

La presencia del pensamiento mágico-mítico en los cuentos de Jose M^a Arguedas

Gracia M^a MORALES ORTIZ. Universidad de Granada

Contagiado para siempre de los cantos y los mitos, llevado por la fortuna hasta la Universidad de San Marcos, hablando por vida el quechua, bien incorporado al mundo de los cercadores, visitante feliz de grandes ciudades extranjeras, intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana de los opresores. [...]

Fue leyendo a Mariátegui y después a Lenin que encontré un orden permanente en las cosas; la teoría socialista no sólo dio un cauce a todo el porvenir sino a lo que había en mí de energía, le dio un destino y lo cargó aún más de fuerza por el mismo hecho de encauzarlo. ¿Hasta dónde entendí el socialismo? No lo sé bien. Pero no mató en mí lo mágico. (Arguedas 1992, 40-41)

Estas palabras han sido recogidas del famoso discurso «No soy un aculturado», que José María Arguedas pronunció durante el acto de entrega del Premio Inca Garcilaso de La Vega, en 1968. Comenzamos con ellas esta comunicación, porque ponen de relieve algunas de las características más representativas de este autor peruano: su vinculación temprana con el mundo indio, la finalidad testimonial y hasta cierto punto «mesiánica» (Urrello 1974, 82) de su escritura, su relación con Mariátegui y el marxismo, la tendencia a presentar una visión mágica de la realidad...Este abanico de temas hacen de él uno de los autores latinoamericanos más interesantes, como ya está siendo reconocido por los estudiosos de este campo. Otro aspecto que debemos considerar es la riqueza y complejidad de su obra, no sólo como cuentista y novelista, sino también como poeta, antropólogo y traductor de textos quechuas. Se convierte así en una figura esencial, pues en él se enlazan y se concretan problemáticamente las dicotomías, clásicas ya, en la concepción de la literatura latinoamericana: realismo/ fantasía, tradición/ vanguardia, regionalismo/ universalismo, indigenismo/ hispanismo, etc.

Para este trabajo hemos decidido centrarnos en una cuestión específica, que

consideramos fundamental: la presencia de un pensamiento mágico-mítico en su narrativa, concretamente en sus cuentos. Nos parece que, de su literatura en prosa, son sus relatos breves lo menos tratado por la crítica, volcada sobre todo en novelas como *Los ríos profundos*, *Todas las sangres* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Hemos preferido instalarnos en este territorio no muy explorado, el cual, sin embargo, representa magníficamente la escritura de Arguedas, pues fue el primero de los géneros que practicó (publica un conjunto de tres cuentos, bajo el título de *Agua*, en 1935) y lo seguirá cultivando a lo largo de toda su carrera literaria, haciendo aparecer sus textos en periódicos y revistas y agrupando un conjunto de ellos en el libro *Amor mundo y todos los cuentos* de 1967 (dos años antes de que acabara con su vida, disparándose un balazo en la sien).

Debemos comenzar recordando una circunstancia a la que ya hemos aludido anteriormente: el conocimiento directo, vivencial, que José M^a Arguedas tiene del mundo indígena peruano. Como se sabe, cuando era muy niño, su madrastra, aprovechando las ausencias del padre, lo mandó a vivir a la cocina con los sirvientes indios y entre ellos transcurrió su infancia, aprendiendo su lengua, sus comportamientos, sus creencias, etc. Esta circunstancia influyó enormemente en el posterior desarrollo del adulto Arguedas, quien nunca pudo ni quiso sustraerse a su crianza entre los indígenas. A los cincuenta y ocho años, durante el Primer Encuentro de Narradores Peruanos, celebrado en Arequipa recordaba así ese tiempo de su niñez:

Los indios, y especialmente las indias, vieron en mí exactamente como si fuera uno de ellos, con la diferencia de que por ser blanco acaso necesitaba más consuelo que ellos... y me lo dieron a manos llenas. Pero algo de triste y de poderoso al mismo tiempo debe tener el consuelo que los que sufren dan a los que sufren 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 mismos y que le tienen a la naturaleza, a las montañas, a los ríos, a las aves; y el odio que tenían a quienes, casi inconscientemente, y como una especie de mandato Supremo, les hacían padecer. Mi niñez pasó quemada entre el fuego y el amor. (Arguedas 1992, 7)

Nos interesa este componente autobiográfico, no para encontrar después en sus relatos una referencia explícita a anécdotas personales (las hay, según afirma él mismo), sino por haber creado «una actitud humana que precede y condiciona la creación literaria», de donde resulta «su esfuerzo por plasmar con autenticidad un mundo para entregarlo a la comprensión de los habitantes de otro distinto» (Cornejo Polar 1973, 45). Pero no sólo se pretende explicar ese mundo, sino también hacerlo digno de respeto y admiración.

Debido a esta finalidad primera, se ha situado su labor narrativa en el inte-

nior del llamado indigenismo. No es pertinente entrar ahora en el debate de si es éste o no el sustantivo más adecuado para la obra de este peruano. Sólo queremos destacar una diferencia fundamental que lo separa del resto de los escritores: su inmersión dentro del espacio indio. Es decir, mientras autores como *Ciro Alegría* o *Alcides Arguedas* mostraban una visión desde fuera, Arguedas, en palabras de *Antonio Urrello*, «asumió de inmediato una posición diametralmente opuesta», pues «describe a los indios, «sus más semejantes» desde el centro espiritual de sus personales vivencias. El estaba en condiciones excepcionales para llevar a cabo la empresa, porque, cultural y afectivamente, era un indio» (1974, 78). En este mismo sentido, nos parece muy acertada la observación hecha por *Angel Rama*, cuando propone dos fases en la trayectoria formativa de Arguedas: al principio, va asimilando la cultura indígena sometida, hasta el punto de convertirse en «un blanco aculturado por los indios» y después, en un segundo proceso, «vuelve de nuevo hacia la cultura de dominación y es dentro de ella que cumple su tarea intelectual, manejando sus recursos específicos y los instrumentos de dominación de que dispone» (1985, 209). Es esta posición concreta la que hace de él un «transculturador».

Ahora bien, si, como ya hemos dicho, la obra de este autor tiene la finalidad de hacer de la cultura indígena «un modelo que conquiste admiración» ante sus lectores, que no son indígenas, sino blancos (ibídem, 205), ¿cómo podía presentar una imagen que estos últimos comprendieran y valoraran a pesar de la distancia? Pues bien, en nuestra opinión para dignificar el presente de esas comunidades lo que hizo fue rescatar los elementos más valiosos y permanentes de su pasado: los que sustentan su pensamiento mágico-mítico. Dice *Lévi-Strauss* a este respecto:

Lejos de ser, como a menudo se ha pretendido, la obra de una «función fabuladora» que le vuelve la espalda a la realidad, los mitos y los ritos ofrecen como su valor principal el preservar hasta nuestra época, en forma residual, modos de observación y de reflexión que estuvieron (y siguen estándolo sin duda) exactamente adaptados a descubrimientos de un cierto tipo: los que autorizaba la naturaleza, a partir de la organización y de la explotación reflexiva del mundo sensible en cuanto sensible. (1970, 34-35)

Consciente de ese valor, de esa capacidad para definir a una comunidad, Arguedas dedicó mucho tiempo a recopilar información sobre la tradición oral de los indígenas: desde su tesis de bachiller, titulada «La canción popular mestiza: su valor poético y sus posibilidades», hasta sus investigaciones recogidas en libros como el de *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* (1947) o su traducción de *Dioses y hombres de Huarochirí* (1966), pasando por su tesis doctoral de 1963, *Las comunidades de España y del Perú* o por sus estudios sobre el mito de *Inkarri* en 1956.

Sin duda, la labor literaria de este autor, su prosa y su poesía, se ven influenciadas por este conocimiento, tanto vivencial como «profesional» de las creaciones indígenas; ahora bien, este material no sólo va a aparecer ocasionalmente

en sus relatos, sirviendo para la descripción externa de un determinado ritual o de una canción quechua. Su verdadera aportación va a ser la de insertar en la realidad una mirada «mitificante». Es decir, el acercamiento a las comunidades indígenas le proporciona argumentos y temas ya desarrollados, pero también, y esto es lo más importante, lo capacita para crear nuevas historias donde esté presente esa perspectiva mágica. Con esto consigue algo que nos parece fundamental: dotar de vitalismo, de contemporaneidad, de posibilidad de renovación a esos esquemas tradicionales. Así lo expresa William Rowe:

Arguedas no utiliza el mito para construir una coartada ahistórica, sino como principio desestructurante en oposición de estructuras sociales contemporáneas. Aceptar el lenguaje mítico, en este sentido, implica tomar lo nativo como contemporáneo, contra las coartadas eurocéntricas y lineal-evolucionarias que lo llaman «arcaico». A la vez, el mito puede funcionar como una perpetuación del pasado como estático, almacenado, realidad a la cual siempre se retorna. (1996, 112)

Por lo tanto, vemos cómo el uso renovador de ese humus «almacenado» durante generaciones en el pueblo quechua se convierte en una forma de rebeldía: en una forma de lucha cultural y social. Es en este punto donde se enlazan su filiación ideológica al marxismo con su fascinación por lo tradicional.

El primero de los aspectos en donde se destaca la influencia de esa cosmovisión mítica en la narrativa de Arguedas, es en el lenguaje. En el artículo «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú», publicado en la revista limeña *Mar del Sur* en 1950, él mismo expuso las dificultades que tuvo para encontrar una forma de expresión apropiada, pues pretendía reflejar el mundo quechua en un idioma extraño a éste. ¿Cómo resuelve finalmente este conflicto? Creando una lengua artificial, literaria, que por no ser fiel a la realidad, consigue crear un espacio que Sara Castro Klaren define como lejano y exótico, pero válido «para los lectores familiarizados con la vida de la sierra del Perú» (1973, 56). Para ello utiliza distintos mecanismos: descompone la sintaxis, introduce americanismos procedentes del quechua e incluso salpica el texto de morfemas, palabras y expresiones indígenas cuya traducción suele recogerse entre paréntesis (sólo la primera vez que aparece el término en cuestión). «Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en quechua», dirá el propio Arguedas (1992, 41).

Lo más adecuado para entender la configuración de esta clase de lengua mixta, será recoger fragmentos capaces de evidenciar sus mecanismos creativos. Debemos hacer una advertencia previa: dado que es imposible abarcar toda su cuantística en una comunicación como ésta, hemos decidido centrarnos en tres de sus relatos: «Los escoleros», publicado junto a otros dos en *Agua*; otro de 1962, titulado «La agonía de Rasu Ñiti» -que suele ser catalogado como el mejor cuento de

Arguedas-, y por último «Don Antonio» perteneciente a *Amor mundo*. Hemos seleccionado estos porque, al pertenecer a distintos momentos de su labor creativa, nos ayudan a tener una perspectiva de conjunto y a destacar qué es lo permanente, lo específico, es decir, lo fundamental, de su narrativa. Comencemos, pues, por recoger algunos párrafos en donde podamos percibir ese español «quechuzado» al cual nos hemos estado refiriendo. En «Los escoleros», el protagonista y narrador, el niño Juancha, se expresa así:

¡Por eso es mentira lo que dicen los ak'olas sobre el tayta Ak'chi! El ork'o grande es sordo; está sentado como un sonso sobre los otros cerros; levanta alto la cabeza, mira «prosista» a todas partes, y en las tardes se tapa con nubes negras y espesas, para dormir tranquilo. Por las mañanas el tayta Inti le descubre y los cóndores dan vueltas lentamente alrededor de su cumbre. Una vez al año, en febrero, no se deja ver; las nubes de aguacero se cuelgan de todo su cuerpo y el tayta descansa envuelto en una negra noche. (En «Los escoleros», 1983, 58)

¡Don Ciprián, sí! Don Ciprián es rey en Ak'ola, rey malo, con un corazón grande y duro, como de novillo viejo. Don Ciprián se lleva las reses de cualquiera; de él es el agua de todos los riachuelos; de él la cárcel. El tayta cura también es concertado de Don Ciprián; porque va de puerta en puerta, avisando a todos los comuneros que se engallinen ante el principal. Don Ciprián hace reventar su zurriago en la cabeza de cualquier ak'ola; no sabe entristecerse nunca y en el hondo de sus ojos arde siempre una luz verde, como el tornasol que prende en los ojos de las ovejitas muertas. Cuando ven la plata no más sus ojos brillan y se enloquecen. (En «Los escoleros», 1983, 59)

En los otros dos cuentos tratados, «La agonía de Rasu-Ñiti» y «Don Antonio», el narrador expresado en tercera persona no protagoniza ni participa de la historia y se atiene a un lenguaje más usual, aunque, eso sí, cargado de lirismo: metáforas, enumeraciones, epítetos, interrogaciones retóricas, exclamaciones, etc...:

«Rasu-Ñiti» vio a la pequeña bestia. ¿Por qué tomó más impulso para seguir el ritmo lento, como el arrastrarse de un gran río turbio, del yawar mayo éste que tocaban Lurucha y don Pascual? Lurucha aquietó el endiablado ritmo de este paso de la danza. Era el yawar mayu, pero lento, hondísimo; sí, con la figura de esos ríos inmensos cargados con las primeras lluvias; ríos de las proximidades de la selva que marchan también lentos, bajo el sol pesado en que resaltan todos los polvos y lodos, los animales muertos y árboles que arrastran, indeteniblemente. Y estos ríos van entre montañas bajas, oscuras de árboles. No como los ríos de la sierra que se lanan a saltos, entre la gran luz; ningún bosque los mancha y las orcas de los abismos les dan silencio. (En «La agonía de Rasu-Ñiti», 1983, 139)

De una gran belleza, esta voz narrativa se acerca ahora más a la norma lingüística del español. Ahora bien, el discurso vuelve a entrecortarse, a llenarse de irregularidades gramaticales en cuanto hablan los personajes. Así se expresa, por ejemplo, don Antonio en el cuento que lleva su nombre:

Sin el agua que hace el viento ese de la montaña Arayá, este valle no habría. De Cerro Blanco al mar no habría sino lo más muerto del desierto, qui' así le llaman a esa arena donde todo corazón, dicen, se seca. Nu'hay animales allí. Pero en el valle el agua hace reventar la semilla como balazo. Así es. (En «Don Antonio», 1983, 172)

Y presentamos ahora el diálogo final de «La agonía de Rasu-Ñiti»:

– ¡Está bien! –dijo Lurucha–. ¡Está bien! Wamani contento. Ahistá en tu cabeza el blanco de su espalda como el sol del mediodía en el nevado, brillando.

– ¡No lo veo!– dijo la esposa del bailarín.

– Enterraremos mañana al oscurecer al padre «Rasu-Ñiti».

– No muerto. ¡Ajajayllas! –exclamó la hija menor–. No muerto. ¡El mismo! ¡Bailando!

Lurucha miró profundamente a la muchacha. Se le acercó, casi tambaleándose, como si hubiera tomado una gran cantidad de cañazo.

– ¡Cóndor necesita paloma! ¡Paloma, pues, necesita cóndor! ¡Dansak' no muere! –le dijo.

– Por dansak' el ojo de nadie llora. Wamani es Wamani. (1983, 141)

Elipsis, símiles, exclamaciones, palabras en quechua, estructuras nominales.... Si destacamos estos mecanismos expresivos, no es sólo por un afán estilístico: aparte de su indudable valor estético, lo que más nos interesa ahora es resaltar cómo construyen un vehículo infalible para transmitir la cosmovisión quechua. Así lo expresa José Luis Rouillón:

La situación peculiar de Arguedas en nuestra literatura lo convierte en un porfiado forjador de nuevas fronteras lingüísticas. Como un campesino desbroza y gana para el cultivo nuevos terrenos, Arguedas abre para el castellano nuevas zonas del mundo, nos descubre nuevos espacios habitables. Leer sus relatos es ingresar a nuevos ámbitos de cultura, respirar otros aires o, quizá mejor, es transformar nuestra manera de ver el mundo y descubrir nuevos ángulos del universo. (1976, 145)

Esos «nuevos ángulos del universo» que descubre la prosa arguediana, no son otros sino los sustentados sobre el pensamiento mágico-mítico, propio de los pueblos indígenas. La influencia de este tipo de pensamiento se trasluce, en primer lugar, en el papel otorgado al paisaje. La naturaleza suele ser descrita con tal sensi-

unidad que llega a convertirse en «el foco emocional del cuento» (Paoli 1992, 44). Lo más significativo es que no se limita a ejercer la función de un marco o escenario para los hechos narrados, sino que se nos presenta como un organismo viviente y poderoso; de ahí las múltiples personificaciones, de ahí que las montañas y las piedras y los ríos posean su nombre propio, de ahí que se les otorgue la capacidad de influir sobre el hombre. Veámoslo en algunos fragmentos:

Ya el montón de alfalfa que había cortado era grande cuando en el lomo del Jatun Curz apareció el primer resplandor del sol; se extendió casi hasta la mitad del cielo y lo iluminó con su luz brillante y alegre. La salida del sol en un cielo limpio siempre me hacía saltar de contento. Dejé mi segadora y me senté sobre la carga del alfalfa para esperar el tayta Inti. Las pocas nubes, que reposaban en ese lado del cielo, se pusieron muy blancas y risueñas; el cielo claro se encendió; las cabezas de los cerros lejanos se azularon con un azul de humo; de repente sobre el filo del Jatun Cruz brotó un rayo blanco.

-¡Inti! ¡K'õni Inticha! (tibio sol). (En «Los escolares», 183, 49)

Confiado y valiente estaba yo esa mañana. Si Don Ciprián hubiera pasado a caballo por el camino, seguro le hubiera abierto la calavera con un wikullo de piedra. El calor del sol de la mañana, la altivez del tayta Ak'chi, la alegría de los potreros y los montes, el volar orgulloso de los gavilanes y los killinchos (cernícalos), me enardecían la sangre; y me volví atrevido. (En «Los escolares», 1983, 50)

La montaña de arena, por un costado del camino y la rocas feas, no lúcida sino cubiertas de polvo, del otro lado de la quebrada, ardían sordamente, como bebiendo el sol para lanzarlo después sobre el cuerpo de los animales y de la gente, en forma de sed, de quemazón por dentro, no como el sol de la altura. (En «Don Antonio», 1983, 174)

Digna de destacarse es la importancia otorgada al elemento luminoso y al elemento sonoro, característica de toda la narrativa de Arguedas: por un lado, el sol, las estrellas o la luna emitiendo claridad o sombra; por el otro, el sonido de los ríos, del viento, de los pájaros, etc. (Martínez Gómez 1976, 304). Ahora bien, no sólo resulta fundamental la «voz» de la naturaleza: también cobra protagonismo la creada por el hombre, ya sea mediante el canto, ya sea a través de instrumentos musicales. A lo largo de su cuentística, y también de sus novelas suelen transcribirse letras de canciones, sobre todo de huaynos, forma tradicional que «constituye la expresión lírica más completa del indio» (Marín, Gladys C. 1973, 41) y también aparecen corneteros, guitarristas, charangueros, arpistas, etc. Lo específico de esta temática reside en que la música es percibida como un modo de contacto entre el hombre y el universo: no hay diferencia entre la sonoridad de los elementos naturales y la de creación humana; por eso dice el narrador de «La agonía de Rasu-Ñiti»,

refiriéndose a un arpa: «¿De dónde bajaba o brotaba esa música? No era sólo de las cuerdas y de la madera.» (1983, 138) A este respecto afirma Roberto Paoli:

La recepción del oyente no separa tajantemente los sonidos artificiales de los sonidos naturales. La música no evoca a la naturaleza: es la voz misma de la naturaleza. Por medio de la música el hombre vive en profunda comunión con la naturaleza. Por eso la música no es mera contemplación de figuras ideales de belleza, sino una sacudida interior que involucra al ser total del hombre. (1992, 47)

Y realmente es así. El personaje no permanece indiferente durante la audición y tal vez sea la danza la respuesta más espontánea ante ese influjo. En los relatos de Arguedas descubrimos dos modos de baile diferentes. Uno de ellos es el practicado por toda la comunidad; surge de un estado emocional repentino y es totalmente libre, improvisado. Su carácter mágico reside en la capacidad que tiene para transformar al bailarín, para hacerlo más fuerte, más enérgico y vital. Así lo describe un fragmento de «Los escolares»:

Doña Josefa rasgaba fuerte la guitarra; los concertados y las otras mujeres palmeaban, y le daban ánimo a la pareja. Sin necesidad de aguardiente y sin chicha, Doña Josefa sabía alegrarnos, sabía hacernos bailar. Los comuneros no eran disimulados para ella, no eran callados y sonsos como delante del principal; su verdadero corazón le mostraban a ella, su verdadero corazón sencillo, tierno y amoroso. ¿Acaso el Crisucha que bailaba esa noche con tanta prosa, levantando airoso la cabeza y dando vueltas a Margacha como un gallo fino a sus gallinas, era igual al otro Crisucha, a ese que saludaba humilde al patrón, encorvándose, pegándose a la pared como una chascha frente al Kaisercha? (1983, 63)

El otro tipo de baile, claramente descrito en «La agonía de Rasu-Níti», es el de los danzantes. Se trata ahora de un acto ritual, en cuya realización cada gesto es simbólico y sagrado. Sólo puede llevarlo a cabo el dansak' de la tribu, quien a su muerte cede, no sólo sus funciones, sino incluso su espíritu inmortal, a su sucesor. Tal vez el párrafo que recogemos a continuación, en el cual se describe a esta figura del dansak', sea uno de aquellos en donde más claramente se entrecruzan las voces del Arguedas etnólogo, recopilador de mitos y tradiciones quechuas, y el Arguedas literario, con su inconfundible estilo poético:

El genio de un dansak' depende de quién vive en él: el «espíritu» de una montaña (Wamani); de un precipicio cuyo silencio es transparente; de una cueva de la que salen toros de oro y «condenados» en andas de fuego. O la cascada de un río que se precipita de todo lo alto de una cordillera; o quizás sólo un pájaro, o un insecto volador que conoce el sentido de abismos, árboles, hormigas y el secreto de lo nocturno; alguno de esos pájaros «mal-

ditos» o «extraños», el hakakllo, el chusek' o el San Jorge, negro insecto de alas rojas que devora tarántulas. (1983, 136)

A propósito de este fragmento, quisiéramos apuntar otra idea: la de la relación entre lo diminuto y lo cósmico. Una hormiga, un pequeño pájaro poseen el mismo valor mágico que un caudaloso río o una cordillera inmensa. El hombre puede encontrar en todos estos elementos un espacio sagrado. En realidad esa es una de las bases del pensamiento mágico: el que todas estas realidades, las microcósmicas y las macrocósmicas, las del reino animal y vegetal, las de la naturaleza y las del hombre están conectadas, forman parte de un todo organizado. Así lo expone Eugenio Triás:

El pensamiento mágico es, hemos dicho, un pensamiento totalitario -un pensamiento que Lévi-Strauss llega a llamar «dialéctico». Tiende a ordenar las cosas en inventarios y taxonomías cuya coherencia implícita debe esclarecer el antropólogo. Las categorías o formas de relación o conexión virtual entre *todas* las cosas que pueblan ese universo lo constituye la *simpatía* (ley general de la simpatía, la llamaba Frazer) entre esas cosas. (1970, 69)

A partir de esa visión simpatética o analógica del mundo, que normalmente se termina evidenciando mediante la metáfora o la metonimia, los personajes de Arguedas miran a la realidad con la certeza de que existen en ella relaciones insospechadas. «El hombre de las sociedades en que el mito es algo vivo vive en un mundo «abierto», aunque «cifrado» y misterioso», un mundo en el que los objetos no están amontonados arbitrariamente, sino que aparece como un «cosmos viviente, articulado y significativo» (Eliade 1968, 159). Así actúan Ernesto, Juan o Santiago, los niños protagonistas de *Agua y Amor mundo*, con esa percepción especial del entorno, como a la espera de que se produzca un hallazgo. Su inocencia infantil los hace especialmente propensos a la percepción de lo mágico. No es necesario que finalmente ocurra un hecho extraño e inesperado (como ocurriría en la literatura fantástica): lo fundamental aquí es poseer una predisposición para lo sobrenatural. No suceden fenómenos increíbles: es más la expectación ante lo que pudiera ocurrir o tal vez ya esté ocurriendo por dentro de las cosas, fuera del alcance de nuestra visión racional. Hay un misterio siempre latente, que permanece como posibilidad, imaginación, creencia... En definitiva, es la mirada del narrador o del personaje sobre la naturaleza la que la empapa de esas connotaciones mágicas. Observémoslo en algunos momentos narrativos (el subrayado es nuestro):

¿Y ahora? Me desesperé. De verdad, Jatunrumi [el nombre de una piedra enorme] no quería soltarme. Me pareció que de un rato a otro iba a abrirse una boca negra y grande en la cabeza de Jatunrumi y que me iba a tragar. Grité con todas mis fuerzas; las lágrimas saltaron de mis ojos. (En «Los escoleros», 1983, 51)

Me eché al cuello blanco de la Gringa [una vaca a la que le acaban de dar dos tiros] y lloré, como nunca en mi vida. Su cuerpo caliente, su olor a leche fresca se acababan poco a poco, junto con mi alegría. Me abracé fuerte a su cuello, puse mi cabeza sobre su orejita blanda, y esperé morirme a su lado, creyendo que el frío que le entraba al cuerpo iba a llegar hasta mis venas, hasta la luz de mis ojos. (En «Los escoleros», 1983, 78)

Y se oía un canto feliz, como si el fuego de las arenas y las rocas, de tanto haberse arrebatado, de haber quemado al viajero, se hubiera arrepentido y le diera al cansado animal y a la gente agua pura, voz de inocencia llameante, nueva, limpia de tristeza y de solemnidad (en «Don Antonio», 1983, 176)

Todos los aspectos de la vida se llenan de significados «trascendentales» y sagrados desde esta perspectiva. Resulta significativa, por ejemplo, la temática amorosa y la visión de la mujer. Estas realidades no se muestran desde la cotidianidad; al contrario, a la figura femenina se la sitúa siempre en los extremos: o bien en un ser idealizado (así, por ejemplo, la Justina de «Warmá kuyay» o la Hortensia Mazzoni de «Orolvica») o en una fuerza que arrastra al hombre hacia el vicio, hacia el pecado, en cuyo caso las prácticas sexuales aparecen como perversión (sobre todo en «El horno viejo», «La huerta (II)» y en «Don Antonio» de *Amor mundo*). Sólo en el cuento «El ayla», donde se describe la unión de las parejas indígenas en el monte Arayá, la fecundación logra considerarse «algo sagrado y eterno que hace que el hombre sea feliz y alcance la plenitud». En este caso, cuando la sexualidad se convierte en una ceremonia religiosa, «hombre-animal-naturaleza-cerro constituyen una misma e idéntica realidad: es vida y dan vida por medio de la fecundación» (Marín 1973, 227). De cualquier modo, la sexualidad nunca es tratada desde una perspectiva normalizante, hay en ella un componente de fascinación y repulsa, de sacralidad y profanación (estas dicotomías se aclaran magistralmente en González 1990, 39-54 y 73-99). Podríamos relacionar esta temática con los múltiples mitos existentes sobre el carácter «devorador» y peligroso del coito: por ejemplo los mitos sobre la vagina dentada (Newbery 1983-1985, 130 y 132-133) o los de la mujer como mantis religiosa (Caillois 1988, 39-93).

Con todo lo dicho hasta ahora, podemos ya esbozar una frase concluyente: es la sensibilidad especial del espectador la que introduce el factor mágico en cualquier ámbito de la vida cotidiana. Es allí, y no en espacios extraños o exóticos, donde se descubren los poderes latentes de la naturaleza, de los animales y del hombre. En este sentido, nos parece muy significativa una preciosa frase pronunciada por el narrador-espectador de «La agonía de Rasu-Ñiti»: «El mundo a veces guarda un silencio cuyo sentido sólo alguien percibe» (1983, 140). Este lenguaje silencioso del mundo se hace inteligible, no desde la razón, sino desde el sentimiento, la emoción, la esperanza y el deseo (Malinowski 1965, 171) y son determinados personajes «marcados» (niños, huérfanos, extranjeros, locos, deformes, etc.) los que, de acuerdo con la tradición mítica, están más capacitados para ese tipo de comunicación sagrada.

a la que le acaban de
perpo caliente, su olor a
alegría. Me abracé fuer-
da, y esperé morirme a
iba a llegar hasta mis
(1983, 78)
as y las rocas, de tanto
hubiera arrepentido y le
de inocencia llameante,
(Antonio», 1983, 176)
dos «trascendentales» y
or ejemplo, la temática
estran desde la cotidia-
en los extremos: o bien
a kuyay» o la Hortensia
bre hacia el vicio, hacia
perversión (sobre todo
e *Amor mundo*). Sólo en
s indígenas en el monte
eterno que hace que el
lo la sexualidad se con-
aleza-cerro constituyen
edio de la fecundación»
a es tratada desde una
ascinación y repulsa, de
stralmente en González
on los múltiples mitos
or: por ejemplo los mitos
o los de la mujer como
una frase concluyente:
El factor mágico en cual-
traños o exóticos, donde
males y del hombre. En
ase pronunciada por el
ndo a veces guarda un
lenguaje silencioso del
sentimiento, la emoción,
inados personajes «mar-
los que, de acuerdo con
comunicación sagrada.

Serán muchos los héroes arguedianos que posean dichas características distinguido-
ras, como demuestra Petra Iraides Cruz Leal en su exhaustivo trabajo *Dualidad cultural y creación mítica en José M^a Arguedas* (1990, 92-99).

Por último, quisiéramos finalizar este trabajo destacando una idea, la cual
mencionamos al comienzo: el carácter reivindicativo de la propuesta narrativa de
Arguedas. El hecho de que se asiente sobre el fundamento mítico y la tendencia
hacia la magia del pensamiento indígena, no es en absoluto afán de escapismo ni de
exotismo; al contrario, se pretende con ello lanzar un mensaje de compromiso ide-
ológico claro: es una apuesta por la tolerancia y justicia social. Esa «dimensión de
futuro» (Muñoz 1980, 77) característica de los textos arguedianos, su proyecto de un
Perú donde blancos e indios puedan, no sólo convivir, sino enriquecerse mutua-
mente, nos parece un discurso que continúa estando de plena actualidad. Aunque
debido a su alto grado de idealidad se le haya catalogado de «utopía» (Vargas Llosa
1996), el mundo creado por Arguedas sigue siendo una lección y un reto que mere-
ce la pena tener en cuenta.

Referencias bibliográficas

- Arguedas, José M^a. 1983. *Relatos completos*. Madrid, Alianza.
- 1992. «Antología: Una recuperación indigenista del mundo peruano. Una perspectiva de la creación latinoamericana». *Suplementos Anthropos*, n^o 31. Barcelona.
- Caillois, Roger. 1988. *El mito y el hombre*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Castro Klaren, Sara. 1973. *El mundo mágico de José M^a Arguedas*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- Cornejo Polar, Antonio. 1973. *Los universos narrativos de José M^a Arguedas*. Buenos Aires, Losada.
- Cruz Leal, Petra Iraides. 1990. *Dualidad cultural y creación mítica en José M^a Arguedas*. La Laguna, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.
- Eliade, Mircea. 1968. *Mito y realidad*. Madrid, Guadarrama.
- González, Galo F. 1990. *Amor y erotismo en la narrativa de José M^a Arguedas*. Madrid, Pliegos.
- Lévi-Strauss, Claude. 1970. *El pensamiento salvaje*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Malinowski, Bronislaw. 1965. «El rito y la fórmula» en Martino, Ernesto de. *Magia y civilización*. Buenos Aires, El Ateneo.
- Marín, Gladys C.. 1973. *La experiencia americana de José M^a Arguedas*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.
- Martínez Gómez, Juana. 1976. «El espacio en las novelas de José María Arguedas: la significación de lo sensorial». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n^o 5. Madrid, Universidad Complutense.
- Muñoz, Silverio. 1980. *José y el mito de la salvación por la cultura*. Minneapolis, Instituto para el Estudio de Ideologías y Literatura.
- Newbery, Sara Josefina. 1983-1985. «Vigencia de los mitos de origen en la

cosmovisión pilagá y toba». *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*. Volumen 10. Buenos Aires.

Paoli, Roberto. 1992. «La descripción en Arguedas». *Anthropos*, n° 128. Barcelona.

Rama, Angel. 1985. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica.

Rouillón, José Luis. 1976. «La otra dimensión: el espacio mítico» en VV.AA.. *Recopilación de textos sobre José M^a Arguedas*. La Habana, Casa de las Américas.

Rowe, William. 1996. *Ensayos arguedianos*. Lima, Universidad de San Marcos y Sur-Casa de Estudios del Socialismo.

Trías, Eugenio. 1970. *Metodología del pensamiento mágico*. Barcelona, Edhasa.

Urrello, Antonio. 1974. *José M^a Arguedas. El nuevo rostro del indio. Una estructura mítico-poética*. Lima, Editorial J. Mejía Baca.

Vargas Llosa, Mario. 1996. *La utopía arcaica. José M^a Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México, Fondo de Cultura Económica.