

# lexis

Vol. XXXI (1 y 2) 2007

revista de lingüística y literatura

DEPARTAMENTO  
DE HUMANIDADES



FONDO  
EDITORIAL

## Manifestaciones de la oralidad como sistema de expresión literaria y mítica en algunos relatos de Arguedas

Eduardo Huarag  
*Pontificia Universidad Católica del Perú*

### 1. Diferencias entre oralidad discursiva y oralidad como sistema de cultura

Empezaremos diferenciando lo que es una oralidad discursiva de una oralidad cultural. La oralidad discursiva se manifiesta a través del texto literario que utiliza un mensaje formal en su relato pero que en los diálogos incorpora las particularidades de la oralidad de sus personajes. Esta modalidad, muy utilizada en el relato realista, hace que los personajes tengan mayor verosimilitud. Pero hay otra manera de entender y enfocar la oralidad. En la realidad social, muchos grupos culturales (especialmente marginales al canon establecido) expresan su modo de pensar, sentir y emocionarse a través de la oralidad. Es la única forma de hacerlo puesto que no tienen acceso al sistema escritural, ni conocen mucho de la denominada tradición cultural. Esta diglosia se acentuó con la presencia de los colonizadores españoles para quienes la escritura era el sustento de lo legal y legitimado. Tal vez por eso, Angel Rama sostiene:

Esta palabra escrita viviría en América Latina como la única valedera, en oposición a la palabra hablada que pertenecía al reino de lo inseguro y lo precario (Rama 1984: 9).

Aparte del orden, al español le preocupaba la organización del poder y la jerarquización. En todo ello jugó un rol importante la sociedad escritural y el control del poder. Y la escritura, naturalmente, ligada a un conjunto de simbolizaciones. En trescientos años de colonización se afianzó la escritura como sistema cultural. Coincidimos con Ángel Rama quien dice que

A través del orden de los signos, cuya propiedad es organizarse estableciendo leyes, clasificaciones, distribuciones jerárquicas, la *ciudad letrada* articuló su relación con el poder, al que sirvió mediante leyes, reglamentos, proclamas, cédulas, propaganda y mediante la ideologización destinada a sustentarlo y justificarlo (Rama 1984: 41).

Con la Independencia las naciones recién fundadas no hicieron sino continuar con la tradición. No replantearon la noción de cultura y nación. Las costumbres y el canon literario fueron los mismos y se consolidó el Estado, no la nación.

La oralidad, como sistema cultural, comprende las manifestaciones, costumbres y modos de pensar de un grupo determinado. Parte de ese sistema son las leyendas, relatos breves, historias moralizantes, decires, cantos, estrofas, utopías, etc. Es importante señalar que la oralidad y la escritura no son dos esquemas totalmente separados por una barrera infranqueable. El sistema de cultura oral tiene vínculos innegables con la tradición y es receptora de las acciones del sistema educativo formal.

En la literatura escrita, convencional, el escritor puede confrontar su texto con los textos de la tradición; en la literatura oral los narradores apelan a la memoria colectiva, a lo que han escuchado de oídas, incluyendo la difusión de mitos y creencias del sistema convencional. En el relato literario convencional, escritural, el texto impreso es fijo, invariable; en la oralidad, el relato tendrá variantes múltiples porque su discurso o fonotexto, va variando de un informante a otro. Pero no solo eso, en el discurso escrito, el relato está

sujeto al sintagma fijo, lo que le permite al creador detenerse en la exploración de la literariedad (estética verbal del discurso); lo que no sucede con el discurso oral en el que lo fundamental es la conservación de los elementos básicos de la trama (aunque esté sujeta a posibilidades distintas o variantes y por lo mismo a variación de la literariedad). Stahl (en cita que hace Ballón) contrapone didácticamente los dos tipos de narración:

Narraciones orales	Narraciones escritas
Interacción entre el narrador y su auditorio.	Fragmentación en párrafos.
Marco común de referencia	Alusiones populares
Gestos, ruidos, pausas, etc.	Puntuación.
Repetición	Variedad e innovación
Lenguaje en contexto emotivo	Lenguaje dirigido a anticipar la reacción emotiva de los lectores
Remisión hacia delante	Remisión hacia atrás y adelante
Texto variable	Texto fijo
(Ballón 2006: 267).	

A esta contraposición habría que añadir lo que señala el mismo Ballón:

...mientras una obra literaria peruana escrita existe en forma concreta fuera del escritor y el lector, en cambio, la vigencia de un texto de literatura popular depende de:

- las formas que tienen carácter funcional para su comunidad; (Jakobson y K. Pomorska (1980: 20).
- su adaptación a los avatares históricos;
- la apreciación colectiva pues, como explica Lévi-Strauss (1991: 66), la tradición oral tiene una estructura que dirige la atención y resuena en la memoria del oyente (Ballón 2006: 267).

Al hacer una retrospectiva encontraremos que uno de los escritores más importantes del Perú, el Inca Garcilaso de la Vega, fue uno de los primeros en rescatar no sólo la oralidad discursiva sino el sistema de cultura oral de sus ancestros, es decir, de la cultura autóctona, prehispánica. Garcilaso, mestizo biológico y cultural,

no escribió sus *Comentarios reales* por hacer historia del pasado; más que eso, se interesó en reconstruir la cultura, el modo de pensar y creer de la cultura andina que él había conocido en su infancia y que le tocó vivir como cultura dominada. Toda la información sobre la cultura incaica, como sabemos, le llegó por la línea materna como testimonio vivencial:

- Inca, tío, pues no hay escritura entre nosotros, que es lo que guarda la memoria de las cosas pasadas, ¿qué noticia tenéis del origen y principio de nuestros Reyes?...

El Inca [...] se volvió a mí (que ya otras muchas veces la había oído, más ninguna con la atención que entonces) y me dijo:

- Sobrino, yo te las diré de muy buena gana; a ti te conviene oírlas y guardarlas en el corazón (es frase de ellos por decir en la memoria). Sabrás que en los siglos antiguos toda esta región de tierra... (Inca Garcilaso de la Vega 1985: 37).

Garcilaso, conocedor del quechua, se esmera en traducir muchas palabras del quechua para que se entienda el sentido de ellas y no las tergiversen como lo haría un foráneo. El trasmite la historia, su historia (por eso se identifica como Inca Garcilaso) con una intuitiva visión antropológica para testimoniar la cosmovisión y costumbres propias del mundo del ande:

Yo me acuerdo haber visto en mis niñeces parte de esta fiesta. Vi salir el primer Inca con la lanza, no de la fortaleza, que ya estaba desierta, sino de una de las casas de los Incas que está en la falda del mismo cerro de la fortaleza.

Otra fiesta hacían los indios en particular, cada uno en su casa, y era después de haber encerrado sus mieses en sus orones, que llaman *pirua*; quemaban cerca de los orones un poco de sebo, en sacrificio al Sol; la gente noble y más rica quemaban conejos caseros, que llaman *coy*, dándoles gracias por haberles proveído de pan para comer aquel año... (Inca Garcilaso de la Vega 1985: t. II: 98).

En ese afán de transcribir el sentido de las palabras para el sistema cultural que trata de rescatar, Garcilaso hace una ilustrísima explicación sobre una palabra quechua y de ese modo rectifica a un clérigo que decía ser especialista y no las tenía todas consigo:

Acaeció que un día, hablando de aquel lenguaje y de las muchas y diferentes significaciones que unos mismos vocablos tienen, di por ejemplo este nombre *Pacha*, que, pronunciado llanamente, como suenan las letras españolas, quiere decir mundo universo y también significa el cielo y la tierra y el infierno y cualquier suelo. Dijo entonces el fraile: “Pues también significa ropa de vestir y de ajuar y muebles de casa”. Yo dije: “Es verdad, pero dígame Vuestra Paterinidad ¿qué diferencia hay en la pronunciación para que signifique eso?” Díjome: “No la sé”. Respondíle: “¿Habiendo sido maestro en la lengua ignorar esto? Pues sepa que para que signifique ajuar o ropa de vestir han de pronunciar la primera sílaba apretando de manera que suene el romperlos (Inca Garcilaso de la Vega 1985: 70).

## 2. Arguedas y un relato oral en el que subyace la idea de la inversión del orden

El otro gran esfuerzo vendría, años después, cuando el canon literario nacional se fue perfilando a través del indigenismo. En ese afán se ubica Arguedas quien se propone rescatar la oralidad cultural del indígena de la sierra sur del Perú. Su propósito, consideramos, no se queda en la inserción de hechos anecdóticos del mundo indígena. Arguedas significa un contacto e internalización emocional que comprende la compenetración desde el mundo cosmogónico. El rescate de la oralidad, en Arguedas, responde a un modo de entender la vida. No es sólo un compromiso intelectual. Influyó, al parecer, el hecho de haber pasado parte de su infancia en el ámbito indígena, de haber aprendido el quechua en su primera infancia y de haber convivido con la cultura indígena.

En los años 50, recordemos, el escenario social aún mantiene políticas de opresión e injusticia contra los indígenas. La tarea no sería nada sencilla. Su motivación antropológica, su identificación emocional desde el quechua mismo, supuso un trabajo arduo. Por

otro lado, a través de las innovaciones de Rulfo, Arguedas sabe que puede utilizar otros modos de narrar. Sin embargo, hasta antes de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, no le preocupa mucho la exploración de los modos de narrar. Más le interesa la posibilidad de expresar el mundo interior del indígena, sus emociones, la manera de asumir sus creencias y el trasfondo de sus metaforizaciones o simbolizaciones.

Convencido de esta tarea, Arguedas rescata relatos orales indígenas, como *El sueño del pongo*, y ficcionaliza a través del conocimiento que tiene de la cosmovisión del hombre de la sierra sur, como sucede con *La agonía de Rasu Ñiti*.

Detengámonos en *El sueño del pongo*. Este es un relato recogido del testimonio oral de un poblador indígena. Arguedas refiere lo siguiente:

Escuché este relato en Lima. Un comunero que dijo ser de Qatqa, o Qashqa, distrito de la provincia de Quispicanchis, Cusco, lo relató accediendo a las súplicas de un gran viejo comunero de Umutu. El indio no cumplió su promesa de volver y no pude grabar su versión, pero ella quedó casi copiada en mi memoria (Arguedas 1974: 155).

Como para advertir los cambios que se produce en la adecuación del discurso oral a la escritura, el autor advierte:

Hemos tratado de reproducir lo más fielmente posible la versión original, pero, sin duda, hay mucho de “nuestra propia cosecha” en su texto (Arguedas 1974: 155).

El paso de la oralidad a la escritura, salvo que fuera una transcripción de un fonotexto, siempre sufrirá variaciones. Más si esa traslación pasa de una lengua a otra. Creemos, sin embargo, que se mantiene el aspecto esencial del argumento. Es evidente que el relato muestra el sincretismo religioso en tanto que uno de los personajes es San Francisco, personalización de lo sacro y gestor de cambios y justicia entre los hombres.

El relato oral parte de la presentación de un gran señor que tiene siervos a su disposición. En la localidad, los siervos eran llamados

pongos. En el relato, el personaje se muestra “...pequeño, de cuerpo miserable, de ánimo débil, todo lamentable; sus ropas viejas” (Arguedas 1974: 157).

Se trata, pues, de un siervo que concentra los atributos más negativos, si se le compara con otros de la misma condición. Esta particular situación hace que el mismo patrón no pueda contener la risa y se sienta con ánimo de ridiculizarlo. Pero tratemos de reunir los atributos o limitaciones que se enuncian en el relato y sus implicaciones semánticas:

Todo cuanto le ordenaban hacer lo hacía bien (sumisión y eficiencia)

Todo cuanto le ordenaban, cumplía. [...] Sí, papacito, si, mamacita, era cuanto solía decir (sumisión, obediencia).

Pero había un poco como de espanto en su rostro, algunos siervos se reían de verlo así, otros lo compadecían. (huellas de pavor, desconcertante).

Huérfano de huérfanos, hijo del viento de la luna debe ser el frío de sus ojos, el corazón pura tristeza, había dicho la mestiza cocinera, viéndolo.

(personaje temeroso, extraño, misterioso).

Pero tenía otro rasgo significativo: las dificultad para expresarse. Era un personaje que casi no quería hablar. Metafóricamente el pongo se convierte en la representación de los que no tienen voz, de aquellos que fueron (por razones étnicas) marginados, postergados y su lengua, proscrita. El pongo, entonces, se convierte en el centro de la burla y el desprecio, como lo afirma el narrador:

Quizá a causa de tener una cierta expresión de espantado y por su ropa tan haraposa y acaso, también, porque no quería hablar, el patrón sintió un especial desprecio por el hombrecito (Arguedas 1974: 158).

Es importante observar que el patrón escogía la hora del rezo del Ave María para ridiculizar y mofarse del pongo. La manera de

mofarse llegaba al extremo de hacerlo sentir menos que un ser humano. El patrón, dueño del poder absoluto, hacía que el pongo no se sintiera humano, que se mimetizara en otro ser:

Creo que eres perro. ¡Ladra! — le decía.

El hombrecito no podía ladrar.

- Ponte de cuatro patas — le ordenaba entonces.

El pongo obedecía, y daba unos pasos en cuatro pies.

- Trota de costado, como perro — seguía ordenándole el hacendado.

[...]

- ¡Alza las orejas, ahora, vizcacha! — mandaba el señor al cansado hombrecito — Siéntate en dos patas, empalma las manos

(Arguedas 1974: 158-159).

Y el pongo obedecía. Nótese la actitud de aparente sumisión absoluta. Por otra parte, el orden social y las costumbres estaban establecidos como para que a un pongo no le fuera posible expresar un reclamo. Al pongo no le es posible reclamar. El pongo debe actuar, debe representar el rol que le indica el hacendado. No es él, es el personaje que quiere ver el gran señor, el hacendado.

Y así, todos los días, el patrón hacía revolcarse a su nuevo pongo, delante de la servidumbre. Lo obligaba a reírse, a fingir llanto. (Arguedas 1974: 159).

Luego se produce una reacción, algo inesperado. El pongo decide hablar, lo cual era una ruptura de la norma establecida por los siervos:

...cuando el patrón empezó a mirar al pongo con sus densos ojos, ese, ese hombrecito, habló muy claramente. Su rostro seguía muy espantado (Arguedas 1974: 159).

Su actitud no es contestataria. Hablará muy temeroso porque sabe las reglas del ordenamiento social. Sabe que el solo hecho de dirigir la palabra al gran señor casi es un atrevimiento. Por eso siente necesidad de que el patrono le autorice hablar.

- Gran señor, dame tu licencia; padrecito mío, quiero hablarte — dijo (Arguedas 1974: 159).

Naturalmente, al patrono le sorprende que el pongo hable. Está fuera de lo que habitualmente hacen en la cotidianeidad, por eso la sorpresa:

- ¿Qué? ¿Tú eres quien ha hablado u otro? (Arguedas 1974: 159).

Y una vez que recibe la venia o autorización, el pongo decide hablar. Ocurre que el pongo había tenido un sueño desconcertante. Es importante observar que los hechos del relato no corresponden a la realidad objetiva, al mundo real. Siendo un sueño se puede entender que es algo insólito y hasta irreal. Por eso, lo que narre no se considerará como algo que trastoca ni transgrede la imagen o relación con el patrón. Además, la historia del sueño se ubica en el trasmundo, cuando ambos ya están muertos.

- Viéndonos muertos, desnudos, juntos, nuestro gran padre San Francisco nos examinó con sus ojos que alcanzan y miden no sabemos hasta qué distancia. Y a ti y a mí nos examinaba, pesando, creo, el corazón de cada uno y lo que éramos y lo que somos. Como hombre rico y grande, tú enfrentabas esos ojos, padre mío (Arguedas 1974: 161).

Es importante detenernos en una frase: *lo que éramos y lo que somos*. Lo que éramos en el mundo terrenal, en el tiempo ya fenecido; y lo que son (ser, esencia) dejando a un lado la temporalidad. Socialmente, el relato del pongo parece proyectar las diferencias del mundo terrenal, por eso dice que el patrón enfrentaba los ojos del personaje divino. Casi era su igual. A su vez, el ángel que está al lado del gran señor es esplendoroso, mientras el ángel que se acerca al pongo es viejo, asqueroso. Se dispone que el cuerpo del patrón sea embadurnado con miel y el del patrón con excremento. Hasta allí el relato parece coherente con la traslación de las diferencias sociales del mundo terrenal al orden del trasmundo. Sucede, sin embargo, que el padre san Francisco da una orden sorpresiva:

Ahora ¡lámanse el uno al otro! Despacio, por mucho tiempo. El viejo ángel rejuveneció a la misma hora; sus alas recuperaron su color negro, su gran fuerza. Nuestro padre le encomendó vigilar que su voluntad se cumpliera (Arguedas 1974: 162).

Con lo que resulta que, en el orden sacro, el santo protector termina haciendo justicia con el pongo. La deidad, en el instante final, gratificó al hombre pobre. El patrón, en cambio, recibió la sanción porque fue condenado a lamer el excremento que cubría el cuerpo del pongo.

Es, pues, un relato en el que se pone en evidencia la posibilidad de cambio del orden social en el trasmundo. Dicho de otra manera, a través del sueño del pongo se hace realidad *la inversión del orden*. No es en la vida terrenal, sino en el más allá, en el trasmundo, donde los dioses o santos harán un orden más justo.

Este cuento fue escrito en 1965, cuando el ordenamiento social se organizaba con un patrón como terrateniente todopoderoso, y de otro, los siervos que cumplían todas las tareas que le asignara el patrón o terrateniente. Recordemos que la Reforma Agraria, en el Perú, se dio recién en 1968.

### 3. La inversión social en la conciencia mítica.

Respecto a la posibilidad de inversión social del ordenamiento podemos decir que tal aspiración se mantenía (quizá aún se mantiene) en la estructura mental de un gran sector de la población indígena. Expectativa que sincroniza, por un lado, con la prédica cristiano-católica de ofrecer un mundo más justo en el reino de los cielos (recuérdese las Bienaventuranzas del Sermón de Cristo); y de otro lado, la difusión de viejos mitos mesiánicos, como el Inkarrí que aspiran a la inversión del orden social en algún momento del “futuro” (tiempo sin fecha, tiempo del “algún día”). Claro, habría que hacer una distinción entre mitos y relatos o cuentos populares. Ballón Aguirre señala que E. Dermenghem (1945: 80):

...luego de haber estudiado concienzudamente los cuentos del norte del África juzga que “el cuento es la pareja folklórica del mito”, su maestro L. Frobenius (1936: 24) ya defendía que “el mito, más antiguo, es propiedad de los sacerdotes; en cambio, el cuento, más joven, es propiedad del pueblo (Ballón 2006: 271).

En el ámbito cultural de las literaturas peruanas es preciso dejar en claro que los mitos y los relatos orales conviven, se interrelacionan y tiene constantes interferencias. No olvidemos que la cultura cristiana y los mitos bíblicos han tenido también una presencia muy marcada en el universo cultural del hombre andino y debido al sincretismo muchos de esos elementos terminaron fusionándose con los mitos o sentimientos ancestrales. Esto es lo que ocurre con el Inkarrí, sentimiento mesiánico manifestado en la oralidad.

Reproducimos una de las versiones del Inkarrí para que se vea el enlace entre la oralidad andina de *El sueño del pongo*, llevada a la escritura por Arguedas; y el mito de Inkarrí, de difusión en la sierra sur:

### *Inkarrí*

(versión de Mateo Garriso, cabecilla de ayllu de Chaupi)

Texto castellano traducido por Arguedas.

Dicen que Inkarrí fue hijo de mujer salvaje. Su padre dicen que fue el Padre Sol. Aquella mujer salvaje parió a Inkarrí que fue engendrado por el Padre Sol.

El rey Inka tuvo tres mujeres.

La obra del Inka está en Aqnu. En la pampa de Qelqata está hirviendo, el vino, la chicha y el aguardiente.

Inkarrí arreo a las piedras con un azote, ordenándolas. Las arreo hacia las alturas, con un azote, ordenándolas. Después fundó una ciudad.

Dicen que Qelqata pudo haber sido el Cuzco.

Bueno. Después de cuanto he dicho, Inkarrí encerró al viento en el Osqonta, el grande. Y en el Osqonta pequeño amarró al Padre Sol, para que durara el tiempo, para que durara el día. A fin de que Inkarrí pudiera hacer lo que tenía que hacer.

Después, cuando hubo amarrado al viento, arrojó una barreta de oro desde la cima de Osqonta, el grande. “Si podrá caber el Cuzco”, diciendo. No cupo en la pampa de Qeliqata. La barreta se lanzó hacia adentro. “No quepo”, diciendo. Se mudó hasta donde está el Cuzco.

¿Cuál será tan lejana distancia? Los de la generación viviente no lo sabemos. La antigua generación, anterior a Atahualpa, la conocía.

El Inka de los españoles apresó a Inkarrí, su igual. No sabemos donde.

Dicen que sólo la cabeza de Inkarrí existe. Desde la cabeza está creciendo, hacia adentro: dicen que está creciendo hacia los pies.

Entonces volverá, Inkarrí, cuando esté completo su cuerpo. No ha regresado hasta ahora. Ha de volver a nosotros, si Dios da su asentimiento. Pero no sabemos, dicen, si Dios ha de convenir en que vuelva (Ossio 1973: 221).

Por lo que se dice en el relato, Inkarrí es hijo del sol y tiene la categoría de rey Inka. Inkarrí aparece como hacedor que lleva las piedras con un azote y funda la ciudad. Eran tiempos fundacionales. Es Inkarrí quien hecha las bases de lo que será el pueblo.

Es importante anotar que Inkarrí, como hijo del sol, tiene facultades, encierra al viento y es capaz de amarrar al sol. Amarrar se entiende aquí como detener. No por autoritarismo sino porque el sol es el elemento esencial para la vida del hombre y de todo el universo. Luego se hace referencia a la barreta que aparece en la mitología recogida por los cronistas. Según el Inca Garcilaso, ella se hundió en el cerro Huanacaure, Cuzco, y ello explica por qué esta ciudad sería el centro del imperio. Según el relato del Inkarrí, se menciona que fue apresado y muerto. Sólo la cabeza de Inkarrí existe. Lo extraño (o increíble, desde la lógica formal; pero posible

en la conciencia mítica) es que murió pero no murió definitivamente. Quedó su cabeza (el núcleo pensante, el origen de las ideas) y está creciendo hacia los pies. En algún momento su cuerpo estará completo. Se entiende que fue desmembrado y que lleva un tiempo recomponerse, recuperar su integridad y orden. Cuando eso suceda volverá.

En esencia, el relato muestra la idea de la resurrección del Inkarrí, el dios Inka. Regresará para estar con los suyos, los indígenas, los marginados, los vencidos. Su venida estará sujeta a la aprobación de dios, quien tendrá que dar su asentimiento. Nuevamente la incorporación de ese otro dios, incorporación sincrética. Inkarrí, o lo que él simboliza, volverá a ser lo que fue. No un retorno al pasado, sino una recomposición de lo que fueron. Cuando fueron vencidos, se instaló el caos. El recomponerse desde la cabeza supone la instalación del orden, de un orden distinto.

La versión de Inkarrí recogida por Josafat Roel Pineda no difiere mucho del anterior. Su informante fue don Viviano Wamancha y dice, en uno de los párrafos:

Dicen que llevaron su cabeza, solo su cabeza. Y así, dicen, que su cabellera está creciendo; su cuerpecito está creciendo hacia abajo. Cuando se haya reconstituido, habrá de realizarse, quizá, el Juicio (Ossio 1973: 223).

En el comentario que hacen Arguedas y Ortiz Rescaniére sobre el mito de Inkarrí dicen:

Inkarrí no recibe culto. Es un dios latente. No tiene poder. Cuando se haya reconstituido, él hará el juicio final. Él juzgará. Entonces volverá a ser dios, supremo dios; recuperará su poder. En Inkarrí están potencialmente sincretizados los atributos del Inka, como hijo del sol, y los del dios católico que ha de juzgar a los vivos y a los muertos. Todos los poderes, cuando se haya reconstituido. Mientras tanto, los wamanis, segundos dioses, hechos por Inkarrí, protegen a los naturales (indios) (Ossio 1973: 229).

Si relacionamos el mito con *El sueño del pongo*, observaremos que la deidad (San Francisco) es el que da las órdenes a las almas

de los hombres muertos y a los ángeles. El imaginario del hombre andino ha vinculado los dioses cristianos con los dioses nativos de la mitología cósmica andina. Ese padre san Francisco es el que da la orden que se embadurne el cuerpo del patrón con miel y el del pongo con excremento, pero esa misma deidad luego decide que ambos se laman el cuerpo, que equivale a una sanción para el patrón que en el trasmundo fue condenado a lamer excremento.

Claro que el castigo se realiza en el plano del sueño, no en el de la realidad. El sueño pareciera ser una proyección de las ilusiones del pongo. El relato transmitido por Arguedas esconde la mesiánica aspiración de la inversión del orden social. El pueblo vencido aspira a recuperar su honor y dignidad. Podríamos decir que:

Se trata, según se puede apreciar en Guamán Poma, que los indígenas recobren su posición *Hanan* (*Alta*, con respecto a los españoles) perdida por la Conquista: [...] o que el orden latente que yace en el mundo subterráneo emerja a la superficie con Inkarrí, como bien lo señala Onorio Ferrero (Ossio 1973: XXIII).

Este sentimiento mesiánico es propio de la cultura de los vencidos que se mantienen bajo dominación e injusticia. Es un sentimiento que también se ha manifestado en otras culturas. Esto lo observó Onorio Ferrero:

La curiosa coincidencia que el mito de Inkarrí ofrece con los mitos similares de Oriente, estriba en el hecho de que este *sacrum* que se ha hundido, es precisamente el *regnum* o la realeza, o sea lo que rige y se supone que sigue rigiendo, aunque sea de manera distinta a nuestro mundo. En Mongolia se dice lo mismo de Gengis Khan, cuya tumba “está oculta en un lugar desconocido” y que volverá a la superficie de la tierra a restablecer el poderío de los mongoles. Lo mismo se dice en el Tíbet oriental del rey mítico Guisar de Ling. En la India es el Brahmatma el rey del mundo, el *charravarti* que vive con su pueblo en el mundo subterráneo. Se especifica que este pueblo “ha crecido” adquiriendo santidad y sabiduría (Ossio 1973: 422).

El sentimiento es semejante. Lo que cambia es la simbología y los procedimientos de mitificación. La cultura oral se alimenta de ese sentimiento. Está latente la esperanza de un nuevo orden. Tal vez la expectativa se hace realidad solo en el sueño. El sueño, lugar preferido en el que los dioses recomponen el mundo como sucede en los relatos de Borges.

#### 4. El dansak como médium de los dioses ancestrales

Arguedas no fue sólo un transcriptor de relatos escogidos de la oralidad andina. Compenetrado con el sentimiento y la cosmovisión andina, dejó también un cuento que nos permite conocer aquello que entendemos como cultura de la oralidad de un gran sector de la población del país. Con Arguedas, la inserción de la cultura oral en la escritura (y el canon establecido) supone el conocimiento de la cosmovisión del sistema cultural andino.

*La agonía de Rasu Ñiti* es uno de esos cuentos que mejor transmite la cosmovisión del hombre andino. Su personaje, el dansak, no es un indígena más de la comunidad. El dansak tiene cualidades que lo hacen semi-sacro. Es intérprete y es médium. Es la voz de lo que piensa y quiere la deidad. Es el que entiende lo que es el tiempo y cómo se desenvuelven los hechos y sensaciones del mundo atemporal. Él puede leer el pasado, los rencores. Avizora el futuro y la fe de los hombres del ande.

*La agonía...* es un relato ficcional que está enraizado en la cosmovisión del hombre andino. Quien lo ha escrito transmite autenticidad en su tono, tal vez por haber sido parte de ese mundo. Recordemos que Arguedas declaró que su infancia la pasó viviendo con los indios:

Mi madrastra [...] me tenía 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 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... (cit. por Cornejo Polar 1973: 41-42).

Arguedas asume la cultura oral a través del modo de pensar y creer de sus personajes. Por el mismo tono de autenticidad, al personaje se le muestra con su misma sintaxis idiomática y su música. Entonces la música termina siendo elemento simbólico significativo porque es parte de la comprensión cosmogónica. Como dice Huamán:

La música como expresión comunicativa de la naturaleza con los hombres y otros seres-objeto del cosmos quechua-andino, es la ligazón mágica del mundo con los elementos (Huamán 2004: 146).

El relato presenta el dramático momento de la despedida del *dansak*. Según lo vamos a apreciar, la despedida de la vida no es la tragedia como suele presentarse bajo los cánones de la literatura y las costumbres occidentales. Aquí el hombre, el *dansak*, ha decidido morir realizando lo que siempre ha hecho, es decir, danzar. El *dansak* es el intérprete de los designios del Wamani. El Wamani es el hacedor, el que decide. Al parecer, el Wamani ha decidido que ha llegado el momento final del *dansak*, del fin de su vida y sus energías, y debe prepararse para morir. La muerte del *dansak* corresponde a una necesaria renovación de energías. Un nuevo *dansak* lo sustituirá, como vamos a ver; por tanto, se trata de una inevitable ley de la naturaleza que los hombres respetan, porque de algún modo parece existir una especie de armonía entre los hombres, los dioses y las leyes de la naturaleza.

- El corazón está listo. El mundo avisa. Estoy oyendo la cascada de Saño. ¡Estoy listo! — dijo el *dansak* Rasu Ñiti (Arguedas 1974: 145).

Existen modos y maneras como los dioses ancestrales hacen sentir su mensaje. Rasu Ñiti declara haber advertido esas señales:

- El Wamani me avisa. Ya viene — dijo (Arguedas 1974: 148).

Y como para dejar constancia que existe una forma de vínculo entre el *dansak* y el Wamani, la esposa va a decir:

- ¿Oyes, hija? Las tijeras no son manejadas por los dedos de tu padre. El Wamani las hace chocar. Tu padre solo está obedeciendo (Arguedas 1974: 148).

Existe, pues, un tipo de comunicación emocional, subjetiva, que se establece entre el *dansak* y el dios tutelar, como quizá sucede en otras religiones. Un sacerdote es el mediador entre el mundo sacro y el mundo terrenal. Sucede también en la religión cristiana. El sacerdote es el *médium*, el que hace llegar las oraciones de los fieles. Es el vocero de las señales sacras. En este caso no se trata de un sacerdote formal. Es un *médium* reconocido dentro de la comunidad. El mensaje de los Wamanis llega a través del sonido de las tijeras. Es un modo de *religare* con la divinidad. El narrador recuerda la impresión que le causó, anteriormente, un *dansak*:

La voz de sus tijeras nos rendía, iba del cielo al mundo, a los ojos y al latido de millares de indios y mestizos que lo veíamos avanzar desde el inmenso eucalipto de la torre (Arguedas 1974: 148).

Cuando el *dansak* entra en trance es capaz de realizar hechos extraordinarios, algo que en condiciones normales nadie haría. Están como poseídos por una mística y la espiritualidad del Wamani.

La proeza que realizan y el hervor de su sangre durante las figuras de la danza dependen de quién está asentado en su cabeza y su corazón, mientras él baila o levanta y lanza barretas con los dientes, se atraviesa las carnes con leznas o camina en el aire por una cuerda tendida desde la cima de un árbol a la torre del pueblo (Arguedas 1974: 148).

Rasu Ñiti debe cumplir con el ritual de la despedida. Él es hijo de Wamani grande *de montaña de nieve eterna*. No tardarán en llegar el arpista, el violinista y el Atok'sayku ("que cansa al zorro"), un joven *dansak* que suele acompañar al *dansak* mayor.

Hay que advertir que para los pueblos que se desenvuelven en la cultura oral, la música es un elemento primordial. La música está codificada en función del ritual. Hay diferentes matices en la interpretación musical que deben ejecutar el arpista y el violinista. La

música no tiene fines de espectáculo, aunque de algún modo lo sea. En este caso, se trata de una música que acompaña a los *dansak* en sus horas finales, es una música grave para momentos dramáticos. Con esa música el *dansak* entrará en trance para sentir al Wamani. Entonces, nótese que las melodías son:

- El *jaykeuy* (entrada).
- El *sisi nina* (fuego hormiga).
- El *waqtay* (la lucha).
- El *yawar mayu* (río de sangre).

Cada melodía o tonada va cambiando conforme el *dansak* avanza hacia ese estado de trance que es también de agonía. Ese instante final va ligado a los espacios naturales con que se ve reflejada la simbolización. Y Arguedas, conocedor de las vivencias más hondas del hombre quechua, trasmite en lo verbal ese sentimiento:

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, cargado 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 lanzan a saltos, entre la gran luz; ningún bosque los mancha y las rocas de los abismos les dan silencio (Arguedas 1974: 151-152).

Se trata de un río enlodado, casi enrojecido, que arrastra todo lo que está a su paso. Curiosamente, es un río que irriga y fertiliza la tierra. Muerte y vida se dan la mano en este cosmos extraordinario. Coincidimos con Huamán cuando dice que

Este yawar mayu es el renovador de la vida del hombre y de la naturaleza. Su esencia moja los campos, da de beber a los ganados, despierta la música y la danza, y alimenta al hombre (Huamán 2004: 211).

Pero en el *yawar mayu* no concluye la tonada. El arpista cambia el ritmo y aparece otra tonada:

El *illapa vivon* (el borde del rayo).

Rasu Ñiti está en sus momentos finales. Casi no se mueve. Está tendido. Solo llega a mover los ojos. La hija quisiera cantar, pero no puede. Siente una especie de compulsión que deriva de la violencia interior.

Cuando finalmente Rasu Ñiti cierra los ojos sale el Atok'sayku (el joven danzante que lo acompaña) y empieza a danzar. "Sus pies volaban", dice el narrador. La muerte de Rasu Ñiti no es entendida como el final del camino. La muerte como hito final no existe en la concepción indígena, como no existió tampoco en el pasado incaico. La muerte era un volver al vientre de la madre tierra para volver a nacer (por eso se enterraban en posición fetal) en ese otro mundo. Aquí, en el mundo de los humanos, el pequeño *dansak* seguirá la misión de su maestro. Es el nuevo *médium*. Por él hablarán los *Wamanis* eternos. El Lurucha, el arpista, tocó entonces

El *lucero kanchi* (alumbrar a la estrella).

El *wallpa wak'ay* (canto del gallo)

El relato es significativo porque a través de la agonía de un personaje podemos conocer la cosmovisión andina sobre la historia, las relaciones sociales y la muerte. Una explicación, una ficcionalización de las horas finales del *dansak* que retrotrae creencias ancestrales. Un ritual que va de la mano de la música, del sentimiento tan significativo que le da a esta expresión el hombre andino dentro del *sistema* de su cultura oral. La hora del *dansak* ha terminado porque sus energías no son las mismas. El *Wamani* ha decidido, en concordancia con las leyes de la naturaleza, que hace falta una renovación. Y el pequeño *dansak* está listo para asumir su rol, el rol que le asigna la tradición en armonía con la ley natural y las decisiones sacras.

Entre otras posibilidades de simbolización tenemos la historia y la reflexión sobre el tema social. Cuando Rasu Ñiti hace sonar las tijeras le dice a su hija que en ese lenguaje de las tijeras se oyen

...lo que las patas de ese caballo han matado. La porquería que ha salpicado sobre ti. Oye también el crecimiento de nuestro dios que

va a tragar los ojos de ese caballo. Del patrón no. ¡Sin el caballo él es solo excremento de borrego! (Arguedas 1974: 148).

El *dansak* hace referencia a la relación patronos-indígenas, pero a la vez, hay una mención simbólica a un elemento importante desde la época de la Conquista. Es sabido que los Conquistadores españoles (con su cultura europea y sus afanes de dominación) llegaron al Perú a caballo. El caballo fue el símbolo que acompañó al opresor. Con el caballo el opresor español avasalló la resistencia de los indígenas. Muerto el Inca siempre quedó como un sentimiento “latente” la posibilidad de retornar a los tiempos *anteriores*, como lo muestra el relato del Inkarrí. Esa alusión a un dios que crece y que va a tragar los ojos de ese caballo es el mismo sentido del relato del Inkarrí, aquel mito que advierte que el Inca está juntando su cuerpo, que está creciendo y que volverá *algún día* (en términos míticos). La referencia a que sin el caballo él es solo “excremento de borrego”, deja en claro que sin el poder el patrono no es nada. Como se aprecia, entonces, el relato ficcional no deja de lado la concepción mesiánica latente en la cultura oral de los indígenas.

Cuando Rasu Ñiti ya se encuentra en la etapa final de su agonía, en ese estado de trance que ya parece estar perdiendo la conciencia, la frase que llega a decir es:

- El dios está creciendo. ¡Matará al caballo! (Arguedas 1974: 151).

Esta frase es mucho más significativa porque no es un indígena común y corriente. Se trata de un *dansak*, un personaje guía, un hombre que se comunica con los *Wamanis*, que oye sus voces. En cierto modo, este vocero puede “leer” los mensajes de los *Wamanis*, incluso sus predicciones. Rasu Ñiti anuncia que, en un futuro, ese dios que está creciendo matará al caballo del patrón, es decir, acabará con aquello que simboliza su poder.

Por otro lado, no ignoramos tampoco que toda la agonía es presentada como ritual que termina siendo parte de una religiosidad entendida como una expresión honda de la espiritualidad, una expresión que compromete la vida misma y la interpretación de la muerte.

En suma, Arguedas nos ha llevado a entender de otro modo el sistema de la cultura oral del hombre andino. El relato funde, en una sola emoción, lo mágico-religioso y lo épico. Una épica de los vencidos que aún conserva la esperanza que en algún momento cambie el Orden.

Podríamos decir, entonces, que estamos ante la épica del hombre que asume su muerte como parte de un ritual, de una ley natural de la vida entendida como decisión de sus dioses ancestrales. Por eso la muerte no será una muerte final, definitiva. La presencia del *Atok sayku*, como danzante sucesor, muestra la continuidad del ciclo. La voz del *Wamani* llegará a través de él y los dioses seguirán hablando a su pueblo y le darán esperanza.

La épica de los vencidos que espera un cambio del orden y el rescate de la idea de muerte que no es muerte sino que se inscribe en un ciclo de continuidad, responde a esquemas mítico-culturales que se dan también en otros grupos o manifestaciones culturales. Se producen, pues, respuestas más o menos afines de acuerdo a esa especie de pensamiento mítico propio del hombre en diferentes épocas.

##### 5. Vasos comunicantes y reelaboración ficcional de personajes míticos en la última novela de Arguedas

*El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), novela póstuma de Arguedas, se articula a través de tres tipos de discurso. En el primero, bajo el subtítulo *Diario*, se muestra el testimonio de la vida personal del autor. El segundo discurso se presenta a través del diálogo que tienen los zorros, personajes míticos cuya referencia encontramos en *Dioses y hombres de Huarochirí* (escrito por Francisco de Ávila en 1508, aproximadamente), libro escrito en quechua y traducido por el mismo Arguedas. El tercer discurso corresponde al ficcional literario que se escenifica en Chimbote en la época de mayor auge de la pesca de anchoveta.

La obra nos interesa porque Arguedas recoge una secuencia argumental de un libro lleno de leyendas y hechos míticos y que pertenecían al *sistema* de cultura oral del mundo incaico (o tal vez

preincaico). Estos personajes míticos, los zorros, son personajes presentes en el imaginario ancestral que Arguedas hace interactuar con lo que dice el escritor en su *Diario* y con el planteamiento argumental de la novela ficcional propiamente dicha. Una interacción semántica a la manera de vasos comunicantes que establecen contactos e implicancias configurando lo que se conoce como sintaxis narrativa.

El discurso de los diarios, como decíamos, es de carácter testimonial y evoca su pasado inmediato y su pasado más remoto, siendo el tema de sus intentos de suicidio uno de los aspectos más conmovedores. El otro, el discurso de los personajes míticos, se presenta exclusivamente, a través de los diálogos. Los zorros tienen la particularidad de “ver” los hechos de los hombres, de ver desde un lugar extramundano y atemporal.

La obra tiene un final que condiciona semánticamente toda la obra. Las páginas finales son la despedida del escritor porque va a consumir su suicidio, como que efectivamente lo hizo. Ese acontecimiento marca la percepción del lector, y desde la primera línea de la obra da a conocer su trágica circunstancia psíquica:

En abril de 1966, hace ya algo más de dos años, intenté suicidarme. En mayo de 1944 hizo crisis una dolencia psíquica contraída en la infancia y estuve casi cinco años neutralizado para escribir (Arguedas 1971: 17).

A través de esta primera explicación sabemos que el narrador ha escogido el tono confesional para hablarnos de sus intentos de suicidio y que tal decisión está ligada un problema psíquico contraído en la infancia. La segunda inferencia es que tal situación neutraliza al escritor (lo reitera varias veces) por lo que es posible que su obra, dice el escritor, quede inconclusa o “contenida”.

Porque, nuevamente, me siento incapaz de luchar bien, de trabajar bien. Y no deseo, como en abril del 66, convertirme en un enfermo inepto, en un testigo lamentable de los acontecimientos (Arguedas 1971: 17).

La voz del escritor de los *Diarios* es la voz del Arguedas hombre que padece su circunstancia real, es decir, esa especie de bloqueo psíquico que le impide escribir. Aunque la autobiografía suele ser una visión arbitrariamente diseñada por el narrador, en este caso pesa más la fuerza de la autenticidad dado que el autor, el hombre, realizó lo que dijo que haría: el suicidio. Todos los hechos marchan hacia la dramática eclosión final como lo explica el mismo Arguedas:

...voy a escribir sobre el único (tema) que me atrae: es de cómo no pude matarme y cómo ahora me devano los sesos buscando una forma de liquidarme con decencia [...] Voy a tratar, pues, de mezclar, si puedo, este tema que es el único cuya esencia vivo y siento como para poder transmitirlo a un lector; voy a tratar de mezclarlo y enlazarlo con los motivos elegidos para una novela que, finalmente, decidí bautizarla: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*... (Arguedas 1971: 18).

Un dato importante que nos ofrece el diario en la fecha del 11 de mayo es la referencia a una identidad que viene afectada (o emocionalmente fracturada) desde la infancia:

¡Si yo era el mismo, el mismo pequeño que quiso morir en un maizal del otro lado del río Huallpamayo, porque don Pablo me arrojó a la cara el plato de comida que me había servido la Facundacha! Pero también allí, en el maizal, sólo me quedé dormido hasta la noche. No me quiso la muerte, como no me aceptó en la oficina de la Dirección del Museo Nacional de Historia, de Lima (Arguedas 1971: 21).

Se trata, pues, de una dolencia que inevitablemente lo llevará a la necesidad de suicidarse. Dentro de esos diarios, se menciona a Fidela, la mujer con quien comparte una escena de deseo confuso:

Fidela se echó a mi lado. Se había levantado el traje; le toqué el cuerpo con mis manos. A través de la piel de mis manos, cuarteada por la helada, sentí la sofocación de su garganta, mientras mi cuerpo pesaba y mi ánima se encomendaba a los santos, en oraciones quechua (Arguedas 1971: 31).

De acuerdo a lo narrado se da a entender que existe un deseo de intimidad. No es un ritual de amor idílico, ni escena de placer mórbido. Además, Fidela se está yendo del pueblo y él relata que la vio irse. Es en ese instante que se interrumpe el discurso del *Diario* para dar paso al diálogo de los zorros. Es importante mencionar que el narrador establece un puente o continuidad a través, precisamente, del personaje Fidela (la mujer que se va del pueblo) porque los zorros van a irrumpir mencionándola en su diálogo:

EL ZORRO DE ARRIBA: La Fidela preñada; sangre, se fue. El muchacho estaba confundido. También es forastero. Bajó a tu terreno.

EL ZORRO DE ABAJO: Un sexo desconocido confunde a éstos. Las prostitutas carajean, putean, con derecho. Lo distanciaron más al susodicho. A nadie pertenece la “zorra” de la prostituta; es del mundo de aquí, de mi terreno. Flor de fango, les dicen. En su “zorra” aparece el miedo y la confianza también (Arguedas 1971: 32).

El narrador, entonces, inserta estos dos personajes míticos. El zorro de arriba pertenece al mundo del ande, el ámbito de las alturas; el zorro de abajo vive en la franja costera, en ese desierto que se extiende de la cordillera al mar. Un detalle importante es que se hace uso de la palabra la “zorra” para aludir al sexo femenino. En este caso, tratándose de una prostituta, la “zorra” no le pertenece a nadie por su vida pública, por el amor comercializado.

Por lo que vemos, el discurso que llamaremos B está encadenado al discurso A, y a la vez al discurso C. Chaucato encara al Mudo por su supuesta homosexualidad y advierte que en el mar se tendrá que hacer hombre. El mar se identifica con el sexo de la mujer, por eso Chaucato dice:

Ese, ese qu'está a tu lado (refiriéndose al mudo), va'olvidar aquí el ojete, porque la mar es la más grande concha chupadora del mundo. La concha exige pincho, ¿no es cierto, Mudo? (Arguedas 1971: 34).

De esta manera, el eje narrativo de los tres discursos termina imbricado por elementos semánticos:

Discurso A (Diario)	Discurso B (Plano mítico)	Discurso C (Ficcional narrativo)
Intentos de muerte	Zorros comentan sobre sexo femenino prostituido	Mar simboliza sexo de mujer
Evocación de niñez y relación de deseo	Sexo de prostituta no es de nadie	Mar es para hombres

La novedad de esta articulación no es que se utilice aquel recurso de los vasos comunicantes, tan difundido entre los escritores de la narrativa hispanoamericana, sino el hecho de que Arguedas utiliza para trasponer discursos distintos: ficcional, mítico y testimonial. Es esa la innovación de Arguedas, lástima que el plano personal y la dolencia psíquica pudieran más y provocaran una ruptura trágica.

Un personaje interesante es Orfa. Ella es una marginal y se autodefine como una persona que ha tenido una dificultad familiar y que eso condiciona su presente:

Mi nombre es Orfa. Hija de hacendado soy, botada, deshonrada, cajamarquina (Arguedas 1971: 56).

Y más adelante, una mujer del ambiente prostibulario, agregará:

Señorita deshonrada, triste señorita botada es chuchumeca Orfa. Su hijo no tiene padre. ¡Seguro! (Arguedas 1971: 57).

Por encima de sus dificultades, ella hace esfuerzos para sentirse feliz, reconciliada consigo misma. Y la mejor manera es cantar la melodía de un carnaval del ande y bajo esa melodía aludir a personajes de su presente que tienen significación:

Culebra Tinoco  
 Culebra Chiimbote  
 Culebra asfalto  
 Culebra Zavala  
 Culebra Graschi  
 Culebra arena culebra  
 Juábrica harina culebra

Challwa (pez) pejerrey, anchovita, culebra  
Carritera culebra  
Camino de bolichera en la mar, culebra  
Fila alcatraz, fila huanay, culebra.

Los personajes mencionados son importantes en el ambiente ficcional de la pesca de Chimbote. Como se sabe, Chimbote vive de la pesca y, particularmente, de la anchoveta porque con ella se hace la harina de pescado. Veda es época de tristeza, pesca es sinónimo de felicidad. En su concepción mágica, la culebra tiene implicancias mágicas para Orfa. Culebra es figura fálica en un mundo que prevalece la prostitución, pero a la vez es símbolo tradicional de tentación y pecado para la cultura judeocristiana.

La realidad no es una simple realidad. La realidad varía según la percepción que se tenga de ella. La realidad que perciben o subjetivizan los zorros es una realidad marcada por sensaciones de un universo mágico. Y esa percepción es la que difícilmente se traduce en la palabra. La palabra no siempre traduce el sentimiento andino, no como efectivamente se siente y se padece. La música transporta emociones y sentimientos que no recoge la palabra, aunque la repetición de un término como “culebra” pueda dar la sensación tonal y conceptual que se requiere.

Los zorros están más allá del tiempo, como todos los personajes míticos. Ellos ven a los hombres, pero hace dos mil quinientos años que viven y dialogan. Personajes simbólicos que personifican la relación entre los del mundo de arriba (del ande) y los del mundo de abajo (la costa):

Hace dos mil quinientos años nos encontramos en el cerro Latausaco, de Huarochirí, hablamos junto al cuerpo dormido de Huatyacuri... (Arguedas 1971: 60).

Los zorros trascienden la mundaneidad y la finitud. En aquel tiempo, hace dos mil quinientos años, estaban junto al cuerpo dormido de Huatyacuri, hijo del dios Pariacaca. Cuando el narrador inserta este episodio es porque tiene el propósito de incorporar

a nuestro presente personajes míticos de una cultura a la que se tiene en condición marginal. Se revaloriza para que exista un concepto distinto de cultura, de sistema cultural. Para la ciudad letrada de la *élite* cultural tal sistema oral y mítico apenas si es una referencia folklórica, para Arguedas es una vivencia que se enlaza con los personajes del presente. Uno de los zorros sintetiza el episodio mítico:

El yerno desafió, primero, a Huatyacuri, a cantar y danzar y beber; y cantó y danzó doscientos bailes distintos con doscientas mujeres; Huatyacuri, acompañado de su esposa, que también era hija del simulador Tamtañamca, hizo danzar a las Montañas cantando al compás de una tinya fabricada por un zorro. Todas las pruebas las ganó el hijo de Pariacaca: se presentó con un vestido hecho de nieve, fue el mejor traje; construyó en una noche, trabajando con los insectos y los animales mayores, un palacio completo; hizo bramar a un puma de color azul; bramó él, aún con más fuerza, mientras danzaba vestido de blanco y negro; espantó a su rival y lo convirtió en venado, y a la mujer de su rival en milagrosa ramera de piedra (Arguedas 1971: 61).

En el comentario del zorro de abajo se añade que ya desde antes estaban divididos los espacios: el mundo de arriba y el mundo de abajo. Y el enlace hacia el presente vuelve a plantearse con el zorro de arriba cuando dice:

EL ZORRO DE ARRIBA: Ahora hablas desde Chimbote; cuentas historias de Chimbote. Hace dos mil quinientos años, Tutaykire (Gran jefe Herida de la noche), el guerrero de arriba, hijo de Pariacaca, fue detenido por una virgen ramera que lo esperó con las piernas desnudas, abiertas, los senos descubiertos y un cántaro de chicha. Lo detuvo para hacerlo dormir y dispensarlo (Arguedas 1971: 61).

Como se puede apreciar, el mito alude a un guerrero que ha vencido una serie de obstáculos. Ganó a su rival en todas las pruebas y al final convirtió en venado al rival y, a la mujer ramera, en piedra. La condición de ramera o prostituta es entendida como castigo. Pero añade, el zorro de arriba, que Tutaykire (Huatyacuri, en la

referencia mítica) fue detenido por “una virgen ramera que lo esperó con las piernas desnudas, abiertas”. Nótese, entonces, que existe una vinculación semántica entre el discurso B y lo que se plantea en el discurso C.

Discurso B (Relato mítico)	Discurso C (Relato ficcional)
Personaje Tutaykire, vencedor de competencias	Personaje Orfa, deshonrada y prostituida
Guerrero que se deja convencer por el sexo de una ramera prostituta	El mar asumido como gran sexo femenino
	El trabajo de mar es trabajo de hombres

Los zorros están en el mundo mítico pero observan el mundo de los humanos. Por eso saben lo que le está pasando al escritor. Al respecto, el zorro de arriba comenta:

EL ZORRO DE ARRIBA: [...] Hay mundos de más arriba y de más abajo. El individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro era de arriba; tiene aún *ima sapra* sacudiéndose bajo su pecho (Arguedas 1971: 62).

Por lo que se puede leer, el discurso B incorpora al discurso A, el de los diarios, para revelar la situación del escritor:

Discurso B (Relato mítico)	Discurso A (Relato autobiográfico)
Los zorros son atemporales. Ven desde hace siglos. En el presente, saben del conflicto interno del escritor. Ven el mundo externo y el mundo interior	El escritor revela sus intentos de suicidio y prepara (se despide) con todos los elementos para el trágico ritual. Lo dicho se hará realidad

El escritor es del mundo de arriba, pero está escribiendo sobre el mundo de abajo. Muchos hombres de arriba están abajo, absorbidos

por el mar, por el trabajo de pesca y por la virgen ramera. Parte del drama del escritor es la observación de cómo van perdiendo, los del mundo de arriba, su identidad cultural. Acaso sin saberlo, el hombre de las bolicheras repite un acto mítico. Los hechos míticos se produjeron en tiempos idos y están presentes en el pensamiento y vagabundear de los hombres de Chimbote. Si saberlo, cumplen lo destinado. El escritor sufre una fractura emocional y sabe que no podrá completar su relato ficcional:

No aparecerá Moncada pronunciando su discurso funerario, de noche, inmediatamente después de la muerte de don Esteban de la Cruz [...] Los zorros iban a comentar y danzar este sermón funerario en que el zambo “loco” enjuicia al mar y a la tierra [...] No podré relatar, minuciosamente, la suerte final de Tinoco que, embrujado, con el pene tieso, intenta escalar el médano Cruz de hueso, creyendo que así ha de sanar, y no puede avanzar un solo paso [...] Y Asto, a pesar de que no ha podido aprender a bailar cumbia, queda encendido, fortalecido, contento, y pendiente, al parecer de por vida y cual de una percha, de la blancura y cariñosidad de la argentina que lo trata siempre como a una vizcachita (Arguedas 1971: 280).

Pero el caso más dramático será el de Orfa. Ella representa la ruptura, la desilusión por no encontrar el milagro del personaje mítico. No encuentra al dios ancestral Tutaykure y termina suicidándose. Curiosamente, seguirá el mismo camino del escritor.

Ni el suicidio de Orfa que se lanza desde la cumbre de El Dorado al mar, desengañada por todo y más, porque allí, en la cima, no encuentra a Tutaykure, trenzando oro ni ningún otro fantasma y sólo un blanqueado silencio, el del gûano de isla. En su propia casa, el pescador Asto, ese indio, le había dicho [...] que en la cima de El Dorado, un fantasma protector y grande trenzaba una red de oro. Pero ella no lo pudo ver porque tenía los ojos con una cerrazón de feroces arrepentimientos de *ima sapra*, y saltó al abismo con su huahua en los brazos, a ciegas (Arguedas 1971: 280).

Ora representa la fe perdida, la persona que se ha dejado vencer por el conflicto interior. Entonces, la fe no llega. Asto, el indio,

conserva entre sus creencias la idea del dios Tutaykire, un dios idealizado que trenzaba una red de oro. Orfa estaba afectada por el *ima sapra*. Recordemos ahora que cuando los zorros hablan del escritor dijeron: “El individuo que pretendió quitarme la vida y escribe este libro era de arriba; tiene aún *ima sapra*, sacudiéndose bajo su pecho” (Arguedas: 1971: 62).

El aporte de Arguedas es haber revalorado los elementos que conforman el *sistema cultural* de la oralidad indígena, sea en el testimonio directo, como en *El sueño del pongo*; sea en la ficcionalización que revela la cosmogonía de un hombre andino que mantiene sus creencias míticas, sea en *La agonía de Rasu Ñiti*; o finalmente cuando rescata de la antigua oralidad (la oralidad del hombre andino que relata *Dioses y hombres de Huarochirí*) y busca cómo insertarla a la dramática situación de esos hombres andinos (*El zorro de arriba y el zorro de abajo*) que tienen que venir al mundo de abajo y adaptarse dejando atrás, o en el recuerdo, sus costumbres o sistema de cultura atávico.

## Bibliografía

ARGUEDAS, José María

1971 *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada.

1974 *Relatos completos*. Buenos Aires: Losada.

ÁVILA, Francisco de

1975 *Dioses y hombres de Huarochirí*. Traducción de José María Arguedas. México: Siglo XXI.

BALLÓN AGUIRRE, Enrique

2006 *Tradición oral peruana*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica.

CORNEJO POLAR, Antonio

1989 *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.

1997 *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Horizonte.

HUAMÁN, Carlos

2004 *Pachachaca, puente sobre el mundo*. México: UNAM y El Colegio de México.

INCA GARCILASO DE LA VEGA

1985 *Comentarios reales*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

OSSIO, Juan

1973 *Ideología mesiánica del mundo andino* (Compilación de estudios). Lima: edición de Ignacio Prado Pastor.

RAMA, Ángel

1984 *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.