



PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Esta obra ha sido publicada bajo la licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 2.5 Perú.

Para ver una copia de dicha licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/pe/>





PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

SACRIFICIO Y CAMBIO CÓSMICO
EN DIAMANTES Y PEDERNALES,
DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Tesis para optar el título de Licenciado en Lingüística y Literatura con
mención en Literatura Hispánica que presente el

Bachiller:

JAVIER ALONSO MUÑOZ DIAZ

Asesora:

Dra. CECILIA ESPARZA

Lima

Agosto - 2009

ÍNDICE

Introducción	3
Primera parte. La ejecución del sacrificio	12
Segunda parte. La posibilidad del cambio cósmico	27
Consideraciones finales	47
Bibliografía	50



INTRODUCCIÓN

Este trabajo analiza la realización textual del motivo¹ del sacrificio en Diamantes y pedernales², de José María Arguedas, y las coincidencias que establece con el mito del cambio cósmico de la cultura andina³. En el extenso discurso crítico arguediano, el tema del sacrificio ha sido analizado en estrecha relación con la tragedia y lo trágico; sin embargo, Horacio Legrás ha identificado un error bastante frecuente: la reiteración de dichos términos en un sentido adjetival, para caracterizar la complejidad de la trama o para referirse a los avatares de la vida del autor o al hecho de su suicidio, en detrimento de un empleo técnico y preciso (61)⁴. Al respecto, Patrice Pavis explica que debe distinguirse cuidadosamente “entre la tragedia, género literario que posee sus propias reglas, y lo trágico, principio antropológico y filosófico que se encuentra recurrentemente en varias otras formas artísticas e incluso en la existencia humana”. El mismo autor precisa: “lo trágico se produce por un conflicto inevitable e insoluble, y no por una serie de catástrofes o de fenómenos naturales horribles, sino a causa de una fatalidad que se encarniza en la

¹ Un motivo es “una unidad de tipo figurativo que posee... un sentido independiente de su significación funcional con relación al relato en el que se sitúa” (Greimas 296) Al respecto precisa Celia Rubina: “El motivo se integra en unidades discursivas más amplias guardando su independencia en relación a las estructuras narrativas del relato y a las posibles tematizaciones” (73).

² Primera edición publicada en 1954 por Juan Mejía Baca & P.L. Villanueva, Editores. Las citas son tomadas de la edición de las Obras Completas (cinco volúmenes), con texto fijado y aparato crítico de la viuda Sybilla Arredondo de Arguedas (ver Bibliografía).

³ La idea del tiempo cíclico es central en la cultura andina. El Pachacuti (Pacha: tiempo, suelo y lugar; Cuti: fin temporal) es la inversión del tiempo y el espacio (y, en consecuencia, del ordenamiento cultural) a partir de terremotos u otros grandes cataclismos. El último Pachacuti sería la conquista del mundo andino por los españoles y se espera que el siguiente reestablezca la supremacía indígena, como lo manifiesta el mito del Inkarrí. (Nuñez-Carvallo 14-16).

⁴ La crítica de Horacio Legrás se refiere en particular al libro de Roland Forgues José María Arguedas del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico: “Forgues se contenta con señalar que en tanto Arguedas se obstinó en resolver las contradicciones que encontraba su literatura, su pensamiento fue dialéctico... pero cuando Arguedas ‘renuncia’ a este proyecto, el resultado es un pensamiento trágico que aplaza la posibilidad de una solución a las tensiones culturales ‘hasta el más allá mítico’... Forgues opone dialéctico a trágico como la obstinada fidelidad a lo real se opone a las fantasías de la imaginación” (61). Por lo tanto, el análisis de este autor omite la función social que el sacrificio y lo trágico ejercen en las sociedades representadas en los relatos de Arguedas.

existencia humana”. (517-518). Esta distinción de Pavis es pertinente porque el presente trabajo no busca adscribir Diamantes y pedernales a alguna poética de la tragedia en el sentido de “tratados normativos que promulgan reglas para construir bien una obra [dramática]” (368); por el contrario, mi interés es revelar la realización textual del motivo del sacrificio en este relato de Arguedas y su relación con el antagonismo que define lo trágico.

Rene Girard afirma que la violencia “posee unos extraordinarios poderes miméticos... se parece a un incendio que devora cuanto se arroja sobre ella con la intención de sofocarla” (38). Cualquier grupo humano, independientemente de su trabazón interna y de su contexto sociocultural, se encuentra constantemente amenazado por una violencia ubicua, desbordante y contagiosa, que anida en la naturaleza humana y es capaz de destruir todo el entramado cultural. En ese contexto, la única respuesta posible ante la espiral de violencia es recurrir a la violencia misma como su antídoto. Las sociedades primitivas, carentes de sistema judicial⁵, deben apelar al rito y al sacrificio con el objetivo de “impedir la venganza, de moderarla, de eludirla, o de desviarla hacia un objetivo secundario” (29). Es decir, la comunidad transfiere sus tensiones internas hacia un agente externo, ubicado en los márgenes del grupo social, que se convierte así en la víctima propiciatoria o chivo expiatorio: “El sacrificio polariza sobre la víctima unos gérmenes de disensión esparcidos por doquier y los disipa proponiéndoles una satisfacción parcial” (15). Los sacrificios rituales en honor a la divinidad que se celebran regularmente sirven para consolidar el mecanismo de la violencia unánime sobre la víctima propiciatoria, que ha permitido la supervivencia de la sociedad. Lo sagrado cumple así una función social

⁵ Para resolver sus conflictos internos, las sociedades no religiosas han reemplazado el rito del sacrificio por el sistema judicial que “racionaliza la venganza, consigue aislarla y limitarla” (29).

práctica: “impedir el retorno de la violencia recíproca” (62) y engendrada por la venganza y el odio fratricida.

Sin embargo, para que el sacrificio sea un eficaz remedio de los conflictos internos de la sociedad, la violencia impura y disolvente debe quedar perfectamente delimitada (libre de todo contagio y pérdida de diferencias) respecto de la violencia purificadora del sacrificio del chivo expiatorio. Si se produce la indeseable contaminación, entonces la purificación resulta imposible y se produce un contexto de crisis sacrificial. Las consecuencias de este evento son terribles: la violencia se desborda y provoca la muerte de aquellos individuos cuya vida se quería preservar a través de la sustitución sacrificial. “La diferencia entre lo puro y lo impuro no puede borrarse sin arrastrar consigo las restantes diferencias... La crisis sacrificial debe ser definida como una crisis de las diferencias, es decir, del orden cultural en su conjunto” (56).

A partir de este marco teórico, mi propuesta es que la estructura narrativa de Diamantes y pedernales está construida a partir de la realización textual de los motivos del sacrificio y de la víctima propiciatoria, que aspiran a resolver los conflictos sociales y culturales del mundo andino en que está ambientado el relato de Arguedas. Así, en Diamantes y pedernales se suceden las ejecuciones de tres chivos expiatorios: el arpista Mariano, el caballo negro del hacendado Aparicio e Irma, la ocobambina. Dicha diversidad de chivos expiatorios se explica por el contexto de crisis sacrificial en que se desarrolla el relato, pues los antagonismos sociales no son resueltos eficazmente por la violencia unánime sobre la víctima propiciatoria.

El primer apartado de este trabajo, “La ejecución del sacrificio”, resume brevemente el proyecto narrativo de Arguedas y el rol que cumple la realización textual del motivo del sacrificio a lo largo de toda su producción artística. Dentro de la tradicional crítica

teleológica a la obra de Arguedas⁶, Diamantes y Pedernales ha sido considerado una instancia de transición en el proceso evolutivo de su narrativa entre las novelas Yawar fiesta (primera versión, 1941) y Los ríos profundos (1958). En ese proceso, Diamantes y pedernales representaría alguna de las siguientes variables: (i) la última obra del indigenismo ortodoxo de Arguedas que, a partir de la acentuación del lirismo, anuncia la aparición del neoindigenismo (Escajadillo 76); (ii) el viraje desde lo histórico-social para ahondar en los aspectos antropológicos y ontológicos del conflicto entre el mundo indígena y el mundo hispanizante (Cornejo Polar, “Diamantes” 147); (iii) la renovación de su lenguaje literario, que sustituye la “mixtura” entre español y quechua y las distorsiones fonéticas por un español estándar y de vocabulario sencillo, pero flexible para transmitir la prosodia del quechua (Rowe, Mito 51). Debe precisarse que la lectura teleológica de la narrativa arguediana cobija contradicciones y aporías, pero lo que aquí interesa destacar es que relatos breves como Diamantes y pedernales están subsumidos en un proyecto artístico e intelectual que se asume como lineal y progresivo, de aprendizaje y consolidación.

Diamantes y pedernales narra la biografía (vida, pasión y muerte) del personaje Mariano, un “upa”, término quechua que, conforme explica el narrador del mismo relato, significa “el que no oye” (2: 13) y es aplicado a los individuos con deficiencias mentales⁷. Además, su caracterización está construida sobre la base de dos rasgos fundamentales: su talento como músico andino y su relación con su patrón Aparicio, un latifundista violento y

⁶ Según José Alberto Portugal, la teleología arguediana se define por “la imagen de la narrativa de Arguedas como una obra coherente y completa, como una unidad de sentido elaborada a lo largo de un dilatado proceso creativo” (30). Este discurso crítico, que se forjó en la década de 1970, reproduce los argumentos del mismo autor en defensa de su teoría de la novela, en particular a raíz de la problemática recepción de Todas las Sangres (35).

⁷ Debido a las características fonológicas del quechua, con solo tres vocales funcionales o distintivas, la transcripción del fonema /u/ produce dos versiones: Upa y Opa. Arguedas se sirve de la primera versión en Diamantes y pedernales, pero emplea la segunda para caracterizar a Marcelina de Los ríos profundos. Según el diccionario de Jorge A. Lira, las dos versiones tienen matices entre sí: Upa significa sordo o silencioso, pero Opa recibe la carga peyorativa de idiota.

con una libido desaforada. En esa relación de siervo y patrón, la música andina representa los valores de las culturas indígenas, mientras que el sexo desordenado de Aparicio es cifra de la violencia que se cierne sobre el mundo andino desde la conquista de los españoles.

El carácter concupiscente del hacendado Aparicio encuentra un bálsamo en la música del arpista andino upa Mariano. Sin embargo, la llegada al pueblo de Adelaida, una hermosa mujer costeña, provoca graves desórdenes en la libido del hacendado y exagera la espiral de violencia que este ejercía sobre la comunidad. Ante estas nuevas circunstancias, la música pierde sus poderes terapéuticos y solo la muerte del propio artista, convertido en chivo expiatorio que sustituye a toda la comunidad amenazada, es capaz de resolver los conflictos y restaurar el orden perdido. Los funerales del Upa, que realiza el ayllu de Alk'amare, conmueven al gamonal don Aparicio y lo impelen a sacrificar a su caballo negro, emblema de su poder, realizando así una segunda sustitución sacrificial, pues la bestia reemplaza a su dueño como directo responsable de la violencia que se cierne sobre el mundo andino.

En lo que respecta al segundo apartado de este trabajo, “La posibilidad del cambio cósmico”, se ha optado, de entre los muchos textos antiguos y contemporáneos que registran el mito del cambio cósmico en la cultura andina, por el episodio del héroe Huatyacuri en Dioses y hombres de Huarochirí, la traducción al español que Arguedas realizó en 1966 (doce años después de publicar Diamantes y pedernales) del manuscrito quechua del siglo XVII sobre los mitos y tradiciones de la región andina de Huarochirí⁸. Sin embargo, conforme a las ideas de Roland Barthes en “De la obra al texto”, este trabajo

⁸ Conocido como el Manuscrito de Huarochirí, fue redactado en quechua durante la primera década del siglo XVII por órdenes del jesuita Francisco de Ávila para llevar un registro de las idolatrías de la sierra de Lima que aún no habían sido extirpadas. La primera traducción directa del quechua al castellano es, precisamente, la realizada por José María Arguedas en 1966 bajo el título de Dioses y hombres de Huarochirí.

cuestiona las filiaciones precisas entre Diamantes y pedernales y Dioses y hombres de Huarochirí como dos objetos materiales, computables, estáticos y subordinados al autor “como padre y propietario de la obra” (78), para privilegiar las redes transtextuales⁹ entre dos obras de lenguaje, dinámicas y en proceso. Es decir, aquí propongo que es irrelevante si durante la escritura de Diamantes y Pedernales, publicado en 1954, Arguedas conocía de la existencia o había leído fragmentos o la totalidad del texto quechua que traduciría y publicaría doce años después, en 1966, bajo el título de Dioses y hombres de Huarochirí¹⁰. Sin embargo, aunque la cronología precisa de la producción y recepción de los textos no debería afectar en punto alguno el sentido de las conclusiones del presente trabajo, sí legitima y le da validez a la propuesta de comparación en la medida en que dicha cronología está inserta en un mismo imaginario y entorno cultural: el mito del cambio cósmico en la cultura andina. Este mito se constituye así en un texto que trasciende los márgenes de las obras impresas (y de las biografías y bibliografías de sus autores) para asentarse en el proceso histórico-social y la idiosincrasia de la cultura andina, en cuyo seno se ha gestado, con cuatro siglos de diferencia, el manuscrito colonial redactado en quechua por órdenes de Francisco de Ávila, su traducción al castellano bajo el título de Dioses y hombres de Huarochirí y el relato Diamantes y Pedernales. Sin embargo, por razones que comprometen a la índole de esta investigación, la comparación se realizará exclusivamente entre los dos últimos textos, escritos en castellano y de la autoría de José María Arguedas.

⁹ Barthes llama intertextualidad a todo el conjunto de relaciones que pueden establecer dos textos entre sí. Sin embargo, este trabajo emplea la terminología de Genette en Palimpsestos, que ofrece una definición restringida de intertextualidad (ver nota a pie de página 25) y agrupa a todo el conjunto de relaciones textuales posibles entre textos como transtextualidad.

¹⁰ Según la versión del antropólogo Alejandro Ortiz Rescaniere (La aldea 35), cuando José María Arguedas escribía Diamantes y pedernales todavía no había leído el texto quechua de Huarochirí que habría de traducir doce años después. Esta declaración solo se consigna de manera anecdótica. Un trabajo que investigue la biografía de Arguedas al respecto será sin duda de gran valor, pero es un tema que dejo para futuras investigaciones.

Asimismo, este trabajo postula que es legítimo observar una correspondencia entre el rito del sacrificio y la crisis sacrificial en los textos Dioses y hombres de Huarochirí y Diamantes y pedernales. René Girard analiza la manifestación de la crisis sacrificial en la tragedia griega clásica, que coincide históricamente con la pérdida del sistema ritual del sacrificio en la Grecia antigua y su reemplazo por un sistema judicial (26). Para tal fin, establece las diferencias entre mito y tragedia (o, más precisamente, lo trágico)¹¹ con relación al sacrificio (72-75). El mito oculta la crisis sacrificial con un chivo expiatorio claramente identificado, excepcional y de marginalidad extrema (la diferencia mítica), que se ve sometido a un rito de sacrificio preciso y eficaz. En cambio, lo trágico revela los mecanismos de la crisis sacrificial a partir del antagonismo y el enfrentamiento de voluntades (debate trágico), en el cual todos los participantes se encuentran en igualdad de condiciones (no hay un individuo excepcional) y ejercen una violencia recíproca entre sí, acusándose mutuamente de ser los responsables de la crisis en la sociedad. Por ello, en lugar de resolverse las disputas con el sacrificio exitoso de un chivo expiatorio, se desencadena una violencia aún más intensa (75).

Dioses y hombres de Huarochirí (contrariamente a su objetivo inicial: la extirpación de idolatrías) es el inventario más minucioso de la cosmogonía y las prácticas rituales indígenas en la sierra de Lima durante los años inmediatamente posteriores a la llegada de los españoles. El caso del relato Diamantes y pedernales es distinto. Su autoría no corresponde a toda una colectividad, que ha conservado y transmitido sus tradiciones a través de los años, sino a un autor individual, que ha trabajado su texto con una conciencia

¹¹ En este punto de su argumentación, Girard confunde las nociones de tragedia y de trágico. Sin embargo, Patrice Pavis reconoce que los límites entre ambas categorías suelen ser difusos. Así, es frecuente que lo trágico se defina “en función de normas más dramáticas y estéticas que filosóficas, y esto, desde la famosa definición aristotélica según la cual la acción trágica... es la imitación de acciones humanas, en particular del paso de la desgracia a la felicidad, presentado todo en función de la inversión de la situación (peripecia) y del reconocimiento (anagnórisis)” (520).

artística propia e intransferible. Es decir, José María Arguedas recoge motivos e imágenes de la cultura mítica (los que conocía en profundidad tanto por su experiencia biográfica como por su trabajo de antropólogo) para trabajar artísticamente sobre la base de ellos. Su relato Diamantes y pedernales no es una tragedia en el sentido de “poética”, pero su estructura incorpora los motivos del chivo expiatorio y de la crisis sacrificial que definen lo trágico.

En lo que respecta al análisis puntual de los textos, las caracterizaciones del upa Mariano y de Aparicio en Diamantes y pedernales coinciden con las del héroe Huatyacuri y el curaca Tamtañamca en el capítulo quinto de Dioses y hombres de Huarochirí. El upa Mariano y Huatyacuri son dos forasteros, situados en lo más bajo de la escala social, que a partir de su participación en la celebración de ritos de sacrificio resuelven las crisis de sus respectivas sociedades y alcanzan posiciones de preeminencia. Además, Aparicio y el curaca Tamtañanca son dos autoridades vinculadas a delitos de orden sexual que son el verdadero origen de esas mismas crisis sociales. Por otro lado, este trabajo presta especial atención a la relación de Aparicio con las dos mujeres que definen su conducta sexual (la costeña Adelaida y la ocoyambina Irma) para analizar si el sacrificio de Mariano posibilita una renovación de la familia y del orden social y cósmico semejante a la leyenda del héroe mítico Huatyacuri narrada en el capítulo quinto de Dioses y hombres de Huarochirí.

Según la lectura de Alejandro Ortiz Rescaniere, la historia del héroe Huatyacuri establece una analogía entre el cambio en la estructura familiar y el “cambio cósmico”: la disolución de la familia del curaca enfermo Tamtañamca (que se consideraba a sí mismo una divinidad) permite el surgimiento de un nuevo líder, Huatyacuri, y una nueva divinidad, Pariacaca (Matrimonio 55). Desde mi punto de vista, los sacrificios en Dioses y hombres de Huarochirí son eficaces porque están insertos en un contexto ritual

perfectamente delimitado; en cambio, los sacrificios en Diamantes y pedernales (el upa Mariano y el potro negro de Aparicio) no son capaces de resolver la espiral de violencia que amenaza con destruir a la comunidad andina representada en el relato. Por ello, la renovación de la familia que se establece entre Aparicio e Irma está signada por el deseo de venganza y convierte a este último personaje en un tercer chivo expiatorio, en torno al cual se enfrentan las voluntades del hacendado y del ayllu de Alk'amare en el contexto de crisis sacrificial.



PRIMERA PARTE

LA EJECUCIÓN DEL SACRIFICIO

Diamantes y pedernales no consigna referencias temporales precisas (aunque puede deducirse que está ambientado durante las primeras décadas del siglo XX), pero sí ofrece referencias geográficas precisas al departamento de Apurímac y los poblados de Lambra y Ocobamba en los Andes del sur del Perú, una de las zonas más pobres y postergadas del país. La desestructuración del mundo indígena que había producido la dominación española dejó profundas secuelas en esa región, donde el latifundismo expropió los territorios de las comunidades andinas y los sometió a una servidumbre con rasgos de esclavitud. En palabras de José María Arguedas, el mundo indígena “se había convertido en una nación acorralada, aislada para ser mejor y más fácilmente administrada y sobre la cual solo los acorraladotes hablaban mirándola a distancia y con repugnancia” (5:13). Durante la República, la presencia efectiva de instituciones del Estado peruano en esa región era nula; en cambio, el estrato de los terratenientes o “mistis” constituía el poder real y convivían con formas de organización comunal indígena (ayllus)¹². La reivindicación de ese cuerpo social históricamente postergado será el impulso de la literatura indigenista, de estética realista y programa político de izquierda.

Inserto en dicha corriente intelectual y artística, Arguedas escribió sus textos pensando en un lector occidental, a quien debía presentar la complejidad del mundo andino

¹² Sin embargo la segunda década del siglo XX, el gobierno de Augusto B Leguía inicia un agresivo proceso de modernización para fortalecer el aparato estatal y sacar de su aislamiento a las comunidades indígenas. (Conteras, 239). Se envían representantes del ejecutivo y del poder judicial a cada pueblo del interior, y se construyen carreteras para integrarlos a los centros urbanos de la costa. En Diamantes y pedernales, la llegada de la costeña Adelaida puede ser una alusión velada a este fenómeno.

del que había sido testigo privilegiado por su experiencia biográfica¹³. Sin embargo, la escritura arguediana se revela problemática, construida “en terreno hostil, en sueño extraño” (Portugal 39) y atravesada por tensiones de diversa índole. En el prólogo a la primera edición de Diamantes y pedernales, “Algunos datos acerca de estas novelas”, Arguedas explica los problemas que tuvo al momento de representar artísticamente el mundo andino utilizando el idioma español, impuesto violentamente por el proceso de conquista y, por lo tanto, ajeno a la visión del mundo mágico-religiosa del indígena (1: 77-78). No obstante, la dificultad más ardua de resolver en su escritura fue de tipo epistemológico, surgida de la incompatibilidad entre el enfoque científico de las ciencias sociales y el subjetivismo y la libertad fabuladora de la literatura¹⁴. Estas tensiones se resuelven en la escritura lírica o centrada en el yo de Los ríos profundos, pero reaparecen dramáticamente en el debate sobre Todas las sangres (¿He vivido en vano?).

Diamantes y pedernales comparte las marcas estilísticas y los recursos retóricos de Los ríos profundos (abandono de las deformaciones fonéticas del quechua e intenso lirismo de las descripciones), prescindiendo únicamente de la voz narrativa en primera persona por un narrador omnisciente heterodiegético¹⁵. Sin embargo, la posición de este narrador es un tanto ambigua, pues se sitúa, al mismo tiempo, dentro y fuera del mundo representado. Por una parte, se observa una perspectiva antropológica (que exige distancia y un examen

¹³ Recusando la influencia de otros autores peruanos que retrataron los Andes, como Ventura García Calderón y Enrique López Albuja, la representación literaria a que aspiraba Arguedas no se sustentaba en la descripción pintoresca del indio, sino que recogía, además de las condiciones materiales de la vida en los Andes, su cosmovisión y su sensibilidad.

¹⁴ A partir del análisis de “Yawar (Fiesta)”, la novela Yawar Fiesta y el ensayo antropológico Puquio, una cultura en proceso de cambio, Gino Luque propone que la repetición de un mismo escenario geográfico (el Motivo Puquio, aludiendo a la localidad andina donde se ambientan los tres libros) le sirvió a Arguedas como laboratorio de experimentación de posibles representaciones de la alteridad de la cultura andina. Sin embargo, la tensión principal no es resuelta: la contradicción entre su afán de verismo y objetividad (dada su profesión de antropólogo) y su empatía y compromiso ético con el mundo indígena (en donde fue criado, según propia confesión).

¹⁵ Según Genette se trataría de la instancia narrativa principal del relato, aquella que organiza y dirige todo el grupo de voces narrativas secundarias (Figuras 298).

racional) con breves acotaciones, digresiones y notas a pie de página para explicar ciertos términos del quechua o características de la cultura andina. Por otra parte, si bien los parlamentos de los personajes son presentados con discurso directo (con entrecomillado o después de un guión en un nuevo párrafo), el narrador suele asumir la perspectiva de los personajes (Mariano, Aparicio, Irma) y describir el cúmulo de sensaciones que los embargan apelando a un lenguaje lírico y un estilo equiparable al indirecto libre. Este último recurso estilístico es expresión de la empatía y el compromiso ético del narrador con respecto al mundo representado.

Para Arguedas, la cultura andina no es un objeto pasivo o arqueológico, sino una fuerza dinámica y de gran creatividad. En ese sentido, en su narrativa la cultura andina no está presentada como una entidad aislada, sino que está inserta en medio de la red de relaciones políticas, económicas y culturales que la definen. Por ello, según Cornejo Polar, pese a que la novela es un “género histórica, social y estéticamente ajeno a la cultura quechua” (Literatura 60), el indigenismo encuentra su plena realización en esta forma artística que le permite dar cuenta, a partir del problema del indio, de la heterogeneidad cultural del país. El crítico trae a colación la diferencia que Mariátegui estableció entre literatura “indígena” y literatura “indigenista”, caracterizada esta última por un circuito de comunicación en el cual solo el referente es indígena, pues tanto los códigos (el idioma español y las formas modernas del cuento y la novela) como los productores y receptores de los textos (los sectores urbanos y de clase media) pertenecen al ámbito occidentalizado (64-66). Por lo tanto, el indigenismo no queda circunscrito al mundo indígena y se revela

como un ejercicio cultural que se sitúa en la conflictiva intersección de dos sistemas socioculturales, intentado un diálogo que muchas veces es polémico, y

expresando, en el nivel que le corresponde, uno de los problemas medulares de la nacionalidad: su desmembrada y conflictiva constitución. (Literatura 88)

La descripción ofrecida por Cornejo Polar permite desarrollar dos conclusiones. En primer lugar, lo andino es descrito a partir de un quiebre y de una amenaza, como un legado que pugna por sobrevivir en una sociedad desarticulada y violenta, que ha marginado tradicionalmente a lo indígena. En segundo lugar, en ese contexto vejatorio, lo andino se constituye en el agente de cambio, el sujeto de acciones que buscan resolver la propia situación de postración política, económica y cultural para alcanzar la reconciliación entre las culturas y los hombres del Perú.

En ese sentido, los personajes de las obras de Arguedas asumen características épicas porque sus acciones encarnan los valores positivos de una determinada sociedad y están orientadas hacia la realización de cierto ideal utópico. Según Ariel Dorfman, la conducta del héroe épico “tiene sentido, dispone de una jerarquía valorativa [y] de un eje de claridad axiológica en torno al cual girar” (207). Los universos de valores claramente definidos serían, por una parte, la cultura capitalista de occidente, responsable de la alienación del sujeto, y, por otra parte, la cultura andina, que vería reivindicada su cosmovisión animista, su idiosincrasia y su cultura (en particular, la música).

Sin embargo, el planteamiento antes descrito pone el énfasis del conflicto en una amenaza exterior al mundo andino: la cultura capitalista de occidente. Según René Girard, el origen de la violencia desestabilizadora no se encuentra exclusivamente fuera de la sociedad, sino en su propio seno y en sus componentes esenciales: “las disensiones, las rivalidades, los celos, las peleas entre allegados lo que el sacrificio pretende ante todo eliminar” (16). En este punto del trabajo se hace necesaria una importante aclaración. Plantear la existencia de una violencia originaria en el mundo andino no es contradictorio

respecto a la historicidad y el impacto real del latifundismo en la sierra del Perú: la violencia existente en el seno del mundo andino (reconocible en tradiciones prehispánicas y textos de los primeros años de la Colonia) se exagera por influjo de las instituciones impuestas por la cultura hispana tras la Conquista.

Un prejuicio extendido señala que Arguedas ofrece un retrato idealizado y sin matices del mundo andino, una “utopía arcaica” que rechaza tajantemente toda intromisión de elementos occidentales y que, por tanto, se niega al progreso¹⁶. En verdad, el retrato que entrega Arguedas del mundo andino es complejo y polifacético, pues no pretendía reinstaurar un modelo de sociedad andina prehispánico impoluto y sin contaminación de la cultura occidental. Conforme declarara en su célebre discurso “No soy un aculturado”, incluido como paratexto a su novela póstuma El zorro de arriba y el zorro de abajo, todos los esfuerzos intelectuales y creativos de Arguedas han estado orientados a la creación de puentes entre las dos esferas del Perú, el mundo andino y el mundo occidentalizado, para lograr su reconciliación y su plena integración. Por eso, su obra narrativa no propone la eliminación del latifundista violento y represivo; al contrario, su interés era la reconversión de ese estrato “misti” de la sociedad y su aprendizaje de los valores positivos del mundo andino para el fortalecimiento de “la parte generosa, humana, de los opresores” (5: 14)

El personaje don Aparicio de Diamantes y pedernales tiene una personalidad compleja, de doble rango; por un lado, es un típico representante de un tipo de estructura social injusta, el latifundismo, y, por otro lado, es un hombre del Ande capaz de conmoverse ante la música y el canto de esa tierra¹⁷. En consecuencia, la violencia que

¹⁶ La formulación más citada al respecto es el libro de Mario Vargas Llosa La Utopía Arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo

¹⁷ Antonio Cornejo Polar destaca que don Aparicio forma parte de un prototipo de personaje arguediano que incluye a don Julian (Yawar Fiesta) y a don Bruno (Todas las sangres) (Diamantes 144)

encarna también es doble: una violencia interna, acaso atávica y originaria del mundo andino, y otra violencia histórica, que surge de la Conquista y la Colonia. Dicha violencia se manifiesta en el ámbito de la sexualidad como una pulsión destructiva que se exagera por las condiciones materiales del latifundismo y la presencia de una mujer costeña. Dentro de los márgenes de la obra, las instituciones occidentales injustas y opresivas son los catalizadores de una violencia originaria del mundo andino, que empieza y termina en el desorden sexual, y que intentará resolverse a través del sacrificio del chivo expiatorio.

Conforme ha explicado José Alberto Portugal (288-289), el motivo del sacrificio recorre la obra narrativa de Arguedas desde “El vengador”, su primer cuento publicado en revistas, hasta su novela póstuma El zorro de arriba y el zorro de abajo, en la que el narrador anuncia su inminente suicidio, llevado a la práctica por el autor real Arguedas. El inventario de víctimas propiciatorias lo completan Pantacha en “Agua”, los indios que capturan al toro Misitu en Yawar Fiesta, los colonos que enfrentan la peste en Los ríos profundos, Alejandro Cámac en El Sexto y Rendón Wilka en Todas las sangres. Todos estos personajes participan, en mayor o menor medida, de fábulas en las que se sacrifica un chivo expiatorio.

En lo que respecta al análisis puntual de Diamantes y pedernales, este relato breve exhibe una tensión entre el conflicto único del cuento y el entramado de temas, sucesos y personajes de la novela¹⁸. Una de las primeras reseñas sobre esta novela corta, aparecida en la revista Letras Peruanas y firmada por Sebastián Salazar Bondy (bajo el seudónimo de Telémaco), apunta con gran precisión lo siguiente:

¹⁸ Arguedas declaró en una ocasión que Diamantes y pedernales es una novela (Relatos 6). Sin embargo, el término más preciso sería nouvelle, que aparece en las Obras completas.

Arguedas ha elegido, aun para sus cuentos, un tipo de narración novelística [...] El tema central se divide en capítulos, cada uno de los cuales describe una escena, una anécdota; así, el asunto mayor gana variedad, y no redondez, a medida que se acerca el final, pues las anécdotas llegan a muchas; y el final, venido casi siempre de modo repentino [...] solo decapita las últimas anécdotas, en tanto que la historia cen[t]ral [sic] no concluye sino que se interrumpe. (79)

En efecto, en Diamantes y pedernales el desarrollo de la trama es acumulativo y digresivo, con historias paralelas que manejan un desarrollo independiente para finalmente coincidir en el núcleo narrativo principal (la muerte del upa Mariano). Dicho núcleo narrativo podría haber sido extrapolado y reescrito en un relato más sintético y breve, dándole la forma de un cuento ortodoxo, pero Arguedas, preocupado por ofrecer un retrato verídico de la sociedad andina en toda su complejidad, suma personajes, escenarios y anécdotas para completar el cuadro general del mundo representado.

La composición del relato presenta cierto desorden al momento de introducir personajes y eventos en la narración, como si su carácter acumulativo fuese un avatar de su escritura antes que una opción estilística plenamente consciente. El relato se divide en seis partes numeradas en romanos, cada una de las cuales está a su vez dividida en párrafos más pequeños. El primer capítulo (I) está dedicado al personaje principal, el upa Mariano, que es presentado a partir de su condición de forastero y la relación con su patrón, el hacendado Aparicio. El segundo capítulo (II) es una analepsis¹⁹: narra la peripecia de Mariano en su pueblo natal y por qué debió abandonarlo. El tercer capítulo (III) introduce

¹⁹ Genette define la analepsis como “toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos” (Figuras, 95)

en la narración al personaje de Adelaida, la joven mujer costeña provoca un arrebato pasional aun mayor en Aparicio, hasta el punto que la música del arpista ya no puede tranquilizarlo. Aquí empieza propiamente el conflicto principal del relato, pues los capítulos previos sirven de mera introducción. El cuarto capítulo (IV) narra el episodio de la ofrenda de flores que Aparicio le envía a Adelaida como prueba de su amor, para lo cual emplea a los siervos de su hacienda en Lambra. El quinto capítulo (V) presenta al último personaje relevante, Irma, la ocoyambina, a partir de una nueva analepsis. Ella era una de las amantes o “queridas” de Aparicio que habían quedado relegadas tras la llegada de la costeña y prepara un plan para recuperar la atención del hacendado con el apoyo del arpista Mariano.

El sexto y último capítulo (VI) es el más extenso y el que contiene la mayor cantidad de sucesos narrativos. Aparicio asiste a una velada que Irma ha preparado para recuperar sus privilegios como “querida”, pero descubre la presencia del músico (que había asistido para tocar su música y así sofrenar su temperamento desordenado) y se siente burlado. Entonces destruye el arpa, arroja al upa Mariano desde un balcón y le provoca la muerte. Pese a que el hacendado deslinda responsabilidad con el crimen (atribuido a su caballo negro), la culpa lo embarga y decide convocar unos solemnes funerales con la participación de todo el ayllu de Alk’amare. Al principio, Aparicio se mantiene al margen del rito del funeral, pero termina por integrarse y someterse a la autoridad del varayok’ del ayllu que preside el entierro. Este episodio es significativo porque es una inversión de las jerarquías con respecto al sometimiento de los indios de Lambra cuando le llevaron ofrendas florales a Adelaida. El relato concluye con un final abierto: Aparicio toma la resolución de abandonar a la mujer de la costa y se dispone a viajar a Ocoyambina para

casarse con Irma; mientras tanto, el ayllu de Alk'amare ha adoptado a Irma como un miembro más de su comunidad.

La disposición del material narrativo que acabamos de reseñar presenta una asimetría característica del trabajo artístico de Arguedas. Sin embargo, en el caso específico de Diamantes y pedernales, es posible abandonar el prejuicio de autor “provinciano” y “no profesional”, que ha caído reiteradamente sobre el autor²⁰, para encontrar en el relato una funcionalidad artística coherente con su proyecto creador. Para tal fin, es posible establecer una analogía con la propuesta de interpretación que realizó Ricardo González Vigil sobre la novela Los ríos profundos. La lectura de este crítico pretende demostrar la solidez estructural de la obra de Arguedas a partir de los mecanismos de la transculturación narrativa²¹ que incorpora las pautas culturales mundo andino y da como resultado “una “nueva novela” en la que la novela occidental de los siglos XVIII-XX bebe de las fuentes orales, musicales, real-maravillosas y épicas, funcionando como canto, mito, rito o texto épico sin dejar de ser novela” (60). Es decir, en Los ríos profundos la música y la danza, expresiones culturales del mundo andino, trascienden los linderos de lo temático o lo figurativo para convertirse en el principio estructurador de la novela. En mi opinión, resulta válido optar por una línea de lectura equivalente para la estructura del relato Diamantes y pedernales.

²⁰ El propio Arguedas asumiría esa perspectiva sobre su propia personalidad literaria en sus intervenciones públicas y le daría forma artística en su novela póstuma, El zorro de arriba y el zorro de abajo, donde el narrador de los diarios que forman parte de esa novela entabla una polémica con el escritor argentino Julio Cortázar, gran renovador formal de la literatura y abanderado del cosmopolitismo.

²¹ Angel Rama recoge el concepto de “transculturación” acuñado por el antropólogo Fernando Ortiz para referirse a la confluencia de tradiciones discursivas de distintas fuentes culturales en el seno de los textos literarios y artísticos. En América Latina, la actividad artística implica un complejo proceso de pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones entre las pautas culturales occidentales las pautas culturales autóctonas, que la mayoría de las veces conduce a la desestructuración de estas últimas. Los niveles en que se realiza este proceso incluyen la lengua, la estructura artística y la cosmovisión. José María Arguedas participaría del último nivel, pues las pautas culturales autóctonas persisten y transforman las pautas occidentales. (32-56)

William Rowe afirma que la música andina, además de ofrecer una alternativa a la modalidad de conocimiento occidental, se constituye en herramienta de “transformación revolucionaria de la sociedad global” (Ensayos 60). Por lo tanto, la música y la danza se convierten en emblemas de la resistencia y la capacidad transculturadora de las comunidades andinas. En Diamantes y pedernales, estas prácticas culturales son las que definen la sensibilidad de los personajes, quienes recuerdan con intensidad su infancia, el paisaje y la música de sus pueblos natales para reconfortarse y afrontar el conflictivo presente. Así, el carácter del upa Mariano es sosegado y su música transmite paz y tranquilidad a quien la escucha. Cuando don Aparicio lo conoce piensa que es un “brujo” y le otorga el tratamiento deferencial de don Mariano, hecho insólito que causa sorpresa entre el resto de vecinos; sus lacayos, por su parte, lo equiparan con un “illa”, un ser “tocado por algún rayo benéfico” (2: 20). Además, sus dotes musicales le otorgan un rango especial, de intimidad y comunicación con los animales: “voz grave y baja, como la de un sapo cantor”. (2: 12); “porque pasa el día con los pájaros cantores será que así dulce toca- decían los viejos y las mujeres” (2: 17). Esa característica explica la intimidad entre el Mariano y su mascota Killincho: “¡Son amigos! ¡Se entienden! ¡La misma alma tienen, seguro!” (2: 17). Otros indios sugieren que, incluso, tendría contacto con entidades sobrenaturales: “¡Quizás San Gabriel, quizás cual ángel toca!” (2: 14).

Además de su condición de forasteros, el upa Mariano y la ocobambina Irma comparten su habilidad para la música y el canto. Se dice de Irma que “muy entrada la noche, o al mediodía, cantaba. La memoria le ayudó a reconstruir los temples de guitarra originales de su pueblo, de su lejana región nativa” (2: 30). Por otra parte, el temperamento irascible de don Aparicio encontrará un paliativo en la música del Upa, que cala en lo hondo de su sensibilidad: “Los ojos pequeños de Mariano se iluminaron; don Aparicio

recibió esa mirada y sintió un clamor profundo en su alma, como la primera luz de un día de fiesta en la infancia” (2: 20).

El potencial transformador de la música implica, a su vez, la capacidad de soliviantar los impulsos eróticos desordenados. En el cuento “El ayla” (1: 233-239), el sexo adquiere un matiz positivo, perfectamente delimitado en un entorno ritual. Roland Forgues dice al respecto: “El acto sexual está asimilado a un acto de sembradura... y el placer se vuelve sinónimo de comunicación entre el hombre y el universo... la sexualidad está integrada al ritmo de la naturaleza” (248). Así, la música del upa Mariano posee cualidades benéficas para cualquier transeúnte desasosegado que se encuentre en su camino: “Su espíritu no más está tocando- dijo cierta noche un mestizo de mala vida, guitarrista, y dedicado a corromper mujeres casadas. ¡Su espíritu no más! A ver si me limpia el alma; pura mujer no más quiero ¡Mucho hey maldecido...!” (2: 14). Sin embargo, la música solo es efectiva para controlar el temperamento desbocado y libidinoso de Aparicio hasta la llegada de la costeña Adelaida, quien conmociona profundamente las pasiones del hacendado.

En una digresión ubicada en el tercer capítulo (III) de Diamantes y pedernales se da cuenta de la relación entre la música andina y el sonido de los ríos al atravesar la sierra. Los músicos andinos suelen inspirarse en la caída de agua de las cascadas o en la turbulencia de la crecida de los ríos (yawar mayu) para componer los huaynos y harawis.

Ellos [los arpistas, músicos andinos] eran los creadores de las melodías que después se difundían en quinientos pueblos, hacia todas las regiones. La noche del 23 de junio esos arpistas descendían por el cause (sic) de los riachuelos que caen en torrentes al río profundo, al río principal que lleva su caudal a la costa. Allí, bajo las grandes cataratas que sobre roca negra forman los torrentes, los

arpistas “oían”. ¡Solo esa noche el agua crea melodías nuevas al caer sobre la roca y rodando en su lustroso cauce! Cada maestro arpista tiene su pak’cha (1)²² secreta. Se echa, de pecho, escondido bajo los penachos de las sacuaras; algunos se cuelgan de los troncos de molle, sobre el abismo en que el torrente se precipita y llora. Al día siguiente, y durante toda la fiesta de fin de año, cada arpista toca melodías nunca oídas. Directamente al corazón, el río les dicta música nueva. (2: 19)

En su análisis de Los ríos profundos, González Vigil aprovecha esta íntima relación entre la naturaleza y la música para establecer una analogía entre la imagen del río andino (torrencial, de cauce extenso y profundo) y la forma artística de esta novela en particular, con su trama acumulativa y sus capítulos más o menos independientes entre sí, en cuya configuración narrativa cobran gran importancia la movilización de grandes masas de personajes (83-86). Diamantes y pedernales comparte con Los ríos profundos el simbolismo de su título y la importancia de la movilización de masas de personajes en partes centrales de su trama. Así, el narrador explica el sentido del título en una digresión:

Apurimac está cruzada por los ríos más profundos y musicales del Perú; ríos antiguos, poderosos, de corriente de acero, que han cortado los Andes en su parte más alta –pedernales y diamantes–, hasta formar abismos a cuyas orillas el hombre tiembla, ebrio de hondura, contemplando las corrientes plateadas que se van, entre bosques constantes. (2: 30; mis subrayados)

En lo que respecta a los personajes colectivos, la participación de las capas indígenas (subalternas y marginadas) de la sociedad ocupa los dos episodios que articulan la estructura del relato: el capítulo intermedio (IV, la ofrenda de flores que los indios de

²² Salto de Agua (Nota incluida en el texto original de Diamantes y pedernales)

Lambra llevan para Adelaida) y el capítulo final (V, el ingreso del ayllu de Alk'amare a la casa de Aparicio para realizar el velatorio del músico andino). Así como en Los ríos profundos las movilizaciones de las chicheras y de los colonos eran motivadas por razones distintas y ofrecían resultados contrapuestos²³, las movilizaciones de los indios de Lambra y de los comuneros de Alk'amare establecen importantes contrastes entre sí y revelan una inversión de jerarquías entre los terratenientes y los indígenas. En el capítulo IV de Diamantes y pedernales, los indios de Lambra actúan bajo la directa subordinación de don Aparicio:

El varayok' cruzó los pampones y callejuelas del barrio, en silencio, sin mirar a nadie; las jóvenes indias lo seguían sin demostrar ninguna alegría, ningún sentimiento que pudiera ser reconocido por las mujeres del barrio indio. “¿Qué es pues esto? –se preguntaban ellas–. ¿Por qué no cantan? (24-25)

Es significativa la mención de la ausencia de “canto” entre los indios de Lambra. Para el hombre andino, significa el rasgo más extremo de deshumanización, ausencia de toda iniciativa o de energía vital. Son meras marionetas o instrumentos para el goce egoísta de su patrón.

Distinto es el caso de la entrada multitudinaria del Ayllu de Alk'amare a la casa de don Aparicio para realizar el velatorio y el funeral del upa Mariano en el capítulo V de Diamantes y pedernales.

Por el zaguán abierto de par en par, el ayllu de Alk'amare entró a la casa. Los tres varayok' encabezaban a la multitud. Estaban vestidos de negro. [...] A una

²³ Vincent Spina ha explicado las diferencias entre estas dos movilizaciones que articulan el sentido de Los ríos profundos. Mientras que las chicheras se movilizan por razones económicas y ejercen una violencia que se dispersa alrededor (pisotean flores y arbustos de las plazas de Abancay), los colonos actúan según motivaciones mágico-religiosas y un sentido de justicia más abarcador, que implica a la misma naturaleza (119) Repárese, además, que están ubicadas en el capítulo intermedio (VI) y final (XI), respectivamente (González Vigil 85)

señal del cantor, todo el ayllu rezó el Yayayku (Padre nuestro). Como una nube de moscardones corearon las solemnes palabras. Hasta el dormitorio del joven llegó el ondulante murmullo. (41)

Pese a tratarse de un momento de tristeza y recogimiento, por la trágica muerte del upa Mariano, es importante la mención al “canto fúnebre” como elemento de cohesión y de identidad entre los indios del ayllu de Alk’amare, pues así dejan sentir el poder de su cultura al poderoso terrateniente:

Don Aparicio cerró sus oídos para el llanto de las mujeres, y prendió su corazón del harawi. El canto le oprimía, pero lo sangraba a torrentes; elevaba su vida, lo llevaba a tocar la región de la muerte. Los altísimos eucaliptos que crecían cerca de Lambra, como una mancha en la ladera, parecían venir hacia él, marchando, envueltos en tierno y lúgubre halo. (42)

Aparicio percibe la vitalidad de la cultura andina a través de una música que le permitirá iniciar un camino de reconversión personal. El poder benéfico del arpa del upa Mariano, que fuera derrotado por la pasión desenfrenada por Adelaida, la mujer de la costa, reaparece con renovados bríos y mayor fuerza en los cantos y los ritos del ayllu. Así, la muerte del arpista (su sacrificio) ha posibilitado una reivindicación de la comunidad andina, de su cosmovisión y sus tradiciones frente a la amenaza de la violencia que se cierne sobre ella. El punto culminante de ese proceso (junto a la adopción del killincho, mascota del arpista, por parte de Aparicio) es la escena del entierro del upa Mariano, en la que queda en evidencia el encumbramiento de la autoridad del ayllu:

[Don Aparicio] terminó la oración y el varayok’ miró al joven, como si el jefe del ayllu se dirigiera a él desde un mundo brumoso y distante.

– ¡Tú, primero! – le ordenó el quechua.

Un indio le alcanzó una pala a don Aparicio. [...]

–¡Ya está! –oyó la voz autoritaria del varayolk' que allí, con su aspecto y sus ojos indeterminables, era el dueño, el señor. (43)

De este modo, las dos movilizaciones de personajes (los colonos de Lambra y los comuneros de Alk'amare) ponen de relevancia el papel de la música y de los funerales del arpista Mariano en la disposición narrativa de Diamantes y Pedernales. La muerte del Upa constituye un evento singular y permite explorar la compleja sociedad andina, pues a partir de ella se describen las relaciones conflictivas entre los terratenientes, los mestizos y los indígenas de la capital de provincia de la Apurímac, así como la relación de esta última con los pueblos del interior. La perspectiva antropológica de Arguedas, en permanente tensión con un acercamiento más subjetivo y personal a la cultura andina que había conocido de niño, encuentra en la vida y pasión del upa Mariano un motivo, si bien menos externo y cuantificable, más revelador en su lirismo y su compleja carga simbólica de las tensiones que caracterizan a los hombres y los pueblos de los Andes. Mariano es un artista de gran talento, capaz de sintetizar con la música la cosmovisión indígena de plena integración entre los hombres y la naturaleza.

Queda pendiente analizar si el sacrificio del upa Mariano resuelve cabalmente las tensiones dentro de la sociedad andina o se presenta dentro de un contexto de crisis sacrificial en el que los antagonismos se exacerban. Este tema es desarrollado en el apartado siguiente.

SEGUNDA PARTE

LA POSIBILIDAD DEL CAMBIO CÓSMICO

En lo que respecta a la realización textual del mito del cambio cósmico o Pachacuti, me parece pertinente establecer una comparación entre dos textos de la autoría de José María Arguedas: Diamantes y pedernales y Dioses y hombres de Huarochirí. No obstante, como ya se ha indicado en la introducción, el análisis prescindirá de la biografía de Arguedas; en particular, si durante la escritura de Diamantes y pedernales el autor había conocido de la existencia o había leído (ya sean fragmentos o la totalidad del manuscrito original o de alguna de las ediciones disponibles en otros idiomas) el texto recopilado por Francisco de Ávila en el siglo XVI sobre los mitos y tradiciones de la región andina de Huarochirí. Es decir, las relaciones transtextuales no están delimitadas por la biografía o la bibliografía del autor, sino por la interacción de un discurso social y cultural en el área andina (el cambio cósmico o Pachacuti) que supera al individuo concreto y lo define frente a sus circunstancias. Finalmente, en lo que concierne a la lectura e interpretación que Arguedas realizó del manuscrito quechua de Huarochirí en su novela póstuma El zorro de arriba y el zorro de abajo²⁴, al final de este apartado se encuentra un comentario al respecto.

Entre el motivo del cambio cósmico de la cultura andina y las realizaciones textuales presentes en Diamantes y pedernales y en la traducción del manuscrito quechua titulada Dioses y hombres de Huarochirí se establecen relaciones transtextuales de hipertextualidad, que Genette define como

²⁴ Según la terminología de Genette, la relación transtextual entre los dos textos arriba citados sería de intertextualidad, es decir “la presencia efectiva de un texto en otro” (Palimpsestos 10) bajo la forma de la cita, el plagio, o la alusión.

Toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se inserta de una manera que no es el comentario... [Es] de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta ser término de una operación que calificaré... como transformación, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesidad de hablar de él y citarlo. (Palimpsestos 14)

En la interpretación que propongo, el texto anterior A (hipotexto) es el motivo del cambio cósmico en la cultura andina, inserto en el imaginario social a los largo de los siglos y realizado sin citas ni comentarios directos en dos textos B (hipertextos), que son Diamantes y pedernales y Dioses y hombres de Huarochirí. Dicha relación de hipertextualidad será analizada a partir de la teoría del rito del sacrificio y la crisis sacrificial de René Girard.

Conforme ha dilucidado Celia Rubina, Dioses y hombres de Huarochirí presenta un “continuum” entre los mitos del origen y los ritos de la comunidad a partir del motivo de la petrificación. La transformación en piedra es presentada como “una sanción que cae sobre el sujeto” (74), mientras que “la piedra que aparece como consecuencia de la petrificación se convierte en un objeto de culto” (77). Es decir, el relato sobre un personaje legendario concluye con su transformación en piedra, tras lo cual se convierte en huaca o centro del peregrinaje ritual. Este proceso demuestra, en otro nivel, la vigencia de lo sagrado y del sacrificio en Dioses y hombres de Huarochirí, pues la petrificación del personaje legendario opera, en muchos casos, como lo haría un chivo expiatorio: la violencia unánime sobre un individuo que concentra la espiral de violencia intestina desatada dentro de la comunidad. Por lo tanto, la transformación en piedra del personaje legendario permite restaurar el orden social a partir de un espacio sagrado o huaca donde habrían de llevarse a cabo sacrificios rituales en su memoria. Lo sagrado cumple a cabalidad su rol de restaurar el orden dentro

de dicha sociedad y delimitar claramente la sangre pura del entorno ritual (petrificación) frente a la sangre impura de la violencia contagiosa y fratricida.

Diamantes y pedernales recoge el motivo del héroe, la enfermedad sexual y la transformación del mundo, presentes en la cosmovisión quechua, pero su resolución presenta notables diferencias con los mitos y tradiciones populares. En el origen de esa contradicción se encuentra el concepto de crisis sacrificial, la pérdida del entorno ritual y la contaminación de sangre pura e impura. A lo largo de su obra narrativa, Arguedas buscará recuperar la efectividad de la institución del sacrificio (la purificación de la violencia impura) por medio de sucesivos chivos expiatorios que permitan la reconciliación de los grupos humanos en conflicto. El resultado en cada ejercicio narrativo es problemático y complejo, como se demuestra en Diamantes y pedernales, relato en el que la muerte del upa Mariano y el sacrificio del caballo negro de don Aparicio no delimitan claramente la diferencia entre la sangre pura y la impura, como se explicará más adelante. A diferencia de los sacrificios de Dioses y hombres de Huarochirí, la espiral de violencia no ha sido refrenada y amenaza con estallar con inusitada nueva fuerza.

Huatyacuri, en Dioses y hombres de Huarochirí, es un marginal, un wakcha o huérfano. Según Ortiz Rescaniere “este es un tema recurrente en las cosmogonías andinas: un dios caminante, de aspecto miserable, se presenta ante unas gentes ricas; estas no lo reconocen y por eso el dios caminante los destruye” (La aldea 23). En Diamantes y pedernales, se repite el mismo esquema: el upa Mariano, un forastero que entra a trabajar como siervo y músico personal de don Aparicio, logra atemperar su ímpetu sexual desbocado gracias al poder terapéutico de las canciones andinas. El personaje se encuentra en el punto más bajo de la escala social y sometido a una violencia contumaz: “Todos sabían que era forastero; y quien deseaba humillarlo lo proclamaba... nadie caminaba con

más humildad y menos frecuencia en las calles principales del pueblo que Mariano. Pasaba como si en realidad no fuera nadie” (2: 11).

Por otra parte, el Upa proviene de un “pueblo frutero del interior”, descrito bajo términos utópicos e idílicos, equiparables a los empleados por Arguedas en el cuento Agua (1: 57-76) para describir a la comunidad de Utek’pampa:

Mariano había crecido bajo la protección de un río pequeño, al pie de una tibia montaña, con árboles bajos, y yerbas que florecían desde enero y morían con el calor y la sequía de junio [...] ¡Cuán diferente era la vida en los pequeños pueblos fruteros del “interior”! Allí había pobreza [...] Pero las autoridades residían lejos y los comuneros seguían viviendo según sus costumbres antiguas. No habían verdaderos terratenientes voraces y crueles. Lenta, sin acontecimientos súbitos, la vida cursaba tranquila. (2: 14-15)

Pese a ese ambiente bucólico, en donde los comuneros pueden vivir tranquilamente sobre las bases de sus costumbres ancestrales, la presencia del Upa resulta desestabilizadora. En el capítulo dos, se narra la exclusión que vive Mariano dentro de su misma comunidad: “siendo upa nadie se quedaba muy cerca de él”, “el upa Mariano iba tras el ayllu, solo; porque era el único upa del pueblo” (2: 16). Esa situación llegará al máximo nivel de violencia tras la muerte de su padre, cuando su hermano mayor decide exiliarlo de su pueblo, pues “los upas eran sensuales y taimados” (2: 17).

En Dioses y hombres de Huarochirí, el vagabundeo de Huatyacuri lo lleva a la comunidad presidida por el curaca Tamtañamca, quien sufre una “horrible enfermedad” (37). Ninguno de los sabios de su comunidad había encontrado la cura para el terrible mal que ya duraba varios años. Huatyacuri será el único que descubrirá el verdadero origen de la enfermedad de la autoridad, que es de tipo sexual, gracias a la protección de su padre

Pariacaca y a la ayuda de dos zorros que comentan la crisis dentro de la comunidad de Tamtañamca junto al cuerpo semidormido de Huatyacuri en la ladera de una montaña. La crisis dentro de la comunidad surgió de una transgresión de las normas que rigen la sexualidad: el adulterio.

A la parte vergonzosa de la mujer [de Tamtañamca] le entró un grano de maíz mura saltando del tostador. La mujer sacó el grano y se lo dio a comer a un hombre. Como el hombre comió el grano, se hizo culpable; por eso, desde ese tiempo, a los [que] pecan de ese modo, se les tiene en cuenta, y es por causa de esa culpa que una serpiente devora las cuerdas de la bellísima casa en que vive, y un sapo de dos cabezas habita bajo la piedra del batán. Que esto es lo que consume al hombre, nadie lo sospecha (37)

En Diamantes y pedernales, el rasgo que define a don Aparicio es la violencia de índole sexual. A diferencia del upa Mariano, el joven terrateniente posee un temperamento sanguíneo, irascible, voluble, “de expresión candente e intranquila” (2: 12), “con sus ojos entre alocados y crueles, tan enérgicos y grises. Brotaba de ellos una gran ansiedad” (2: 21). En suma, “era un hombre de acción y no había aparecido aún otro joven poderoso e igualmente decidido que le hiciera sombra” (2: 23).

Su poder está sustentado en las propiedades rurales de su madre, “dueña de la mayor parte de las tierras y de los indios del distrito [de Lambra]” (2:11). Así, en el primer capítulo aparece emborrachando a los vecinos de la capital de provincia, burlándose de ellos e imponiendo su autoridad con la violencia más brutal. Por ejemplo, sobre el Upa afirma que “al primero que arrastre a don Mariano a tocar en cualquier casa ajena, lo mato a puntapiés” (2: 15), mientras que sobre su amada Adelaida:

Don Aparicio juró arruinar y golpear hasta dejar agonizante a quien hablara mal de la niña recién llegada. Podía hacerlo. Una noche, trescientos indios llegarían a cualquier hacienda o chacra, derrumbarían los cercos, dirigidos por despiertos y fieles mayordomos o mestizos; matarían los chanchos, los caballos, y las vacas; los espantarían hacia los abismos.... (2: 23)

Además, el hacendado dispone como emblema de su poder a su potro negro el Halcón, con el que ha visitado todos los pueblos del interior seduciendo a jóvenes vírgenes para convertirlas en sus amantes de ocasión. Este animal es un paradigmático representante de la violencia sexual del gamonal en la obra de Arguedas. El rol que cumple este animal en Diamantes y pedernales ofrece una interesante analogía con el cuento “La agonía de Rasu Ñiti” (1: 203-209). Así, la violencia de índole sexual ocupa un lugar relevante en la configuración de este personaje. En ese sentido, Francesca Denegri y Rocío Silva Santisteban afirman que en la percepción del sexo en la obra de Arguedas tiene un gran peso la educación cristiana represiva, que no puede desligar el sexo de la culpa y el dolor: “A pesar de haber sido... un escritor tan profundamente identificado con la cultura mágica andina, son los paradigmas católicos más represivos frente a la realidad del cuerpo los que dominan la construcción de personajes femeninos en su ficción” (314).

En la narrativa de Arguedas el sexo está estructurado a partir de la oposición entre virgen-madre y mujer-puta. Según Denegri y Silva Santisteban, el sexo es aceptado y puede resultar fascinante si está vinculado con lo abyecto o si quienes lo proveen son mujeres subalternas que “comparten la condición extrema de la deformación o la demencia” (312)

²⁵. Pero si se trata de mujeres independientes (un tercer tipo de mujer, que disfruta del sexo

²⁵ Tales mujeres reciben el apelativo de Opas o Kurkus, como Marcelina en Los ríos profundos y Gertrudis en Todas las sangres, respectivamente. La sanción de una sexualidad negativa también la comparte el Upa

sin remordimientos), el hombre cae en el desconcierto, la angustia y la esterilidad. Después del acto sexual, el sujeto masculino debe purificarse. Aparicio lo expresa claramente en varios pasajes del relato: “¿Por qué será, don Mariano? Mis mujeres no me dan tranquilidad; el trago, ya sea cañazo o champaña, es para peor” (2: 12). Más adelante, el narrador lo precisará:

Nunca amanecía en las casas de sus queridas. Le atacaba la intranquilidad. Se vestía pronto. Algunas le rogaban. Y él se iba, mientras la amante lloraba. A muchas tuvo que golpearlas al principio; las aventaba contra la pared; y después, ya en la calle, sufría. “Soy un endemoniado. ¡Un maldito!”, exclamaba. (2: 30)

La diferencia crucial con Dioses y hombres de Huarochirí radica en que Huatyacuri tiene éxito en descubrir y eliminar la enfermedad de Tamtañamca, mientras que Mariano falla en una celada que había tendido junto con Irma, una de las queridas de don Aparicio, en su intención de sofrenar el ímpetu violento del gamonal exacerbado por una mujer costeña. Dominado por la cólera, don Aparicio asesinará a su guardián y músico privado. La muerte del Upa tendrá una cualidad benéfica sobre el hacendado, reconciliándolo con la comunidad andina que había sido víctima de sus atropellos, pero el resultado final presenta matices que cuestionan la eficacia de la reconversión: Aparicio y el ayllu de Alk'amare siguen enfrentados.

Determinadas las equivalencias en Dioses y hombres de Huarochirí y Diamantes y pedernales entre los personajes del forastero (Huatyacuri y el upa Mariano) y la autoridad (Tamtañamca y don Aparicio), queda interpretar sus diferencias a partir de la distinción que

Mariano, pero en este caso parece pesar la diferencia de género: por ser hombre, cobran mayor relevancia otros aspectos, como su talento para la música.

Girard establece entre mito y lo trágico. La trasgresión sexual de la mujer del curaca es equiparable al parricidio y al incesto cometidos por Edipo, pues se trata de un mecanismo característico del mito: “lo monstruoso” (72). Según Girard: “el mito sustituye la violencia recíproca esparcida por doquier con la transgresión formidable de un individuo único” (86). Esta sustitución permite encontrar un chivo expiatorio capaz de superar la crisis sacrificial concentrando toda la violencia sobre sí mismo. El caso de lo trágico (la tragedia) es distinto: “...siempre es un desciframiento parcial de los motivos míticos... Engendra un torbellino de reciprocidad violenta; las diferencias se funden en este crisol al igual que se fundieron anteriormente en la crisis transfigurada por el mito” (72). Es decir, se pierde el carácter excepcional de la trasgresión del héroe (el adulterio, el parricidio, el incesto o la libido desaforada, según sea el caso) y, a través del antagonismo, “todos los personajes se reducen a la identidad de una misma violencia” (78). Ello provoca que el chivo expiatorio no pueda concentrar eficazmente toda la violencia sobre sí mismo.

En Dioses y hombres de Huarochirí, los dos animales dañinos (la serpiente y el sapo de dos cabezas) son los representantes del pecado de la mujer del curaca, cuya infidelidad quedaría saldada con su exterminio: la muerte de los animales sustituye la muerte de la mujer y del curaca Tamtañamca, a quienes reemplazan como víctimas propiciatorias. La muerte de estos animales (su sangre) es inofensiva porque no compromete la supervivencia del resto de la comunidad; en cambio, la muerte de las autoridades del pueblo habría provocado un deseo de venganza y una nueva espiral de violencia. Esto permite que la ejecución de los animales quede integrada a un contexto ritual perfectamente delimitado, que diferencia la sangre limpia del chivo expiatorio de la sangre turbia de la violencia indeseable y garantiza su eficacia para instaurar el orden en la sociedad. Tras resolver la

enfermedad del curaca Tamtañanca, Huatyacuri le ordena que acuda en peregrinaje a adorar a su padre Pariacaca. El ámbito ritual queda así plenamente delimitado.

En Diamantes y pedernales, tanto el upa Mariano como Aparicio están acompañados de dos animales que duplican sus temperamentos: un cernícalo, apodado por el Upa “el Inteligente Jovín”, y un bravo caballo negro, el Halcón, respectivamente. Aparicio asesina a Mariano en un arrebato de cólera, pero en la versión oficial que maneja el pueblo en el entierro, el Upa fue muerto por un fuerte golpe del caballo negro, emblema máximo de su poder. Aparicio lamenta esa situación que le resta autoridad frente al comunidad.

¡En Alk’amare dirán que el Halcón ha matado! Ya no podré entrar nunca más al pueblo, montado en el potro.... Dos días, tres días, y en Lambra cada indio en su alma abrirá una sepultura para el Halcón. Creerán que su olor es el olor de la muerte; que de sus ojos mira la muerte; que de su cola y de su crin del cuello se agarra la muerte. (41)

Debe indicarse que esta descripción del potro negro es pródiga en calificativos negativos porque lo instituye como chivo expiatorio que concentra en sí mismo la violencia que se encontraba en la sociedad. Por ello, el caballo es sacrificado por Aparicio para sellar su pasado atroz y violento. Aquí resulta decisiva la participación de la mascota del upa Mariano, el Killincho.

–Patrón, ¿y el killincho? Está de hambre, creo. Se pasea en la estaca, dando vueltas –le dijo. [...]

Se puso de pie. Sacó una cuchilla de su bolsillo. Abrió la hoja más grande y la afiló en el pilar. Se acercó al potro.

–Tú, gran volador, le darás tu carne.

Le tomó un trozo del cuello, le agarró duro con la mano izquierda, y de un fuerte tajo, lo cortó. El mayordomo temblaba. El potro dio un salto atrás, y se cuadró en seguida.

Don Aparicio se dirigió a la monterera. El killincho lo miró ansiosamente. El joven partió un trozo de músculo y le alcanzó un bocado. El killincho lo devoró. Y fue cebándolo a trozos. Hasta que no quedó en sus manos sino el cuero, y la sangre que había rezumado hasta mancharle los dedos. (45)

El pedazo de carne que le corta don Aparicio al caballo es entregado como alimento a la mascota del Upa, el cernícalo Killincho, que aparece vestido de una majestad y un poder hasta entonces inéditos. Así, se produce una inversión de jerarquías similar a las que aparecen en el entierro de Mariano por el ayllu de Alk'amare (descrito en el apartado anterior) y en otros relatos de Arguedas, por ejemplo "El sueño del Pongo"²⁶.

–¡Ven acá, ahora! –le ordenó.

Lo apresó con ambas manos, salió al patio, y puso al ave en su hombro.

El killincho se prendió cómodamente de la tela del saco.

–¡Mejor me voy contigo! Y dejo a las vidas que vayan solas a donde quieran en este pueblo –exclamó con repentina alegría.

El potro tenía el pecho cubierto de sangre.

–¡Como yo, Halcón! ¡Como yo, no más!- le dijo, y montó. (45; mis subrayados)

²⁶ "El sueño del Pongo" (1: 249-258) es un relato oral andino que Arguedas recopiló y tradujo al español en 1965. Posee una estructura muy parecida a Diamantes y pedernales, con la oposición entre un hacendado violento y un indio a su servicio (pongo), al cual humilla constantemente. El pongo obtendrá una reivindicación simbólica a través de un sueño, donde se observa a sí mismo y a su patrón después de la muerte, frente a un tribunal divino (presidido por San Francisco) e intercambiando sus roles: el hacendado recibe los desperdicios y la basura que en el mundo real fueron del pongo, mientras este se encuentra vestido de un poder y vitalidad que nunca obtuvo en vida.

Conforme al rito del sacrificio, el caballo de don Aparicio se convierte en la víctima propiciatoria que reemplaza a su dueño, pues con su muerte (en este caso, simbólica, porque el caballo todavía es utilizado para montar) se cancela el símbolo esencial de su violento poder. Sin embargo, el caballo es sacrificado de un modo problemático porque la reconversión del personaje es ambigua. Pese a la herida, Aparicio utiliza su caballo para ir en busca de Irma y cumplir con venganza por involucrarlo en el incidente que provocó la muerte del Upa. Si bien es cierto que la presencia de la mascota del arpista se erige como un posible mecanismo benefactor para controlar el temperamento desordenado de Aparicio (como antes lo fue la música del arpa), la ambigüedad de la situación no permite afirmarlo categóricamente. De ahí el contexto de crisis sacrificial y la contaminación entre la violencia pura del rito y la violencia impura que se pretendía expurgar; la sangre del corcel negro que devoró el Killincho puede salpicar y manchar su plumaje.

Dicha contaminación en el rito del sacrificio también afecta la relación que don Aparicio establece con las dos mujeres en quienes aboca su pasión amorosa (la costeña Adelaida y la ocoyambina Irma). En este punto de la exposición, mi interés es descubrir si en Diamantes y pedernales se constituye una nueva familia equivalente a la relación entre Huatyacuri y la hija de Tamtañamca en el capítulo quinto de Dioses y hombres de Huarochirí. En este relato, Huatyacuri ofrece sus servicios para curar la misteriosa enfermedad del curaca Tamtañamca a cambio de recibir como esposa a la hija de este:

... la menor de las hijas (de Tamtañamca): “Mi padre es quien está enfermo”, dijo. “Júntate conmigo; por ti sanaré a tu padre”, le propuso (Huatyacuri)... Ella no esperó y se llevó al desconocido... como el poderoso hombre anhelaba sanar: “Que venga ese hombrecito, cualquiera que sea”, ordenó, e hizo llamarlo. Y como fue llamado, este Huatyacuri, entrando, dijo: “Padre, si deseas sanar yo

te sanaré, en cambio me convertirás en tu hijo”. “Me parece bien”, contestó el jefe. (37)

De acuerdo con la información que había recibido de la conversación de los zorros, el forastero Huatyacuri revela que la mujer del curaca le ha sido infiel y, por ello, dos animales dañinos (las serpientes y el sapo de dos cabezas) se han asentado en su hogar. Tras eliminarlos, el curaca Tamtañamca recupera la salud y Huatyacuri se enviste de autoridad frente a los miembros de esa comunidad. Ortiz Rescaniere ha analizado la relación que se establece entre el establecimiento del nuevo culto y la formación de una familia. Desde su punto de vista:

El relato sobre Huatyacuri trata de de dos sujetos complementarios y relacionados entre sí: de un cosmos y de una familia. Lo que ocurre en uno ocurre en otro. Un mundo debe acabar porque una familia está enferma y debe también acabar. [...] La familia y el cosmos están vinculados entre sí. El orden y el desorden del uno se ve reflejado en el otro. (Matrimonio 55)

Por lo tanto, en este relato de Dioses y hombres de Huarochirí se instala un nuevo culto, el de Pariacaca, y se produce una renovación en el ámbito social al incorporarse a Huatyacuri como líder de la comunidad, pues coge como esposa a la hija menor de Tamtañamca y se deshace del otro hijo político del curaca tras ganarle en una serie de desafíos. La familia enferma y desordenada de Tamtañamca es reemplazada por una nueva familia, la de Huatyacuri, y Pariacaca es reconocido como divinidad tutelar. ¿Ocurre lo mismo en Diamantes y pedernales?, ¿tras la muerte del Mariano se configura una nueva familia y un nuevo orden social en el relato?

Adelaida es una presencia singular en el pueblo, una forastera y, por lo tanto, una amenaza, una persona que no podrá integrarse plenamente a la comunidad. En este rasgo

coincide con el upa Mariano, aunque la posición de Adelaida, por venir de la costa, ostente mayores privilegios. Para empezar, destaca por su belleza deslumbrante, descrita en términos de la donna angelicata²⁷:

Una joven rubia, delgada y de pelo corto, llegó al pueblo tres años después que el Upa Mariano [...] Era bella y elegante; y era de la costa, de una ciudad importante y aristocrática. Sin duda pertenecía a una familia modesta, pero vestía exactamente como las señoritas limeñas, a la última moda. Su melena era muy corta, como no se atrevían a usarla las jóvenes del pueblo; y caminaba con esa gracia encantadora propia de las muchachas bonitas de las ciudades costeñas. (2: 21)

Aparicio queda inmediatamente fascinado por su belleza y empezará el cortejo, “un cerco, como de perros rabiosos, que no tienen miedo a morir, y rodean igual a las vicuñas que a los pumas” (2: 22). La violencia aparece nuevamente como definitoria de sus relaciones interpersonales. Sin embargo, a diferencia de los casos anteriores, la música del arpista Upa deja de surtir un efecto benéfico en Aparicio; todo lo contrario, sus pasiones se exacerban: “Su voz exaltaba ahora la confusa pasión de su amo. “¿Qué es esto, upa Mariano? ¡Tu arpa me ahonda más!”, se preguntó el señor de Lambra, y no pudo seguir oyendo el canto” (2: 24). Quizá este conflicto se origine en el hecho de que el matrimonio con esa mujer rubia violentaría las costumbres ancestrales de la zona andina. De consumarse la relación, las diferencias sociales se quebrarían y brotaría el tipo de violencia contagiosa que define a la crisis sacrificial. Aparicio es consciente de ello:

²⁷ Tópico de la literatura florentina y el renacimiento que hace referencia a una mujer de belleza incomparable y pureza angelical. Se construye sobre la base de la imagen de la Virgen María. El paradigma de este tipo de personaje, con gran influencia en toda la literatura occidental, es Beatriz de la Divina Comedia, de Dante. José María Arguedas recogería ese tópico de sus lecturas del romanticismo francés (Victor Hugo) y la poesía simbolista de José María Eguren.

¡Padre Santo! ¡Qué rubia es, qué delgadita! ¡Padre santo, no la quiero para esposa; en mi pueblo se derretirá como una saywa de hielo; se reiría a carcajadas viendo una wifala de carnavales! ¡No me importa que no sea ya pura o que sea enferma! ¿Para que la quiero? ¡Kella runa! Así como es no sé para qué la tendría. (2: 22)

Prueba de la incompatibilidad de Adelaida con el entorno social andino son las ofrendas de amor que don Aparicio le entrega según las pautas del amor cortés en la tradición provenzal; dichas ofrendas de amor se revelan como desestabilizadoras de la armonía social del pueblo. En primer lugar, el cortejo de flores del capítulo IV, para el cual Aparicio manipula a su capricho a los indios del distrito de Lambra, conforme se analizó en el apartado anterior. En segundo lugar, el capítulo VI, el episodio en que el hacendado ingresa al pueblo de manera pomposa, ataviado con aforo de fiesta y exhibiendo sus riquezas, y se dirige a la casa de Adelaida montado en su potro, emblema de su autoridad y su violencia, para subordinarlo ante la mujer costeña:

-Usted lo montará, Adelaida. Este potro es el criado más obediente, a pesar de su facha de rey –le dijo.

La llevó del brazo junto al potro.

-Si yo y todos nos fuéramos de aquí y nos olvidáramos de él, creo que se moriría de hambre antes de moverse del sitio. Lo compré joven; yo lo he amansado, yo lo he enfrenado. ¡Mira aquí, Halcón! ¡La llevarás como a una florecita! (2: 33)

El cortejo de Irma, la ocobambina, también se realiza de manera violenta. Esta joven no era particularmente bella ni era dueña de grandes riquezas materiales, pero poseía un rasgo de gran importancia en la cosmovisión del mundo andino: gustaba de los huaynos y sabía

cantar. (2: 26). Sin embargo, la verdadera intención del cortejo de Aparicio era convertir a la joven virgen en una de sus “queridas” y disponer de ella cuando el deseo sexual lo embargara. Pese a la oposición de su familia, Irma se deja llevar por la atracción sexual que siente hacia el hacendado y solo se percata de su error cuando ya ha abandonado su pueblo natal.

El upa Mariano descubre una empatía profunda con Irma cuando ella le pide su colaboración en el plan para recuperar el amor de Aparicio (que la ha abandonado por la costeña Adelaida):

Y le habló en el dulce y patético quechua de Apurimac. Don Mariano la escuchó: el quechua que oía era semejante al que hablaban en los pequeños valles fruteros del “interior”, en su pueblo. [...] Irma le hizo olvidar, lentamente, el tiempo y que él era upa. Sus húmedos ojos, su rostro juvenil, doliente; y la historia que oía, la esperanza, lo confundieron. (2: 31)

Mariano se emociona al saberse propiciador de la relación entre ella y su patrón: “¡Tocaré, mamita, en tu casa, para el patrón! ¡Tú levantarás mi arpa! –dijo el músico. [...] ¡Mi patrona! ¡Será mi patrona!” (2: 31). Es decir, en Irma se encuentra la semilla de un tipo de relación acorde a las tradiciones indígenas; sin embargo, ese tipo de relación no llega a realizarse. El Upa nunca acompañaba a su patrón cuando iba a visitar a sus queridas y Aparicio tampoco permite que Irma cante huaynos en su presencia. Así, la música y el sexo no entran en contacto directo hasta el último capítulo, cuando Irma elabora un plan para recuperar su preeminencia ante la llegada de la mujer costeña y el frenesí de la libido violenta de don Aparicio, que amenaza con disolver la comunidad. Entonces se produce el episodio más violento del relato con la muerte del upa Mariano.

Don Aparicio tendrá la oportunidad de reivindicarse en los funerales del upa Mariano celebrados por la comunidad de Alk'amare (que transforman al músico en una víctima propiciatoria) y la sustitución sacrificial del caballo negro, conforme se ha explicado con anterioridad. Sin embargo, la reconversión del violento hacendado no llega a ser completa: en él anida el deseo de venganza. Cuando Aparicio participa en el funeral de Mariano se reconcilia con la figura del Upa: “Mi alma también, padrecito Mariano, como perro blanco te va a acompañar, por todos los silencios que tienes que andar” (2: 43). En ese instante, descubre a Irma y toma la decisión de consolidar su relación con ella, pidiéndola en matrimonio. Por lo tanto, el respeto a la memoria de don Mariano por parte del hacendado implica el compromiso con Irma.

Sin embargo, esa determinación del Aparicio, que parece revestido de un deseo de expiación de culpas, tiene en su origen el deseo de venganza: “Me casaré con ella, temprano, al amanecer. Y la haré sufrir toda la vida. No saldrá ni a ver los árboles de pisonay en la plaza, la alfombra roja que sus flores tienden [...] corazón que yo he cerrado no tiene otra llave; el corazón que yo he cerrado está como en una sepultura” (58). Dicha resolución de vengarse de Irma va acompañada de una renuncia total a su pasión amorosa por la costeña Adelaida:

Así como yo, en mi memoria he borrado, desde esta hora sus ojos azules, sus ojos azules. ¡Una falda corta, amarilla! ¡El sol que prendía en su cabello, que la alumbraba como si fuera hija del trigo! ¡Ya estarán ondeando mis trigales en las lomas de Lambra Alto! ¡Estarán ondeando como una bandera donde el sol se despide! ¡Estarán alumbrando aún! Porque el bosque de eucaliptos ya estará de noche. (2: 44)

Por otra parte, Irma ha participado de la ceremonia de entierro del upa Mariano y es reconocida por la comunidad de Alk'amare como pariente del músico y, por lo tanto, nueva vecina del ayllu:

[Le dijo el varayok' a Irma] -Niña. Hemos sabido que tú sola eres su "familia" "del finado. Has llorado con nosotros, con tu ayllu, has velado también, sentada en el suelo. Don Mariano es hijo de Alk'amare ya; cruz de Alk'amare hemos clavado sobre su tumba. Vamos a levantar casa para ti en el barrio, con su corral, con su arbolito de molle; su patio también le haremos. Alk'amare es grande. En dos meses, todo será terminado. Harás costuras, monillos, chalecos, para tu ayllu... Estarás llorando un tiempo. (2: 45)

El relato concluye precisamente con el personaje de Irma llorando en silencio, en una situación cargada de ambigüedad: pese a la inmolación del músico y al sacrificio del caballo, los intereses de Don Aparicio y del barrio de Alk'amare sobre el destino de Irma son contradictorios y amenazan con iniciar una nueva espiral de violencia. Lo sagrado no ha podido reprimir la venganza. A diferencia de lo que acontece en Dioses y hombres de Huarochirí, en el relato de Arguedas el cambio cósmico no se produce de manera exitosa, no surge una nueva familia (Aparicio - Adelaida - Irma) ni una nueva divinidad que garantice la estabilidad de la sociedad y el control de toda amenaza de destrucción. Es decir, no se ha configurado un mito que encubra la crisis sacrificial. Por ello, Irma misma se ha convertido en un nuevo chivo expiatorio que, por ser víctima del antagonismo entre Aparicio y la comunidad india respecto a su destino, se ofrece a un sacrificio implícito en el desenlace que posibilitaría una futura solución de la violencia. Para graficar este último punto, será útil citar las palabras de una criada india que a Aparicio despedirse definitivamente de Adelaida.

-¡Ay, niñita, ay mamita linda, ay tortolita! –la joven india de Lambra se echó a llorar. Había visto la despedida, el semblante helado de don Aparicio. Era acaso la misma muerte que había tomado la figura del señor de Lambra para visitar la casa. ¿Quién, quién más pues, iba a morir? ¿Él, el joven poderoso que partió al galope o la dulce, la hermosísima niña de cabellos dorados?

-¡Mamacita! ¡Ayalay! ¡Criaturita! –y se postró gimiendo. (44)

El discurso de la mujer india revela el antagonismo y el “debate trágico” (Girard, 78) que el motivo del sacrificio ha establecido en la obra. Los estamentos de la sociedad andina están en conflicto permanente y se acusan mutuamente de ser responsables de la violencia. De ahí que la mujer india pregunte sucesivamente por Aparicio o por Adelaida como nuevas víctimas de la espiral de violencia. Inmediatamente después de esta escena se produce el sacrificio del caballo negro de Aparicio, que de esta manera parece constituirse como el chivo expiatorio que concentra la violencia. No obstante, las tensiones sociales persisten en torno de Irma, quien, a su vez, se convierte en un tercer chivo expiatorio para las voluntades enfrentadas y el antagonismo que queda establecido en el desenlace entre la comunidad de Alk’amare y la Aparicio.

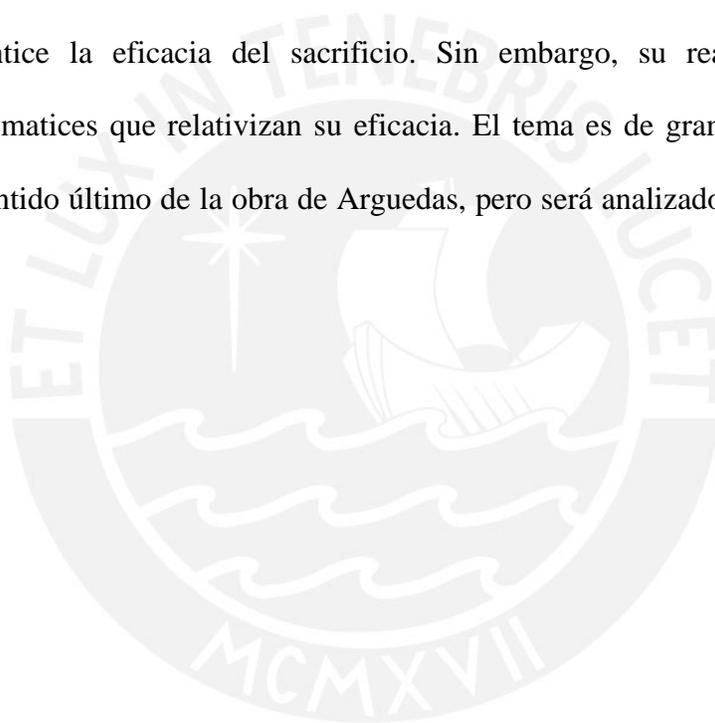
Para concluir, me parece pertinente retomar la tradición crítica teleológica basada en el principio biográfico y bibliográfico. Diamantes y pedernales constituye un antecedente fundamental para la última novela de Arguedas, El zorro de arriba y el zorro de abajo, publicada en 1971, dos años después del suicidio del autor. En esta novela póstuma, el narrador (que va intercalando páginas de un diario íntimo con los capítulos propiamente dichos de la novela, ambientados en el puerto de Chimbote durante el boom pesquero de los la década de 1960) ofrece su propia vida para producir un Pachacuti, un cambio cósmico en el Perú contemporáneo semejante al descrito en el texto colonial del siglo XVII recopilado

por el Padre Ávila. A diferencia de Diamantes y Pedernales, El zorro de arriba y el zorro de abajo sí tiene relaciones intertextuales directas, citas y alusiones explícitas con Dioses y hombres de Huarochirí (Arguedas ya había publicado su traducción en 1966). No obstante, importa destacar que se conserva la correspondencia entre el rito del sacrificio y la crisis sacrificial tal cual ha sido descrita en Diamantes y pedernales.

Una propuesta de síntesis entre las lecturas de la obra arguediana basadas en el principio biográfico y el contextual (el imaginario cultural andino) sería la siguiente. En 1953, Arguedas publica Diamantes y pedernales, una obra indigenista que exhibe los mecanismos de la crisis sacrificial en la sociedad andina contemporánea a partir de los personajes del upa Mariano y don Aparicio. Doce años después, en 1966, publica su traducción del manuscrito quechua de Huarochirí con el título de Dioses y hombres de Huarochirí, en donde encuentra un catálogo extenso y minucioso de mitos y ritos de sacrificios de la sociedad andina previa a la conquista por los españoles. Entonces, Arguedas buscaría reproducir la coherencia del contexto ritual del manuscrito de Huarochirí en su propia obra y así superar la crisis sacrificial que caracteriza la desestructurada sociedad andina del siglo XX. El resultado de este proyecto sería la novela inconclusa El zorro de arriba y el zorro de abajo, que, pese a incorporar citas explícitas del manuscrito quechua, no logra reproducir su coherencia ritual. Al contrario, esta última novela es el producto más dramático y complejo de la crisis sacrificial dado que Arguedas se ofrece él mismo como chivo expiatorio.

Finalmente, me parece pertinente plantear que el narrador de El zorro de arriba y el zorro de abajo posee algunos rasgos equiparables a los de un upa, como su conflictivo despertar sexual y su rechazo a ser un escritor profesional (posición representada por Julio Cortázar y Carlos Fuentes, renovadores formales del boom de la nueva narrativa

hispanoamericana) para reivindicarse como autor intuitivo y auténtico, capaz de devolverle a la palabra su condición mítica y adánica (Lienhard 66). Podría plantearse que se trata de la historia de un escritor que, de manera análoga a la música del arpista upa Mariano, busca a través de la palabra sofrenar la violenta irrupción del capitalismo en el Perú y recuperar la armonía cósmica del mundo andino. Ante el fracaso de su palabra para conjurar la violencia de la comunidad, el narrador ofrecerá su propia vida en sacrificio y preparará detalladamente el rito de su propio funeral, como una manera de delimitar un contexto ritual que garantice la eficacia del sacrificio. Sin embargo, su realización presenta ambigüedades y matices que relativizan su eficacia. El tema es de gran importancia para desentrañar el sentido último de la obra de Arguedas, pero será analizado con detalle en un trabajo futuro.



CONSIDERACIONES FINALES

El argumento desarrollado en esta tesis se puede resumir de la siguiente manera. José María Arguedas construyó su obra narrativa como una defensa de los valores de la cultura indígena, que debían ocupar un papel importante en la construcción de la nación peruana. En la versión del indigenismo arguediano, lo andino se encuentra en diálogo permanente con otros estratos sociales y culturales; es decir, no es un elemento pintoresco o arcaico, pues se encuentra inmerso en procesos de cambios que incluyen el impacto del latifundismo tradicional y la modernización. En ese sentido, el rito del sacrificio y la víctima propiciatoria son los mecanismos discursivos de que se sirve Arguedas para retratar la complejidad del mundo andino. Los conflictos sociales dispersos en el tejido social se transfieren al chivo expiatorio para que con su sacrificio se produzca un Pachacuti, el mito del cambio cósmico en la cultura andina. En el caso de Diamantes y pedernales, el chivo expiatorio es el upa Mariano, quien, primero con su música y luego con el sacrificio de su vida, se encarga de sofrenar la pulsión sexual desordenada del hacendado don Aparicio que amenaza con destruir a su sociedad.

La reivindicación de la originalidad de la cultura andina se realiza a partir de la música, su práctica cultural más característica y principio epistemológico y transformador del mundo. En Diamantes y pedernales, la música ocupa un papel importante tanto a nivel temático (el protagonista, el upa Mariano, es un arpista) como a nivel estructural en la construcción de los capítulos. Así, se establece una analogía entre el título del relato (que alude al curso de los ríos andinos) y las movilizaciones de los personajes, en particular de las capas indígenas representadas en los indios de Lamba, siervos de don Aparicio, y los indios del ayllu de Alk'amare. En el primer caso, los indios de Lambra carecen de canto y

están sometidos al deseo egoísta de su patrón, quien los utiliza para entregar una ofrenda a Adelaida, la mujer costeña. En cambio, en el segundo caso, los indios del ayllu de Alk'amare celebran el funeral del upa Mariano a partir de sus propias tradiciones, las cuales incluyen gran cantidad de cantos rituales que generan arrepentimiento en Aparicio y le permiten expiar sus culpas. Es decir, se observa una inversión de jerarquías y una reivindicación de la cultura andina que ha sido posibilitada por la muerte de Mariano, asesinado por Aparicio en un arrebato de cólera. El sacrificio del Upa, un forastero y un marginal, ha servido para preservar el bienestar y la subsistencia de la comunidad andina amenazada por sus propios conflictos y por el temperamento del hacendado. Por otra parte, cuando el funeral del upa Mariano ha concluido, Aparicio realiza un sacrificio privado para expiar su propia violencia al herir a su caballo negro, emblema de su poder y violencia, y adoptar al cernícalo Killincho, mascota del Upa.

Según la teoría del sacrificio de René Girard, si el rito del sacrificio cumple a cabalidad con su objetivo de expiar la violencia social, se producirá un mito que en este trabajo relacionamos con el Pachacuti o cambio cósmico. Sin embargo, cuando el sacrificio no es exitoso y los antagonismos persisten en la sociedad, se manifiesta un contexto crisis sacrificial. Para explicar este aspecto se desarrolla una comparación entre Diamantes y pedernales y Dioses y hombres de Huarochirí, la traducción al español realizada por el mismo Arguedas del manuscrito quechua del siglo XVII que recopila mitos y tradiciones prehispánicas. Dioses y hombres de Huarochirí sí se encuentra plenamente integrado a un contexto ritual definido; en cambio, el relato Diamantes y pedernales presenta sacrificios en un contexto de transición de las estructuras tradicionales andinas hacia el proceso de modernización, aludidas por la llegada de una mujer costeña que exagera la libido de

Aparicio. Los sacrificios del upa Mariano y del potro negro de don Aparicio pretendían resolver una violencia que, sin embargo, persiste con renovados bríos.

Finalmente, el sacrificio en Dioses y hombres de Huarochirí permitía la destrucción de un viejo orden social, que era reemplazado por un nuevo sistema social, la familia de Huatyacuri, y una nueva divinidad, Pariacaca. En Diamantes y pedernales, Aparicio renuncia a su vida sexual desordenada para formar una relación estable con la ocoyambina Irma, pero el nuevo orden que representaría esta familia se presenta como frágil y amenazado por la violencia. En el desenlace de la obra, el proyecto de Aparicio de convertir a Irma en su esposa y partir con ella a su pueblo natal está enfrentado a la voluntad del ayllu de Alk'amare de adoptarla como un miembro de su comunidad. La persistencia de este antagonismo esencial revela que los sacrificios del upa Mariano y del caballo de don Aparicio no han sido capaces de purificar la violencia porque están insertos en un contexto de crisis sacrificial. La consecuencia inmediata de ello es que Irma se convierte en un tercer chivo expiatorio.

BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, José María. Obras completas. 5 vols. Lima: Horizonte, 1983
- , trad. Dioses y hombres de Huarochirí. Lima: Museo Nacional de Historia, IEP, 1966.
- Barthes, Roland. “De la obra al texto”. En: El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura. Barcelona: Paidós, 1987.
- Conteras, Carlos y Marcos Cueto. Historia del Perú contemporáneo. Desde las luchas por la independencia hasta el presente. 3ra edición. Lima: IEP Ediciones, 2004.
- Cornejo Polar, Antonio. “Diamantes y pedernales: elogio de la música indígena”. Los universos narrativos de José María Arguedas. Lima: Horizonte, 1997. 138-147.
- . Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista. Lima: Losantay, 1980.
- Denegri, Francesca y Rocío Silva Santisteban. “Lo que ansío es ser amado con pureza. Sexo y Horror en la obra de José María Arguedas”. Ed. Pinilla, Carmen. Arguedas y el Perú de Hoy. Lima: Sur 2005. 307-324.
- Dorfman, Ariel. “Mario Vargas Llosa y José María Arguedas: dos visiones de una sola América”. En: Imaginación y violencia en América Latina. Barcelona: Anagrama, 1972. 213-248.
- Escajadillo, Tomás. La narrativa indigenista peruana. Lima: Amaru Editores, 1994
- Forgues, Roland. José María Arguedas. Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico: historia de una utopía. Lima: Horizonte, 1989.
- Genette, Gérard. Figuras III. Barcelona: Lumen, 1989.
- . Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus, 1989.
- Girard, Rene. La violencia y lo sagrado. Barcelona: Anagrama, 1998.

- Greimas, A. J. y J. Courtés. Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid: Gredos, 1982.
- González Vigil, Ricardo. Introducción. En: Los ríos profundos. Madrid: Cátedra, 1998.
- ¿He vivido en vano?: mesa redonda sobre Todas las Sangres, 1-23 de junio, 1965. Lima: IEP, 1985.
- Legras, Horacio. “Yawar Fiesta: el retorno de la tragedia”. En: José María Arguedas: hacia una poética migrante. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburg, 2006.
- Lira, Jorge A. y Mario Mejía Huamán. Diccionario quechua-castellano, castellano-quechua. Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, 2008.
- Lienhard, Martín. Cultura popular andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas. Lima: Tarea: Latinoamericana, 1981.
- Luque, Gino. Tensión y crisis en la escritura de José María Arguedas: Puquio como espacio de ensayo de la representación del mundo andino. Tesis (Lic.). -- PUCP. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Mención: Literatura Hispánica.
- Núñez-Carvalho, Rodrigo. “Dioses, hombres y ‘Pachacutis’”. En: Desastres y Sociedad 2. 3 (1994): 9-18.
- Ortiz Rescaniere, Alejandro. “La aldea como parábola del mundo” En: Cuadernos arguedianos 3. 3 (2000): 35-37.
- . “Matrimonio y cambio cósmico: Huatyacuri”. En: Antropológica 9 (1991): 53-72.
- Pavis, Patrice. Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología. Barcelona: Paidós, 1996.
- Portugal, José Alberto. Las novelas de José María Arguedas: una incursión en lo inarticulado. Lima: PUCP. Fondo Editorial, 2007.

- Rama, Angel. Transculturación narrativa en América Latina. Bogota: Siglo XXI, 1987.
- Rubina, Celia. “La petrificación en el manuscrito de Huarochiri”. En: Mester 21. 2 (1992): 71-82.
- Rowe; Wiliam. Ensayos arguedianos. Lima: SUR: UNMSM, 1996.
- . Mito e ideología en la obra de José María Arguedas. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979.
- Spina, Vincent. El modo épico en Arguedas. Madrid: Pliegos, 1986.
- Telémaco (Seud. de Sebastián Salazar Bondy). “José María Arguedas” Res. de Diamantes y pedernales. Agua. En: Letras peruanas: revista de humanidades 12 (1954): 79, 90.
- Vargas Llosa, Mario. La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1996.

