

**ANIMALES DEL AIRE, DE LA TIERRA Y DEL SUBSUELO EN
LA OBRA LITERARIA DE J. M. ARGUEDAS**

**ANIMAUX DE L'AIR, DE LA TERRE ET DU SOUS-SOL DANS
L'OEUVRE LITTÉRAIRE DE J. M. ARGUEDAS**

**AIR, EARTH AND UNDERGROUND ANIMALS INSIDE THE
LITERARY WORK BY J. M. ARGUEDAS**

Manuel Larrú Salazar

Sara Viera Mendoza

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Resumen:

En este artículo nos proponemos examinar el rol que juegan los animales dentro del universo narrativo en la obra de JMA. ¿Por qué el autor inserta continuamente diversos seres de la naturaleza que concentran una densa carga semántica? Su incorporación no es anodina. Antes bien, poseen una significación y expresan un determinado modo de ver y entender la realidad, el mismo que obedece a los dos sistemas de la cosmovisión andina: al dual, opuesto (*hanan-hurin*) y complementario (*ichoq/allauca*); y, al tripartito (*hanan pacha/uku pacha/kay pacha*). Para el efecto, apelaremos a la noción de “cronotopo histórico andino”, ya que esta categoría teórica, desarrollada por Federico Navarrete, nos permitirá establecer cómo Arguedas va configurando los espacios simbólicos y sociales en su obra.



<https://doi.org/10.46744/bapl.201102.004>

e-ISSN: 2708-2644

Résumé:

Dans cet article nous nous proposons d'examiner le rôle que jouent les animaux dans l'univers narratif dans l'œuvre de JMA. Pourquoi l'auteur insère constamment des divers êtres de la nature qui concentrent une dense charge sémantique? Son incorporation n'est pas anodine, bien au contraire, ils possèdent une signification et expriment une manière déterminée de voir et comprendre la réalité, la même qui obéit aux deux systèmes de la cosmovision andine: la dual opposé (*banan-burin*) et complémentaire (*ichoq/allauca*); et, au tripartite (*banan pacha/uku pacha/kay pacha*). A cet effet, nous ferons appel à la notion de "chronotope historique andine" puisque cette catégorie théorique, développé par Federico Navarrete, nous permettra d'établir comment Arguedas donne forme aux espaces symboliques et sociaux de son œuvre.

Abstract:

In this article we propose to examine the role animals take inside the narrative universe of the work by JMA. Why did the author constantly inserts various beings of nature that concentrates a heavy charge of semantic load? His incorporation is not andean, rather, they possess a meaning and express a certain way of seeing and understanding reality, the same that follows the two systems of the Andean cosmovision: the dual, opposite (*banan-burin*) and complementary (*ichoq/allauca*); and, the tripartite (*banan pacha/uku pacha/kay pacha*). For this purpose, we will appeal to the notion of "Andean historical chronotope" since this theoretical category, developed by Federico Navarrete, will allow us to settle how Arguedas forms the symbolic and social spaces in his work.

Palabras clave:

José María Arguedas; bestiario; cosmovisión andina.

Mots clés:

José María Arguedas; bestiaire; cosmovision andine.

Key words:

José María Arguedas; bestiary; Andean cosmovision.

Fecha de recepción: 07/10/2011

Fecha de aceptación: 26/10/2011

Los estudiosos de la obra literaria de J.M. Arguedas, por ejemplo, Cornejo Polar, Tomás Escajadillo, Martin Lienhard, William Rowe, Roland Forgues, solo por citar algunos, han subrayado el vínculo profundo que existe entre el universo andino y la apasionada escritura del insigne andahuaylino, al punto de constituirse en una dimensión estructural de su obra, esto es, que sin la presencia de los densos espacios simbólicos andinos –no como aspecto del paisaje ni como decorado– sería imposible la constitución de su obra.

En toda su producción literaria, puede sentirse la profundidad de la cultura andina no solo a través de la música, sino también de la naturaleza. A diferencia del indigenismo ortodoxo, donde el mundo representado cumplía con producir el efecto de verosimilitud, en la obra de JMA, este sí es parte integrante de la significación del texto y juega un rol activo e importante dentro de la narración, porque expresa una lógica y un universo simbólico específico.

Roland Forgues¹ ya ha señalado que el paisaje incorporado en su obra no es un recurso narrativo ni funciona como telón de fondo en los relatos. Al contrario, es un actor más dentro de la trama argumental y, por lo tanto, está a la par de los personajes. Por eso, puede dialogar con ellos. Solo por citar un ejemplo aludimos a la forma como el niño Ernesto, personaje central de *Los ríos profundos*, se comunica con el río (Pachachaca) o habla del *zumbayllu*. Ambos elementos reflejan ese diálogo que existe entre la naturaleza y los seres humanos que están allí.

Martín Lienhard², en su análisis sobre *El zorro de arriba y zorro de abajo*, también alude al modo en el que Arguedas emplea mecanismos

1 FORGUES, Roland (1989). *José María Arguedas. Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*. Lima: Horizonte.

2 LIENHARD, Martín (1981). *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Tarea.

simbólicos de la cultura andina para irrumpir y organizar la estructura narrativa. Evidentemente estamos ante el uso de formas cognitivas indígenas que ordenan el mundo dentro de la novela. Se trata, entonces, de una perspectiva indígena interna que surge por causa del conflicto entre un referente de “abajo” y una instancia narrativa de “arriba”:

La irrupción de lo mitológico en esta novela es consecuencia de la relaciones que existen entre este texto y un universo mitológico concreto, el de los campesinos andinos anteriores o posteriores a la conquista española [...] cada una de las dos series (arriba/abajo) presenta elementos pertenecientes a varios órdenes y sin articulación directa. Al orden mitológico pertenece la oposición Tutaykire/“virgen ramera”, mientras que la pareja inmigración/Chimbote se refiere a la historia. El encuentro entre Asto y la Argentina forma parte de los acontecimientos novelescos, pero su paralelismo con el encuentro mitológico es bastante evidente; además, la oposición Asto/Argentina es un caso particular y una traducción novelesco del fenómeno histórico del encuentro entre la sierra y la costa. [...] la oposición de las dos series, respectivamente la de arriba y la de abajo, connota clara e insistentemente una oposición varón /hembra que se puede referir a lo que los antropólogos llaman “relaciones de parentesco” (Lienhard 1981: 81).

Pero nos interesa explorar su obra desde otra perspectiva, una que nos permita entender por qué el autor inserta continuamente ciertos seres que concentran una densa carga semántica. Nos referimos a los animales que Arguedas introduce a lo largo de toda su obra.

1. La organización espacio-temporal de la cosmovisión andina

El espacio, a pesar de la complejidad y ambigüedad de su noción, es un componente integrante e imprescindible en la construcción narrativa. Es un elemento estructural cuya finalidad no se reduce a ser solo el ámbito donde se desarrollan las acciones, sino que ayuda a configurar los rasgos de los personajes e influye en sus conductas,

llegando a erigirse, en algunos casos, en el verdadero eje determinante y definitorio de la obra literaria.

Mijail Bajtin define la noción de cronotopo como: "(...) la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la novela" (1991: 237). Federico Navarrete³, tomando esta definición, propone la existencia de un cronotopo histórico. Sin embargo, su definición no se limita a proporcionar únicamente un marco espacio-temporal para localizar eventos y personajes de la narración, como propone Bajtin. Más bien señala que estos cronotopos otorgan sentido a los eventos y a las acciones de los personajes dentro de la trama.

Como la concepción del tiempo y espacio varía de cultura en cultura, entonces, cada tradición cultural posee su propio cronotopo histórico. En base a estas reflexiones, Navarrete propone y analiza los cronotopos históricos de tres tradiciones culturales distintas: la occidental, la mesoamericana y la andina. En el caso del *cronotopo andino*, arguye que el tiempo no es un *continuum* lineal ni tampoco es una dimensión independiente del espacio. El pasado coexiste con el presente y se reactualiza a través de cataclismos cósmicos.

Hablar de tiempo y espacio en la cosmovisión andina es aludir a la organización dual y tripartita del mundo. La dualidad alude a las dos *sayas* o mitades opuestas y complementarias; una zona alta o *hanansaya* (*hanan*) que corresponde al mundo de arriba y se asocia con lo masculino, la otra es la zona baja o *urinsaya* (*hurin*) que corresponde al mundo de abajo y se asocia con lo femenino. A esta oposición habría que incorporar un tercer elemento que actúa como mediador, porque compensa las asimetrías al propiciar un equilibrio armónico atenuando los conflictos antagónicos y alentando la reciprocidad que favorezca la complementación. Este elemento mediador incorporado a la oposición

3 NAVARRETE, Federico. "¿Dónde queda el pasado? Reflexiones sobre los cronotopos históricos". En Miguel León Portilla *et al.*: *El historiador frente a la historia. El tiempo en Mesoamérica*. México: UNAM, 2004.

binaria genera un sistema tripartito: nos referimos al *hanan*, *kay* y *uku* o *urin pacha*.

Esta organización vertical o de correspondencia dual, equilibrada por el *kay pacha*, (mundo de acá), se conecta con el orden horizontal de complementariedad estructurando una organización cuatripartita, conocida como *suyu*. Entonces, tenemos un *hanan* y un *urin allauca* (arriba y abajo derecha), cuyo complemento simétrico es *hanan* y *urin ichoq* (arriba y abajo izquierda). El conjunto de este sistema dual y cuatripartito, basado en los pares simétricos y complementarios se conoce como *Yanantin* (Rostworowski 2000: 22-23). Los mecanismos de movimiento de este cronotopo andino se denominan *tinku* (encuentro de contrarios para generar intercambios) y *kuti*, turno, cuya significación primera es regeneración. Es preciso, además, anotar que en la cognición andina el otro (la comunidad, la naturaleza, etc.) asume el lugar desde donde se mira al sujeto, es decir, el ego comunitario es lo privilegiado y no el individual.

Tom Zuidema⁴ menciona cómo, en cada *suyu*, podemos encontrar también una subdivisión opuesta y complementaria *hanan* / *burin*, la misma que obedece a una jerarquía de orden social no étnica.

2. Los animales dentro de la cosmovisión andina

Los animales forman parte importante en la vida del hombre andino. Cada uno de ellos son portadores de una determinada significación y cumplen una función. Por eso —como bien afirma Víctor Quiso⁵— no existen animales perjudiciales. Pueden servir de alimento, ser empleados para diagnosticar enfermedades, anuncian cambios climáticos —la presencia de los *kusikusi* (las arañas) predice la proximidad de la helada—.

4 ZUIDEMA, Tom. *Reyes y guerreros. Ensayos de cultura andina*. Comp. Manuel Burga. Lima: Fomciencias, Grandes Estudios Andinos, 1989.

5 QUISO, Víctor. “Kayuni yapu. Crianza de alpacas y llamas en la comunidad de Ajanani Wajra K’ucho Puno”. En Grillo *et al.*: *Crianza andina de la chacra*. Lima: PRACTEC, 1994, pp. 233-314.

Por otro lado, hay animales que, dependiendo de los espacios, contextos y momentos en que aparecen, nos advierten cambios cósmicos por las cargas simbólicas que portan. Para Gregorio Condori la llegada del *allqamari*⁶ es la señal que presagia el fin del mundo. Del mismo modo, el *amaru* es una divinidad *ctónica* que se opone al orden establecido, porque encarna las fuerzas destructivas de la naturaleza y amenaza el orden actual; por ello, su presencia genera la posibilidad de un *pachacuti*.

En la tradición oral andina los animales son protagonistas de un sinnúmero de relatos que nos revelan la relación hombre-animal, tanto en la confrontación, como en la colaboración con el ser humano. Pablo Landeo⁷ sostiene que si bien los animales pertenecen a la fauna andina, se asocian en muchos casos a una concepción escatológica, asumiendo roles benignos o malignos e identificándose con la causa de los *runakuna*⁸ al desempeñar un papel influyente, ya que poseen representatividad y ocupan un lugar significativo dentro de la narración.

6 En la tradición oral andina, esta ave actúa como el mensajero entre las deidades míticas y los hombres. Por eso, cuando Gregorio Condori ve un avión por el cielo inmediatamente establece una relación análoga con el *allqamari* y empieza a sentir esperanza, porque este mundo al revés está por reordenarse.

7 LANDEO, Pablo. "Categorías andinas para una aproximación al *willakuy umallanchikipi kaqkuna*. (Seres imaginarios en el mundo andino)". Tesis. Lima: UNMSM, 2010.

8 Para ser *runakuna* debe contarse con tres condiciones: 1) Tener plena conciencia de nuestra humanidad y del papel que nos toca desempeñar en la sociedad. Ejercer pleno dominio sobre nuestros atributos como seres racionales. Conocer nuestra ascendencia, identificarnos con ellos, valorar su memoria y preservar sus leyes. 2) Ser *runa* convoca la presencia del otro, del *runamasi* (gente como yo), porque el sujeto *ñuqa* se humaniza en cuanto se reconoce en el otro y a su vez es reconocido. Justifica el carácter social del hombre. 3) Es el acatamiento de las normas sociales, su reconocimiento y práctica, las que nos califica como *runa*. Esto significa formar parte de un territorio, en consecuencia tener un origen común, compartir las tradiciones del pueblo y hablar el mismo idioma. Estas condiciones societales son las que permiten al *runa* trascender a *Runa*. Otras normas que permiten adquirir el prestigio social que otorga esta categoría es participar en las distintas actividades que benefician a la comunidad, practicar la reciprocidad, desempeñar funciones comunales y pasar diversos cargos en honor a los santos patrones o dioses tutelares (Landeo 2010: 57-58).

Por otra parte, Olivia Reginaldo⁹ señala que los animales adquieren valores de acuerdo al tipo de interacción que se establezca entre ellos, pero también alude a las cualidades mítico-religiosas que éstos poseen. Los lugares donde aparecen son reflejo de la organización espacial opuesta y complementaria de la cosmovisión andina.

3. El simbolismo de los animales en el universo arguediano

Así como en la tradición oral los animales cumplen una determinada función, en el universo arguediano ocurre lo mismo. Por eso, afirmamos que no es casual su incorporación dentro de la trama argumental. Creemos que su presencia es fundamental por el peso simbólico que portan y la significación que adquieren dentro del relato. Un ejemplo de lo expuesto lo tenemos en “*Orovilca*”, relato en cual Arguedas introduce el sistema tripartito andino interactuando en un mismo espacio desde el inicio de la narración: ave/hombre/serpiente.

En *Los ríos profundos*, la presencia de la *chiririnka* (mosca azul), las pulgas y los piojos actuando fuera de lo normal en el momento en el que se instala la peste en Abancay, permite que se conviertan en animales con carga significativa dentro de la novela. Lo mismo ocurre en “*La agonía de Rasu Ñiti*”. La interacción de las hormigas, el cuy, las moscas y el cóndor en el preciso instante en el que el *danzak* inicia su último baile marcan el momento liminar y más tenso del relato. Así, sucesivamente, es posible que una lectura atenta permita detectar cómo la presencia de un bestiario, que adquiere carga simbólica, fuertemente metonímica, está íntimamente ligada con el sustrato narrativo del texto, según la estructura dual y tripartita andina.

A continuación presentamos algunos de los animales que aparecen en la obra de Arguedas, los cuales, nos permitirán comprender “el por qué” de su incorporación y qué función cumplen dentro de la narración. Aunque algunos tienen una alta valoración en la tradición oral (por

9 REGINALDO, Olivia (2010). *Yanantin*. “Dualidad en la serie de relatos orales andinos sobre animales enamorados”. Tesis. Lima: UNMSM.

ejemplo el cóndor, mensajero de la divinidad *wamani* o encarnación de la divinidad misma), Arguedas puede otorgarles nuevos significados. En efecto, algunas de sus connotaciones cambian por el sentido que portan, por la forma en la que se manifiestan y en cómo su presencia transforma el mundo del relato. De acuerdo con la interacción y los espacios simbólicos en los que operan y aparecen los hemos dividido en tres secciones: animales del aire (*hanan pacha*), animales de la tierra (*kay pacha*) y animales del subsuelo (*uku pacha*).

3.1 Animales del aire (*hanan pacha*)

En varias ocasiones Arguedas se ha valido de la naturaleza, insertando animales, para organizar los espacios sociales y simbólicos de sus relatos. Sara Viera¹⁰ en el análisis realizado a “*Orovilca*” menciona que tanto la dualidad como la tripartición del sistema andino serán los articuladores del cuento desde el inicio de la narración: “El chaucato ve a la víbora y la denuncia; su lírica voz se descompone. Cuando descubre a la serpiente venenosa lanza un silbido [...]. Los campesinos acuden con urgencia, buscan el reptil y lo parten a machetazos. Los chaucatos contemplan la degollación de la víbora y se dispersan [...] hacia sus querencias” (Arguedas 1983, tomo I: 173).

Aquí el chaucato (mundo de arriba) aparece en marcada oposición a la serpiente (mundo de abajo) y como elemento mediador, actuando como un *chaupí*, aparece el hombre constituyéndose así el sistema tripartito de la cosmovisión andina. El título mismo ya condensa un simbolismo mítico muy fuerte. *Uru* en quechua significa gusano. *Wilka* es antiguo, pero puede traducirse como tótem, es decir, como entidad creadora de algo. Entonces el término estaría conectado con algo antiguo y, precisamente, es de este elemento antiguo y sagrado de lo que se hablará dentro del relato: la laguna de Orovilca. Y donde, además, habita un ser

10 Se trata de una ponencia, aún inédita, leída en el “Congreso Internacional ‘Los universos literarios de José María Arguedas’”, organizado por la UNMSM en julio de 2011. La autora realiza un análisis minucioso del cuento “*Orovilca*” y postula que este relato posee un sustrato mitológico.

que se constituye como un enigma dentro de este núcleo narrativo: la corvina de oro.

La organización inicial del relato, expresada en términos de animales, se traslada hacia el interior de la trama en el conflicto que aparece en el internado. Así, la oposición ave / serpiente será derivada hacia dos sujetos completamente opuestos: Salcedo y Wilster, cuya intermediación será proporcionado por un *chawpi* que no será el hombre —como ya hemos visto en las líneas iniciales— más bien es un centro extraño: la corvina de oro.

Basándose en las nuevas investigaciones sobre la cosmovisión andina, Sara Viera sustenta sus afirmaciones en un estudio realizado por Alfredo Narváez¹¹ sobre los signos y símbolos de poder en la cosmovisión andina. Haciendo una exhaustiva exploración desde la iconografía andina, Narváez concluye que “cabeza y cola” —relacionadas con el ave, el felino y la serpiente— es la unidad dual indivisible y armónica más poderosa en el mundo andino. Esta relación se expresa en la existencia de una cabeza cefálica (mundo de arriba) y una cabeza de menor poder y jerarquía que pertenece al mundo de abajo.

Siguiendo estas afirmaciones Viera propone que ambos personajes, Salcedo y Wilster, poseen claras connotaciones míticas. En el caso de Salcedo, el rasgo más resaltante y sobre el que la autora considera que descansa todo su poder es su cabeza. Ello explicaría el énfasis que se hace sobre ella en el relato: “tenía expresión [...] la llevaba en alto como un símbolo, a la sombra de los claustros o de los grandes ficus, o en el patio que el sol denso hacía resaltar su figura, toda ella pensativa” “no usaba sombrero; quizá por eso era observada su brava cabeza” (Arguedas *ob. cit.*: 177).

Este rasgo es lo que le confiere identidad, cualidades míticas y un poder sobrenatural que le permite ver objetos más allá de su alcance. Lo

11 Al respecto puede revisarse el artículo de Alfredo Narváez “Cabeza y cola: Expresión de dualidad, religiosidad y poder en los Andes”.

mismo sucede con su antagónico, Wilster, quien también es analizado resaltando sus cualidades físicas como la cabeza, el cuello, los ojos y las piernas; además de encontrarse determinadas características dentro del relato que lo vinculan con el sapo: “Wilster era el sapo cada vez más el sapo” (Arguedas *ob. cit.*: 181). En el manuscrito de Huarochirí ambos, el sapo y la serpiente, aparecen relacionados causando un desorden cósmico: la enfermedad de Tamtañamca.

¿Por qué Arguedas articula este relato en base a dos personajes Salcedo (asociado al chaucato) y Wilster (asociado a la serpiente) que simbolizan el encuentro del mundo de arriba con el mundo de abajo? Wilster, al asumir simbólicamente el rol del mítico amaru (sapo y serpiente), propicia un *tinku* entre el mundo de arriba y el de abajo causando no solo desorden, sino un cambio cósmico: la vuelta de Salcedo a una pacarina, es decir, a la laguna de Orovilca y su posterior transformación en la corvina de oro (sobre el tema volveremos más adelante, cuando analicemos los animales del subsuelo).

De forma análoga, Antonio Cornejo Polar¹² detecta un plano enteramente simbólico en *Diamantes y Pedernales*, y demuestra como el *killincho* adquiere una densa carga semántica dentro del relato al asumir la representación global del mundo indio. Así tenemos que este cernícalo, llamado inteligente Jovín, devora con avidez el cuello del potro negro de don Mariano llamado “Halcón”. Cornejo Polar equipara esta escena con “La agonía de Rasu Ñiti” donde el dansak ya moribundo exclama: “(...) ¡Sí oye! [...] lo que las patas de ese caballo han matado. La porquería que ha salpicado sobre ti. Oye también el crecimiento de nuestro dios que va a tragar los ojos de ese caballo. Del patrón no. ¡Sin el caballo él es solo excremento de borrego! El dios está creciendo. ¡Matará al caballo!” (Arguedas 1983, tomo I: 205-207).

El indio Mariano, de *Diamantes y Pedernales*, es un arpista que está al servicio exclusivo de Aparicio, joven terrateniente que abusa cruelmente

12 Para mayores referencias puede revisarse *Los universos narrativos de José María Arguedas*.

de los indios. Siempre está acompañado de un cernícalo (*killincho*) y aunque es muy talentoso, la gente lo ve como un *upa*. Mientras que Aparicio aparece, constantemente, montado en su potro negro llamado “Halcón”. La muerte de Mariano a manos de Aparicio nos evoca el triunfo de los españoles sobre los indios.

La carga simbólica de estos animales, así como las posiciones que ocupan dentro del relato aluden claramente al esquema del *yanantin*, que antes hemos diseñado. Aparicio y el patrón de las tierras donde vive Rasu Ñiti se ubican en la zona *hanan-allauca*, mientras que el *upa* Mariano y al *dansak* Rasu Ñiti ocupan la posición *urin-allauca*. Por otro lado, el caballo de Aparicio y el del patrón del *dansak* ocupan la posición *hanan-ichoq*, en tanto que el cernícalo y el cóndor (*wamani*) que ilumina a Rasu Ñiti se ubican en la zona *urin-ichoq*. Sin embargo, esta aparente victoria del mundo occidental (*hanan*) sobre el mundo indígena (*urin*) que se produce en el plano del contenido, tanto en “*La agonía de Rasu Ñiti*” como al final de la historia de *Diamantes y pedernales*, se invierte en ambos relatos. Cuando Aparicio le da de comer al cernícalo (*urin/ichoq*) la carne del cuello de su caballo (*hanan-allauca*) que, en palabras de Cornejo Polar, representa “el mundo hispanizante de los señores”, se produce la victoria del pueblo indígena sobre el mundo occidental. Esta acción ocasionará un *pachacuti* discursivo, en el plano de la expresión, que subvierte a un nivel simbólico toda la historia y reorganiza todo el *yanantin*. De modo que este cernícalo, que asume la posición del *upa* y del pueblo indio, logra que se restablezca el equilibrio y se inviertan las posiciones. Lo que antes era *urin* se intercambia por *hanan* y viceversa.

Esta misma operación se detecta en “*La agonía de Rasu Ñiti*”. Cuando el *dansak* dice: “el dios está creciendo ¡Matará al caballo!” se está refiriendo a una doble victoria. La primera anuncia el renacimiento del *dansak* en su discípulo Atok Sayku afirmando la victoria del pueblo indio –aspecto ya señalado por Roland Forgues (1998)– y, la segunda, cuando predice el retorno del mítico Inkarrí que reordenará el mundo y acabará con las penurias del pueblo indígena (Cornejo Polar 1997: 164).

En ambos relatos, los animales asumen, metonímicamente, la posición de los personajes principales. La relación entre Mariano y el cernícalo es evidente: “¡Son amigos! ¡Se entienden! ¡La misma alma tienen seguro! [...] Mariano y el cernícalo no dejaban de mirarse. El corazón del upa está palpitando como si fuera killincho” (Arguedas 1983, tomo II: 17). Existe entonces una comunión estrecha entre los personajes y los animales, relación que los lleva a ser más que un solo ser. Este aspecto también fue señalado por Ortiz Rescaniere¹³ quien advirtió como “Halcón”, caballo de don Aparicio, presenta características similares a las de su dueño.

Rasu Ñiti, si bien es miembro de una comunidad indígena, no es un *runa* cualquiera. Por ser hijo de un *wamani* grande posee fama y prestigio en su aldea y en toda la región. El *wamani*, además de habitar en él, forma parte suya. Por eso, cuando se traslada al cuerpo de Atok Sayku, Rasu Ñiti pasa del *kaypacha* al *ukupacha*.

De acuerdo con la organización espacial del *yanantin*, propuesta por Olivia Reginaldo para los animales, la zona *banan* está destinada a los animales del aire y la zona *urin* a los animales terrestres. Siguiendo esta división es posible establecer las oposiciones e interrelaciones entre el cernícalo, el cóndor y el halcón, que si bien son animales del aire, existen claras diferencias entre ellos. El cernícalo (*killincho*) es pequeño, del tamaño de una paloma, pero fuerte como un cóndor. Es superior al cóndor y acaso al halcón puesto que ataca en grupo. En *Los ríos profundos* es el símbolo del apu K'arwarasu y sale en los días de cuaresma como un ave de fuego, desde la cima más alta, y da caza a los cóndores rompiéndoles el lomo, haciéndolos gemir y humillándolos.

Con respecto al cóndor y al halcón, el cernícalo asume un rol superior debido a su actuación colectiva. En cambio, el cóndor y el halcón son aves de presa solitarias. En el manuscrito de Huarochirí ambos son

13 ORTIZ RESCANIERE, Alejandro (2001). “La aldea como parábola del mundo”. *Antropologica*, 19, pp. 424-434.

bendecidos por Cuniraya, pero a diferencia del halcón, el cóndor presenta una sacralidad más intensa porque tiene la capacidad de transformarse (como todos los dioses), puede desplazarse por lugares particularmente distantes (de la puna hasta la costa por ejemplo), permite el paso de un piso a otro del cosmos¹⁴ y es capaz de andar por el *kaypacha* y mantener amores con mujeres¹⁵.

En ambos relatos el cóndor y el halcón, aves sagradas en la tradición andina, se enfrentan a su contrario, el caballo: “símbolo del patrón real, del sistema explotador, del dominio occidental y de la cultura impuesta por la conquista (Cornejo Polar 1997: 165), y lo terminan venciendo en una suerte de contienda simbólica que espera su plasmación en el plano humano. Esta tensión entre el mundo de arriba (cóndor, halcón) con el *kaypacha* (caballo) produce un *tinku*, o encuentro liminar, que luego permitirá la superposición de los opuestos (*kuti*).

3.2 Animales de la tierra (*kay pacha*)

En la narrativa arguediana, el mundo animal tiene un tratamiento similar al de los humanos, como lo ha señalado Milagros Aleza¹⁶. El animal sufre con el hombre, se identifica íntimamente con él. Ello se hace evidente en el cuento “Hijo solo”. En este relato existen dos historias paralelas. Por un lado, están los enfrentamientos de los hermanos don Adalberto y don Ángel, que prefiguran las contiendas de los dos hermanos caínes de *Todas las sangres*. Por otro, la de Singu e Hijo Solo, el perro escuálido y huesudo que aparece de forma inusitada en la casa hacienda una noche de tantas:

14 Véase “El zorro del cielo. Un mito sobre el origen de las plantas cultivadas y los intercambios con el mundo sobrenatural” de César Itier.

15 Este tópico ha sido estudiado por Olivia Reginaldo en su tesis: *Yananin*. “Dualidad en la serie de relatos orales andinos sobre animales enamorados”.

16 ALEZA, Milagros. “Cosmovisión andina y recursos lingüísticos en la narrativa de José María Arguedas”. En Julio Calvo Pérez y Daniel Jorques Jiménez (editores): *Estudios de lengua y cultura amerindias II. Lenguas, literaturas y medios*. Valencia: Universidad de Valencia, 1998, pp. 266-294.

La velocidad de las palomas le oprimía el corazón; en cambio, *el vuelo de las calandrias se retrataba en su alma, vivamente, lo regocijaba*. Los otros pájaros comunes no le atraían. Las calandrias cantaban cerca, en los árboles próximos. A ratos, desde el fondo del bosque, llegaba la luz tibia de las palomas. *Creía Singu que de ese canto invisible brotaba la noche porque el canto de la calandria ilumina como la luz, vibra como ella, como el rayo de un espejo*. [...] Singu se sentaba sobre la piedra. [...] Estaba mirando el camino de la huerta, cuando vio entrar en el callejón empedrado del caserío, un perro escuálido, de color amarillo. Andaba husmeando, con el rabo metido entre las piernas. Tenía “anteojos”; unas manchas redondas de color claro, arriba de los ojos. [...] Singu buscaba un nombre. Recordaba febrilmente nombres de perros.

—¡“Hijo Solo”! —le dijo cariñosamente—. ¡“Hijoo Solo”! ¡Papacito! ¡Amarillo! ¡Niñito! ¡Ninito! Como no huyó, sino que lo miró sorprendido, alzando la cabeza, dudando, Singucha siguió hablándole en quechua, con tono cada vez más familiar.

—¿Has venido por fin a tu dueño? ¿Dónde has estado, en qué pueblo, con quién? Se bajó de la piedra, sonriendo. El perro no se espantó, siguió mirándolo. Sus ojos también eran de color amarillo, el iris se contraía sin decidirse (Arguedas 1983, tomo I: 195).

Singu y su perro Hijo Solo poseen características comunes que permiten confirmar la estrecha relación e integración de ambos. El origen de Singu, el pequeño sirviente de don Alberto, es muy similar al de Hijo Solo. El narrador no nos informa cómo Singu llega al poder de don Alberto, solo nos dice que desde su llegada a la hacienda lo dejó al cuidado de las cocineras. Ellas lo alimentaron con leche, suero, desperdicios de comida, huesos, papa y cuajada. Es un huérfano, recogido y desvalido como Hijo Solo, quien también aparece de la nada y es alimentado con leche. Singu “no era tonto”, no lloraba y cumplía las órdenes que le daban. Hijo Solo procedía con sabiduría, como Singu. Por eso “comprendió cuál era la condición de sus dueños [y] no salió durante días y semanas del cuarto” (Arguedas 1983, tomo I: 196).

El perro, en la cosmovisión andina, ayuda a los muertos a pasar del *kay pacha* hacia el *uku pacha*. En *Diamantes y pedernales* Aparicio susurra al oído del *upa* Mariano que “lo acompañará como un perro blanco por todos los silencios que debe de andar”. Hijo Solo representa más que eso. Inicialmente Singu piensa que viene del más allá, pero luego comprende que el perro es muy joven para eso: “¿No habrá vuelto de acompañar a su dueño, desde la otra vida?, pensó. Pero viéndole la barriga, y la forma de las patas, comprendió que era aún muy joven. Solo los perros maduros pueden guiar a sus dueños, cuando mueren en pecado y necesitan los ojos del perro para caminar en la oscuridad de la otra vida” (Arguedas 1983, tomo I: 197. Énfasis nuestro).

Gladys Marín¹⁷ detecta tres elementos que caracterizarían a Hijo Solo: el agua, la piedra y su color amarillo. En su lectura, este rasgo, “color amarillo”, lo vincularía a la piedra “amarilla” en la que Singu estaba sentado cuando llegó. Antes que a la piedra, consideramos que Hijo Solo puede ser asociado, por su color y la atmósfera de armonía que su presencia instaura, a la calandria. Cabe recordar que la calandria canta al igual que el “jilguero”, nombre que también emplea Singu para referirse al perro: “¡Papacito! ¡Flor! ¡Amarillito! ¡Jilguero!” (Arguedas 1983, tomo I: 200).

Según Carlos Huamán¹⁸ esta ave se caracteriza por ser solitaria y brindar serenidad a los hombres y a la naturaleza. En *Todas las sangres* también se menciona que las calandrias limpian el pecho de toda angustia o la ahondan mortalmente. Su característico brillo y color amarillo recuerdan la luz de la vida. Hijo Solo es amarillo, como ella, y así como el canto de la calandria purifica y dulcifica el alma, su presencia llena de paz y de ternura a Singu: “Se abrazó al cuello de ‘Hijo Solo’. Todavía pasaban bandadas de palomas por el aire; y algunas calandrias, brillando. Hacía

17 MARÍN, Gladys (1973). *La experiencia americana en José María Arguedas*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.

18 HUAMÁN, Carlos (2004). *Pachachaka. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México: UNAM.

tiempo que Singu no sentía el tierno olor de un perro, la suavidad del cuello y de su hocico” (*ibid.*).

No solo Singu es receptor del regocijo y ternura que le proporciona Hijo Solo, también don Alberto reconoce que el perro ha traído cierta tranquilidad: “Hubo un período de calma en la quebrada; coincidió con la llegada de “Hijo Solo”. —Este perro puede ser más de lo que parece— comentó don Ángel semanas después” (Arguedas 1983, tomo I: 199).

También es posible vincular los ojos amarillos de Hijo Solo, los cuales tenían: “la placidez de la luz, no del crepúsculo sino del sol declinante, que se posaba sobre las cumbres ya sin ardor, dulcemente” (Arguedas 1983, tomo I: 198), con el canto de la calandria, que según el relato: “ilumina como luz, vibra como ella, como el rayo de un espejo” (Arguedas 1983, tomo I: 195). La alusión al “sol declinante”, además de remitirnos a la llegada de la noche, también nos remite a la dualidad luz/sombra, que según Cereceda¹⁹, es una de las dualidades que está relacionada al color, ya que la luz es “el origen de todos los colores”, y la de la sombra, que nos hace recordar el tiempo de los gentiles²⁰. El color amarillo del perro se asocia al sol, mientras que “la cristalina luz de sus ojos” al agua:

“Singucha alzó con una mano el hocico del perro, para mirarlo más detenidamente, e infundirle confianza. Vio que el iris de los ojos del perro clareaba. Él conocía como era eso. El agua de los remansos renace así, cuando la tierra de los aluviones va asentándose. Aparecen los colores de las piedras del fondo y de los costados, las yerbas acuáticas ondean sus ramas en la luz del agua que va clareando; los peces cruzan sus rayos” (Arguedas 1983, tomo I: 197).

19 CERECEDA, Verónica (1987). “Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku”. En Thérèse Bouysse-Cassagne *et al.*: *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: Hisbol.

20 Sobre el tema puede revisarse “Dioses y hombres de Huamanga” de Juan Ansión y Jan Szmenski. Véase el capítulo I (segunda parte) del libro de Juan Ansión *Desde el rincón de los muertos* dedicado a los gentiles.

Esta característica, insistentemente remarcada por el narrador, tiene como objetivo apuntar a la conjunción entre el mundo de arriba (calandria) con el mundo de abajo (el agua y los peces). Esta pugna de contrarios no solo alude al encuentro tensional, sino al cambio de roles entre lo de arriba y lo de abajo e inversión del cosmos y del orden. La presencia del perro en el relato no genera un *pachacuti*, pero sí cambios bruscos en la vida de Singu, los mismos que se producirán hacia el final del relato. Volveremos sobre el punto cuando analicemos los animales del subsuelo.

Otro aspecto interesante de la narrativa arguediana es que las cualidades de los animales sirven para hacer comparaciones entre estos y el hombre. Un ejemplo de ello lo tenemos en los relatos de *Amor mundo*. Analizando el valor simbólico de algunos animales en la cosmovisión andina es posible entender las conductas de algunos personajes si se les asocia con ellos.

Así el chofer Ambrosio, personaje de “La huerta”, posee la misma brutalidad libidinosa del chanco, al igual que el caballero del cuento “*El bomo viejo*”: “Yo hijito le pego a mi mujer cuando estoy borracho, duro le doy y después, me echo sobre ella como cerdo mismo [...] en eso de ajuntarse con la mujer, el hombre no es hijo de Dios, más hijo de Dios son los animalitos” (Arguedas 1983, tomo I: 243). El chanco es un animal que pertenece al *kay pacha*, pero también se menciona que poco antes de morir la persona que ha sido conflictiva y no ha tenido relaciones armónicas con el resto de su comunidad, sale a vagar en forma de zorro, zorrino o de un chanco²¹.

La inclusión del grillo en “*El bomo viejo*” aporta una simbología crucial en el contenido del cuento. En la tradición oral andina, el grillo se caracteriza por su gran capacidad sexual ya que vive en una actividad reproductiva casi perpetua. En los estudios realizados sobre la simbología

21 Véase los trabajos de César Itier. “El zorro del cielo. Un mito sobre el origen de las plantas cultivadas y los intercambios con el mundo sobrenatural”. *Bulletin del Instituto Français de Estudios Andinos*. 1997, 26 (3), pp. 307-346.

de los animales en el mundo andino, José Carlos Vilcapoma²² señala que el grillo posee connotaciones diferentes dependiendo de los espacios donde se desenvuelven. Si se encuentra en el campo es un animal benefactor, pero dentro de la casa, es casi siempre, signo de malos presagios y desventuras ya sea por el canto o por el extremo comportamiento en su reproducción, es decir, por su capacidad sexual. En los relatos de Arguedas este insecto aparece en el lugar donde están los chanchos: “[en el corral] vivía un chanco muy gordo [...]. Cantaban los grillos en ese sitio, oyó el chico, con toda claridad, el contraste del ronquido del cerdo y la voz de los grillos. ‘Uno de los grillitos está llorando’. Aquí el Jonás atraviesa grillos con una espina, por parejas, y les amarra un yugo de trigo para que aren” (Arguedas 1983, tomo I: 222).

Además del grillo es posible constatar la presencia de otros insectos —algunos ya mencionados— relacionados a la enfermedad o la muerte. Tal es el caso del *wayrongo*, la *chiririnka*, las hormigas, las pulgas y los piojos que Arguedas utiliza como elementos esenciales de la estructura narrativa. En *Los ríos profundos*, el diálogo entre Peluca y Ernesto sobre la *opa* Marcelina, quien lleva ocho días sin aparecer por los excusados, suscita un gran preámbulo que permite introducir dentro de la narración la figura del piojo y explicar su asociación con la muerte:

—Tú has dicho que se están comiendo ya a los piojos de los muertos ¿qué es eso hermanito? ¿Qué es eso?

—Sí las familias se reúnen. Le sacan al cadáver los piojos de la cabeza y de toda su ropa, y con los dientes hermano, los chancan [...] pero el muerto quien sabe por qué, se hierve de piojos, y dice que Dios, en tiempos de peste, les pone alas a los piojos (Arguedas 1983, tomo III: 180).

De acuerdo con el momento y lugar donde aparece, el piojo representa cosas distintas. Por ejemplo, una relación sexual egoísta y dispersa, fuera del orden, favorece la propagación y la multiplicación de

22 VILCAPOMA, José Carlos (2010). *De bestiarios a la mitología andina. Insectos en metáfora cultural*. Lima: ANR.

los piojos como le sucede al portero del colegio, luego de dormir con la *opa*. Por eso, Abraham interpreta como castigo de Dios que se haya llenado de piojos y contagiado de peste después meterse a la cama con una enferma “cuando ella no quería” (Arguedas 1983, tomo III: 187).

Marie-France Souffez²³ señala que los piojos también aparecen como castigo de un incesto y matan el fruto de los amores prohibidos. Luego se desparraman por las chacras transformándose en plaga de los alimentos de los hombres.

Además de la propagación de los piojos y la peste también aparecen las pulgas. Cuando Ernesto ya puede salir a la calle decide ir a la hacienda Patibamba para ver a los colonos. Cruza la ciudad y la encuentra solitaria con todos los negocios cerrados. Entonces se entera que pronto la ciudad será invadida por miles de colonos contagiados de la peste. Luego su atención se centra en una niña de doce años: “Vi entonces el ano de la niña, y su sexo pequeñito, cubierto de bolsas blancas, de granos enormes de piques; las bolsas blancas colgaban como en el trasero de los chanchos, de los más asquerosos y abandonados de ese valle meloso” (Arguedas 1983, tomo III: 198).

Las pulgas y los piojos por ser insectos antropófagos, pues se alimentan de sangre humana, aluden metafóricamente a una regresión de orden cultural dentro de la novela. Vladimir Sierra²⁴ propone que la causa verdadera de las muertes de los colonos no sería la peste, sino la pérdida de los códigos culturales. La completa sumisión y entrega a una cultura extranjera es lo que les ha hecho perder todo hasta la identidad cultural por eso “pululan en tierra ajena como gusanos; como cristianos reciben órdenes de los mayordomos, que representan a Dios, que es el patrón hijo de Dios

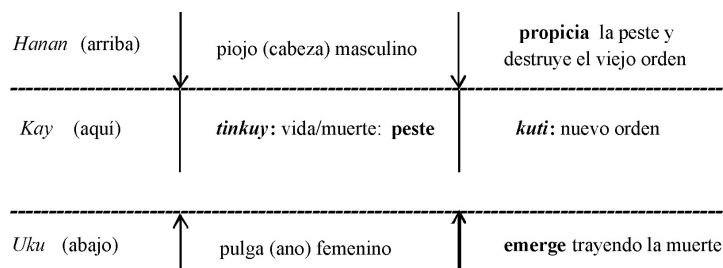
23 Marie-France Souffez establece la relación que hay entre Viracocha y el piojo. Véase “El simbolismo del piojo en el mundo andino”.

24 SIERRA, Vladimir (2002). *Heterogeneidad estructural. Lectura sociológica de José María Arguedas y Jorge Icaza*. Diss. Freie Universität Berlin. Revisado el 8 de junio de 2011. www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/.../FUDISS.../00_Titulo.pdf

inalcanzable como él” (Arguedas 1983, tomo III: 186). Por lo tanto, no estaríamos hablando de una peste biológica, sino cultural.

Que los colonos vaguen errantes “como piojos” nos recuerda al mítico Cuniraya Viracocha, confundido con un pobre piojoso, que anduvo como un dios pobre, pero era la divinidad más importante del mundo de arriba. Este dios creador y civilizador para llevar la luz al mundo debió destruir a la primera humanidad (Montes Ruiz 1999: 66). Esa destrucción mítica del mundo también se produce dentro de la novela. La llegada de los colonos llenos de piojos a la ciudad es señal de inicio de un nuevo orden (Forgues 1989: 171).

El siguiente gráfico, que toma como base la tripartición espacial andina, permite visualizar el rol de estos insectos y su presencia en la novela:



Los insectos están claramente asociados a la enfermedad y la muerte. Y es que la peste es obvia metáfora de explotación inhumana como también lo establecieron movimientos indígenas del siglo XVI, tales como el *Taki Onqoy* y el *Muru Onqoy*. Explotación allí donde la naturaleza sagrada exige regeneración, *tinkuy* verdadero, como en todo ecosistema armonioso, que en el plano de lo humano debiera producirse. El mecanismo para lograrlo es un *pachacuti* que emerja del mundo de abajo.

3.3 Animales del subsuelo (*uku pacha*)

Si bien hemos hecho un breve recorrido por la obra de Arguedas y hemos puesto de relieve la función que cumplen algunos animales

dentro del texto, conviene destacar que tanto la función como su carga simbólica varían de acuerdo con la proximidad que tenga el narrador ante el mundo andino. En un artículo anterior, hemos demostrado cómo el autor implícito en la obra de Arguedas transita por un proceso de cambio a nivel representacional e ideológico. De ahí que el punto de vista del narrador / yo poético, construido en su producción textual, pase por un desplazamiento desde un narrador indigenista (relacionado con el punto de vista occidental que se solidariza con un otro indio) a un *narrador / yo poético andino*, que habla de su cultura en toda su complejidad (Cf. Larrú 2010).

Este cambio de perspectiva que hemos propuesto, cuyo estadio liminar se sitúa en *Los ríos profundos* y que llega a su máxima expresión con *Katatay* y con *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, se expresa a través de las configuraciones y cargas que portan los animales. En "*La agonía de Rasu Ñiti*" (1962), texto posterior a *Los ríos...*, encontramos una gran complejidad tanto en el mundo de la naturaleza como en los animales presentes en el relato. Por ejemplo, no es casual que la focalización hecha por el narrador a la habitación donde yace el *dansak* se concentre en resaltar a las moscas (asociadas a la muerte), las hormigas y el cuy (ambos conectados con al mundo de abajo) cuyas significaciones en la tradición andina evidencian el tránsito por el que pasará Rasu Ñiti.

Esta plena conexión del narrador con una cosmovisión distinta a la occidental, hace posible que Arguedas además de emplear animales asociados con determinado espacio, ya sea al mundo de arriba (como el halcón) o al mundo de abajo (como el Amaru), también inserte otros que concentren o sinteticen ambas dimensiones. Este es el caso de la calandria de fuego o el "jet" al que Arguedas llama "pez de viento". En ambos casos, se trata de entidades que poseen connotaciones no solo míticas, sino que sintetizan la posibilidad de un *pachacuti*. Pero también nos encontramos, en su magnífico bestiario, con animales liminares, capaces de habitar el mundo de aquí (*kay*) y de abajo (*uku pacha*) como, por ejemplo, los peces. Una primera referencia al pez la encontramos en "*Orovilca*", relato al que ya nos hemos referido en otro apartado. Su personaje principal, Salcedo, tiene dimensión mítica ya que además de estar asociado con la cabeza

cefálica del mundo de arriba, está vinculado al chaucato, y este, a su vez, con la corvina de oro.

El chaucato y la corvina de oro poseen ciertas características que permiten relacionarlos. Acerca del chaucato se nos dice:

—El chaucato es un espécimen real; me refiero a la realeza, no a las cosas. —Salcedo hablaba inspiradamente, sin mirar casi a su interlocutor—. El chaucato es un príncipe como de los cuentos. Debe ser un genio antiguo, iqueño. *Es quizá el agua que se esconde en el subsuelo de este valle y hace posible que la tierra produzca tres años, a veces más años, sin ser regada. Es en el fondo de la tierra, en los núcleos adonde quizá solo llega la raíz de los ficus más viejos, hay agua cristalina y fecunda*, cargada de la esencia de millones de minerales y de los cuerpos carbónicos por los que se filtró a la manera de un líquido brujo. La voz del chaucato es el único indicio que bajo el sol tenemos de es honda corriente (Arguedas 1983, tomo I: 174).

La asociación del chaucato con el mundo del agua es una constante durante todo el relato:

¿Por qué el chaucato descubre en el polvo a la víbora, que es del color del polvo y hecha de fuego maligno? ¡La oposición absoluta! La víbora de una parte especial, negada, del polvo, que a su vez aprehende los rayos del sol, de la parte maligna del sol. ¡El agua la niega; apaga el ardor! Por qué en la oscura entraña, bajo la tierra, el agua fresca, por la temperatura, la soledad y el largo proceso de empurecimiento, adquiere el poder extremo, la belleza extrema (*ibid.*).

El chaucato simboliza la conjunción de ambos mundos, el de arriba y el de abajo. Es ave y, a su vez, encarna el agua fértil y fresca del subsuelo, por eso no es completamente heliaca como sí lo son el cóndor y el halcón. Así como la corvina de oro habita en la laguna de Orovilca, un ambiente exclusivamente natural, por ser “la más lejana de la ciudad; [y estar] en el desierto, tras una barrera de dunas”, el chaucato también

pertenece a un mundo no urbano y extremadamente natural por eso “es campesino [y] no va a los árboles de las ciudades”. La corvina pertenece al mundo de abajo, pero al ser de oro, es un animal solar o uránico, por lo tanto, también posee claras connotaciones positivas que lo asocian con el mundo de arriba.

En el relato, este *tinku* entre el chaucato y la serpiente es el inicio del tránsito liminar que originará la posterior desaparición de Salcedo en las aguas de Orovilca. Ello no significa la muerte del personaje, como ha sido anotado por Gladys Marín. El agua simboliza la suma universal de las virtualidades e implica tanto la muerte como el renacer (Eliade 1994: 76). Por lo tanto, la inmersión del personaje en las aguas de Orovilca significa su regeneración y retorno como corvina de oro, no su muerte:

Yo le dije al Inspector que lo buscáramos en el camino de “Orovilca” al mar. Detrás de los bosques de huarango, entre las malezas que rodean la laguna, huellas ondulantes de víboras hay marcadas en la arena. Las huellas suben algo por la pendiente del desierto. ¡Por allí ha andado él; por ese punto debió iniciar su viaje al mar! Me escucharon como a un niño delirante, como a un muchacho adicto a las apariciones e invenciones, como todos los que viven entre los ríos profundos y las montañas inmensas de los Andes. ¿La corvina de oro? ¿La estela que deja en el desierto? Me tomaron desconfianza ¿Cómo iba a hablar, entonces, de la hermosa iqueña que viaja entre las dunas agarrándose de unas frías aunque transparentes aletas? Pero Salcedo, con el rostro ya revuelto, la piel crujiendo bajo la costra de sangre, su cabeza cubierta por una larga camisa rasgada, su nariz y los ojos negros, no iba volver. Cortaría como un diamante el mar de arenas, las dunas, las piedras que orillan el océano (Arguedas *ob. cit.*: 186).

A partir de “Orovilca”, Arguedas va insertando elementos que resultan siendo intercambiables. Si bien los animales pertenecen a espacios opuestos, el mundo de arriba (el chaucato) y el mundo de abajo (la corvina de oro), no simbolizan una contradicción en tanto que cumplen con un elemento cognitivo esencial del mundo andino que es

la dualidad. Incluso hay animales que sintetizan ambas dimensiones al mismo tiempo, como es el caso del perro en el cuento “Hijo Solo”.

¿Por qué el narrador constantemente menciona que los ojos de Hijo Solo albergan la luz declinante del sol? Creemos que su propósito es enfatizar la dualidad, ya que a través de ella se nos revela la conjunción entre el *kay pacha* (mundo de los vivos asociado con el día, la luz del sol y lo masculino) con el *uku pacha* (mundo de los muertos asociado a la noche y lo femenino). Jürgen Golte²⁵ menciona que el *tinku* entre los contrarios también puede entenderse como “el momento” antes de que se produzca un ordenamiento futuro.

Después que Singucha provoca el incendio, el narrador nos dice que “una llamarada pura *empezó a lamer* el bosque, a devorarlo” (Arguedas 1983, tomo I: 201). El fuego es presentado como un ser vivo que *come y devora* toda la hacienda de don Adalberto. Este acto nos recuerda a Hijo Solo cuando “*lamía* la leche *haciendo ruido con las fauces*”. El perro puede asociarse a ese fuego “devorador” que arrasa la hacienda, pero también puede vincularse con la fuerza purificadora dentro del relato (El énfasis es nuestro).

Evidentemente, Hijo Solo sintetiza a los opuestos complementarios: *banan* (calandria/jilguero), fuego (color amarillo asociado al sol), blanco (clarear de sus ojos); y, *urin*: agua (remanso de agua de sus ojos y los peces), negro (color de la punta de sus orejas), noche (Hijo Solo llegó una noche y viene de la “otra vida”). El color amarillo del perro alude claramente al sol, a la calandria y al fuego. Incluso la llegada del perro se produce bajo el vuelo de las calandrias.

Agua y fuego son dos símbolos contradictorios, pero tienen una estrecha relación con la vida. Ambos están sacralizados y poseen fuerzas

25 GOLTE, Jürgen. “Una paradoja en la investigación histórica andina”. En *Cosmología y música en los Andes* de Max Peter Baumann (ed.). Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 1996.

poderosas. En el *Manuscrito de Huarochirí* Pariacaca es la divinidad del agua. Hace caer las lluvias, lanza rayos, convierte el agua en nieve y vence a Huallallo Carhuincho (divinidad del fuego). Ambas deidades están en permanente oposición y complementación, y tienen el poder de convertir el agua en hielo.

Un aspecto a mencionar, y que resulta siendo más complejo aún, es cuando Singu e Hijo Solo se marchan de la hacienda y deciden irse: “*a los pueblos de altura o escalarían al cielo por algún arcoíris*”. (Énfasis nuestro). El arcoíris, según Mercedes López Baralt²⁶, es un símbolo que trasciende las fronteras culturales y encarna fuerzas poderosas. Está vinculado al sol, pero también al Amaru, otro de los animales importantes de la cosmovisión andina, poseedor de densas connotaciones míticas, que, a su vez, está ligado a símbolos recurrentes en el mundo andino: la lluvia, el granizo, la helada y el arcoíris.

El arcoíris establece un tránsito (el cese de la lluvia) o un cambio (periodo seco y soleado). También es mediador entre el cielo y la tierra. Hijo Solo al estar asociado con el mundo del agua, y por lo tanto relacionarse semánticamente con el mundo del Amaru, actúa como mediador entre el cielo y la tierra. Trae armonía y una relativa paz a la vida de Singu. Ello se evidencia en ese breve periodo de estabilidad entre los dos hacendados, antes que la violencia y el odio de los “hermanos caínes” desaten la reacción de Singu al quemar parte de la hacienda y huir con su perro a las alturas.

Esta misma interrelación de elementos opuestos agua/fuego, arriba/abajo, pez/ave la hallamos en *Katatay* (temblar), el intenso poemario de Arguedas, donde esa fuerza articuladora también se muestra con claridad indudable. Así podemos verlo en “*Oda al Jet*”, invento humano denominado por el autor “pez golondrina de viento”:

26 Véase el capítulo 2 del libro *El retorno del inca rey. Mito y profecía en el mundo andino*.

Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo: no os encuentro, ya no sois, he llegado al estadio que vuestros sacerdotes, y los antiguos, llamaron el Mundo de Arriba. / En este mundo estoy, sentado, más cómodamente que en ningún sitio, sobre un lomo de fuego, / hierro encendido, blanquísimo, *becho por la mano del hombre, pez de viento.* / Sí. “Jet” es su nombre. / *las escamas de oro de todos los mares y los ríos no alcanzarían a brillar como él brilla* / [...] el hombre es dios. Yo soy hombre. *Él hizo este incontable pez golondrina de viento* (Arguedas 1983, tomo V: 241. Énfasis nuestro).

¿Cómo explicar esta aparente contradicción contenida en “pez golondrina de viento”? Estermann, en sus estudios²⁷ acerca de la interculturalidad andina, propone que el principio de complementariedad no es el extremo de dos opuestos, sino la “integración armoniosa de dos”: la dualidad andina, *hanan* y *urin* (arriba y abajo). Este sistema dual no es estable, más bien implica inversión y alternancia: los conocidos *kuti* y *tinkuy*, que aluden al encuentro tensional de contrarios para intercambiar, y la regeneración necesaria que haga posible toda renovación.

Justamente el Amaru, la serpiente dios, sintetiza esa necesidad de regeneración, de un voltearse el mundo:

“Dicen que en los cerros lejanos, / que en los bosques sin fin, / *una hambrienta serpiente, serpiente diosa, hija del Sol, dorada, / está buscando hombres*” ... ¡Levántate, ponte de pie: recibe ese ojo sin límites! / tiembla con su luz; sacúdete con los árboles de la gran selva, / empieza a gritar. / Formen una sola sombra, hombres, hombres de mi pueblo; / todos juntos / tiemblen con la luz que llega. / *Beban la sangre áurea de la serpiente dios. / La sangre ardiente llega al ojo de los cóndores, / carga los cielos los hace danzar / desatarse y parir, crear.* / Crea tú, padre mío, vida/ hombre, semejante mío, querido” (Arguedas 1983, tomo V: 247-248).

27 Puede revisarse el capítulo 5 de su libro *Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*.

Así como al ave tiene su par complementario con el pez, el Amaru lo tiene en la calandria de fuego. Ambos animales simbolizan la posibilidad de romper el cerco opresor estableciendo una relación igualitaria, capaz de fundar una nueva realidad. Por eso, afirma Arguedas en uno de sus diarios:

“Quizás conmigo empieza a cerrarse un ciclo y abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora, del azote, del arrieraje, del odio impotente, de los fúnebres ‘alzamientos’, del temor a Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes; se abre el de la luz y la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego, el del dios liberador, aquel que se reintegra. Vallejo era el principio y el fin” (Arguedas 1983, tomo V: 198).

BIBLIOGRAFÍA

- ALEZA, Milagros (1998). "Cosmovisión andina y recursos lingüísticos en la narrativa de José María Arguedas". En Julio Calvo Pérez y Daniel Jorques Jimenez (editores): *Estudios de lengua y cultura amerindias II. Lenguas, literaturas y medios*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 266-294.
- ARGUEDAS, José María (1983). *Obras completas*. Lima: Horizonte.
- CERECEDA, Verónica (1987). "Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku". En Bouysse-Cassagne, Thérèse; Olivia Harris; Tristan Platt & Verónica Cereceda (eds.): *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: Hisbol.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1997). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Horizonte.
- ELIADE, Mircea (1994). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor.
- FORGUES, Roland (1989). *José María Arguedas. Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*. Lima: Horizonte.
- GOLTE, Jurgen (1996). "Una paradoja en la investigación histórica andina". En Max Peter Baumann (ed.): *Cosmología y música en los Andes*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- HUAMÁN, Carlos (2004). *Pachachaka. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México: UNAM.
- ITIER, César (1997). "El zorro del cielo. Un mito sobre el origen de las plantas cultivadas y los intercambios con el mundo sobrenatural". *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, 26 (3), pp. 307-346.

- LANDEO MUÑOZ, Pablo (2010). "Categorías andinas para una aproximación al willakuy umallanchikpi kaqkuna. (Seres imaginarios en el mundo andino)". Tesis. Lima: UNMSM.
- LARRÚ SALAZAR, Manuel (2010). "De una visión indigenista a una visión andina en la obra de José María Arguedas". *Contextos* (= Revista del Departamento de Literatura de la UNMSM), n.º 1, diciembre.
- LÓPEZ BARALT, Mercedes (1987). *El retorno del inca rey. Mito y profecía en el mundo andino*. La Paz: Hisbol.
- MARÍN, Gladys (1973). *La experiencia americana en José María Arguedas*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- LIENHARD, Martín (1981). *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Tarea.
- MONTES RUIZ, Fernando (1999). *La Mascara de Piedra. Simbolismo y personalidad aymaras en la historia*. La Paz: Quipus.
- NAVARRETE, Federico (2004). "¿Dónde queda el pasado? Reflexiones sobre los cronotopos históricos". En Miguel León Portilla *et al.*: *El historiador frente a la historia. El tiempo en mesoamérica*. México: UNAM.
- ORTIZ RESCANIERE, Alejandro (2001). "La aldea como parábola del mundo". *Antropologica*, 19, pp. 424-434.
- ORTMANN, Dorothea (2002). *Ciencias de la religión en el Perú*. Lima: Fondo editorial de la UNMSM.
- QUISO, Víctor (1994). "Kayuni yapu. Crianza de alpacas y llamas en la comunidad de Ajanani Wajra K'ucho Puno". En Grillo *et al.*: *Crianza andina de la chacra*. Lima: PRACTEC, pp. 233-314.

- REGINALGO, Olivia (2010). *Yanantin*. "Dualidad en la serie de relatos orales andinos sobre animales enamorados". Tesis. Lima: UNMSM.
- ROWE, William (1979). *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: INC.
- _____. (1996). *Ensayos Arguedianos*. Lima: Fondo editorial de la UNMSM.
- ROSTWOROWSKI, María (2000). *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*. 2da. edición. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- SÁNCHEZ GARRAFA, Rodolfo (2006). "Apus de los Cuatro Suyos: construcción del mundo en los ciclos mitológicos de las deidades montaña". Tesis doctoral. Lima: UNMSM.
- SIERRA, Vladimir (2002). *Heterogeneidad estructural. Lectura sociológica de José María Arguedas y Jorge Icaza*. Diss. Freie Universität Berlin. Revisado el 8 de junio de 2011. www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/.../FUDISS.../00_Titulo.pdf
- SOUFFEZ, Marie-France (1985). "El simbolismo del piojo en el mundo andino. Boceto filológico". *Anthropológica*, 4, pp. 171-202.
- VALDERRAMA, Ricardo y ESCALANTE, Carmen (1977). *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía*. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas.
- VARGAS LLOSA, Mario (1978). *José María Arguedas. Entre sapos y balcones*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación.
- VIERA MENDOZA, Sara (2011). "Oralidad y sustrato mitológico en el cuento 'Orovilca'". Ponencia inédita leída en el Congreso

Internacional “Los universos literarios de José María Arguedas”.

VILCAPOMA, José Carlos (2010). *De bestiarios a la mitología andina. Insectos en metáfora cultural*. Lima: ANR.

ZUIDEMA, Tom (1989). *Reyes y guerreros. Ensayos de cultura andina*. Comp. Manuel Burga. Lima: Fomciencias, Grandes Estudios Andinos.

Correspondencia:

Manuel Larrú Salazar

Director de la Escuela Académico Profesional de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Correo electrónico: larrusal@ec-red.com

Sara Viera Mendoza

Licenciada en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Correo electrónico: v_smilagros@yahoo.es