora, que es del color del polvo y hecha de fuego maligno? ¡La oposición absoluta! La víbora brota de una parte especial, negada, del polvo que a su vez se aprehende los rayos del sol, de la parte maligna del sol. ¡El agua la niega; apaga el ardor! Porque en la oscura entraña, bajo la tierra, el agua fresca, por la temperatura, la soledad y el largo proceso de empuramiento, adquiere el poder extremo, la belleza extrema. ¡El canto que hemos oído! (...) ¿Ha escuchado usted al chaucato al borde del valle de Nazca o Palpa, allí donde montañas rocosas y no sólo el arenal circunda los campos sembrados? El color del chaucato es semejante al de las rocas de la cordillera seca de los Andes gastados que se acercan al mar. En esos valles angostos, un chaucato canta posado en lo alto de un sauce, *cerca de un monte de rocas cubiertas de polvo, Y vibra el fondo en que su pequeño cuerpo se distingue apenas por su jaspeado* (Arguedas, 1954, p.136).

Estas descripciones en la voz de Salcedo, estudiante proveniente de Nazca, van mostrando un deslumbramiento por este animal típico de Ica y de la costa peruana, que con su silbido pone alerta a los incautos ante el menor ruido.

Pero, lo anterior es un trasfondo lírico y hermoso para retratar el verdadero meollo del relato como es la pelea entre Salcedo y Wilster en el colegio de Ica; dicho conflicto, fue generado por el segundo, quien, acompañado con Muñante, reta a pelear al hilarante estudiante que se diferencia de los demás por su gran conocimiento y sabiduría y es el interlocutor del narrador y testificante de las imágenes y descripciones de este magistral relato.

La violencia es un tema desgarrador que está relacionado con las primeras vivencias del narrador y en otros cuentos como “Warma kuyay”, donde se recuerda la violación de la Justina y la venganza que

realiza el Kutu con los animales del patrón para vengar la deshonra de la joven andina.

Dentro del relato las digresiones narrativas, a través de la voz de Salcedo, van perfilando las maravillas del paisaje iqueño, remitiéndonos a una raigambre ancestral que mueve al personaje a narrar de esta forma:

En el valle de Ica, donde se cultiva la tierra desde hace cinco o diez mil años, y cerca de la ciudad, hay varias lagunas encantadas. La Victoria es la más pequeña; la rodean palmeras de altísimos penachos, y el agua es verde, espesa; natas casi fétidas flotan de un extremo a otro de la laguna. Es honda y está entre algodones. Aparece singularmente, como un misterio de la tierra (...). En los límites del desierto y el valle están las otras lagunas: Huacachina, Saraja, La Huega, Orovilca (Arguedas, 1954, p. 141).

El narrador se detiene a describir otro hermoso oasis de América como es Huacachina:

Altas dunas circundan Huacachina. Lago habitado, en la tierra muerta, desde sus orillas no se ve el horizonte sino montes filudos de arena. Es extensa y la rodean residencias de hoteles de cuyos patios han cultivado flores y árboles. Ficus gigantes refrescan el aire y dan sombra. Contra la superficie de arena, la fronda murmurante de estos árboles profundos se dibuja. (...) las dunas tienen su cimiento en esta orilla arbórea, y el ardor de las arenas estalla en derredor, como un anillo (Arguedas, 1954, p. 141).

Orovilca, es la laguna que va a ser frecuentada por Salcedo y el personaje narrador. Orovilca significa “gusano sagrado” y los días domingos era frecuentado por Salcedo, quien prefería ir por entre los arbustos y sembríos, sorteando las dunas silenciosas, hasta llegar al “volcán de agua” porque era “un estanque fresco

entre lenguas de arena, quemantes o heladas, de inmortal blancura”.

Orovilca no tiene aguas densas, puede brillar; la superficie de las otras es opaca. No hay ficus, ni laureles, ni flores; la orillan árboles y yerbas nativas. Huarangos de retorcidos tallos, ramas horizontales y hojas menudas que se tienden como sombrillas; arbustos grises o verdes oscuros que reptan en la base de las dunas, y totorales altos, espesos, de honda entraña, desde donde cantan los patos. Los huarangos dejan pasar el sol, pero quitándole el fuego. Árbol nativo del campo, el hombre se siente allí, como si acabara de brotar de “Orovilca”, del agua densa, entre el griterío triunfal de los patos (Arguedas, 1954, p. 143).

Las descripciones de arbustos, dunas, totorales, huarangos, animales (patos), son temas que Arguedas retrata en sus cuentos y novelas. Su vivencia en el campo costeño y andino, su relación con los indios, generaron en él sus más fervientes querencias, que la flora y fauna aparecen siempre citadas, como la famosa calandria, la tuya, entre muchos animales, el alko, las arkankas, puentes como el Pachachaca, todo un registro que el narrador se encarga de dar a conocer al lector para que se inserte con una realidad bilingüe.

El relato oral y el mito en los cuentos

El folklore y la literatura oral son algunas de las fuentes en que se sostienen los cuentos y novelas de Arguedas. Profundo conocedor de los mitos y tradiciones del mundo andino y de la costa, recopiló trabajos clásicos con Francisco Izquierdo Ríos en su libro *Mitos, Leyendas y cuentos peruanos*. Luego en la *Obra antropológica*, realizó dentro de los siete tomos, artículos y temas de la historia, etnología, arte, educación folclora, literatura, y recopiló los *Cuentos religiosos mágicos-quechuas de Lucanamarca*. Asimismo, artículos y

asuntos dedicados a la magia, música, religión y mitología andina, fueron temas que compartió en vida con el padre Jorge A. Lira, quien dio gran contribución a la tradición oral peruana.

El elemento mágico, lo mítico, la narración oral, tema de la mitología y literatura oral peruana, aparece en la conversación de Salcedo al hacer referencia a la historia de la corvina de oro:

¿Sabía usted que una corvina de oro viaja entre el mar y Orovilca, nadando sobre las dunas?

-No, Salcedo. Nunca he oído esa historia.

-Sale después de la medianoche. Tiene una cola ramosa y aletas ágiles que la impulsan sobre la arena con la misma libertad que en el agua.

¿Usted cree en eso?

-Debe ser diez veces más grande que una corvina de mar, pues se la distingue claramente desde el bosque de huarangos hasta que traspone la cima de la gran luna.

El brillo de su cuerpo permite ver su figura y ¿Sabe usted?, en la primavera lleva a Hortensia Mazzoni sentada sobre su lomo, tras de una aleta encrespada que tiene en la línea más alta de su esfera (Arguedas, 1954, p.146).

La historia finaliza cuando se produce la contienda entre Salcedo y Wilster, arbitrados por Gómez, y pierde Salcedo desapareciendo insólitamente con el rostro ensangrentado y cubriendo la atmósfera narrativa de misterio, porque nunca más vuelve, tras su derrota, perdiéndose para siempre y dejando la imagen mítica de la oralidad en la voz del narrador- personaje.

Delgado (1974) sostiene que:

Orovilca es el relato de la primera experiencia costeña de José María Arguedas. El niño identificado con los indios comuneros de San Juan con los animales domésticos de Ak'ola, con el cerro y el río de la quebrada de Viseca, se encuentra ahora sumergido en la vida extraña, monótona de un internado colegial en la ciudad de Ica, en la costa peruana. Mundo insólito y confuso, cuya artificialidad amenaza desarmar el relato. Las tintas espirituales de los personajes parecen excesivamente recargadas, el conflicto central se produce mecánicamente y la magia, que se respiraba de una manera tan natural en *Agua*, resulta en *Orovilca* una creación monstruos (p. 14).

Arguedas siempre estuvo convencido de la capacidad del pueblo quechua para la creación y recreación de los relatos orales y propuso el folklore como uno de los elementos fundamentales para conocer la esencia y el alma de los estudiantes, cuando se ejerza la función de docente en las grandes comunidades y escuelas de nuestro país. Esto se evidencia en su artículo el “El cuento folklórico como fuente para el estudio de la cultura”:

Mis últimas palabras son para recomendarles que cuando estén en una comunidad, así muy original- ya que no sólo en la sierra sino también en la costa hay leyendas que explican el origen de las cosas- captan leyendas que les van a dar a ustedes una idea muy cabal, cuál es el origen del hombre, a dónde va, quien es dios, cómo es dios y por qué es dios. (...) La educación no consiste solamente en dar instrucción, e instrucción en una forma bastante rutinaria; hay quedarla siempre de acuerdo con los incentivos característicos espirituales que en cada comunidad mueven al hombre (...) el maestro debe tratar de descubrir la fe que hace posible que el ser humano viva, el impulso que lo anima a seguir adelante, porque sin un impulso, sin una fe, el hombre es cero (Kapsoli, 2011, p. 162).

Violencia, sexo, lujuria, pecado y venganza: la presencia del mal en los cuentos

La muerte de los Arango: el tifus y el mito de la muerte

En este relato se narra la historia del tifus que asola el pueblo de Sayla con una visión mítica porque los comuneros ven al “tifus vadeando el río y montado sobre un caballo negro”, mostrando ante el lector un símbolo trágico de la muerte.

La peste de Sayla nos recuerda el *Diario de la Peste* de Defoe y la causa de la reunión de los narradores del *Decamerón* de Boccaccio. Aquí la peste adquiere un carácter masivo aniquilando a casi todos los pobladores, que sobresalían de los féretros toscos y las mujeres lloraban desconsoladamente el ayataki con sus voces agudas que repercuten hasta el eucalipto, árbol que se describe alto, de ramas largas y escalonadas, frondoso y es testigo, bajo su sombra, de los llantos y lamentos de la tragedia del pueblo: “(...)la presencia del eucalipto nos cautivaba; su sombra, que al atardecer tocaba el corredor de la escuela, tenía algo de la imagen del helado viento que envolvía a esos grupos desesperados de indios que bajaban hasta el panteón” (Arguedas, 1973, p.154).

Las mujeres, viejas y niñas lavaban la ropa de los difuntos bajo el ritual del pichk'ay a pesar de que iban muriendo más personas e incluso los vecinos principales.

Los hermanos Arango eran dueños de los mejores campos de trigo y ganaderos por excelencia. Don Juan Arango es el menor de los hermanos que disfruta de la algarabía de la gente en las celebraciones con castillos, chicha y odres de fino aguardiente y contratava a los mejores danzantes de tijeras como el Pachakchaki y el Rumisonk'ó imitado por los niños en las escuelas y en sus casas. Don Juan había prometido comprar un

motor eléctrico para convertir a la capital del distrito en una villa moderna, pero murió primero que su hermano Eloy. Hay una fecha especial, el 6 de enero, donde ambos representan a dos reyes opositores que son: el rey blanco y el rey negro:

Don Juan hacía siempre de Rey negro, en el drama de la Degollación que se representaba el 6 de enero. Es que era moreno, alto y fornido: sus ojos brillaban en su oscuro rostro. Y cuando bajaba a caballo desde el cerco, vestido de rey, y tronaban los coheteros, los niños lo admirábamos. Su capa roja de seda era levantada por el viento; empuñaba en alto su cetro reluciente de papel dorado; y se apeaba de un salto frente al “palacio” de Herodes; “Orreboar”, saludaba con su voz de trueno al rey judío. Y las barbas de Herodes temblaban. El hermano mayor, Don Eloy, era blanco y delgado. Se había educado en Lima; tenía modales caballerescos; leía revistas y estaba suscrito a los diarios de la capital. Hacía de Rey Blanco; su hermano le prestaba un caballo tordillo para que, montara el 6 de enero. Era un caballo hermoso, de crin suelta; los otros galopaban y él trotaba con pasos largos, braceando (Arguedas, 1973, p. 156).

Estas dos vidas retratadas por el narrador nos hacen ver que Don Eloy va configurando el mal, puesto que una mañana Don Jaúregui, el sacristán ingresa a la plaza cabalgando el tordillo de Don Eloy, aperado como para un día de fiesta con doscientos anillos de plata que relucían en el trenzado y otros aditamentos más. El sacristán anuncia que el tifus está montado en el tordillo y lo envían a la mala al precipicio de Santa Brígida junto al trono de la virgen, donde muere desangrado ante las oraciones del sacristán en latín, quechua y castellano.

La idea del mal y la creencia de que el caballo, similar al que vieron vadeando el río, al inicio del cuento, es el que encarna la

tragedia de Sayla, permite concluir que lo mágico, a pesar de la cruel realidad que viven en el pueblo, se impone como una verdad construida y válida para la salvación de los comuneros.

Hijo solo: la venganza pueril de Singuncha

Singuncha y su perro “Hijo solo” encarna el desamparo y la comunión de dos seres desolados ante la lucha infernal de dos terratenientes de Lucas Huayk’o, hacienda que encierra la lucha sin cuartel de dos hermanos Don Adalberto y don Ángel, “caínes”, citados por el narrador, donde el mal liderado por el primer hermano va a significar el martirio y el desenlace de la desgracia de la vida de estos dos personajes que luchan por su existencia.

Singu o Singuncha es un becerrero, ayudante de cocina, guía de las yuntas de aradores, vigilante de los riegos, espantador de pájaros, mandadero; lo alimentaron bien, con suero de leche, desperdicios de la comida, huesos, papas y cuajada. El patrón lo dejó al cuidado de las cocineras. Le tuvieron lástima. Era sanguíneo, de ojos vivos. No era tonto. Entendía bien las órdenes. No lloraba. Cuando lo enviaban al campo, le llenaban una bolsa con mote y queso. Regresaba cantando y silbando (Arguedas, 1973, p.165).

Cuando aparece el Hijo solo, flaco, desnutrido y desamparado, existe una identificación con la vida del canino y Singu asume que el perro llega a su mundo desde la otra vida, como si un mensaje divino los uniera en esta otra, de allí que, a Don Ángel, le menciona que le viene de la otra vida.

Hijo solo y Singu encuentran una alianza especial que se va a afectar cuando los hombres de Don Adalberto descubren al perro en el puente de otro lado y lo cogen en un poncho maltratándolo a puntapiés y lo arrojan al río. Singuncha lo rescatará del río

y preparará la venganza. Escondido reza toda la tarde, y al anochecer, se encamina a Los Molinos de Don Adalberto, y frotando los pedernales, hace fuego con la mota hecha de los trapos de su camisa. Singuncha huye y se pierde por el río con su perro Hijo solo, ofrendando su vida y buscando una nueva como pastor, en cualquier estancia, ante la llamarada que devoraba la otra banda de la hacienda. Sin embargo, el relato termina con la resistencia a la muerte de Don Adalberto que no muere y continúan las broncas irreconciliables entre los dos hermanos.

En este relato el mal y la tragedia se oponen a la mansedumbre y bondad de los dos personajes que son descritos con la más desolada orfandad y humildad, pero a la vez el más solidario afecto y ternura con que el narrador construye el cuento y la mirada de la evocación de la infancia, la poesía del paisaje en el canto de la calandria, fortifica el relato como la luz, como el rayo en un espejo.

Marín (1973) destaca los contrastes del anochecer en relación a los dos personajes, la magia de la noche y la hora de la percepción y la ternura en la declinación del día.

El relato se inicia al anochecer y termina en otro anochecer alcanzando su momento clave al mediodía. Es fundamental la importancia del anochecer en conexión con Singu y el perro. Aquel le adjudica un poder mágico: del canto de las calandrias brota la noche y es el momento en que se destaca la flor del duraznero que se ilumina con resplandores internos, es la hora del descanso, es la hora de mirar, de ver. Es la hora de la belleza, de la armonía. Los ojos de Hijo Solo “tenían la placidez de la luz, no del crepúsculo sino del sol declinante, que se posaba sobre las cumbres ya sin ardor, dulcemente, mientras las calandrias cantaban desde los grandes árboles de la huerta” (p.138). Es la hora de la ternura, del

amor y por ello el relato se abre y cierra dentro de esta dimensión para marcar por contraste, la destrucción y muerte en el instante de plenitud solar, cuando todo se calcina y quema, cuando la tierra puede morir (p.127).

Hemos escogido cuatro relatos de *Amor mundo* para su interpretación por ser cuentos que no han tenido la suerte de ser abordados con frecuencia como otros del autor, pero que permiten conocer la visión y experiencia evocadora de la atmósfera existencial del narrador

El horno viejo: Santiago y la violencia sexual

Este relato es de contenido exclusivamente sexual. El tema de la infidelidad y la agresión sexual se percibe cuando el personaje que aparece con el nombre de “Caballero” trepa los muros de la casa de doña Gabriela, esposa de Don Pablo y obliga al niño Santiago a esperar, tener contacto sexual e iniciar al pequeño Santiago “adonde ha de ser hombre”. La mujer se resiste, pero la presión del caballero hace que logre su propósito; mientras tanto, la angustia, el sufrimiento y el pecado, conducen a Santiago a rezar desconsoladamente y a sentir una vergüenza extrema.

El otro acontecimiento violento sexual se produce cuando Jerónimo suelta al burro hechor, y este, se lanza a la carrera embistiendo sexualmente a la yegua que estaba al otro lado del muro del corral, cerca de la hija del hacendado de dieciséis años de edad. La escena crea una desazón y sentimiento del pecado y vergüenza, que, tras la mirada de Santiago a la jovencita, es recriminado por ella, se siente asqueada, y va a la capilla a fustigarse con un látigo y pedir perdón a la virgencita, mientras Santiago huye despavorido.

La escena final de este relato se produce en el horno viejo, título del cuento, donde el caballero había prometido tener el próximo encuentro sexual con Doña Gudelia. Aquí aparece el personaje Faustino, que trae a una mujer de la vida, chola bonita, una chuchumeca de Santa Cruz, para que caliente a Doña Gudelia.

Danza Faustino con Doña Gudelia y empiezan a descubrirse las ropas:

A que no se quita el monillo, señora Gudelia, ¡A que no lo hace! ¡A que no lo hace! El señor le gritaba de cerca mientras la mujer del ganadero bailaba con Faustino, algo retorciéndose. Una lámpara de gasolina alumbraba desde la boca del horno.

- ¡A que no lo hace!

Ella lo hizo. Se detuvo mientras Faustino seguía zapateando con sus botas muy largas en que el metal amarillo de los broches chispeaba. Se quitó el monillo; se lo sacó por encima de la cabeza; lo tiró sobre el arpa. Sus senos quedaron al aire. Eran blanquísimos, más que la luna, más que la loza en que almorzaba el caballero; también porque se le deshizo el moño y las trenzas de pelo negro cayeron en medio de los dos pechos (Arguedas, 1973, p. 190).

En medio de esta escena aparecen cuatro personajes que acompañan y son testigos del cortejo sexual; un arpista ciego que toca sin parar; Faustino y hombre que permanece en el mismo poyo bebiendo aguardiente y Santiago de observador de este ritual sexual. Santiago quiere retirarse, pero está con llave el lugar. Cuando tumban a la señora blanca, Doña Gudelia empieza a llorar y la chuchumeca también y propone el señor que Santiago se ponga encima de la santanina; pero la mujer lo había alcanzado a Faustino y le propinó un golpe con una kurpa (trozo de adobe fosilizado), desangrándole la frente y el hombre le pide alejarse del horno para proceder a su

venganza sexual. Santiago espera en la puerta y al salir los personajes lo hacen caer.

El relato encierra el sentimiento de culpa de parte de las mujeres y Santiago, mediante el llanto y los rezos, está expiando sus culpas. La violencia sexual no se hace esperar y orienta todo el relato porque tanto Doña Gudelia, la chola santanina y el mismo Santiago son obligados a presenciar la violencia y el ataque sexual que ellos se niegan a aceptar.

La huerta: el Arayá o Marcelina

En *La huerta* se puede notar una continuación del tema de la violencia sexual y los personajes Santiago y Doña Gudelia se encuentran en el manantial donde el pueblo extrae agua para beber y establecen un diálogo en el cual Santiago la ve pateada, abusada, emborrachada y recuerda su presencia bajo las ramas del sauce. En ese mismo lugar aparece la gorda Marcelina, lavandera del viejo hacendado, y en la sombra el sauce llorón micciona, muestra su sexo al joven Santiago, lo invita a hacer el amor y luego lo tira con violencia. En este pasaje se puede ver el sentimiento de culpa, del pecado y lo asqueante del sexo:

Su cuerpo deforme, su cara rojiza, se hizo enorme ante los ojos de Santiago. Y sintió que todo hedía. La sombra de los sauces, las hojas tristes del árbol que parecía llorar por todas sus ramas. El alto cielo tenía color de hediondez (...). Escaló el muro tranquilo. Fue corriendo hacia el arroyo que circundaba al pueblo. No pudo lavarse. Se restregaba la mano y la cara con la brillante arena del remanso; alzaba las piedras más transparentes desde el fondo del pequeño remanso y se frotaba con ellas. (..)Pero el muchacho seguía recordando feo la parte vergonzosa de la mujer gorda; el mal olor continuaba cubriendo el mundo (Arguedas, 1973, p.195).

Santiago decide confesarse con el cura que encuentra en el camino, en un recodo, pero quiere hacerlo frente al Arayá, montaña, alta que significa el origen de la pureza y de la limpieza del alma del joven. El cura lo bendice, pero le hace ver cómo se iba a confesar ante el cerro que dicen que tiene en el interior culebras grandes y toros que echan fuego por su boca; pero a pesar de las creencias míticas, mágicas y orales, el cura lo confiesa y santifica.

Sin embargo, días después llega a la huerta de hortalizas y se encuentra con Marcelina y vuelve a fornicar. Corre al río y se lava la cara con las yerbas de olor fuerte como el chikchinpa y el k'opayso.

Nuevamente, la lucha entre el mal y el bien, temas universales, se puede notar en estos relatos; lo pecaminoso del cuerpo, la salvación del alma, pero la salvación de Santiago la encuentra en la naturaleza, en el Arayá, relación ancestral de nuestra cultura, con los apus o huamanis que protegen y circundan nuestra existencia en los andes.

Vargas Llosa (1978) se ha referido a los cuentos de Arguedas y destaca la animación profunda y el diálogo que los hombres tienen con los ríos, las cascadas, los cerros que limpian, purifican, protegen y limpian espiritualmente a los pobladores, creando una realidad ficticia, expresión de lo sagrado natural, “de la vida lúcida y secreta que late en el seno de la naturaleza”. Al respecto del relato *La huerta*, opina:

“En *La huerta*, cada vez que el niño Santiago hace el amor con la lavandera borracha, trepa luego al cerro tutelar, al que, con humildad, pide que lo absuelva: “Tú nomás eres como yo quiero que todo sea en el alma mía, así como estás, padre Arayá, en este rato. Del color del ayrampo purito”. El cura del pueblo no entiende al padre Arayá; no niega que tenga una vida interior, pero, según él, se trata de una vida maléfica: “Este

cerro que tiene culebras grandes en su interior, que dicen que tiene toros que echan fuego por su boca!”. Los indios, por su parte, respetan y adoran a esas montañas donde (en *El ayla*) suben ceremonialmente a celebrar la limpieza de los acueductos degollando un carnero y una llama y donde el Auqui Mayor va a transmitir las quejas y súplica de los comuneros (p.44).

El Ayla: la bacanal andina

Este relato se inicia con el ritual que realizan el Auki mayor agradeciendo a la gran montaña, la conclusión de la faena de la limpieza de los acueductos. Es significativo el ritual que nos remite al que aparece en muchas crónicas, como la de Garcilaso, Juan de Betanzos y otros cronistas indios:

El Auki mayor había degollado un carnero y una llama junto a ojo del manantial, en las faldas del Arayá; había lanzado sobre el agua que hacía brotar del fondo de la tierra arena de colores, el corazón aún vivo del carnero y de la llama; luego, había hablado con el picaflor que vivía en una pequeña capilla hecha de piedras montaraces, muy cerca del manantial. El picaflor brillaba en la oscuridad de la capilla. El Auki Mayor le transmitió las quejas y los encargos de los comuneros y salió feliz, agachándose mucho en la puerta del pequeño templo (Arguedas, 1973, p.200).

Luego del agradecimiento del Auki mayor se apuestan en un círculo de las manos los hombres y mujeres solteras y aparte los casados. E inician la danza del ayla cantando y deslizándose por la plaza y otros lugares. Santiago observa de lejos, desde una torre como se van constituyéndose los danzantes; luego se encuentra con un mozo que espera que su pareja llegue de la costa para realizar la siembra e integrarse al ayla. Cree que esta danza es una bacanal donde, los indios van hacer asquerosidades

en el cerro. Nuevamente el tema sexual y su aversión por el tratamiento del mismo se observa en este relato.

Las muchachas del ayla empezaron a chillar en ese instante y se dispersaron moviendo los brazos. Dos venían hacia el espino; parecía que volaban bajo. Luego, los hombres gritaron con voz gruesa como la de un gavilán que toma altura precipitadamente, Y se echaron a correr en línea ondulante. Dos mozos persiguieron, cerca del espino, a las muchachas. Ellas reían y chillaban, ellos bufaban, silbaban. Finalmente, los hombres lanzaron una especie de zumbido por la boca y las muchachas se quedaron quietas, una a poca distancia de la otra. Cuando los hombres cayeron sobre ellas, se echaron a reír fuerte y a insultar: “Gavilán torcido, gavilán vencido, gavilán tuerto, gavilán ciego, gavilán sin pecho...”. Los hombres también gritaban: “¡Paloma tuerta, paloma sin ojos, paloma sin nada, yo...yo te voy a empollar, en nombre del Padre de la Madre...”. Y Santiago vio que el mozo que estaba cerca de él, le alzaba el traje a la muchacha, mientras ella hacía como que se defendía, luego se quedó inmóvil, mientras que el joven se revolvía sobre ella (Arguedas, 1973, p.200).

Cuando Santiago es advertido por los danzantes lo ven como un animal raro, desconocido y el cura le asevera que no lo han matado porque lo han creído hijo del Arayá. Y termina el relato con la despedida de Santiago del padre Arayá yéndose a la costa. Se puede observar la desazón e incongruencia del pensamiento de Santiago con los rituales sexuales del ayla; esta incompreensión lo aleja del mundo andino y lo lleva a establecerse en la costa para que se lo coman los gusanos o él a ellos. Esta afirmación es un alejamiento de un contexto social y la asunción de otro.

Don Antonio: el placer de la carne y el pecado

En este último relato se produce un diálogo entre Santiago y don Antonio, camino a Ica llevando novillos para vender, y se deja entrever la posición del hombre respecto a la mujer considerándola un instrumento de placer, no sin dejar de reconocer el valor para parir a los hijos y mantenerlos. Luego don Antonio lo llevará al burdel por ser su mejor amigo, pero Santiago se sienta en la acera del final del pasillo ante la mirada inquisitiva de las prostitutas que lo invitan a tener sexo, los goces y regocijos de los que frecuentan el latrocinio, pero finalmente se queda acurrucado y no consume el placer. Se queda en la casa de doña Rosa y se despide del chofer del camión.

Aparecen los conflictos en el alma de Santiago, la conciencia del pecado y la culpa que lo atormentarán a través de los diversos cuentos y desde luego una conciencia narrativa con sesgos autobiográficos del narrador.

Castro (1976) es certera cuando describe la naturaleza de los relatos de Arguedas, precisando que el escritor se presenta siempre como un narrador participante que experimenta y a veces observa el devenir de los sucesos, pero que siempre se encuentra el adolescente mostrando esa mansedumbre humana y andina.

La mayoría de los cuentos tiene por asunto el desarrollo de la personalidad, el descubrimiento del bien y del mal de parte del adolescente. El narrador-protagonista se presta en especial para el desarrollo de este tema, ya que los cuentos mismos constituirán en prueba de la sensibilidad e inteligencia del protagonista como observador. Arguedas utiliza el narrador anónimo, atado a la conciencia selectiva de

un protagonista, en cuentos como “El barranco” (1939) e “Hijo solo” (1957), alegorías de la ternura desbordante del alma de los niños serranos, pero que no presentan una crisis de conciencia o de identidad como “Agua” (1935) o “Los escolares” (1935). (p. 179).

En conclusión, los relatos de Arguedas muestran el mundo real y mágico de un mestizo que vive dentro de dos mundos, que supo apropiarse de la cultura indígena, rescatando el mundo natural, mítico y ofreciéndonos una perspectiva narrativa dentro de la que el narrador construye mundos ficticios e imaginarios que han contribuido a entender la cultura primigenia y ancestral andina.

Arguedas logra representar, a través de ficción narrativa, un realismo representativo auténtico donde no está ausente la referencialidad de la realidad (paisajes, animales, flora y fauna), puesto que la naturaleza y el animismo cobran verosimilitud a través de un lenguaje artístico dualista.

El narrador indigenista siempre manifestó su preocupación por legitimar el habla quechua explicando las acepciones de nuestro idioma nativo y traduciéndolas al español en una verdadera lucha sin cuartel con la gramática y las palabras. De tal forma que el lector estatuyera la lengua dentro de un modelo lingüístico biplánico y cultural.

La magia y la presencia del folclore, mediante los mitos y recreaciones orales en los cuentos, generan textos de gran solvencia narrativa, aportes que la literatura oral

peruana registra e incrementa en el folclore de nuestra patria.

Los cuentos muestran la esencia de los temas urgentes y obsesivos a la narrativa arguediana: la preocupación por destacar el imaginario histórico y cultural del universo andino y de la costa peruanos, que forman parte de la apropiación y cosmovisión del narrador protagonista.

De otro lado, el pecado, la lujuria, la venganza, es decir la lucha entre los instintos, las bajas pasiones, el bien contra el mal, temas gravitantes en su narrativa, dan cuenta de una mirada ética, sancionadora, que, a raíz de su frustrada experiencia juvenil, se refleja en sus cuentos.

La visión de un adolescente, joven, que experimenta situaciones de aprendizaje duros, adversos, sobre los cuales se sobrepone, percibiendo con suma sensibilidad, y marcando para siempre su vida, el mundo natural, trágico, de dimensiones y rituales mágicos, de esencia antropológica, de severo aprendizaje sexual, enriqueciendo la vida y literatura de la narrativa del escritor.

Finalmente, debo afirmar que los relatos de Arguedas seguirán conmocionándonos hasta los más íntimos rincones del alma, por la fina sensibilidad del escritor ante temas tan profundos en el ser humano que supo apropiarse y convertir su escritura en un símbolo de la reflexión humana permanente, llena de magia, poesía, lirismo, tradición oral, violencia, muerte, tópicos caros a la condición humana.

Referencias

Arguedas, J. M. (1954). *Diamantes y Pedernales*. Lima: Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva

Arguedas, J. M. (1973). *Relatos completos*. Buenos Aires: Losada.

- Arguedas, J. M. (2012). *Obra antropológica*. Siete volúmenes. Lima: Horizonte
- Arguedas, J. M. (2013). *Cuentos religiosos mágicos- quechuas de Lucanamarca*. Lima: Lluvia editores
- Castro, S. (1976). *El duro oficio del creador*. En: Recopilación de textos sobre José María Arguedas. Serie valoración múltiple. Casa de las Américas. Cuba: Casa de las Américas
- Delgado, W. (1974). *Rabia en injusticia social en la obra de José María Arguedas*. En Agua y otros cuentos indígenas. Prólogo a los cuentos de Arguedas. Lima: Milla Batres
- Kapsoli, W. (2011). *Nosotros los maestros*. Selección y estudio preliminar y notas de Wilfredo Kapsoli Escudero. Lima: Derrama Magisterial
- Marín, G.C. (1973). *La experiencia americana de José María Arguedas*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro
- Vargas Llosa, M. (1978). *Entre sapos y halcones*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.