

EL AREA CULTURAL ANDINA
Dos Arguedas, dos cuentos, dos indigenismos
Un análisis comparativo de *La muerte de Quilco* y de *Agua*

Claudio Bogantes ¹

En la historia cultural y literaria andina se suele hablar de dos momentos o dos generaciones indigenistas. Para ilustrar las fundamentales diferencias entre uno y otro indigenismo, he seleccionado dos relatos cortos: *La muerte de Quilco* del boliviano Alcides Arguedas y *Agua* del peruano José María Arguedas. El primero fue publicado en 1909 en La Paz; el segundo en Lima, en 1935. Las diferencias que separan los dos textos no son solamente cronológicas —ésta es sin duda la menor de ellas—, sino que atañen sobre todo la toma de posición de los autores frente al llamado problema del indio. De esa actitud inicial frente al mundo a novelar, frente al referente, dimanar las diferencias en el paradigma estético-literario, el lenguaje utilizado, la selección del punto de vista, la relación de la instancia narrativa y la materia narrada.

La estructura narrativa de *La muerte de Quilco*

En *La muerte de Quilco*, Alcides Arguedas relata la enfermedad del personaje principal, su agonía, muerte y entierro, en el cual participa la mayoría de los vecinos; terminando todo con la velada violación de Chocuela, la viuda del protagonista. El cuento tiene dos partes claramente distintas: la primera se centra en la familia de Quilco y la enfermedad y muerte de éste; la segunda consta de una descripción, relativamente detallada, del entierro y el ritual que le acompaña. El personaje principal es un indio aymara, tan apegado a la tierra que cada vez que se ve obligado a pescar en el lago cae enfermo. Su mujer es "una robusta hembra" de altos pechos, que no tiene la menor comprensión por las flaquezas de su marido. Quilco tiene sin embargo fama entre sus iguales de ser indio *kamiri* (acomodado), seguramente por poseer una yunta de bueyes y algunos otros animales. Pero su fortuna no llega a tanto, pues no ha podido pagar una deuda de diez pesos que tiene con el responsable de la hacienda. Los gastos del entierro, cuya relativa pomposidad se debe a la obligación que siente la viuda de demostrar la calidad de indio *kamiri* de que gozaba su marido, termina arruinando definitivamente a la familia. Una parte de la fortuna

había sido sacrificada para pagar la curandera *Chullpa* (momia, por lo flaca y esmirriada que es) en su vano intento de sanar al enfermo. Otra buena parte es consumida por los invitados al entierro. El resto es malbaratado para pagar la vieja deuda y otros gastos del sepelio. Enfermedad, muerte, deudas y entierro son aspectos de la pobreza y oscuridad en que viven los indios. La muerte de Quilco profundiza aún más la miseria de la familia. La modesta acumulación representada por la yunta de bueyes y el ganado es consumida, y la familia, una vez muerto y enterrado el padre, debe recomenzar a partir de cero. La inmotivada violación que cierra el relato marca, por un lado, una desgracia más, y por otro, la reapertura del círculo infernal: en lugar de un padre que se ocupe de la familia, es muy posible que la viuda pronto tenga una boca más que llenar.

La instancia narrativa y la materia narrada en *La muerte de Quilco*

En *La muerte de Quilco*, el narrador es omnisciente y omnividente, y porta sobre el universo narrado una mirada supuestamente objetiva que, sin embargo, esconde una actitud negativamente valorizada frente a los personajes y la materia narrativa. Subraya la ignorancia de los indios que considera una traba a todo progreso, la cual en el fondo parece ser culpa de los indios mismos. El único personaje que merece cierta indulgencia de parte del narrador es la mujer de Quilco, mas no por india cuanto por hembra apetitosa. La mirada del narrador se convierte entonces en una mirada simplemente erótica. Estos dos aspectos están presentes en la escena en que dan al enfermo la ineficaz medicina de la *Chullpa* que terminará por matarlo:

Salía de la cocina la animosa y fornida hembra, toda desgredada y con los senos robustos casi al aire. Al andar cojeaba un poco por una lastimadura que se había producido en la planta callosa de los pies, y el desacompasado movimiento le obligaba a mantener en equilibrio una taza de barro cocido repleta de un menjurje apestante y de horrenda fabricación, porque estaba hecho de orines podridos, sal y el polvo finísimo de vidrio molido. (p. 33)

La preparación del muerto para el ritual del entierro constituye una descripción con ciertos rasgos de observación antropológica. Al muerto se le calza con abarcas nuevas de triple suela para que pueda transitar sin dificultad la ruta misteriosa que lleva al otro mundo. Se le ponen hierbas bajo el gorro para que absorban el sudor de la congoja. Se le provee de una *chuspa* con coca y maíz para que calme el hambre y la fatiga y para que guarde en ella sus ganancias. Se le da hilo y aguja para que remiende su ropa, y quena y zampoña para que espante la murria. Finalmente le ponen

herramientas en las manos para que siga trabajando por siempre jamás como lo había hecho en la tierra de donde procede. Pero aquí también el comentario del narrador porta un juicio negativo sobre el ritual.

Y corrió [la comitiva] en carrera fantástica por el camino árido y largo, ofreciendo pavoroso espectáculo, pues la cabeza y los pies del muerto sobresalían de las parihuelas, y con el trote de los portadores balanceaban rígidos los pies y pendía la descoyuntada cabeza mirando de frente al sol. (p. 35)

La misma adjetivación peyorativa es utilizada en las últimas escenas en donde aparecen la viuda y la madre del difunto:

Choquela, la viuda, ebria hasta la idiotez, iba en brazos de dos mujeres, casi a rastras. Había cesado de llorar y lamentarse, pero no dejaba de lanzar su nota plañidera, ya ronca. Iban las tres tropezando con los guijos y escobajos del sendero, en estado deplorable. [...] Caían a cada paso y tenían que andar a rastras para ponerse de pie. En uno de esos movimientos rodó la viuda en un hoyo cubierto de grama fina al borde de la ruta y al sentir la blandura del piso, se volvió de pecho contra el suelo y se durmió, con las piernas al aire y la cabeza baja, en tanto que la suegra rodaba también a los pocos metros, como inerte masa. (p. 37)

La estructura narrativa de *Agua*

El cuento boliviano se extiende sobre escasas diez páginas; *Agua* es un poco más extenso. Está compuesto de una manera que recuerda la tragedia clásica, con un respeto casi absoluto de las famosas unidades de tiempo, lugar y acción: una sola acción que se desarrolla en un solo lugar durante un lapso de tiempo que se extiende desde la salida hasta la puesta del sol. La acción de *Agua* se centra alrededor de los sucesos que ocurren en relación con la distribución semanal del agua para el riego de los plantíos de los habitantes del pueblo. Todo tiene lugar en la plaza de la aldea, excepción hecha de la última escena, en la cual vemos al niño Ernesto correr hacia la vecina comunidad de Utek'.

Arguedas mueve, cual hábil coreógrafo, los diferentes grupos de personajes según los sentimientos que les invaden. Sus movimientos son expresión del interés, la angustia, la rabia, el miedo o el pánico que los diálogos de los personajes principales suscitan en ellos. Así, los grupos de indios funcionan como el coro del teatro griego antiguo. Los edificios que rodean la plaza, y que representan diferentes instituciones, son espacios semióticos cargados cada uno de su significación particular: la iglesia, la cárcel, la escuela, las casas de los latifundistas, etc.

El desarrollo de la acción sigue una estructura escénica. Las escenas se suceden cambiando de carácter y tensión dramática según los personajes van haciendo su aparición sobre el "escenario".

I. Arguedas abre su relato haciendo entrar en escena a dos de los personajes principales: el yo-narrador, evidentemente, y el músico Pantaleón. Con su presencia, el escenario cobra vida y aparece a los ojos del lector-espectador.

Cuando yo y Pantaleoncha llegamos a la plaza, los corredores estaban todavía desiertos, todas las puertas cerradas. Las esquinas de Don Eustaquio y Don Ramón sin gente. El pueblo silencioso, rodeado de cerros inmensos, en esta hora fría de la mañana, parecía triste. (p. 57)

El narrador hace también de "técnico de la iluminación". Al iniciarse la acción, la plaza se ilumina conforme Pantacha toca su instrumento:

En el silencio de la mañana la voz de la corneta sonó fuerte y alegre, se esparció por encima del pueblecito y lo animó. A medida que Pantacha tocaba, San Juan me parecía cada vez más un verdadero pueblo; esperaba que de un momento a otro aparecieran mak'tillos, pasñas y comuneros por las cuatro esquinas de la plaza. Alegremente el Sol llegó al tejado de las casitas del pueblo. Las copas altas de los sauces y de los eucaliptos se animaron; el blanqueo de la torre y de la fachada de la iglesia reflejaron hacia la plaza una luz fuerte y hermosa. (p. 58)

La música de Pantaleón hace que lleguen niños, mujeres y adultos; y conforme el sol se levanta, un ambiente de fiesta se extiende por la plaza, transformándola definitivamente: se baila y se canta, se conversa y se ríe:

La corneta de Pantaleoncha y nuestro canto reunieron a la gente de San Juan. Todos los indios del pueblo nos rodearon Algunos empezaron a repetir el huayno en voz baja. Muchas mujeres levantaron la voz y formaron un coro. Al poco rato, la plaza de San Juan estuvo de fiesta. En las caras sucias y flacas de los comuneros se encendió la alegría, sus ojos amarillos chispearon de contento. (p.90)

II. La escena cambia en el momento en que don Vilkas (indio adepto de don Braulio, y que en el fondo tiene una función casi de espía) se muestra en la plaza. Su agradecimiento frente al blanco rico le lleva al servilismo y a un alejamiento de los otros indios. La alegría de los sanjuaneros le molesta. Con su presencia el conflicto entre indios y mistis

aflora, tomando en las recriminaciones de don Vilkas un cariz veladamente religioso de "paganismo" contra cristianismo.

—*Sanjuankuna: están haciendo rabiar a Taytacha Dios con el baile. Cuando la tierra está seca, no hay baile. Hay que rezar a patrón San Juan para que mande lluvia.*

El tayta Vilkas resonó desde el extremo del corredor: acababa de llegar a la plaza y la alegría de los comuneros le dio cólera.

El tayta Vilkas era un indio viejo, amiguero de los mistis principales. Vivía con su mujer en una cueva grande, a dos leguas del pueblo. Don Braulio, el rico de San Juan, dueño de la cueva, le daba terrenitos para que sembrara papas y maíz. (p. 91)

El conflicto cristaliza alrededor de la injusta distribución del agua para el riego de los sembrados: *"El maíz de Don Braulio, de Don Antonio, de Doña Juana está gordo, verdecito está, hasta barro hay en su suelo. ¿Y el de los comuneros? Seco, agachadito, umpu (endeble); casi no se mueve ya ni con el viento."* (p. 93)

III. Un nuevo grupo de actores aparece en escena: son los indios tinkis que bajan de su puna, encabezados por Wallpa, su *varayok*. El conflicto que había comenzado a personificarse en Panta y don Vilkas, se intensifica con la presencia de los tinkis:

Don Vilkas despreciaba a los tinkis; al verlos en la plaza, levantó su cabeza, jactancioso, pero los siguió con la mirada hasta que llegaron al corredor; les tenía miedo, porque eran unidos y porque su Varayok, cabo licenciado, no respetaba mucho a los mistis. (p. 96)

El narrador declara, al contrario, su identificación con los tinkis, más libres y valientes que los sanjuanes, quienes le hacen sentirse solidario y ver el mundo (el pueblo) con nuevos ojos: *"En medio de los tinkis más que nunca me gustó la plaza, la torrecita blanca, el eucalipto grande del pueblo. Sentí que mi cariño por los comuneros se adentraba más en mi vida, me parecía que yo también era tinki, que tenía corazón de comunero, que había vivido siempre en la puna, sobre las pampas de ischu."* (p. 97)

El diálogo entre Pantaleón y Wallpa, que han estado fuera trabajando o como soldados y han visto mundo, sirve para dar amplitud y profundidad al conflicto local: iguales o peores son las circunstancias en que viven los indios de otros pueblos o en ciudades más grandes. Ellos lo han visto y pueden atestiguarlo:

—*Como en todas partes en Nazca también los principales abusan de los jornaleros —siguió Pantaleoncha—. Se roban de hombre el*

trabajo de los comuneros que van de los pueblos: San Juan, Chipau, Santiago, Wallawa. Seis, ocho meses le amarran en las haciendas, le retienen sus jornales; temblando con terciana le meten en los cañaverales, a los algodonaes. Después le tiran dos, tres soles a la cara, como gran cosa. ¿Acaso? Ni para remedio alcanza la plata que dan los principales. De regreso en Galeras-pampa, en Tullukata, en todo el camino se derrama la gente; como criaturitas, tiritando se mueren los anamarkas, los chillek'es, los sondondinos. Ahí nomás se quedan, con un montón de piedra sobre la barriga. ¿Qué dicen sanjuankunas?" (p. 98)

El conflicto sube de tono y está a punto de estallar en una pelea entre Wallpa y Vilkas, pero este último prefiere marcharse en busca de don Braulio, con quien les amenaza. Pantaleón le despide burlándose con un huayno chistoso de los wanakupampas. Entretanto los chicos van a escuchar la opinión del sacristán, cuyo significativo nombre es don Inocencio. Pusilánime, su actitud va en defensa del status quo:

Los sanjuanes conversaban miedosos: como queriendo ocultarse unos tras de otros, se juntaban alrededor del sacristán Inocencio, pidiendo consejo.

— ¡Sanjuankuna! —habló Don Inocencio— Don Braulio tiene harta plata, todos los cerros, las pampas, son de él. Si entra nuestra vaquita en su potrero, la seca de hambre en su corral; a nosotros también nos fatigua, si quiere. Vamos defender más bien a Don Braulio. Pantacha es cornetero nomás, no vale.

— ¡Sigoro!

— No sirve contra Don Braulio. (p. 101)

IV. Mientras Vilkas va en busca de don Braulio, un nuevo personaje importante, el semanero, o responsable semanal de la distribución del agua, aparece sobre la escena. Don Pascual está decidido a dar agua de la laguna a los comuneros, esta semana, en detrimento de los principales, y así lo hace saber: *"— Con músico Pantacha hemos entendido. Esta semana k'ocha agua va a llevar Don Anto, viuda Juana, Don Jesús, Don Patricio. Don Braulio seguro carajea. Pero una vez siquiera, pobre va agarrar agua una semana. Principales tienen plata, pobre necesita más sus palitos, sus maizalitos. Tayta Inti (sol) le hace correr a la lluvia; k'ocha agua nomás hay para regar: k'ocha va a llenar esta vez para comuneros." (p. 102)*

Relación. Mientras Vilkas se dirige hacia la casa del principal, el narrador, para no romper la unidad de lugar, nos hace, como en el teatro del Siglo de Oro español, una relación, en la cual introduce a don Braulio y sus

amigos. Por el momento la plaza es el espacio de los comuneros, de los indios, del pueblo. Los mistis, y sobre todo el "más" principal de ellos, don Braulio, nos es presentado en otro espacio: en su casa, donde una especie de corte de aduladores se reúne a esperar a que se levante, o bien en la tienda de don Heraclio, donde los domingos suele desayunarse con aguardiente:

El principal no tenía hora para levantarse ; a veces salía de su cuarto a las siete, otras veces a las nueve y a las diez también; por eso los mistis se iban a visitarle según su alma; unos eran más pegajosos, más sucios, y tempranito estaban ya en el patio para hacerse ver por los sirvientes de Don Braulio; otros, de miedo nomás iban, para que el principal no les tomase a mal; llegaban más tarde, cuando el sol ya estaba alto; otros calculaban la hora en que Don Braulio iba a salir para convidar el trago a los sanjuanés, por borrachos nomás cortejaban al principal. (p. 103)

La relación nos devuelve a la actualidad y los acontecimientos que se desarrollan sobre el escenario: "...seguro este domingo el principal estaba mareado, y por eso no venía. Don Vilkas, Don Inocencio, de miedo se habrían quedado en la puerta de la tienda, esperando la voluntad del principal. (p. 104)

De vuelta a la plaza, el narrador nos hace nuevamente las indicaciones escénicas necesarias: "Ya era tarde. El tayta Inti quemaba al mundo." (104). El conflicto es elevado entonces a un nivel cosmogónico, en donde el sol, ahora denominado Inti, el principal dios indígena prehispánico, se opone a Taytacha Dios, el dios cristiano. Si Inti se encarniza contra el mundo y contra los plantíos de los indios debe ser porque los ha abandonado y el dios cristiano es más fuerte.

El cielo se reía desde lo alto, azul como el ojo de las niñas, parecía gozoso mirando los falderíos terrosos, la cabeza pelada de las montañas, la arena de los riachuelos resacos. Su alegría chocaba con nuestros ojos, llegaba a nuestro adentro como risa de enemigo.

—¡Tayta Inti, ya no sirves! —habló Don Saksa, de Ayalay." (p. 105)

Y por ello dice al músico que pida al dios cristiano que riña al Inti:

"—Pantaleón ruega a Taytacha Dios para que le resondre al Inti." (p. 106)

V. En este momento aparece don Braulio en la plaza; la escena se reorganiza: Wallpa, el líder de los tinkis, y Pantaleón, se acercan al

semanero don Pascual, para apoyarlo en su decisión de favorecer a los indios en el reparto del agua. *"Los tinkis se juntaron alrededor de don Wallpa; los sanjuanés, callados, sin llamarse, se entroparon en otro lado. —No hay confianza; comuneros no van parar bien —dijo Pantacha, mirando a la gente separarse en dos bandos. —¡Comunkuna! —gritó—, q'ocha agua para endios!" (p. 106)*

Entonces suena la campana de la iglesia y el principal da la orden para que comience el reparto. Atropelladamente el semanero dice el nombre de los indios y los días que podrán disponer del agua de la laguna. Después de un momento de desorientación, don Braulio reacciona: manda callar al repartidor, saca su revólver y dispara al aire. Hay una desbandada general entre los indios más miedosos. Pantaleón se enfrenta al principal, en un acto de desesperada rebelión individual:

—¡Carago! ¡Sua! (¡Ladrón!) —gritó el mak'ta—. Mata nomás, en mi pecho, en mi cabeza.

Levantó 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." (p. 109)

Al ver a su amigo muerto, Ernesto (el yo-narrador) siente la cólera subir en su pecho, e intuye oscuramente la obligación de continuar la revuelta de Pantaleón:

—¡Wikuñero allk'o! (¡perro cazador de vicuñas!) —le grité a Don Braulio.

Salté al corredor. Hombre me creía, verdadero hombre, igual a Pantacha. El alma del auki Kanrara me entró seguro al cuerpo; no aguantaba lo grande de mi rabia. Querían reventarse mi pecho, mis venas, mis ojos. (p. 110)

Ernesto convierte el cuerno de Pantaleón en arma y lo lanza a la cabeza del principal. Este, al ver la sangre que corre de su frente, se acobarda y pide a sus amigos principales que maten al maldito chiquillo. Ernesto puede huir, gracias, al fin y al cabo, a su status de niño (hijo de misti) y a su amistad con los hijos de Don Antonio.

La idea de que el espíritu de la montaña (el auki) que parece haber habitado a Pantaleón y que a la muerte de éste pasa a Ernesto, quien podrá continuar así la misión del cornetero, aparecerá en otras ocasiones en los relatos de Arguedas. La más conocida y paradigmática es sin duda la del cuento sobre el bailarín andino que lleva el título de La agonía de Rasu-Níti. Aquí, el dios Wamani, espíritu de la montaña que se muestra a algunos indios bajo la apariencia de un cóndor, pasa, a la muerte del viejo dansak', a

Atok' sayku, el joven dansak' que reemplazará a aquél. (Arguedas, 1983, p. 219)

Relación final. La última parte de *Agua* es una relación, en el sentido en que he utilizado el término anteriormente. El narrador cuenta su huida de la aldea de San Juan para ir a "entropar[s]e con los comuneros propietarios de Utek'pampa". Pero frente a la hermosura de los campos de la aldea de la pampa de Utek', Ernesto siente su amargura:

Igual que los comuneros de Tinki llamé a la pampa, como potrillo relinché desde el morro de Santa Bárbara; fuerte grité, para hacerme oír con los mak'tas utek'. ¡Pero mentira! Viendo lo alegre de la pampa, de los caminos que bajan y suben del pueblito, más todavía creció el amargo de mi corazón. Ya no había Pantacha, ya no había Don Pascual, ni Wallpa; sólo Don Braulio nomás ya era; con su cabeza rota se pararía otra vez, para ajeear, patear y escupir en la cara de los comuneros, emborrachándose con lo que robaba de todos los pueblos. (p. 112)

La instancia narrativa y la materia narrada en *Agua*

José María Arguedas, quien presenta a los indios con mayor simpatía y de una manera mucho más solidaria que el boliviano, no los idealiza, sin embargo, de una forma tan marcada como sí lo hiciera en sus obras *Ciro Alegría*, el otro escritor peruano que debutó en 1935, el mismo año que Arguedas.

La estrategia narrativa utilizada por José María Arguedas en *Agua*, y que después utilizará en muchos otros de sus textos narrativos, es la de confiar tanto la voz como el punto de vista a un narrador niño. A menudo, como en el caso del texto que nos ocupa, la voz narrativa se desdobra, en un narrador adulto que recuerda sus experiencias de niño. Gracias a este procedimiento narrativo, Arguedas logra un equilibrio entre la visión ligeramente idealizante del niño que opta por el mundo indígena y la exigencia de objetividad informativa que es confiada a la voz del narrador adulto, tal y como se puede apreciar en el último pasaje citado, en el cual la estructura polifónica de la voz narrativa aflora directamente en la exclamación “¡Mentira!” Aquí la voz del narrador adulto irrumpe en el discurso del narrador niño.

En *Agua*, José María Arguedas nos muestra el microcosmos de una aldea de la sierra peruana. La explotación y la opresión son igual de duras que en el caso boliviano, mas no nos encontramos frente a una sociedad como la descrita en *La muerte de Quilco*, que parece estar regida por un

solo principio, el del *homo homini lupus*. En *Agua* nos hallamos frente a una sociedad de clases, estructurada, en la cual los mecanismos de explotación nos son mostrados claramente. Los campesinos de *Agua* no son indios aislados, explotados por el hacendado, y que además se oprimen y explotan unos a otros, como en *Quilco* ("pobres esclavos", p. 30); sino que estamos frente a masas de indios comuneros, jefeadas por líderes que tratan de enfrentarse a los *mistis* blancos, a los cholos o a los indios enriquecidos. En el cuento de Alcides Arguedas no aparece por ninguna parte la esperanza. En el relato del Arguedas peruano sí, pues allí se tematiza la oposición de los oprimidos frente a los que detentan el poder, representada por parte de indios, que, al haber estado fuera de la aldea, han cobrado conciencia y han entendido los generalizados mecanismos de explotación a que están sometidos. Se trata de Pantacha, el músico, que ha trabajado en la costa, y de don Wallpa, el *varayok* de los indios comuneros tinkis, quien, mientras estuvo fuera de la comunidad, llegó a ser cabo en el ejército. A ellos se agrega el yo-narrador, el niño Ernesto, que después de su toma de conciencia y la subsecuente rebelión, hace suya la causa de los indios. Ernesto es niño, en los dos sentidos que tiene la palabra en el mundo de la sierra: además de no adulto, es hijo de misti.

La compleja sociedad descrita en *Agua* se compone del grupo de los principales, cuyo líder es Don Braulio, el más rico hacendado del pueblo. Este grupo no es homogéneo, pues el grado de influencia y de poder de cada uno de sus integrantes depende de su riqueza. Se trata de una media docena de personas. No todos son blancos; algunos son cholos. Uno de ellos, don Vilkas, es indio.

El grupo de los indios tampoco es homogéneo. Todos sufren la opresión a la que los tienen sometidos los mistis, pero su capacidad de reacción está en relación con el grado de cohesión de la organización de la comunidad y la distancia cotidiana en el contacto directo con los patronos. Así, los sanjuaneros, que habitan la aldea misma de San Juan, son los más atemorizados y directamente oprimidos; consecuentemente, en ellos la voluntad de rebelarse es mínima. Los tinkis que viven alejados, en la puna de Wanaku-pampa, aunque más pobres y miserables, parecen más valientes y decididos frente a los desmanes de los principales. Los comuneros de Utek'pampa, que son propietarios y disponen de su propia agua, gozan de un mayor grado de libertad. Constituyen por ello un ideal para el narrador.

Sentido de la muerte de Quilco y de la muerte de Pantaleón

A nivel de la concientización, en *La muerte de Quilco* no hay desarrollo alguno; el tiempo parece haberse detenido. Vida, miseria, enfermedad y muerte son, más que acontecimientos unidos por una

causalidad que los explicaría, estados o situaciones estáticas que no parecen guardar, a los ojos de los personajes, relación alguna entre sí. Los sucesos relatados no dejan la menor enseñanza en los personajes. La descomunal borrachera ritual del entierro borra de su memoria todo recuerdo susceptible de convertirse en una experiencia utilizable para el futuro.

En *Agua*, al contrario, la muerte de Pantacha está claramente motivada a los ojos de los demás indios: se debe a su rebelión frente a las condiciones a que someten los mistis a sus compañeros comuneros. Antes de morir, Pantaleón les ha comunicado sus experiencias, que por otra parte comparte con Wallpa: "*— Pero comunkuna somos tanto, tanto, principales dos, tres, nomás hay. En otra parte, dicen, comuneros se han alzado.*" (p. 98) Es verdad que la mayoría no se atreve a seguir al músico: "*Pantacha hablaba de alzamiento, ellos tenían miedo a eso, acordándose de los chaviñas. Los chaviñas botaron ocho leguas de cercos que Don Pedro mandó hacer en tierras de la comunidad, lo corretearon a Don Pedro para matarlo. Poco después vinieron soldados a Chaviñas y abalearon a los comuneros con sus viejos y sus criaturas.*" (p. 98) Mas algunos deben de haber comprendido el mensaje del mak'ta cornetero. Así lo hace saber don Pascual: "*Con músico Pantacha hemos entendido*" (p. 102) Pero quien de veras ha comprendido es evidentemente el narrador-niño.

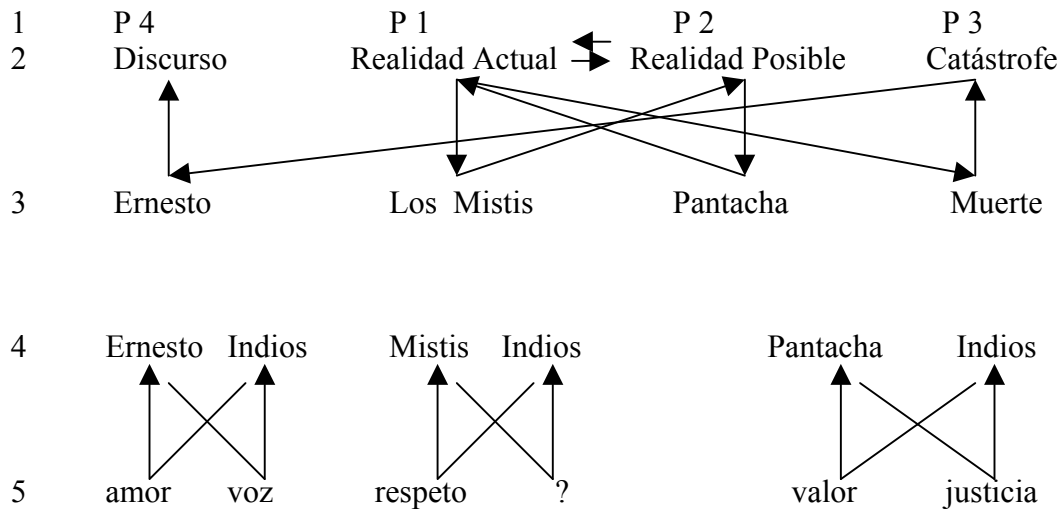
Agua termina, al contrario del cuento de Alcides Arguedas, sobre una nota positiva; es lo que el crítico Cornejo Polar llama, "*la opción primera y definitiva*" (Cornejo Polar, 1972, p. 25 y sgts.), de parte del narrador Ernesto, de José María Arguedas, en última instancia. Es la toma de posición en el conflicto social que durante siglos ha opuesto y que sigue oponiendo, a indios y mistis en la zona andina. A pesar de que la oposición entre las dos culturas no está tematizada explícitamente aún en *Agua*, la decisión misma de ponerse del lado de los oprimidos (lo que es una decisión política e ideológica) se expresa, en la relación de Ernesto, de una manera religioso-animista, que pertenece claramente a la cultura indígena: su plegaria en efecto va dirigida a un cerro:

Solito, en ese morro seco, esa tarde, lloré por los comuneros, por sus chacritas quemadas con el sol, por sus animalitos hambrientos. Las lágrimas taparon mis ojos; el cielo limpio, la pampa, los cerros azulejos, temblaban; el Inti, más grande, más grande... quemaba al mundo. 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! (p. 113)

Diégesis y toma de conciencia de Ernesto

Agua tematiza el desarrollo de Ernesto y su toma de conciencia de las injustas relaciones que existen entre los mistis hacendados y los indios en una aldea de la sierra peruana. A raíz de esa concientización, Ernesto actúa en la narración tanto como personaje que como portador del punto de vista y narrador contemporáneo de la acción. La transformación de Ernesto en tanto que sujeto testimonial aparece claramente visualizada si utilizamos el siguiente modelo diegético:



El esquema se lee de la manera siguiente: las líneas 1 y 2 representan las posiciones diegéticas; la 3 muestra los actantes; las 4 y 5 explicitan los contratos subyacentes y las relaciones e intercambios de "objetos" entre los diferentes actores.

P1, "La realidad actual", expresa la organización social imperante, el punto de partida del relato como tal. Se trata de la centenaria organización social heredada de la encomienda colonial, según la cual los indios fueron encomendados, "confiados", al conquistador /colonizador para que los cristianizara, los civilizara y los protegiera, como súbditos de la Corona española que eran.

P2 "La realidad posible" representa la visión de una organización alternativa de la sociedad, vagamente entrevista por los indios que han estado fuera de la aldea, sobre todo Pantaleón y en segundo lugar Wallpa, el varayok de los tinkis. Esa visión es poco más que un anhelo de justicia y la idea de la necesidad de una rebelión, o por lo menos, de cierta rebeldía. En el área andina, el conflicto, siempre presente entre P1 y P2 desde la Conquista, llega en *Agua* a su culminación en el momento en que Pantaleón y don Braulio se enfrentan. El conflicto alcanza una "solución" con el asesinato a sangre fría del músico: es la posición catastrófica.

P3, según la teoría de la diégesis, no es una tematización de la muerte como tal, sino una posición diegética que marca la absoluta negación de todos los

contratos: por un lado, el hacendado deja de “proteger” a sus indios que la historia le ha “encomendado” y, por otro lado, los indios —o por lo menos algunos de ellos— se niegan a seguir respetando la sumisión a que tradicionalmente han estado obligados.

P4 “El discurso”, es la hora de la verdad narrativa. Aquí se expresa el mensaje implícito del texto, la posición ideológica del narrador (en este caso concreto tanto del narrador niño, Ernesto, como del narrador adulto), y en última instancia del autor. A nivel narrativo, P4 marca la asunción de la visión y de la función de Pantaleón por parte del narrador Ernesto y constituye, al mismo tiempo, una negación de la solución “tradicional” que quería imponer don Braulio al matar a Pantaleón.

Los contratos se entienden de la manera siguiente: P1, la realidad actual, está regida por un contrato asimétrico entre los mistis y los indios, de ahí su carácter injusto. Según este contrato los “principales son respeto”, es decir, tienen derecho al respeto y la sumisión de los indios, lo que conlleva prestaciones de trabajo baratas o gratuitas y una absoluta aceptación del orden existente. En contrapartida, los principales deberían dar algo a los indios, el texto no dice exactamente qué; don Vilkas es el único que tiene el usufructo de unos terrenitos, eso es todo. Pero Vilkas forma, en el fondo, parte del grupo de los mistis. Por ello este “objeto” se ha marcado con un signo de interrogación.

El contrato que Pantacha propone se basa en el viejo sistema de solidaridad y reciprocidad de la cultura indígena; es simétrico y por eso justo. Tiene, como finalidad, un cambio de la organización actual de la sociedad, de la relación de fuerzas entre mistis e indios. Pero la perspectiva de la rebelión atemoriza a los indios. Ellos conocen entre otros el caso de Chaviñas: al principal don Pedro le bastó pedir la ayuda del ejército, que vino y masacró a los habitantes del pueblo revoltoso. Frente al miedo y la impotencia de los indios, a Pantaleón no le queda más que la salida de la revuelta individual que indefectiblemente lleva a la muerte, habida cuenta de la relación de fuerzas que impera.

El contrato que subyace a P4 tiene como actores a Ernesto y los indios, y es, genéricamente, una toma de posición entre la realidad actual y la que la actitud de Pantaleón dejó entrever al niño. Este contrato, que a nivel de su propia biografía, Arguedas explicitó en repetidas ocasiones, está sancionado por una instancia que pertenece a la cultura india: el espíritu del cerro Chitulla. La tematización de ese contrato, u “opción primera y definitiva”, por parte de Ernesto en *Agua*, orientará toda la vida y el quehacer de José María Arguedas. A ello se refiere en una declaración publicada en los documentos del primer encuentro de narradores peruanos:

...[M]i madrastra [...] me tenía tanto desprecio y tanto rencor como a los indios [y] decidió que yo había de vivir con ellos

*en la cocina, comer y dormir allá. Así viví muchos años[...]
Los indios y especialmente las indias vieron en mí
exactamente como si fuera uno de ellos, con la diferencia de
que con ser blanco acaso necesitaba más consuelo que ellos...
y me lo dieron a manos llenas, pero algo de triste y de
poderoso debe tener el consuelo que los que sufren dan más, y
quedaron en mi naturaleza dos cosas muy sólidamente desde
que aprendí a hablar: la ternura y el amor sin límites de los
indios, el amor que se tienen entre ellos y que le tienen a la
naturaleza, a las montañas, a los ríos, a las aves; y el odio
que tienen a quienes, casi inconscientemente, y como [por]
una especie de mandato supremo, les hacían padecer. Mi
niñez pasó quemada entre el fuego y el amor. Primer
Encuentro de Narradores Peruanos, p. 36-37, citado por
Cornejo Polar, op, cit. p, 42)*

La escritura en *La muerte de Quilco* y en *Agua*

La obra de José María Arguedas ha sufrido, hasta años recientes, de un marcado desprecio por parte tanto de críticos como de creadores. Entre los primeros se encuentran por ejemplo Harss y Rodríguez Monegal; entre los segundos, Cortázar, Fuentes y Vargas Llosa. Se trata de opiniones que aparecen en obras tales como *La nueva novela hispanoamericana* (1969) de Carlos Fuentes y *García Márquez: la historia de un deicidio* (1971) de Vargas Llosa, para no citar más que dos ejemplos. El punto de partida de esa displicencia radica en el postulado de una oposición entre "novela primitiva" y "novela de creación". La oposición encierra evidentemente un juicio de valor. Tanto Fuentes como Vargas Llosa insisten en que la modernidad de la nueva novela latinoamericana radica en la lucha por la creación de un nuevo y auténtico lenguaje para la literatura del subcontinente. Cornejo Polar se extraña de que "*...no comprendan que la narrativa de Arguedas es, según propia confesión, una 'pelea verdaderamente infernal con la lengua'.*" (Primer Encuentro... p. 41) en verdad un sostenido y ejemplar esfuerzo por inventar un lenguaje que no disfrace la insólita realidad que pretende representar y realice, con la misma autenticidad, el milagro de la comunicación inter-cultural." (Cornejo Polar, op, cit. p. 12)

Arguedas contó que sus primeros cuentos los había escrito según la vieja tradición regionalista de utilizar vocablos de la variante local del español o de otra lengua para dar a los textos cierto color local; en su caso particular se trataba de emplear palabras quechuas. Pero pronto descubrió

que ese no era el camino a seguir. Reescribió entonces los cuentos tratando de recrear una variante sintáctica del español, de manera a crear la impresión en el lector de que los personajes indios, al hablar, están "traduciendo" al español sus ideas, imágenes, sensaciones, sentimientos, metáforas, etc., pensadas en quechua. En *Quilco* la presencia del escritor, a través de una voz narrativa omnisciente, es casi palpable y se deja registrar fácilmente. Es una voz fría y distante con respecto al mundo de los personajes de la historia; es una voz que no se puede solidarizar con ellos en ningún momento. La simpatía que el narrador a veces pone de manifiesto por las carnes de Choquela da la impresión apenas de ser tan sólo cierto regusto estético-erótico del *misti* que siente placer en acercarse a "la naturaleza".

Un indianismo y dos indigenismos

Históricamente se pueden distinguir en la literatura que se ocupa del llamado "problema" indio tres actitudes en la percepción y el tratamiento de dicho tema. La primera es la posición paternalista lascasiana que reaparece, por ejemplo, en *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner, novela publicada por primera vez en 1889. El indianismo idealiza el glorioso pasado incásico, pero ignora la miserable realidad en que viven los descendientes de la gran civilización prehispánica. En el mejor de los casos, llega a afirmar cierta comprensión lastimera frente a las condiciones de vida de los indios, como es el caso precisamente de la Matto de Turner que dice amar "con amor de ternura a la raza indígena", y que se sentiría satisfecha si su novela tan sólo lograra la simple conmiseración del lector frente a "los hermanos que sufren en la noche de la ignorancia" (sacado del Proemio a la novela y citado aquí de Cornejo Polar, 1972 p. 27, nota 13.)

El primer indigenismo es el que representan los autores que el joven Arguedas leyera al dejar la sierra e ingresar en la cultura de la costa y que el mismo caracteriza con las siempre citadas palabras de sus declaraciones en el primer encuentro de narradores peruanos en 1965:

En estos relatos [alude a las narraciones indigenistas peruanas, en especial a las de Enrique López Albújar y Ventura García Calderón] estaba tan desfigurado el indio y tan meloso y tonto el paisaje, o tan extraño, que dije: "No, yo lo tengo que escribir tal cual es, porque yo lo he gozado, yo lo he sufrido." Primer Encuentro .. p. 41, citado por Cornejo Polar, op, cit. p, 43, el texto entre paréntesis es de C.P.)

A la obra de estos autores peruanos, que aparecen en la cita anterior, y que representan la primera generación indigenista se le puede agregar la

extensa obra de Alcides Arguedas, de la cual *La muerte de Quilco* sólo es un pequeño ejemplo ilustrativo. Este primer indigenismo, cuyos autores evidentemente presentan diferentes matices, se caracteriza en general por una visión externa del indio, de su psicología, sus creencias, sus maneras de pensar, de su cultura, para abreviar. Y por sostener explicaciones culturalistas, raciales y hasta racistas, del mal llamado "problema del indio". La visión de Alcides Arguedas tiene sin duda relación con su origen aristocrático de hijo de terratenientes y su preocupación por estudiar la viabilidad del proyecto liberal en su país.

El segundo indigenismo, del cual José María Arguedas es el más destacado representante, pero que lo supera en gran medida a causa de su excelencia como escritor, ve, o por lo menos trata de ver al indio a partir de las premisas de su propia cultura. Y sobre todo relaciona el origen y las causas del "problema del indio" al problema de la tenencia de la tierra. En este sentido, José María Arguedas, y con él toda una serie de autores que se ocupan en sus obras de la problemática indígena con la misma perspectiva y actitud, ya sean poetas o novelistas, sociólogos, economistas o pensadores, son herederos del pensamiento de José Carlos Mariátegui y de sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, quien escribía: "*La cuestión indígena arranca de nuestra economía [...] No nos contentamos con reivindicar el derecho del indio a la educación, a la cultura, al progreso, al amor y al cielo. Comenzamos con reivindicar, categóricamente, su derecho a la tierra.*" (*Siete ensayos ...*, p. 31 y 41)

En lo literario este segundo indigenismo corresponde, en definitiva, a lo que Martin Lienhard, siguiendo al Arguedas de los *Diarios* de su última novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, llama "el campo arguediano", es decir, una serie de autores y obras con quienes Arguedas identificaba su propia producción. Son autores capaces de dar materia a la palabra, autores marcados por las culturas orales. Se trata de escritores como Guimarães Rosa, Roa Bastos, Juan Rulfo, Rosario Castellanos, Manuel Scorza y García Márquez, y en menor medida Alejo Carpentier.

La nota 19 del libro de Antonio Cornejo Polar: *Sobre Literatura y Crítica Latinoamericanas*, publicado en 1982, en la cual recoge los estudios fundamentales sobre el indigenismo en la literatura, sigue siendo válida. Se trata de los trabajos de Angel Rama (de quien, por otra parte he tomado el título para este ensayo mío): "El área cultural andina" (hispanismo, mesticismo, indigenismo); así como su trabajo "José María Arguedas transculturador", que sirve de prólogo al libro *José María Arguedas: Señores e indios*, Buenos Aires, 1976. Se trata igualmente del ensayo de Agustín Cueva "En pos de la historicidad perdida: contribución al debate sobre la literatura indigenista del Ecuador", y finalmente de los

estudios de Cornejo Polar mismo: el libro que ya he indicado y el extenso y profundo estudio *Los universos narrativos de José María Arguedas*.

Al hacer Cornejo Polar su propio balance del indigenismo literario cita a Angel Rama “...que ha propuesto entender el movimiento indigenista, en términos sociales, como el resultado del ascenso de grupos minoritarios de la clase media baja que emplean reivindicaciones indígenas como refuerzo y legitimación de sus propias demandas contra el sistema social impuesto desde arriba por la clase explotadora.” (Cornejo Polar, 1982. 83) Personalmente adhiero a las conclusiones a que llega el gran crítico peruano cuando resume su propia visión de la problemática en cuestión:

La interpretación de Angel Rama es básicamente correcta, mas no “el balance [...] adverso” que extrae de ella, pues, efectivamente, el indigenismo es un movimiento de ciertos sectores medios que asumen intereses del campesinado indígena: aquí reside, precisamente, una de las razones de su heterogeneidad. Esta interiorización de intereses de otra clase social no puede entenderse, sin embargo, fuera del contexto que precisó Mariátegui en su polémica con Luis Alberto Sánchez y –más tarde– en su “Proceso de la literatura peruana”. Para Mariátegui, el movimiento indigenista se correlaciona con el socialismo, pues entre ambos distingue un vínculo de “confluencia o aleación”, y de esta manera evita las aristas más agudas de su disgregada y difícil constitución. (Ibidem)

En el presente ensayo he tomado como punto de partida para el estudio de algunos aspectos del indigenismo la posición ideológica de los autores de los dos cuentos analizados. Entendiéndose el concepto de posición ideológica en sentido lato: visión del mundo, concepción general de la sociedad y de la interrelación de los grupos humanos que la componen, visión de la organización política actual o posible, etc. Un punto de arranque diferente, por ejemplo un análisis puramente literario que insistiese sobre aspectos poéticos, retóricos, sobre la inmanencia y la autonomía del texto literario, etc. iluminaría evidentemente con mayor énfasis otros aspectos de los cuentos estudiados. Un tal punto de partida es, evidentemente, perfectamente legítimo. Ahora bien, si tenemos en cuenta, precisamente, que el indigenismo no sólo es una corriente literaria sino también un movimiento mucho más amplio con reivindicaciones sociales, culturales y políticas que conllevan o exigen una toma de posición frente al llamado “problema” del indio, me ha parecido legítimo, oportuno y productivo partir, en mi análisis, de la posición ideológica de los autores para tratar de descubrir algunos de esos aspectos en los dos cuentos en cuestión. Por otra parte, esta posición de los narradores o autores, se ha

inferido, en mi lectura de los cuentos, en el fondo a partir de un análisis prácticamente inmanente de los textos. Es obvio que mi análisis presupone la aceptación de una relación significativa entre literatura y entorno social, cultural e histórico, cuyo corolario es igualmente un no rechazo de la referencialidad de la lengua.

¹ Claudio Bogantes es professor del Departamento de Estudios Brasileños y Latinoamericanos y director del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Aarhus, Dinamarca

Bibliografía

- Arguedas, Alcides: *La muerte de Quilco*, en Néstor Toboada Terán: *Bolivia en el cuento*. Antología, Edit. Convergencia, Buenos Aires 1976
- Arguedas, José María: *Relatos completos*, Editorial Losada, Buenos Aires 1977
- Cornejo Polar, Antonio: *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, 1973
- Cornejo Polar, Antonio: *Sobre Literatura y crítica Latinoamericanas*, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1982
- Cueva, Agustín: “En pos de la historicidad perdida: contribución al debate sobre la literatura indigenista de Ecuador”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 7-8, Lima, 1978.
- Fuentes, Carlos: *La nueva novela hispanoamericana*, México 1969
- Lienhardt, Martin: *Cultura popular andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última obra de Arguedas*, Lima, 1982
- Mariátegui, José Carlos: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, 1963 (primera edic. 1928)
- Rama, Angel: “El área cultural andina (hispanismo, mesticismo, indigenismo)” en *Cuadernos Americanos* 6. México, 1974
- Vargas Llosa, Mario: *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, 1971