

HISTORIA PROBLEMA Y PROMESA

homenaje a
jorge basadre

Capítulo 52



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU

FONDO EDITORIAL 1978

© Pontificia Universidad Católica del Perú
Fondo Editorial 1978

Diseño de carátula: Víctor Cumpa

Tuvo a su cargo la revisión técnica: Guillermo Cock

Fotografía: Guillermo Hare

TECNICA E IDEOLOGIA EN "YAWAR FIESTA"

Roberto Paoli

1. Los dos primeros capítulos de *Yawar Fiesta*¹ son un verdadero preámbulo. El hecho de comenzar una novela mediante una ambientación pormenorizada de carácter geográfico-histórico o simplemente paisajístico, es una fórmula naturalista, propia del filón de la novela regionalista. El sello regionalista lo da, sin embargo, sobre todo ese tono sentimental, nostálgico, que el terruño, la patria chica, el pequeño horizonte rural despiertan en el corazón del que regresa, del provinciano que salió un día de allí para emigrar a zonas urbanas.

“¡Ver a nuestro pueblo desde un abra, desde una cumbre donde hay saywas de piedra, y tocar en quena o charango, o en rondín, un huayno de llegada! Ver a nuestro pueblo desde arriba, mirar su torre blanca de cal y canto, mirar el techo rojo de las casas, sobre la ladera, en la loma o en la quebrada, los techos donde brillan anchas rayas de cal; mirar en el cielo del pueblo, volando, a los killinchos y a los gavilanes negros, a veces al cóndor que tiende sus alas grandes en el viento; oír el canto de los gallos y el ladrido de los perros que cuidan los corrales. Y sentarse un rato en la cumbre para cantar de alegría. Eso no pueden hacer los que viven en los pueblos de la costa” (p. 8).

Si se compara este pasaje con un trocito de *Gente in Aspromonte* (1930), cuyo autor es un narrador regionalista italiano, el calabrés Corrado Alvaro, descubrimos esa misma actitud sentimental que toma además la misma configuración formal, más o menos, sin que sea necesario (ni admisible) suponer que Arguedas haya leído a Alvaro. Se trata de moldes convencionales del cuento regionalista tradicional en los que autores de distintas latitudes coinciden, aportando cada cual el matiz de su propia sensibilidad. Alvaro no queda muy lejos de Arguedas en virtud de la levadura lírica de su realismo:

“... a inoltrarsi appena fra gli speroni dei monti, sulla striscia del torrente, si vede la montagna che nasce tra la valle animarsi della sua vita segreta, e sembra di udir le voci di tutte le sorgenti che

1 Las referencias a esta novela de Arguedas son de la edición Juan Mejía Baca (Lima, 1973, 5a. edic.).

scaturiscono da essa. Si rivelano i paesi coi loro fiocchi di fumo, le voci disperse, i suoni intermessi, la voce soprana delle campane. E' una vita alla quale occorre essere iniziati per capirla, esserci nati per amarla, tanto è piena, como la contrada, di pietre e di spine"².

El sello ruralista en los cuentos de *Agua* era proporcionado por otras tendencias de la escritura. Se recurría, por ejemplo, a un expediente estilístico convencional del naturalismo como el de los símiles rurales, o sea a comparaciones sacadas de la zoología más familiar al campesino: "como a puma ladrón", "con voz de perro grande", "como toros en la plaza", "se cuadró como toro padrillo", "como a gallo cabestro", "como gallo forastero", "como vizcacha de la puna", "como chanchos cerriles", "parecían carneros", "rojo como pavo nazqueño", etc.³ Pero incluso dentro del código ordinario del naturalismo se evidencian cada vez más, especialmente en la novela, rasgos típicamente arguedianos, técnicas a veces bastante elementales que consiguen comunicar con fuerza sensaciones telúricas andinas.

La técnica más perceptible es la de la iteración. Véase esta secuencia en las dos primeras páginas de *Yawar Fiesta* (edic. cit.) y nótese la trama de iteraciones:

"... sobre una lomada desigual, está el pueblo. Desde el abra de Sillanayok' se ven tres riachuelos. . . El pueblo se ve grande . . . los ayllus se ven como pueblo indio. Pueblo indio, sobre la lomada, junto a un riachuelo. Desde el abra de Sillanayok' se ven tres ayllus: Pichk'achuri, K'ayau, Chaupi. . . — ¡Pueblo indio! — . . . — ¡Pueblo indio! . . . ¡Ver a nuestro pueblo desde un abra. . . ¡Ver a nuestro pueblo. . . mirar. . . mirar. . . oír. . . Tres ayllus se ven desde Sillanayok': Pichk'achuri, K'ayau, Chaupi. Tres torres, tres plazas, tres barrios indios. . . Desde Sillanayok' se ve la capilla de Chau-pi. . ."

Esas repeticiones forman un tejido musical que confiere un sello especial a la descripción pausada, precisa, pormenorizada. Puquio se encuentra como en el fondo de una caja de resonancia. La textura musical de esta prosa, cuyo procedimiento fundamental es la reiteración, tiene el objeto de intensificar y dilatar en todo el imponente ámbito telúrico el punto enfocado por la cámara del narrador, o sea Puquio, observado desde el abra de Sillanayok'.

La búsqueda de efectos musicales se hace patente en los casos de frases

2 Corrado Alvaro, *Gente in Aspromonte*, Milano, Garzanti, 1970, p. 14. El libro de Alvaro vio la luz en 1930.

3 Ejemplos sacados de los cuentos de *Agua*.

simétricas: “El jirón Bolívar comienza en la plaza de Armas (p. 10). . . en la plaza remata el jirón Bolívar (p. 11)”, donde puede verse que se trata de una tautología, ya que principio y fin son nociones relativas con referencia a una calle, “comienza” equivale a “remata”, con el resultado de que la segunda oración no es más que una inversión de la primera. Pero la tautología tiene un claro intento musical.

Otro ejemplo de simetría es el siguiente: “el pueblo empieza a las orillas del riachuelo Chullahora, ayllu de Pichk’achuri (p. 9). . . Igual que Pichk’achuri, K’ollana termina en un riachuelo, Yallpu (p. 10)”. La simetría de las dos proposiciones está reforzada por una especie de síntesis o frase compendiosa que agrega el narrador: “El pueblo comienza y termina en riachuelos” (p. 10).

El propósito musical está confirmado también por otro fenómeno: el autor, en situaciones de cercanía, prefiere repetir el nombre en lugar de emplear el pronombre, expresado o sobreentendido. Veamos algunos ejemplos:

–“los techos de teja suben. . . hasta la cumbre; en la cumbre se acaban. . .” (p. 7)

–“un molle frondoso que hace sombra por las mañanas y en las tardes; sobre el molle suben las gallinas. . .” (p. 9)

–“tiendecitas, con mostradores montados sobre poyos de barro; y en los mostradores. . .” (p. 9)

–“comienza la Calle Derecha. . . , pero la calle Derecha es calle de indios” (p. 10).

–“Al otro lado del jirón Bolívar, en la otra ladera de la lomada, está el ayllu de K’ollana. K’ollana no se puede ver de Sillanayok’ . . . Igual que Pichk’achuri, K’ollana termina. . .” (p. 10)

Un poco de estadística viene a ser muy indicativa de este procedimiento de intensificación: en dos páginas no más (10 y 11 de la edición Mejía Baca, cit.) la denominación de la calle principal, Jirón Bolívar, se repite 16 veces. El narrador insiste sobre lo dominante para hacer resaltar el dominio, que asume de esta forma un resalto de pesadilla. Por lo mismo, en la pág. 11, primer párrafo, en seis renglones la “plaza de armas” es iterada 5 veces. En efecto, la plaza de armas es la cabeza de esa culebra, cuyo cuerpo es el jirón Bolívar, según la muy lograda imagen arguediana (p. 11) que hace ver cómo tal disposición urbanística sea emblema gráfico de la dominación social.

Relativamente al procedimiento iterativo, hay que llamar la atención sobre el cap. III (p. 31 y ss.), puesto que, si los dos primeros capítulos constituyen el antecedente, el prólogo, el tercer capítulo es la *ouverture* musical de la novela, es

decir un equivalente narrativo del tema musical del *turupukllay*, tocado por los *wakawak'ras*: en efecto las palabras más iteradas son precisamente *turupukllay* (o *pukllay*) y *wakawak'ras*.

2. Otro procedimiento que hay que poner de relieve es la manipulación de los puntos de vista, o sea la absorción de múltiples puntos de vista en la narración impersonal. El cuento se convierte así en punto de confluencia de múltiples perspectivas.

El aspecto más elemental de ese procedimiento consiste en representar la misma escena en momentos sucesivos de la narración desde dos ángulos distintos. Un ejemplo puede ser la llegada de los vecinos a la sesión del concejo municipal, que Arguedas describe dos veces: la primera vez, en el cap. V (pp. 60-61), la reunión es observada desde la plaza; la otra vez, en el cap. VI (p. 67), el punto de vista es el del Subprefecto, desde el corredor de su despacho.

Desde la plaza: "Algunos vecinos conversaban en el corredor, bajo la lámpara. Desde la plaza se veía hasta el color de la corbata o del pañuelo que tenían en el cuello. Levantaban sus bracitos... Cuando el Vicario llegó al corredor, don Antenor le dio la mano, agachando el cuerpo. Tras el Vicario entraron todos al salón de sesiones"

Desde el despacho del Subprefecto: "En el corredor iluminado de la Alcaldía, también, como en la pantalla de cine, hablaban los vecinos. Al pie de la lámpara se juntaban, de tres, de cuatro, moviendo sus bracitos; el pañuelo que muchos tenían en el cuello flameaba a ratos con el viento. Cuando el Vicario llegó... ante el cura inclinaron su cuerpo los vecinos; y tras de él entraron al salón municipal"

En realidad, aquí los dos puntos de vista son meramente físicos, no se identifican todavía o no consiguen identificarse con dos ópticas mentales distintas. Sin embargo, el procedimiento es indicio de una tendencia a introducir dos o más diversos comentarios para un mismo hecho, es decir a crear una polifonía de reacciones. Ejemplar es el *pukllay* del tercer capítulo. En los indios de Pichk'achuri (nótese que, aunque el narrador no lo dice, esta *ouverture* musical y coral es de los Pichk'achuri que al principio de la novela son los campeones reconocidos de la corrida indígena) el *pukllay* suscita sentimientos de exaltación, de osadía, de orgullo: "¡Pichk'achuri va parar juirme!" (p. 31); "Comunero Pichk'achuri será" (p. 33); "Sí, hombre, friega el ánimo (*ibid.*); "Debiera prohibirse que a la hora de comer nos molesten de esa manera" (p. 34); "¡Qué feo llora esa corneta!" (*ibid.*); "¡Qué música perra! ¡Revienta el

alma! ” (p. 35). Luego la narración aclarará que el grupo misti está dividido en dos subgrupos, uno apegado a las tradiciones locales y otro más alimeñado. Pero desde ahora vemos que la secuencia de voces anónimas de los mistis que comentan la música del *pukllay* forma en cierto momento un contraste dialógico, un asomo de disputa, anunciándose esa discordia intestina del grupo dominante que es fundamental en el desarrollo de la novela: “ ¡Maricones! A mi me gusta esa tonada. En un solo cuerno, ¡qué bien tocan estos indios! ” (p. 34), dice una voz anónima del coro de los mitis. Por tanto, respecto al *turupukllay* hay al menos tres posturas distintas.

Segundo aspecto técnico. Los pensamientos o sentimientos de los grupos sociales, sus razones dichas o pensadas, su monólogo interior (en el sentido flaubertiano), están frecuentemente incorporados al cuento en tercera persona, de manera que éste refleja la visión de los hechos propia de los personajes o, mejor, de los distintos grupos, puesto que en *Yawar Fiesta* piensan o hablan, dialogan o monologan no sólo las individualidades, sino también los grupos o los individuos anónimos que representan el sentimiento general de su propio grupo.

En la descripción inicial de Puquio confluyen varios puntos de vista. Por un lado, Arguedas imagina cómo entraría en el pueblo un forastero que viene de la costa, descubriendo su realidad urbanístico-social a medida que avanza (pp. 9-10). Por el otro, se incorpora al cuento el sentimiento de amor al terruño que es propio de todos los moradores de Puquio, sin distinción de clase social: “Pero en la costa no hay abras, ellos no conocen sus pueblos desde lejos. . . ¡Ver a nuestro pueblo desde arriba! . . . Eso no pueden hacer los que viven en los pueblos de la costa” (p. 8; *el subrayado es mío*). En efecto se echa de ver que ese “nuestro”, tan afectivo, pertenece no sólo a los indios, sino a todos los serranos de Puquio (con la excepción tal vez de los más alimeñados), es decir a comuneros, mestizos y principales. Al mismo tiempo, el pronombre “ellos” en lugar del nombre “costeños” tiene el sabor inmediato de la conversación y subraya con mayor eficacia la distancia que los separa de “nosotros”.

En el mismo capítulo, empero, los puntos de vista de los puquios comienzan a diferenciarse entre ellos y a contraponerse. Hay, incorporadas, frases de misti que se remontan históricamente al tiempo en que los señores abandonaron la minería de San Juan de Lucanas y cayeron como buitres sobre Puquio: “Pueblo grande, en buen sitio” “Había que ir recto. Calle de misti es siempre derecha” (p. 13). Pero es preponderante el punto de vista de los comuneros indios, a los cuales pertenecen enteros párrafos: “ ¡Acaso misti sabe

regar? ¿Acaso misti sabe levantar cerco? . . .” (p. 15); “. . . el agua blanca grita, pero los mistis no oyen. . . , flores amarillas bailan, pero los mistis casi no ven. . . , las ovejas y los potros corretean en el pasto, mientras los mistis duermen, o miran, calculando, la carne de los novillos. . . (pp. 16-17).

Resumiendo, en el primer capítulo de *Yawar Fiesta* tenemos por lo menos cuatro puntos de vista incorporados al cuento: 1) los costeños; 2) los serranos en general; 3) los mistis; 4) los indios. Los cuatro grupos constituyen además, en el orden en que los he enumerado, dos parejas de oposiciones. Es un capítulo polifónico.

En el segundo capítulo que cuenta cómo los mistis se adueñaron de los pastos de los comuneros cuando creció la demanda de ganado por parte de la costa, los puntos de vista son dos: el de los mistis y el de los punacomuneros. En el estilo indirecto libre del capítulo se reconoce ahora la voz violenta del misti (“¡Fuera trigo! ¡Fuera cebada! ¡Fuera maíz! ¡Alfalfa! ¡Alfalfa! ¡Fuera indios! . . . ¡Eso era, pues, plata! ¡Billetes nuevecitos!”, p. 21), ahora la voz patética e inconfundible de los indios (“Ahí está pues papel, ahí está pues werak’ocha Juez, ahí está gendarmes, ahí está niñas; principales con su arpista, con su clarinetero, con sus botellas de *sirwisa*. ¡Ahí está pues taita cura!”, p. 22).

De todas formas, es cierto que ese perspectivismo no significa en ningún caso relativismo. Arguedas está claramente del lado de los indios. Pero su visión es bastante más compleja y matizada. El quiere mostrarnos también que en ciertos casos puede haber un punto de vista misti (por ej., el de Pancho Jiménez) más respetuoso de la cultura india que cierto punto de vista indio (por ej., el de los ex-comuneros lucaninos que viven en Lima). Ahora bien. Eso no quiere decir que el primero sea preferible al segundo, sin lugar a dudas. Podría ser preferible. Arguedas no se declara abiertamente. Nos ofrece elementos para reflexionar, para juzgar.

Siempre he pensado que los “chalos” de Lima hacen mal en apoyar la circular del gobierno, que prohíbe la corrida india en los pueblos de la Sierra. No sólo por lo ambiguo que hay en la conducta de los cholos⁴, en general. Sino porque se trata de una medida racionalista, enciclopedista, filantrópica y etnocéntrica, de clara matriz burguesa y costeña, que, lejos de poner en discusión

4 François Bourricaud, *Pouvoir et société dans le Pérou contemporain*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 52 y ss.

las relaciones de fuerza y de poder en la Sierra, termina siendo contraproducente, puesto que echa a perder esa riqueza moral del indio en la que radica su misma esperanza de rescate: la rabia que es su única fuerza, secretamente alimentada. Es una medida que, además de apagar el fuego de la cólera indígena, ratifica por enésima vez el derecho de intervención del blanco y la iniciativa costeña. Cuando, al final del cap. VI (p. 96), el "chalo" Escobar se dirige al retrato de Mariátegui y empieza a decirle con tono de solemne certidumbre: "Te gustará Werak'ocha lo que vamos a hacer", cabe suponer que, de vivir Werak'ocha, lo que van a hacer los chalos no le gustaría tanto como ellos creen.

Pero no es Arguedas, sino yo, el intérprete, quien afirma que Escobar no ha hecho más que ofrecerme una serie de datos, de los cuales puede inferirse que él podría concordar con mi interpretación y hasta podría inclinarse a ella. Pero tampoco queda excluida la clave de lectura opuesta, o sea sostener la tesis de que Escobar tiene razón, puesto que Arguedas no toma en absoluto posición en contra de los comisionados del Club Lucanas.

En el cuento *Yawar (Fiesta)*⁵ que es de 1936 y por tanto es anterior en cinco años a la novela, Arguedas estaba claramente del lado de los "chalos" de Lima y compartía su misión ilustradora⁶. Pero ahora, en la novela, ya no. Sin embargo, tampoco reprueba lo que hay de generoso y justo en la actuación de un grupo que ha encontrado valor para decirle ladrón en la casa al gamonal e incita a la rebelión contra don Julian, típico tirano blanco y dueño secular de la Sierra.

En conclusión, Arguedas en la novela no proporciona más que elementos de juicio, cuya interpretación y valoración le corresponderá al lector. De esta manera *Yawar Fiesta*, no obstante todo el amor que el escritor andino tiene y manifiesta por los indios, se acerca bastante a esa concepción de la novela, imparcial, flaubertiana, que ha sido teorizada en años recientes por Vargas Llosa⁷. La interferencia del autor, en comparación con los cuentos anteriores, se ha reducido bastante. Los personajes son cada vez más ambiguos: no sólo los

5 José María Arguedas, *Yawar (Fiesta)*, en "La Revista Americana de Buenos Aires", tomo LXVII, año XIV, n. 155-6 (marzo-abril de 1937), pp.127-145.

6 Cf.: Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Losada, 1973, pp. 87-91.

7 De Mario Vargas Llosa, me limito a señalar aquí *Tres notas sobre Arguedas*, en VARIOS, *Nueva novela latinoamericana*, compilación de Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Paidós, 1972, vol. I, pp. 30-54; y el reciente *La orgía perpetua (Flaubert y "Madame Bovary")*, Madrid, Taurus, 1975.

indios, sino también los vecinos, por lo menos los más estudiados por el autor, don Pancho Jiménez y don Julián Arangüena que, cada cual a su manera, en su mezcla de “vicios” y “virtudes”, no son fácilmente definibles ni encasillables, habiendo dejado de ser hombres de una sola pieza como los gamonales de los cuentos de *Agua*. Los mismos “chalos” son en la novela ambiguos hasta la contradicción; reniegan de la corrida india, basada en la competencia de los ayllus, y, al mismo tiempo, reconocen la función positiva y mágica que el móvil irracional de la competencia tiene en el mundo indígena: “¿Sabén, hermanos, lo que significa que los K’ayaus se hayan atrevido a entrar a Negromayo? ¿Que hayan laceado al Misitu y que lo arrastren por toda la puna hasta la plaza de Pichk’achuri? Ellos lo han hecho por orgullo, para que todo el mundo vea la fuerza que tiene, la fuerza del ayllu, cuando quiere. Así abireron la carretera a Nazca; por eso, ¡150 kilómetros en 28 días! Como en tiempos del Imperio. Algunos estudiantes decían en Lima: ‘Indios estúpidos, trabajan para que sus explotadores se beneficien!’ . ¡Mentira! ¿Por dónde fuimos a Lima nosotros? ¿Por dónde hemos venido ahora? ¿Por qué puedo hablar yo con esta conciencia que tengo? Yo encontré la forma de iluminar mi espíritu para servir la causa de ellos, de los ayllus, llegando a Lima por el camino que ellos abrieron” (p. 157).

3. En *Yawar Fiesta* lo colectivo prevalece sobre lo individual, las masas o el coro sobre el personaje. Un buen porcentaje de la parte dialogada de la novela está formada por voces colectivas y anónimas. Eso no sólo ocurre en el muy musical (vocal e instrumental) tercer capítulo, sino en todas partes, incluso en los dos primeros capítulos donde domina la narración en tercera persona. Aquí también, de tanto en tanto, breves frases directas introducen una pausa, una suspensión musical en la tupida descripción:

— “¡Pueblo indio! —dicen los viajeros. . . — ¡Pueblo indio!” (p. 8). . . — “¡Pueblo indio!” (p. 9).

— “¡Atatao! —dicen los comuneros de los otros barrios—. Parece iglesia de misti” (p. 8). . . —Mejor que de misti —dicen ellos [los chaupi]” (p. 9)

— “¿Qué? —dicen los forasteros entrando al jirón Bolívar” (p. 10).

— “¡Qué ni qué!” (p. 13) [no hay acotación; se sobreentiende que lo dicen los mistis].

— “¡No empurta!” (p. 14) [no hay acotación; lo dice cualquier indio que ha sufrido la represalia de los mistis].

— “¡Mi ojo premero sacará! . . . , etc.” (p. 15) [no hay acotación; lo dice cualquier comunero que opone resistencia a los

mistis].

Nótese que, aun cuando esas frases están referidas a una persona singular, son frases "colectivas", que expresan una condición, una exigencia, un sentimiento de grupo; de los distintos grupos sociales que actúan en la novela: costeños, comuneros de Puquio, mistis, comuneros de un ayllu determinado, etc. Se notará también que no son interjecciones corales por el estilo de "¡viva!", "¡muera!", "¡hurra!", "¡olé!", etc., sino frases individuales y anónimas (es decir, formuladas por un individuo anónimo), elevadas a exponente del sentimiento común del grupo al que el individuo pertenece. Pueden funcionar como un comentario externo a la narración, que abre una perspectiva distinta, hasta opuesta. La descripción de Puquio en las dos primeras páginas no está hecha sólo desde la perspectiva de los comuneros. Después de un par de párrafos de descripción imparcial, el comentario de los viajeros costeños, "¡Pueblo indio!" (p. 8), introduce una tesis (el desprecio), que provoca reactivamente una antítesis óptica (la defensa moral del terruño), creándose así desde el principio un juego bastante animado de perspectivas. Otras veces, como en el admirable tercer capítulo, las voces anónimas se suceden formando una serie de secuencias, más o menos largas, correspondientes a los varios grupos sociales o a subgrupos: 1) comuneros de Pichk'achuri (p. 31); 2) mujeres de los comuneros (pp. 32-33); 3) vecinos (pp. 33-34); 4) mujeres de los vecinos (p. 34); 5) muchachos de los barrios (*ibid.*); 6) otra vez, mistis y niñas (p. 35); 7) otra vez, indios de Pichk'achuri (p. 35). Cada grupo tiene su perspectiva, y todos juntos crean un gran juego móvil de perspectivas corales.

El predominio de la colectividad sobre el individuo puede observarse además en el fenómeno por el cual los personajes se mueven siempre en grupo. Aislados no están más que don Julián y el Subprefecto, cada cual por razones distintas; pero ambos son tiranos, cada cual a su manera. Los indios se mueven y actúan "en tropa" y a veces "en tropa cerrada", todos juntos o por ayllu. Al igual que los indios, se mueve cada estrato de la pirámide social: los más principales, los medio mistis, los mestizos. Los mismos "chalos" de Lima se mueven y actúan en grupo.

Basta leer otro capítulo admirable, el de la circular (*cap. V, p. 51 y ss.*), para darse cuenta de que Arguedas tiene las preocupaciones de un director de escena, procurando aislar y caracterizar la psicología y la conducta de cada grupo social durante las escenas de masa. La búsqueda de efectos teatrales es evidente desde los primeros ensayos de Arguedas. Por ejemplo, en el cuento *Agua*, los

Tinkis, comuneros libres y por tanto felizmente distintos de los Sanjuaneros, cuya comunidad cautiva está a punto de desintegrarse, bajan de la puna a San Juan de Lucanas. La libertad es condición de fuerza y unidad en las poblaciones andinas. Por eso los Tinkis llegan al pueblo formando un grupo compacto, que merece el elogio de Pantacha, el mak'ta cornetero: "¡Tinkis, de verdad comuneros!"⁸. La solidaridad y compactibilidad del grupo se refleja en los movimientos que el autor describe atentamente. El cuento no conoce más que un escenario, la plaza de San Juan, lugar donde se mueven y chocan los distintos grupos: mistis, Sanjuaneros, Tinkis, "escoleros".

Don Pascual, Wallpa y Pantaleón, se pararon a un costado de la mesa, mirando la esquina de don Eustaquio; los sanjuaneros en el lado de la cárcel, sus mujeres tras de ellos y los tinkis junto a la puerta de la escuela; los escolares trepados en los pilares de piedra blanca⁹.

Se trata, como puede verse, de un párrafo claramente didascálico, con acotaciones para el movimiento de los actores y, casi podríamos decir por analogía, de las masas corales.

En el cuento *Runa yupay*¹⁰, cuyo título quechua significa "el censo", la llegada de los comuneros en tropa ordenada da a mistis y forasteros una impresión de cohesión y fuerza (pp. 142-143). Se anticipa así el gran desfile de los lucaninos por Puquio en *Yawar Fiesta*, antes y después de la construcción de la carretera (pp. 82-86). Arguedas prefiere normalmente el colectivo "indiada" para designar la muchedumbre de los indios. El término "indiada" es más bien despectivo, pero en el uso arguediano quiere expresar la cohesión del grupo, como si se tratara de una sola persona. Desde la perspectiva del Subprefecto esa unión no aparece, por supuesto, como una virtud. Para él la indiada es puro ganado.

En los capítulos IV y V de la novela es admirable el cuidado con que el narrador compone la tropa que sigue al Subprefecto: él, primero; luego, los vecinos principales encabezados por don Demetrio y el alcalde; luego los medio mistis encabezados por don Pancho; luego los mestizos; en fin, los indios. Todo eso tiene su homólogo en la disposición urbanística de Puquio: la Plaza de

8 Cito de *Agua y otros cuentos indígenas*, prólogo de W. Delgado, Lima, Milla Batres, 1974, p. 28.

9 *Ibid.*, p. 39.

10 José María Arguedas, *Runa yupay*, Comisión Central del Censo, Lima, 1939. Se ha vuelto a editar el cuento en el volumen *Agua y otros cuentos indígenas*, cit. La cita corresponde a esta edición.

Armas, donde vive el Subprefecto, es la cabeza de la culebra; el jirón Bolívar, donde viven los vecinos, es el cuerpo de la culebra; luego viene el barrio de Chaupi, donde viven los mestizos; luego, los barrios indios.

En cuanto a realización, la representación del grupo de los vecinos que llega a dividirse en dos facciones que se miran de reojo, es muy lograda: la circular del gobierno hace estallar contradicciones y conflictos latentes, de carácter socioeconómico y cultural, que el autor no refiere pero que pueden colegirse de los datos que se nos ofrecen. Igualmente perfecta es la representación del terror casi cósmico que le tienen los puquios al Subprefecto, puesto que en este sistema de colonización interior los representantes de la autoridad central se parecen más a un presidio militar extranjero (con la agravante de la corrupción y del pillaje) que a fuerzas del orden nacionales. De ellas no puede esperarse nada bueno: todos piensan lo mismo en Puquio, no sólo los indios. Sin embargo, el terror es mayor o menor según la categoría social. Los mistis de la capa más alta (el Alcalde, don Demetrio) muestran un respeto formal mezclado con desconfianza y servilismo, lo cual es indicio de dependencia, complejo de inferioridad y temor. Los menos principales, en cambio, al acercarse el Subprefecto, tienen la tembladera todos, salvo don Pancho. Más aún los mestizos, que, al oír el grito anónimo de terror "¡Viene el Subprefecto!" (p. 57), se fugan calle abajo, como si estuvieran perseguidos. Los comuneros ni siquiera la fuerza de escapar tienen; se quedan casi petrificados y se arriman a la pared (*ibid.*)

4. Interesante, en *Yawar Fiesta*, es también la función expresiva del ingrediente musical: me refiero a la música no ya como elemento significativo sino como motivo. Hasta los más distraídos lectores de la novela habrán notado el motivo repetido, casi obsesivo de los wakawak'ras que podríamos llamar también *leitmotiv*. Ahora bien, la música está presente en la obra de Arguedas desde los primeros cuentos. El personaje más magnético de *Agua* es sin duda Pantacha, un músico adolescente que es capaz de despertar emociones telúricas con su corneta y crear en su alrededor un ámbito de religioso estupor. El es el intérprete de los sentimientos de la comunidad, del alma mortificada de la comunidad que sólo en la expresión musical puede encontrar un desahogo y un alivio.

En la primera etapa de Arguedas hay una estrecha conexión entre música y rabia, porque la música tiene la facultad de estimular el valor de los comuneros, el poder de rescatarlos aunque sea por breve tiempo de su postración habitual.

Pero el rasgo que hay que poner de relieve es sobre todo el que en

Arguedas la música tiende a fundirse siempre con el paisaje. Es una música totalmente identificada con el paisaje: parece que nace de él, y por él es reabsorbida, después de dilatarse por todo su ámbito. Tiene un origen telúrico, y una gran capacidad de resonancia telúrica. Véanse estos ejemplos: "De dentro de las nubes llegaba la voz del clarinete, del *pututo* y de las flautas"¹¹; "el turupukllay llegaba como desde lo alto" (p. 35); "los luceros temblaban en el fondo triste del cielo, porque el cantar de los wakawak'ras los sacudía" (p. 135); "salía el turupukllay, como de dentro de los cerros" (p. 136); "salía el canto como del corazón de la plaza, parece de dentro de la capilla, y llegaba hasta el río grande" (p. 65); "y en las hondonadas, en los rocales, sobre la tinya, lamían el ischu, iban al cielo, regaban su amargo en toda la puna" (pp. 28-29); "y por el alto del cielo, más fuerte que el viento y la voz de los chaschas, atronaban los wakawak'ras, como voces de toros. . ." (p. 44). Lleva pues razón don Pancho, al decir al Subprefecto que "ni enterrando el pueblo con todos los cerros haría. . . callar a los wakawak'ras" (p. 71), que "tendrían que hacer parar el corazón de todos los puquios, para que no canten los wakawak'ras" (p. 73).

De veras es impresionante la capacidad que tiene la música en Arguedas de invadir todo el espacio, saturar todo ámbito, llegar al cielo, alcanzar lejanos límites, proviniendo de debajo de la tierra, del este, del oeste, de cualquier punto. Viene de todas partes y va a todas partes. Ejemplar en este sentido es, una vez más, el capítulo III, en que no sólo la quebrada de Puquio, sino toda la región de Lucanas casi se convierte en una inmensa caja de resonancia por donde se propaga y retumba el canto de los wakawak'ras: "En la puna y en los cerros. . . tocaban. . . se oía. . . en los caminos. . . y en las chacras. . . tocaban. . . en toda la puna y en los cerros. . . oían. . . en la puna alta. . . en toda la puna y en todos los caminos. . . los wakawak'ras presentían el pukllay. . . En las tiendas, en el billar, en las casas de los principales, oían. . . el pukllay sonaba en la quebrada, de canto a canto, de hondonada en hondonada. . . con el viento. . . pasaba las cumbres, daba vueltas a las abras, llegaba a las estancias y a los pueblitos. . . llegaba como desde lo alto" (pp. 31-35).

Parecida a esa propagación o dilatación en el espacio, se da una extensión de la música en el tiempo, así que puede decirse que el canto satura toda dimensión: "Desde junio tocaban. . . con sol o con lluvia, al amanecer y anocheciendo. . . tocaban a la madrugada, al mediodía, y. . . por la tarde. En la

11 *Runa yupay*, edic. cit., p. 142.

noche también. . . En noche clara, o en la oscuridad, el turupukllay llegaba como desde lo alto" (pp. 31-35).

5. Los dos polos de *Yawar Fiesta* son la corrida india y la circular del gobierno. Esquemáticamente, la novela es un conflicto entre una costumbre y una disposición superior. Pero, como alrededor de cada polo se coagula una serie de grupos e intereses, ese motivo sólo en apariencia fútil origina o, mejor, pone al descubierto un antagonismo de proporciones mucho mayores, en el que nadie permanece neutral. O se toma la defensa de la tradición o se es partidario de la circular.

En efecto, la oposición "tradición local / circular del gobierno" hace estallar otros contrastes latentes: "sierra / costa", "vecinos más privilegiados / vecinos menos privilegiados", "comuneros / ex-comuneros". Al mismo tiempo, la clásica oposición económico-social "gamonal / siervo", típica de la novela indigenista e incluso de los primeros cuentos de Arguedas, resulta atenuada, si se exceptúan los dos primeros capítulos que sin embargo tienen carácter retrospectivo. Resulta atenuada, porque entre señores y vasallos no hay verdadera oposición cultural: este fenómeno constituye un auténtico descubrimiento de Arguedas.

El conflicto que aquí se plantea, podría esquemáticamente llamarse en términos decimonónicos: "civilización" y "barbarie". Ese tipo de polarización cultural modifica y altera en parte el tradicional enfrentamiento de clase. Del lado de la "civilización" están ricos hacendados de Puquio, obreros y modestos empleados de Lima; del lado de la "barbarie" están los indios y don Julián, el mayor hacendado de Puquio. Por supuesto los dos términos van entre comillas, porque, diversamente de Sarmiento, ya no creemos que la "civilización" sea civilización, y la "barbarie", barbarie. De acuerdo con la actitud que nos parece ser la de Arguedas en *Yawar Fiesta*, tampoco nos inclinamos por el punto de vista opuesto que ensalza a la "barbarie" tanto como reniega de la "civilización"¹². Creemos, en cambio, que lo que está debajo de los dos términos tiene igual dignidad, puesto que desde una perspectiva antropológica se trata del choque entre culturas distintas. No son términos científicamente correctos, ya que al menos en su origen han reflejado una óptica colonialista, ni rinden justicia a Arguedas cuya visión no es maniquea, en absoluto. Sin embargo, creo que es

12 Para una discusión sobre el problema, véase Roberto Fernández Retamar, *Calibán*, "Casa de las Américas", n. 68 (1971).

útil emplearlos porque se ajustan perfectamente a la óptica de las dos facciones enfrentadas que, sí, son maniqueas. Veamos antes un sencillo esquema:

“CIVILIZACION” (Costa)	vs.	“BARBARIE” (Sierra)
circular	vs.	yawar fiesta
– subprefecto		– don Julián
– vecinos más ricos	vs.	– vecinos menos ricos (en
– “chalos” de Lima		cabezados por don Pan-
		cho) y mestizos
		– indios

Si examinamos más de cerca la perspectiva de los grupos que tienen mayor conciencia de esa oposición (los chalos de Lima, los mistis de Puquio, el Subprefecto), vemos que su maniqueísmo es absoluto. Por un lado está la civilización (europea → costeña); por el otro, la barbarie (americana → provinciana o serrana). Por un lado, la ciudad, por el otro, el campo. Por un lado, la luz; por el otro, las tinieblas.

La oscuridad material de Puquio es una metáfora del oscurantismo. No de otra forma es explicable la insistencia sobre las escenas nocturnas, la oscuridad casi completa en que está hundido el pueblo, la deficiencia del alumbrado público y hasta la falta de estrellas y luna en el cielo. Los que no están acostumbrados a la noche andina, se mueven con dificultad o andan tropezando. Esa oscuridad es sobre todo molesta al Subprefecto, que, al fin y al cabo, ni siquiera es limeño, sino sólo un iqueño: sin embargo él la nota más que otros, porque ella se le muestra como la exteriorización de una psicología y de una tradición que él abomina. No diversamente de él, los mistis que son sus partidarios afirman como disculpándose: “En estos pueblos, señor Subprefecto, vivimos todavía en la oscuridad” (p. 55). Y los “chalos” quisieran iluminar la mente entenebrecida del indio: “Nosotros conocemos su alma, nosotros les iluminaríamos de cerca” (p. 156). Como se ve, los partidarios de la “civilización”, incluso los más avanzados, conciben la diferencia cultural como una oposición entre luz y tinieblas, sirviéndose de un concepto burgués y colonialista que, en el mejor de los casos, arranca su raíz de la Enciclopedia y de la Ilustración.

El mayor defensor del maniqueísmo “sierra / costa” es el mismo Subprefecto, quien está convencido de buena fe de que lo han enviado a hacer su tirocinio entre salvajes, con los cuales hay que tener la mano pesada. Su ideología es colonial, pero tan difundida hasta hoy día que ha sido compartida también por un filósofo peruano, Alejandro Deustua. En su forma más elemental, dice que los indios son incapaces de progresar y que el retrasado desarrollo nacional de países como Bolivia, Perú, Ecuador (en comparación con los pises del cono sur) se debe al altísimo porcentaje de población indígena. “Con razón nos ganaron los chilenos” (p. 59), afirma en cierto momento, achacando a los indios la histórica derrota con Chile, o sea echándole encima a la víctima la culpa del criminal. No es que tenga una mejor opinión de los mistis. Justamente los considera sanguijuelas del indio. Pero a este reconocimiento no lo lleva ninguna caridad lascasiana, sino tal vez la envidia que el asalariado pequeño burgués tiene por la renta inmobiliaria o por las utilidades de la ganadería o de la minería. Tanto más cuanto que estos burócratas forman parte a menudo de alguna clientela política cuya protección puede faltar de un momento a otro, si cae en desgracia el patrono; y disfrutan por tanto de un empleo precario. Pero, aun prescindiendo de esas consideraciones, cualquier serrano para el costeño, en la visión arguediana de *Yawar Fiesta*, está contaminado por una secular convivencia con el indio, por más que se considere blanco de pura cepa. En el fondo él también es un indio; peor aún, es un cholo “sucio que se las dá de gente decente” (p. 69).

El mayor talento (es un decir) del estrato superior de los mistis es don Demetrio Cáceres: por lo menos, es el vocero del grupo en el concejo municipal. Don Demetrio es favorable a la circular por razones que Mariátegui definiría de meramente pedagógicas (pp. 61-62): esa cuestión pedagógica que arranca su raíz del filantropismo dieciochesco y ha llegado hasta hoy día por los cauces de la retórica republicana. El indio es un ser inferior, pero no por eso merece ser explotado, como sugirió el esclavista Sepúlveda, sino que es digno, más bien, de protección al igual que los niños. Es, más o menos, el pensamiento enciclopedista de De Pauw. Es obvio que don Demetrio es de hecho un explotador, pero, cuando habla públicamente, defiende la tesis clásica de la clase hegemónica republicana: “Nuestro gobierno, señores, cumpliendo su llamamiento de protección al indígena desvalido y de retrasado cerebro, ha dictado esa inteligente medida. No podemos estar en desacuerdo con esa circular que extirpa de raíz un salvajismo en nuestro pueblo” (*ibidem*). Lo que significa que él

también ve el asunto como una cruzada de la civilización contra la barbarie.

La "barbarie" tiene su ciudadela o, si se prefiere, su quinta columna en la capa inferior del estrato misti, en ese grupo en el cual don Pancho Jiménez representa el papel de yegua madrina. En efecto, la tienda de don Pancho es una madriguera de "bárbaros" retrógrados. Reduciendo a un esquema simbólico la oposición interior al estrato misti, obtenemos lo siguiente:

billar		tienda
	vs.	
champán		cañazo

Si quiere uno escuchar el punto de vista de la "civilización", irá al billar donde se brinda con champán. Si se prefiere el de la "barbarie", se irá a la tienda de don Pancho donde el castellano es mucho más rústico y colorido, y se brinda con cañazo. El punto de vista de la "barbarie" sobre la "civilización" no es menos maniqueo, como justamente era de esperarse. Lo que para los "chalos" de Lima y don Demetrio es un choque entre civilización y barbarie, para los medio mistis de Puquio es, en cambio, una radical fractura entre inversión sexual y normalidad, entre mariconería y hombría. Del mismo parecer es el gran misti, don Julián. El punto de vista de la "barbarie" ya lo había anticipado, catorce años antes de *Yawar Fiesta*, el apóstol del andinismo, Luis E. Valcárcel: "En una sociología freudiana, estas dos regiones del Perú representarían dos sexos. Femenidad la costa, masculinismo la sierra"¹³.

Don Julián Arangüena, el más gamonal de todos los gamonales de Lucanas, un personaje que bajo nombres distintos recurre a lo largo de toda la trayectoria de Arguedas (don Braulio en *Agua*, don Ciprián en *Los escoleros*, don Bruno en *Todas las sangres*, pero en esta última novela sufre una metamorfosis, por la que pasa del desprecio por el "chalo" a la alianza con él), bueno, don Julián sería un fósil de la época colonial, si su mentalidad prerrepública y preliberal, superviviente del coloniaje, no fuera la de la mayoría de los grandes agricultores serranos. El reniega de todo lo que es costeño, detesta la movilidad social. En la sociedad feudal que es la suya, cada cual nace destinado a una casta sin posibilidad de *ascensus*. La era industrial es su enemiga porque permite la

13 Luis E. Valcárcel, *Tempestad en los Andes*, "Colección Autores Peruanos", Editorial Universo, Lima, 1972, p. 114.

elevación de los comuneros que abandonan la sierra, de esos deplorables *parvenus* que son los "chalos".

Se ha visto que don Julián, gran misti, y don Pancho, pequeño misti, esta vez, forman parte ambos del mismo bando. Pero don Julián, durante la sesión del concejo, desea puntualizar: "Yo no soy don Pancho. Jiménez" (p. 63). Más bien que una común valoración del indio, los une un desprecio común por la "civilización". Síntoma de una diversificación con respecto al indio es la apuesta entre los dos personajes en el capítulo IV. Don Pancho confía en que los indios conseguirán capturar y traer al Misitu; don Julián, en cambio, está seguro de que esa expedición fracasará. Para el primero los indios son valientes; para el segundo, son unos gallinas (aunque en otra ocasión reconozca el valor de la indiada). ¿Cómo se explica eso?

La razón se infiere del diálogo entre don Pancho y don Julián cuando están encerrados juntos en el calabozo (pp. 174 ss; especialmente p. 175). Don Pancho es dueño de una tienda en Puquio; mantiene con los indios relaciones comerciales que suponemos lucrosas, abusivas y tal vez monopolísticas. Pero una relación comercial siempre se apoya en algún crédito humano y moral. Los indios son clientes (coca, cañazo, etc.) de don Pancho, y los clientes no pueden considerarse, al menos en apariencia, inferiores. En cambio, las ganancias de don Julián se basan sobre el dominio, sobre el terror que infunde, sobre la codificación de la inferioridad india y de la superioridad blanca. A pesar de ello, y dentro de este orden secular de dominación, él también respeta la función, la cultura, las tradiciones del indio.

6. ¿Qué actitud toma Arguedas frente a la resistencia cultural del indígena? Como ha notado Cornejo Polar¹⁴, la novela de 1941 ha sufrido cierto cambio de concepción sobre el asunto con respecto al cuento de 1936.

En una confesión bastante tardía, afirmó Arguedas que el marxismo no mató en él lo mágico¹⁵. Es verdad, pero con cierto reparo. El primer Arguedas, o sea el de los cuentos *Agua. Los escolares. Warma kuyay*, es un racionalista, un "señor ilustrado" (p. 33), que piensa, más o menos, igual que los delegados del Club Lucanas en *Yawar Fiesta*.

El protagonista de *Los escolares*, Juan, nombre que encubre al pequeño

14 Antonio Cornejo Polar, *Op. cit.*, p. 89.

15 "No soy un aculturado...", en el epílogo de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada, 1971. En la tercera edición (a. en la Bca. Clásica Contemporánea, 1971), p. 283.

Arguedas al igual que Ernesto en *Los ríos profundos*, tiene un amigo, un mak'ta, Bankucha, quien como todos los comuneros cree ser hijo del auki (o wamani), o sea del espíritu de la montaña. El auki, según Bankucha, inspecciona de noche sus tierras —que corresponden a las que antiguamente pertenecían a la comunidad— para cuidar a los animales de los comuneros. Pero el niño Juan desengaña a su amiguito indio. No es el tayta Ak'chi, o sea el cerro, el que merodea de noche por los pastales, sino don Ciprián (el dueño) que sale como un fantasma y cae con sus acólitos sobre los animales de los comuneros que sorprende paciando en su dominio. Los lleva a látigos a su corral, los encierra, luego pide un odioso rescate o, si no, se queda con ellos.

“¡Mentira!”, comenta el autor. “Nadie es padre de los comuneros; solos, como pajas de las punas son”¹⁶. Y el niño Juan, vocero del autor, agrega: “El tayta 'Ak'chi' es upa[sonso], no oye”. No sólo, pues, el Dios católico, el “Niño Dios *extranguero*” (p. 13), está sordo a la desesperación de los indios. Ya se sabe que él, en el mejor de los casos, no se mete en los asuntos de los comuneros (*manan metekuncho*)¹⁷. Antes bien, Juan y el narrador, que son la misma persona, insinúan la sospecha de que San José, el patrón de Ak'ola, además de ser “sordo como el tayta *Ak'chi*; es amiguero, más bien, del verdadero patrón, don Cirpián Palomino” (p. 71). Por tanto, no sólo es vano recurrir a las divinidades católicas. Arguedas-Juan está convencido de que también el culto tradicional de las montañas no es más que una obcecada superstición.

El cuento *Yawar (Fiesta)* tiene en lo esencial el mismo argumento que la novela, pero con algunas diferencias importantes. En el cuento los mistis impulsan a los indios a construir gratis (en faena) la plaza de mercado, una obra de utilidad pública que los indios edifican de buena gana, al igual que la carretera para Nazca, puesto que a ellos también les servirá, y Puquio tendrá por fin un establecimiento digno de compararse con los de otras capitales de provincia más desarrolladas. Pero luego, cuando la circular del gobierno que prohíbe la participación de los indios en la corrida, los mistis disponen que el edificio del mercado sea transformado en plaza de toros, lo cual supone para la indiada una doble pérdida: a) los indios ya no tienen un mercado; b) trasladándose la corrida de la plaza de Pich'kachuri a la del mercado, los indios no sólo ya no serán los

16 *Los escoleros*. Esta y las citas que siguen, son de *Agua y otros cuentos indígenas*, edic. cit., pp. 51-52.

17 José María Arguedas, *Las comunidades de España y del Perú*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1968, p. 339.

protagonistas de la corrida, sino que también tendrán que pagar el boleto de entrada, si quieren ver el espectáculo.

Por lo demás, ya está presente en el cuento lo que luego tendrá amplio desarrollo en la novela, es decir el motivo de la fuerza y de la cohesión de las masas indígenas, particularmente en el trabajo de faena, y la conciencia que la indiada de Puquio tiene de sus propias capacidades: “¡Para endios no hay lejos! . . . ¡Puquios somos de trabajo! Puquios tienen fuerza. Los cuatro ayllus, si quieren, pueden llevar un cerro a otro cerro. ¡Ja caraya!”¹⁸.

Pero lo que más me importa subrayar es que en el cuento, aunque Arguedas reconoce que los indios son valientes en la corrida, no logra intuir todavía el origen y la finalidad mágica de ese arrojito. En otras palabras, Arguedas juzga este tipo de heroísmo indio como una acción del todo gratuita, injustificada, hasta estúpida, que se ofrece a la diversión cruel, sádica de los dueños.

Por tanto, no habiendo enfocado todavía el significado profundo de la corrida, su función mágica, el autor pone en evidencia en el cuento algunos puntos que luego, en la novela, se presentarán atenuados o incluso estarán suprimidos: a) la embriaguez de los indios; b) la codicia de las enjalmas; c) el complejo de inferioridad por la discriminación socio-sexual, que ellos sufren: “el enjalmero veía en los balcones adornados con flores y mantas multicolores a todas las ‘niñas’ del pueblo, a las de cara blanca, a las de manos delicadas y finas; a todas esas, que estaban tan lejos de ellos como las santas de las iglesias; veían que todas estaban ahora pendientes de ellos, los ‘valientes’ indios enjalmeros, que tenían los ojos fijos en sus menores movimientos y el corazón lleno de angustia, presintiendo el espectáculo sangriento que verían de un momento a otro. ¡Y los enjalmeros enloquecían de entusiasmo por eso, sus pobres corazones humildes se enardecían!”¹⁹.

Sobre todo, respecto de los indios malheridos o simplemente heridos por el toro el narrador se sirve de un acento patético que es también débil artísticamente: “¿Pero a quién le importaba esa sangre? ¿Quién sentía pena por ese cholo rajado de arriba abajo por las astas del toro? Sangre barata, sangre que corre para saciar el malvado goce de otros”²⁰. Ese patetismo fácil, esa intromisión indebida del narrador, ya no volveremos a encontrarla en la novela,

18 *Yawar (Fiesta)*, cuento, *loc. cit.*, p. 137 y p. 138.

19 *Yawar (Fiesta)*, cuento, *loc. cit.*, pp. 131-132.

20 *Yawar (Fiesta)*, cuento, *loc. cit.*, p. 145.

donde la subjetividad del autor deja paso a una relación objetiva de las distintas subjetividades de personajes y grupos. En la novela ya no es el narrador el que reprueba el placer sádico de los señores que gozan al ver el espectáculo sangriento. Otro grupo de personajes, los "chalos" de Lima, substituyen al narrador en esa reprobación.

Hay otros detalles bastante significativos que no pasarán del cuento a la novela: por ej., la indiferencia idiota de las mujeres indias y, sobre todo, el retrato de los varayok's que en el cuento es el exacto revés del noble comportamiento de los mismos en la novela: "Los varayok's de los barrios miraban no más; estaban borrachos, con el alma ciega y torpe, con el corazón encallecido por el alcohol, con los ojos turbios; no comprendían nada"²¹. Y así, entre las perversas risotadas de autoridades y mistis, y la indiferencia de su propio grupo, los indios que se enfrentan estúpidamente con el toro bravo son comparados con bestias inconscientes que se prestan a un espectáculo abominable y truculento.

La reproducción de la corrida india es, pues, la postura de Arguedas en tiempos del cuento: esa misma postura que en la novela será mantenida por los "chalos". ¿Qué ha pasado? Puesto que en 1941 el juicio del autor acerca del "yawar fiesta" ha cambiado (hablo de un cambio, no de una inversión), él se verá obligado a separar de sí mismo, a separar del narrador ese juicio, y a objetivarlo proyectándolo sobre ese grupo de serranos, ese círculo Unión Lucanas, que en el cuento no aparecía y que ahora parece creado adrede para asumir una perspectiva que el autor ya no está dispuesto a sostener.

Antes de llegar a *Yawar Fiesta* novela, hay una etapa intermedia que no carece de interés: se trata del ya recordado cuento *Runa yupay* (1939), escrito con fines didácticos para el Servicio de Propaganda de la Comisión Central del Censo. *Runa yupay* en quechua quiere decir precisamente "censo" y, al pie de la letra, "contar (o empadronar) a los hombres (o a los moradores)". En un remoto pueblo de Apurímac, Huanipaca, a unos cien kilómetros de Abancay, el maestro del lugar, con la ayuda de los "escoleros", logra vencer la desconfianza de la población indígena y cumplir todas las operaciones solicitadas por el Censo. El maestro está considerado como un mediador, quizá el único mediador entre la "civilización" de la ciudad y la ignorancia de los distritos. En este cuento aparece como un apóstol de la luz, investido de una verdadera misión apostólica²².

21 *Yawar (Fiesta)*, cuento, *loc. cit.*, p. 132.

22 No se olvide el llamamiento a los maestros contenido en el primer número de "Amauta" (setiembre 1926): *Carta a los maestros del Perú* por Guillermo Mercado, p. 14.

El gobierno necesita al maestro para realizar el censo, una empresa de utilidad general que debe servir, por lo menos en teoría, para programar un plan de intervenciones públicas en las provincias. El maestro, parecido en su conducta a los serranos de Lima de *Yawar Fiesta*, cree en la buena fe del gobierno y colabora con él. Pero hay una diferencia importante. Los "chalos" dan su apoyo a una disposición antropológicamente inconciliable. En cambio, el maestro se atarea para resucitar una institución que, por más que ahora sea gobernada por una autoridad "extranquera", está profundamente arraigada en las masas indígenas desde los tiempos incaicos. El censo realiza una "convergencia cultural" y, por tanto, tiene éxito. La circular, al contrario, fracasa porque crea una "divergencia cultural". Además de eso, que es lo más importante, los indios ven en el censo una utilidad que les resulta mucho más difícil reconocer en la supresión de la corrida indígena.

De todos modos, a pesar de la diferencia que hemos señalado, vemos que tanto en *Runa yupay* como en *Yawar Fiesta* el móvil de la narración lo constituye una disposición del gobierno, lo que demuestra que hacia 1939-1940 un nuevo problema preocupó a Arguedas, es decir el problema de la relación entre mundo indígena y autoridad central. ¿Qué tipo de solución parece sugerir el autor?

En *Runa yupay* no hay conflicto: si Arguedas apoya el mandato, por otra parte muy oportuno, del gobierno, eso no contrasta con el amor arguediano a las instituciones tradicionales indígenas, porque en este caso la civilización europea coincide con la incaica que sigue fuertemente arraigada en el indio.

En cambio, en *Yawar Fiesta* hay conflicto. Es verdad que Arguedas se sirve en esta novela de un realismo superior que presenta las distintas facetas del problema sin intromisiones del narrador. Sin embargo parece sugerir lo siguiente: el racionalismo (y bajo esta rúbrica podemos incluir también cierta práctica política marxista) está bien, pero teniendo en cuenta el contexto histórico-social y cultural en que se obra. Una práctica política inspirada en una visión meramente racionalista deja de ser un factor de progreso, cuando ese racionalismo pretende ser totalitario, homogeneizante, cuando corre el riesgo de romper los resortes activos del alma indígena: el mito, la rabia, la magia, etc., en fin todo lo que suele considerarse "bárbaro", "primitivo", "irracional" desde nuestro punto de vista europeo.