

AMOR, ODIO Y MARGINALIDAD EN “WARMA KUYAY”, DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Manuel Alcides Jofré
Universidad de Chile

CONTEXTUALIZACIÓN

El cuento “Warma kuyay (Amor de niño)” se publica en 1935, en *Agua*¹. Han transcurrido 70 años desde su aparición. Esta breve pieza narrativa de José María Arguedas fue conocida en Chile a partir de la *Antología del cuento hispanoamericano* de Ricardo Latcham² y figura también en la recopilación de todos los cuentos de Arguedas en *Amormundo*³.

El relato asume una importancia fundamental en la escritura de José María Arguedas, la cual ha sido estudiada por Angel Rama, en especial relación con la novela *Los ríos profundos*. Este estudio avanza en una dirección complementaria a la de Rama⁴, al realizar un análisis discursivo que incluye, más allá de lo textual, también lo simbólico y lo ideológico. Al igual que Rama, interesa aquí la “respuesta al conflicto vanguardismo-regionalismo”, en un sentido literario.

El relato “Warma kuyay”, al seleccionar una anécdota tal vez mínima, sin embargo llega a plantear disyuntivas fundamentales para la existencia latinoamericana. La proyección última del relato se vincula con las

¹ Lima: Compañía de Impresores y Publicidad, 1935, 110 p.

² Santiago: Zig-Zag, segunda edición, 1962, 269-273.

³ Montevideo: Arca, 1967, 122-129.

⁴ Angel Rama. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, segunda edición, 1985, 305 p.

relaciones coloniales aún existentes en la modernidad, con los procesos de aculturación, y con la propia situación de un escritor neorrealista y neoindigenista, que se inscribe en el relato. Como literatura dialógica, de bordes étnicos y márgenes culturales, este relato plantea una visión de América Latina y las disyuntivas que aún la acosan.

El terreno frontal del relato es la hibridez descrita en diferentes niveles, la consideración de la respuesta cultural en su connotación política, la denuncia de una situación económica (las relaciones de producción en la hacienda) y también una situación de género (el abuso de Justina). La experiencia de permanecer “fuera del círculo” del niño Ernesto será primeramente interpretada como dato psicológico, como experiencia existencial, y solo posteriormente se apreciará la condición sociológica, la proyección macrocultural, que avanzará a una problemática identitaria global.

La crítica a la formación social andina, denominada usualmente por Rama como área cultural andina, emergerá al describir el marco socio-económico de la historia narrada (acerca de las relaciones entre el Kutu, Justina y Ernesto). Ese espacio primigenio será la quebrada, y su precaria estabilidad será rota por el actante disruptor, el antagonista de todos, don Froylán, el terrateniente o hacendado. A diferencia del indigenismo tradicional americanista, el acto de injusticia humano y genérico acontecido no se centra en la ejecución del acto de violación, sino en las respuestas o reacciones de los personajes principales frente a la ofensa o contradicción.

Un análisis que parta de lo textual, enriquecido por un marco semiótico-culturalista, podrá dar debida cuenta de que el relato en cuestión no es un mero síntoma de un disyuntiva mayor sino una propuesta de resolución política e integral, siempre y cuando un análisis pragmático primero y uno existencial después den cuenta del sentido final de la rica anécdota que constituye el núcleo del cuento.

La muerte de Arguedas, esto es, su suicidio, en 1969, cerró violentamente su obra y originó una serie de estudios importantes de su obra. El mismo año 1969, William Rowe concluye su “Contribución a una bibliografía de José María Arguedas”⁵, que incluye toda su obra en los géneros de novela, cuento, poesía, ensayo y traducciones del quechua al español.

⁵ Documento mimeografiado en poder del crítico, fechado en Lima, mayo de 1969, 68 p.

Gladis C. Marín, en su obra *La experiencia americana de José María Arguedas*, estudia “Warma kuyay”, exponiendo bien la oposición entre vida y muerte en el relato⁶. Lo materno, lo femenino, lo natural, lo musical son estudiados como componentes esenciales de la quebrada⁷. También aportó Antonio Urrello con su libro *José María Arguedas: El nuevo rostro del indio*, una estructura mítico-poética⁸. Finalmente, la publicación del volumen *José María Arguedas*, en la serie ‘Valoración múltiple’, en Cuba, difunde por Latinoamérica una recolección de más de cincuenta estudios y testimonios sobre su obra y su vida⁹.

En el presente trabajo de investigación, se utilizará primero una técnica de análisis textual que se centrará en el análisis de motivos, entendidos como una situación básica en la vida humana. El triángulo amoroso y la ruptura provocada por el cuarto elemento son cuidadosamente estudiados, en la perspectiva de definir al cuento tanto como una narración de un solo episodio o como una narración de un solo motivo.

Esta definición orgánica es esencial para el discurso narrativo bajo análisis, en la cual se percibirán oposiciones estructurales entre luminosidad-oscuridad, armonía e inarmonía, naturaleza y marginalidad, interior y exterior. Finalmente, se intenta una clasificación, desde el punto de vista de su organización interna mediante una tipología, todo lo cual lleva la exégesis a una propuesta histórica y diacrónica, abordando así las nociones de generación, promoción, tendencia y corriente, características de la construcción de la historia literaria¹⁰.

LA FÁBULA DE “WARMA KUYAY”

Apropiarse de la fábula de un cuento es triplemente provechoso. Si se comprende como el esquema puro de la acción, según Wolfgang Kayser, lo que

⁶ Buenos Aires: Editorial Fernando García Cambeiro, 1973, 255 p.

⁷ Buenos Aires: Editorial Fernando García Cambeiro, 1973, 49-54.

⁸ Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1974, 205 p.

⁹ Juan Larco, editor. La Habana: Casa de las Américas, 502 p.

¹⁰ El presente trabajo no se publicó antes debido al impacto de la muerte de Arguedas en el autor, quien trató de comunicarse con el escritor mediante un telegrama que éste nunca recibió.

se obtiene realmente es el orden temporal de los motivos¹¹. Y como en el cuento se plantea una estricta y rigurosa unidad estructural de los acontecimientos, en virtud de la economía expresiva, la fábula capturará esta coherencia con precisión. La acción, es decir, la variación de situaciones, es sumamente importante para el género cuento, como en todos los géneros pragmáticos (organizados por la acción), e igualmente será captada por la fábula. En tercer término, perfectamente se podría definir la estructura narrativa denominada cuento como constituida por un solo motivo –en virtud del único suceso que entrega¹².

La fábula de “Warma kuyay” (amor de niño) es la siguiente: un muchacho blanco recuerda cuando él y un joven indio aspiraban a una muchacha india la cual es abusada sexualmente por el patrón de la hacienda. Después de una conversación nocturna, el joven indio ejerce su venganza sobre los animales de la hacienda, en presencia del niño, hasta que éste se arrepiente de sus acciones y obtiene que el indio se aleje de la comunidad. Finalmente, el muchacho blanco es llevado a la costa, donde se siente externo, recordando todo lo anterior.

EL MOTIVO DEL TRIÁNGULO AMOROSO

El motivo principal de “Warma kuyay” es el triángulo amoroso¹³. Los personajes y los acontecimientos así lo atestiguan. Ernesto y Kutu aspiraban a Justina y se insinúa que el Kutu es amante de ella: he ahí el triángulo. Pero su sincera aspiración amorosa es roturada por Froylán, quien desbarata el triángulo. Los restantes indios son el círculo que circunscribe a Justina en los primeros momentos del relato, y a los tres integrantes del triángulo, después.

Los acontecimientos están en estricta relación con este motivo, en su sucesión temporal: separación de Ernesto del mundo indígena, conversación y discusión con su oponente sobre el tercer término del triángulo,

¹¹ Wolfgang Kayser. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1961, cuarta edición revisada, 98-102.

¹² La idea del género cuento comprendido como una narración configurada por un solo motivo fue planteada por Carlos Santander, a fines de los años 70.

¹³ Sobre el motivo literario, véase Kayser, *op. cit.*, 78-90.

venganza del Kutu sobre el roturador del triángulo, arrepentimiento y nuevo comportamiento de Ernesto, destrucción del triángulo, separación de los dos aspirantes al amor de Justina, condición final de ellos.

El estudio de la presentación y desarrollo de este motivo, y de su finalización será gran parte del presente trabajo, que concluirá con una aproximación histórica y ubicación diacrónica del período y de la generación de Arguedas.

DOS VÉRTICES DEL TRIÁNGULO: LO INDIO Y LO BLANCO

Kutu y el niño Ernesto se presentan como los dos extremos que aspiran a Justina. Ella es el centro de sus miradas, intenciones y acciones. Han puesto sus esperanzas y realidades en su figura. Es la más cara y única aspiración de ambos, pese a la nota específica que posee el amor de Kutu. Pero hay un primer aspecto que ya resalta: un indio, Kutu, y un blanco, Ernesto, tienen un mismo objetivo, un mismo centro de atención. En Justina pues, se han yuxtapuesto los ideales de dos culturas, representadas por los dos pretendientes.

La ligazón entre Kutu y Justina, el nexo existente entre ellos se prueba en varios momentos del relato: el indio está deseando profundamente a Justina, al mostrarse triste y molesto por la deshonesto acción de Froylán. Así, la venganza por medio del castigo a los becerros es la objetivación máxima del rompimiento entre ellos y, a la vez, la agudización permanente del conflicto con el patrón que ha violado a la amada. En las primeras líneas del cuento, el niño Ernesto mismo muestra conocer la relación que une a Justina con el Kutu: “al Kutu le quieres...”, dice¹⁴.

Con respecto al carácter de niño blanco de Ernesto, en el relato no aparece expreso. Solo se dice que es sobrino del otro dueño de la hacienda y, por tanto, conviene fundamentar aquí su condición. Se observa, por ejemplo, en el tratamiento que las indias tienen para con él al decirle “déjame niño Ernesto...”, donde un especial tratamiento delata su diferencia; en la actitud misma del Kutu en el momento en que confía en que el niño podrá

¹⁴ Todas las citas provienen de la versión aparecida en *Antología del cuento hispanoamericano*, de Ricardo Latcham. Santiago: Editorial Zig-Zag, segunda edición, 1962, 269-273.

solucionar la situación al alcanzar mayoría de edad y las leyes: “yo, pues soy “endio” no puedo contra el patrón. Otra vez, cuando seas “abugau”, vas á fregar a don Froylán”. Aquí, la oposición entre las posibilidades de ambos es evidente, mostrando esta idea, en definitiva: “yo no puedo pues soy indio, tu puedes pues eres blanco”. Como última prueba de la naturaleza blanca de Ernesto se puede recordar esa mirada nocturna con mucho de la irrespetuosidad blanca, ya que “los indios nunca lo miraban a esa hora”, como él mismo lo ha dicho anteriormente. Este gesto lo aleja aún más de la cultura indígena.

También es manifiesto el tipo de nexo que intenta mantener el niño Ernesto con Justina, el muchacho blanco expresa que “a los catorce años yo la quería”, que sus encantos lo desesperan: “su boca llamaba al amor”, y su ligazón es tanta –en sus aspiraciones al menos– que en un vuelco del amor a la perversidad juvenil, prefiere matarla antes que otro se quede con ella, desconfiando al mismo tiempo de las cualidades morales de la amada: “ella misma, seguro, ella misma (...) Mejor la mataremos los dos a ella. ¿Quieres?”

El protagonista de la cultura indígena quechua, ama lo mismo que el niño blanco. Han enfocado el mismo ser. Han estructurado sus vidas en torno a la misma realidad. Y con respecto a ese centro, ambos se unirán o separarán en diversos momentos del relato. La oposición entre ambos se manifiesta en la primera escena de burlas y separación para con el muchacho: “Celedonia, Pedrucha, Manuela, Natacha soltaron la risa (...) Yo me quede afuera del círculo”... “su cara de sapo te gusta”. Es la manifestación de esta fuerte aversión que el niño tiene en su lenguaje mismo, y la separación del muchacho blanco del grupo indígena es el acontecimiento concreto que prueba esa rivalidad, afianzada por el contexto social de los restantes indios¹⁵.

En Justina se ha realizado así la superposición de ideales de dos individuos, se ha transformado en el centro de atención del indio y del blanco, de dos sectores geoculturales. Ambos tienen distintas reacciones frente a Justina y ambos terminan finalmente separados de ella en actitudes opuestas. Pese a todo, ella ha conciliado en sí ambas vertientes, en ella los contrarios se

¹⁵ Arguedas ha dicho, al respecto, en una conversación con nosotros, en 1968, que “el niño Ernesto quiere con la perversidad católica del blanco”.

han anulado, surgiendo en el relato como una figura omnipresente en Kutu y Ernesto, pero ausente de la acción, salvo en la primera escena.

DOS VÉRTICES DEL TRIÁNGULO: EL HOMBRE Y EL NIÑO

Es evidente la relación “real” que ambos tienen con Justina. También es evidente lo que desearían tener: Kutu quiere por esposa a Justina, naturalmente, y el niño quiere a Justina como... ¿como qué? Está profundamente atraído por sus encantos, “no me dejaba dormir”, dice; y es por tanto, como la noviecita esperada, el primer amor de niño. Pero la situación especial del niño Ernesto, su separación del ámbito que lo rodea —manifiestos en el primer y último instantes del cuento—, su marginalidad en suma, la hace aparecer como la compañía que se necesita, el elemento resolutivo de su soledad, y así surge más bien como hermana y madre ideal antes que como esposa. Es la impresión misma que tiene el Kutu cuando le dice: “¡Duérmete, niño! Ahora le voy a hablar a Justina para que te quiera. Te vas a dormir otro día con ella ¿quieres, niño?”. Pese a que no se entrega expresamente en el cuento, es casi efectiva la mayor edad que Justina tendría. Ella, en todo caso, es la solución para la soledad en la cual el niño está arrojado, y es también la esposa india para Kutu. De allí la persistencia que ambos mantienen hacia ella en algunos momentos del relato, planteada, eso sí, en diferentes términos.

Justina aparece así, nuevamente, como una yuxtaposición de ideales contrarios. No solo es la concentración de los deseos del niño y del hombre, sino que es más bien la anulación de la carga temporal que comportan estos deseos. En este sentido, Justina es a la vez concentración y anulación de dos tiempos, un lugar infinitamente deseado, el centro de atracción de todas las edades. A la par, también se han concentrado y anulado los espacios vitales de Kutu y Ernesto, las culturas que representan.

Justamente, Justina es la contraposición y convergencia de las contradicciones, el polo aspirado por todos, la instancia narrativa superreal que fundamenta las otras existencias.

INTERRELACIÓN DE DOS VÉRTICES: AMOR Y ODIO

El momento de la discusión entre Kutu y el niño Ernesto es lo central en el cuento. Aparece como eje de la narración. Ambos se unen y se separan allí más profundamente. El niño propone primero la muerte de Froylán, luego

la de Justina misma, y es quien finalmente se contenta con la venganza ejecutada por el Kutu sobre los inocentes becerros: “yo gozaba”, dice con deleite. Durante todos estos momentos hace gala de un fuerte odio, de una perversidad máxima, de una inestabilidad emocional que lo lleva a una maldad similar a la que comete don Froylán al forzar a Justina.

Frente a este odio del niño blanco, de la cultura blanca, al no poder conseguir lo que desea, presentando soluciones profundamente negativas, se ubica, contrapuesta, la actitud del Kutu. Enfrentado más fuertemente a don Froylán, ante la proposición de matarlo, muestra prudencia y disimulo primero, amor y ternura después, al dar como justificación los nueve hijitos que tiene don Froylán. Luego, por supuesto, se niega a matar a Justina, y termina dando de palos a los becerros en un acto un tanto insólito para su naturaleza, pero que es una prueba de su penetración en el mundo blanco (como la idea de apoyarse en las leyes, como se observará más adelante), una prueba de la influencia del niño Ernesto —y de sus proposiciones— y de don Froylán mismo.

Es indispensable hacer notar, sin embargo, que la reacción de Kutu posee una cierta adecuación y coherencia. Kutu hace lo que hace por impotencia de una venganza directa y acude “estratégicamente” a destruir el fundamento básico del poderío de don Froylán: la riqueza económica, el valor financiero y comercial que las reses son. Son los medios de producción los atacados, los que son simultáneamente una manifestación de la naturaleza inserta en la visión culturalista-mágica de los indios.

Pero la influencia deviene doble sentido cuando el niño se da cuenta de lo que el indio está realizando al flagelar las reses. Kutu ya no sirve a la comunidad. Está contagiado de venganza y odio. La interinfluencia se muestra como efectiva, entonces. El muchacho blanco lo rechaza, lo expulsa: “ya en Viseca no sirves, indio”. El muchacho está contagiado de ternura y amor, el mismo amor anterior del indio. Es un momento dramático de interinfluencia de dos culturas, cada una maleando a la otra, cada una mejorando a la otra.

La nobleza final del indio, al darse cuenta de lo que estaba realizando, lo lleva a irse en el espacio de tiempo prometido (hay una pequeña variación, sin importancia) guardando la palabra dada y marginándose voluntariamente del lado de Justina ante la actitud del niño. La sociedad indígena le premiará esto, reservándole un lugar respetable.

EL VÉRTICE CENTRAL: LA MUJER INDIA

El muchacho y el adulto, el blanco y el indio desean a la misma mujer india. Con estas características la ve Kutu –mujer e india– y por eso la pretende y es correspondido. La prueba de la simpatía de Justina por Kutu es la confianza del forzamiento por parte de don Froylán, y la mirada que da al Kutu en las primeras líneas del relato: “la Cholita se rió, mirando al Kutu”, todo en el marco de los restantes indios que expresan en esa risa y en ese “zozno niño” la permisión social al amor de Kutu y Justina. El mismo niño también lo reconoce.

Algo diferente le pasa al niño Ernesto. Al comienzo del cuento, el niño le observa sus ojos “como dos luceros”, y desde el molino la ve como un “puntito negro”, perspectiva que se repite al final del relato, cuando expresa que contemplaba “sus ojos negros”, oyendo su risa, mirándola desde lejíto”. La lejanía del muchacho con respecto a Justina es efectiva. Es una lejanía no solo espacial, no solo sentimental, sino que también temporal. El es un niño y ella casi una mujer. Esta misma distancia hace que Justina –la mujer india– aparezca ante los ojos de Ernesto no solamente como una visión lejana, sino que también como una figura idealizada, sublimando incluso sus características mismas de pertenencia a la cultura quechua. En algún momento, esta visión llega a contagiar directamente el relato, su atmósfera, precisamente al comienzo de él. La “palomita” y la “gaviota” ya prefiguran –junto a la explícita comparación: “te pareces a las torcazas de Sausiyok”, la imagen de Justina en el espíritu del niño. Al final del cuento, la visión del muchacho recuerda a Justina y juntamente también “el canto de las torcazas y las tuyas”.

La idealización es evidente, cuando en un párrafo de oposición entre la apariencia de Kutu y Justina, surgiendo ella como evocación y el Kutu como presencia, entrega la visión que tiene de la amada con las siguientes palabras: “su cara rosada estaba siempre limpia, sus ojos negros quemaban, no era como las otras cholitas, sus pestañas eran largas, su boca llamaba al amor y no me dejaba dormir (...) Sus pechitos parecían limones grandes y me desesperaban”.

Aparte de aparecer como la bella figura de la amada, surge como absolutamente separada del resto, su cara no es morena sino que rosada y da tal intranquilidad, que no deja dormir. Es adornada, finalmente, en su intimidad, con rasgos naturales. Los ojos son sumamente importantes para Ernesto, siempre los recuerda, ya que los ojos son muy importantes en las

concepciones del amor (“l’amour courtois”, por ejemplo). Justina es profundamente imperativa, apelativa sobre la existencia de Ernesto: ese “llamaba” lo prueba.

La figura de don Froylán aparece como el tercer término interesado en Justina. No escatima del abuso, dentro de sus métodos para obtenerla. Un momento de soledad da pie para su deshonesto acción. Frente a él, el Kutu y Ernesto se constituyen en una unidad para oponerse a las tropelías del patrón, representante de la clase alta, del sector patronal-terrateniente.

Kutu y Ernesto constituyen, en definitiva, un bloque defensor de Justina por amor. Son los subalternos, los hegemonizados. Al otro lado, don Froylán es solo el explotador de la muchacha, el abusador interesado en el placer.

RUPTURA DEL TRIÁNGULO

El relato “Warma kuyay” presenta la alternación de un discurso narrativo en primera persona, correspondiente al niño Ernesto, con un discurso narrativo-descriptivo en tercera persona. El narrador en tercera persona tiene en este cuento escasa participación. Aparece como un desdoblamiento de la primera persona planteada en términos ambiguos. Este narrador en tercera persona es quien comienza el discurso: “noche de luna en la quebrada de Viseca”, descripción ambiental totalizadora que no ha dicho Ernesto. Hará otras descripciones en el último párrafo de la segunda unidad del cuento, donde, por ejemplo, no hace más que acentuar la ambigüedad de la posible distinción entre narrador de primera y tercera persona. Este narrador en tercera persona describe el mundo en términos bastante objetivos, las veces que participa del discurso. El narrador en primera persona identificable con el niño Ernesto está ubicado en el centro mismo del mundo que construye. Ha elaborado el tiempo en una condensación máxima desde su infancia hasta el presente. Su esfera de realidad es el recuerdo, desde la cual se establecen las dos primeras unidades del relato. La disposición de la narración tiene justificación, puesto que se explica –por oposición– en las dos primeras unidades, lo que angustia en la tercera unidad, escrita en un desgarrado presente. Es decir, se es ahora un extraño, porque se vivió antes en otro lugar. La contraposición temporal da carácter dramático al relato, a su estructura misma. Este narrador personaje contribuyó a la creación de su mundo mediante métodos indirectos y directos, en ajustada proporción. Este mismo equilibrio se realiza en cuanto descripción y narración realizadas, combinando así el dinamismo y la estaticidad.

La forma de este discurso es, evidentemente, la que se ha llamado “ab ovo”, es decir, el relato y el transcurso de las acciones ha sido desarrollado desde sus primeros puntos temporales.

Ernesto es nada más que un niño. No tiene poder alguno. En este bloque con Kutu, opuesto a don Froilán, no es mucho lo que puede hacer. Quizás por eso, las soluciones que propone –muerte a Froilán, muerte a Justina– de nada sirven¹⁶.

Junto a esto, está su conformación psicológica de adolescente. Su relación con Justina está en el terreno de “lo posible”, no se ha realizado aún, y de hecho no se da en el relato. La no coincidencia étnico-cultural se hace mayor con la no coincidencia cronológica. Un abismo los separa. Al contrario, la relación efectiva Kutu y Justina se realiza afianzada en el hecho de que ambos pertenecen al mismo ámbito étnico-cultural, y que tienen, con seguridad, edades muy cercanas.

Por eso lo que es realmente roto en el triángulo es la relación que efectivamente se da: entre Kutu y Justina.

LA RELACIÓN KUTU-JUSTINA

En varios momentos y estratos del cuento esta relación es la que importa y la que se va a romper por intervención de don Froilán, en diferentes niveles y momentos del cuento:

1. EN LA VOZ DEL NARRADOR EN TERCERA PERSONA:

En el instante en que aparece don Froilán y despide a los indios, mandándolos a dormir, el narrador en tercera persona dice:

“los cholos se fueron en tropa hacia la tranca del corral: el Kutu se quedó solo en el patio.

- A ese le quiere.

Los indios de don Froilán se perdieron en la puerta del caserío de la hacienda, y don Froilán entró al patio tras de ellos”.

¹⁶ Nos decía Arguedas en 1968: “el Kutu no está manchado de pesimismo étnico. Es incapaz, efectivamente, de otra solución. Si mata a Froilán, lo despedazan, a él y también a sus amigos”.

El lenguaje en estilo indirecto de este narrador entrega un suceso en la primera oración, pero al ser compuesta, se encuentran dos unidades en ella. En la primera unidad, se informa de la retirada de los indios, y en la segunda, el hecho de que el Kutu ha quedado allí.

Después de un breve momento en estilo directo, el mismo narrador continúa con la narración, estableciendo más claramente la oposición que interesa. Esta es una nueva oración compuesta, donde la primera unidad da a los indios yéndose, y en la segunda se entrega la presencia de don Froilán. Así, el narrador ha contado dos veces el mismo suceso: la retirada de los indios. Y lo ha hecho en la primera unidad de las dos oraciones, donde ha ubicado un tercer término que se repite. Pero lo más importante es esto: con ellos ha conseguido oponer en su visión y en la nuestra la soledad del Kutu en el patio, a la presencia acechante de don Froilán, en el mismo espacio. La escena es visualmente tensiva, pese a que no estamos enterados aún del intento de violación de Froilán para con Justina, pero sí lo saben el Kutu y Froilán, que son los oponentes de la escena. La presencia de Ernesto ni siquiera se narra.

2. EN LA SOCIEDAD INDÍGENA Y EN EL ESPACIO:

El pájaro “maldecido”, la pacapaca, ave de mal agüero, ha marcado, instantes antes del momento analizado más arriba, la huerta de don Froilán, con su halo de mala suerte. Aparte de ser un anticipo propio de este mundo, no solo ha tocado la huerta de don Froilán, sino también a Kutu. Lo dice ese lenguaje en estilo directo: “a ese le quiere”. Pero hay una dificultad. No se sabe quien pronuncia estas palabras, ni quien quiere al Kutu, con seguridad.

Pensamos que la indeterminación parte de no poseer “verba dicendi”, un verbo que describa la situación enunciativa sin ambigüedad, en una expresión en lenguaje directo. Y queda abierta la posibilidad de que sea Ernesto o también una opinión manifestada por varios indígenas a la vez, algo así como una opinión socializada, evidenciando la situación. En cuanto al segundo problema, de quién quiere al Kutu, hay dos posibilidades.

a) Se ha presentado ya a Froilán y a la pacapaca. Si la pacapaca quiere al Kutu, se verá que ha marcado con su atmósfera negativa a Froilán (en su huerta), primero, y ahora al Kutu. La oposición entre ambos –teñida por el mal agüero– es evidente;

b) Si el que quiere al Kutu es Froylán, la oposición es nuevamente efectiva, y está atestiguada por el consenso colectivo. Es el mismo resultado en ambas posibilidades. Como ya hemos dicho, a estas alturas ya ha intentado forzar don Froylán a Justina, y con seguridad conoce la relación entre los dos indígenas.

3. EN LA VOZ DEL NIÑO ERNESTO (NARRADOR EN PRIMERA PERSONA):

El niño Ernesto desea matar a don Froylán cuando sea grande, sabe de su maldad porque se lo dice, en un momento, al Kutu: “los que tienen hacienda son malos, hacen llorar a los indios como tú”. Establece claramente la oposición don Froylán-Kutu en términos principalmente éticos relacionados con una concepción económico-social; sabe del abuso que ha ejercido sobre Justina, y se ha puesto del lado del Kutu.

En los momentos finales del relato, Ernesto atestigua, con una frase suya lo que sabe: que él no podría cumplir ahora la relación que desea con Justina: “sabía que tendría que ser de otro, de un hombre grande, que manejava ya zurriago, que echará ajos roncós y peleará a látigos en los carnavales”. Y es Kutu el que cumple con estos requisitos, es el mejor “amansador de potrancas”, “el mejor novillero”, como él mismo lo dice, en las primeras líneas: “soy buen laceador de vaquillas y hago temblar a los novillos de cada zurriago”.

El niño no tiene, en definitiva, la relación que desea con Justina, por eso, al comienzo del cuento, le reprocha que le guste la “cara de sapo del Kutu”, y al final, continúa con esta misma idea, con este mismo reproche, al calificarla de “ingrata”.

4. EN LA ACCIÓN Y ACONTECIMIENTO MISMOS:

La venganza de Kutu se realiza sobre los becerros de don Froylán, y el niño es un mero testigo de ese espectáculo, e incluso trata de convenirse de la rivalidad que él podría tener con don Froylán: “de don Froylán es, no importa. Es de mi enemigo. Hablaba en voz alta para engañarme, para tapar el dolor”. Los excesos mismos que tiene la venganza del Kutu, llevado finalmente por una cierta dosis de perversidad, lo muestran despiadado sobre los animales que pertenecen a quien él sabe su enemigo, y esta acción, al mismo tiempo actúa de elemento catalizador, apresurador de la reacción humanitaria que tendrá más adelante el niño Ernesto.

5. EN LA VOZ MISMA DE KUTU:

El Kutu dice: “yo, pues, soy endio, no puedo contra el patrón”. En una forma negativa, el Kutu expresa claramente quién es su enemigo. Y se da cuenta de sus imposibilidades para arremeter en contra de él. La oposición queda nuevamente establecida entre los verdaderos enemigos.

EL ELEMENTO DESTRUCTOR: FROYLÁN

Si se considera que la relación es efectiva entre Kutu y Justina, quien rompe esta relación es Froylán, con la violación. Ante ese rompimiento, el indio no puede hacer nada más que una venganza nocturna, amparado por la oscuridad de la noche. No puede acudir a la justicia, porque es sectaria, está hecha, en este caso, por y para el hombre blanco, primero, y luego, para los hombres que poseen bienes, y él, Kutu, es un desposeído. Si el indio se levanta y pelea, la jauría de los blancos cae sobre él. En este sentido, la flagelación de las reses es la muestra de la impotencia del sujeto para buscar una solución mejor. El recurso de solución que tiene el indio —y que expone a Ernesto—, esas leyes que el niño traerá cuando sea abogado, son una ilusión que actuará en su propia contra. Las leyes no cambian a los hombres. Ni remedian los males pasados. No crean amor ni hacen desaparecer el odio. De nada le servirán a Kutu y el niño Ernesto se da cuenta de esto. Además, es evidente que este recurso legal de solución no proviene del mundo indio, sino que del mundo blanco. Son posibilidades de solución nada más que aparentes. Si el indio levanta la voz y reclama, lo encarcelan inmediatamente. Esas leyes no son más que un recurso del mundo de don Froylán, del mundo de los blancos, que sirve para calmar a los indios, haciéndoles creer que tienen un arma en las manos.

La calidad de facineroso de Froylán la conoce el mismo Ernesto, pues dice que roba “las vaquitas de los otros”, o las mata de hambre, agrega. Su autoridad dictatorial se demuestra en el momento en que echa a los indios a dormir. Su abuso sobre Justina no es castigado por nadie. La imagen que da el niño Ernesto de él es efectiva: “el puma ladrón”. Allí se reúne la astucia, la bestialidad, el robo del terrateniente.

Es un abuso para con los hombres y para con el mundo la presencia y actuar del terrateniente. El espacio guarda las huellas de su explotación. Se presenta como pobre y gastado. El lavadero de metal, el tubo de aire proclamando la tristeza, las ruedas enmohecidas, son testimonios elocuentes.

Todo es la muestra de un pasado colonial que continúa hacia el presente, que está en el presente mismo. Es el padre de Froylán quien explotaba a los indios en el lavadero, es don Froylán quien los explota hoy en los alfalfares. El escarbe de papas, los caseríos misérrimos, son otras pruebas de esta baja condición del mundo.

Froylán, perteneciente a la clase de hombres poseedores de la tierra, es quien rompe la relación feliz entre Justina y Kutu. Un elemento social es el obstáculo para ese amor de indios.

El “Warma kuyay”, el amor de niño, no es roto tan categóricamente ni tan directamente por don Froylán. Su relación con Justina se da en el plano de las posibilidades, no en el de las realidades. Se rompe por las repercusiones, por los ecos de esta ruptura fundamental. La oposición del niño contra Froylán muestra esto, es producto de esa separación del mundo que él tiene, de esa marginalidad, producto incluso de su condición psicológica juvenil, de una cierta conciencia ético-social.

LUMINOSIDAD Y OSCURIDAD

En varios momentos del cuento, el contraste entre luz y oscuridad es fuerte y evidente¹⁷. El primero de ellos se encuentra al comienzo del cuento. Es aquella “noche de luna en la quebrada de Viseca”, voz del narrador en

¹⁷ La cultura incaica concedió al sol y la luna valores religiosos y mágicos máximos. Algunos ejemplos: 1) todo territorio de la comunidad indígena estaba dividido en tres sectores, perteneciente el primero de ellos al sol (Louis Baudin, *El imperio socialista de los incas*. Santiago: Editora Zig-Zag, 1953, tercera edición corregida y aumentada, 147); segundo, el reino de los Caras, cuando tomó a Quito por capital la encuadró “con dos templos: el del sol y el de la luna” (Louis Baudin, *La vida cotidiana en el tiempo de los últimos incas*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1958, 42); tercero, la célebre Puerta del Sol, en Tiahuanaco, crítica aún (Baudin, *La vida*, 46-47); cuarto, la fiesta del sol en el sexto mes, conocida como “la más grande festividad” (Baudin, *La vida*, 183-186); quinto, el hombre y la mujer son hijos creados por el sol y los incas descienden directamente de él (Baudin, *La vida*, 27-30); sexto, también en el Inca Garcilaso de la Vega, en sus *Comentarios reales de los incas*, primera parte, libro primero, cap. XV y XVIII, etc. La siguiente opinión de Baudin (*La vida*, 231) muestra más precisamente el carácter de la luna y el sol: “el indio se dirigía con más gusto a la luna que al sol. La primera le parecía más familiar, más accesible y también menos uniforme y rígida que el segundo. El sol era el dios oficial, el más imponente, con el mayor número de templos, y permanecía inmutable, siempre idéntico a sí mismo; la luna por el contrario, era más dulce, más femenina y cambiaba frecuentemente de aspecto: cada una de sus fases

tercera persona, con la cual comienza la primera escena del cuento. Esa luna está permitiendo que podamos ver todo lo que sucede, ya que la oscuridad no dejaría ver nada. Sabida es la afición del narrador por la luz, por la nitidez de las cosas que está viendo, para poder contarlas. Aquí hay algo más que eso. Separado del círculo de los indios que hablan y cantan, Ernesto es guiado “por el blanqueo de la pared” del molino viejo al cual se encarama y eso era “como las nubes que correteaban en las laderas del Chawala”. Las nubes y el blanqueo asumen el papel de guía, de la esperanza que se busca y no se encuentra en medio de la oscuridad exterior: las “sombras” de los eucaliptus, “el cerro, medio negro... daba miedo por las noches”. Se ha conformado una oscuridad exterior donde deslumbran elementos brillantes (blanqueo, en lo real, y nubes en lo evocado) pero toda esta situación de luz y sombra tiene su correlato en esa oscuridad interior del niño marginado, en esa pena psíquica del desplazado social y sentimentalmente, negrura en la cual se engasta un puntito brillante: su amor por Justina, su esperanza de tenerla, su visión de ella. La oscuridad, finalmente, surge entonces como la no correspondencia de Justina, también, aparte de los valores ya señalados¹⁸.

encerraba un significado”. Esa luna “familiar” será la que guíe a Ernesto por la quebrada; se la puede mirar con la cara levantada, no como al sol con dificultad; su condición femenina la hace aparecer como la madre y la hermana que acompañan en esta soledad, su variabilidad parece reflejar el cambio que le sucede al niño Ernesto. La desaparición gradual de la oscuridad que culminará con ese día tranquilo también se conecta más bien con la luna como guía que con el sol, apareciendo éste como momento final de plenitud, dentro del desarrollo del niño Ernesto.

¹⁸ Baudin ubica también toda la significación del sol y la luna en la situación vital del indio (*El imperio*, 109): “en el Perú, el vulgo adoraba las fuerzas de la naturaleza y, ante todo, el sol. Cómo el indio después de la larga noche gélida pasada en la puna no se iba a prosternar ante este astro que vertía sobre él a torrentes la luz, el calor, la alegría y la esperanza. El sol era el principio y el fin del mundo; la luna era a la vez su hermana y su mujer; las estrellas sus servidoras, el inca su hijo; el rayo su maldición”. La influencia del sol y la luna reviste aquí una perspectiva mucho más amplia. La vida misma de los hombres más altos del reino –los incas– se estructuraba a semejanza de los astros: inca-sol; mama oollo-luna. Baudin entrega la descripción de lo que llama “el lugar más sagrado del imperio: el templo del sol en Cuzco” (Baudin, *La vida*, 178-183). Allí se pueden observar santuarios dedicados al sol y a la luna; una profusión de oro y plata, metales que eran considerados emanaciones terrestres de los dos astros, respectivamente, estatuas personificando el astro solar en diferentes momentos; el maravilloso jardín de oro con árboles, reptiles, flores, pájaros y pastores de oro. Finalmente la presencia de una placa de oro ovalada, el “huevo originario”, dice Baudin,

En el centro de esta primera unidad estructural del relato se ubica una segunda mención: “empecé a llorar como si hubiera estado solo, abandonado en esa gran quebrada oscura”. Esa oscuridad, esas lágrimas han comenzado al enterarse el niño Ernesto del atentado de Froilán en contra de Justina, y han hecho desaparecer esa luz de la luna mencionada un poco antes en el cuento: “entramos al corredor y tendimos allí nuestras camas, para dormir alumbrados por la luna”. La tranquilidad de la luz ha desaparecido, dando paso a la “negra pena” de la oscuridad.

Luego, la noche se hace omnipresente después de haber sido la mediadora en la confidencia nocturna entre Kutu y Ernesto, en la casa. Kutu dice: “mira, en Wayrala se está apagando la luna”. El narrador en tercera persona continúa inmediatamente: “los cerros ennegrecieron”. Es el final de la primera unidad estructural del cuento, la que termina con el desaparecimiento de la luz. Había comenzado con la mención a la “noche de luna”. La claridad ha ido desapareciendo al compás del conocimiento de la maldad de don Froylán, de las proposiciones de muerte de Ernesto, del planteamiento de la venganza de Kutu. Los valores luz y sombra son correlatos efectivos de la interioridad de esos dos seres que aman a Justina. La oscuridad final, en definitiva, es la mentalidad apenada de ambos, la venganza planeada de Kutu, la soledad para Ernesto.

La segunda unidad estructural del cuento posee una conformación inversa a la primera. No va, como ella, de la luz a la oscuridad, y de allí, a la luz. Comienza con la noche que permite la maldad y la venganza de Kutu. En su centro, hay un momento de luminosidad mayor que culminará con un tercer instante donde la luz se mostrara como la ausencia que se añora.

“En las noches entrábamos, ocultándonos al corral: escogíamos los becerros más finos”. Es la noche de la maldad. El contraste se entregará cuando la luz del amor inunde la interioridad de Ernesto. Será también una luz externa, que enfrentará esa “pena negra” de las noches. Estas son sus palabras: “me vencían la desesperación y el arrepentimiento. Salté de la cama

que es entendida como la esencia del sol, “el sol del sol” rodeado por las representaciones del sol y la luna en sendos discos gigantes de oro y plata. Era de tal importancia el hecho de que estuviera allí la esencia del sol, que hacía a los incas pensar que el Cuzco era una ciudad-ombligo, centro del mundo (al respecto, confróntese con Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1952, cap. I, apartado iv, “El simbolismo del “centro”, 24-29).

descalzo, corrí hasta la puerta, despacito abrí el cerrojo y pasé al corredor. La luna ya había salido: su luz blanca bañaba la quebrada”.

Esa luz de la luna es la luz del arrepentimiento, que preludia un día tranquilo, la luna guía al muchacho que corre arrepentido por esa quebrada. Por eso, él mismo dice: “y una ternura sin igual, pura, dulce como la luz en esa quebrada madre, alumbró mi vida”. El carácter significativo que la luna y su luminosidad tienen aquí es obvio. El nuevo camino del muchacho, el despertar en la noche, alumbrado, y salir de ella, ya no más maldad, ya no más venganza, es lo que se explicita en este momento del relato.

Pero es más completo y más complejo aún el sistema de valores que en la narración se atribuye a la dicotomía luz-oscuridad. Se añade que “a la mañana siguiente encontré al indio en el alfalar de capitana. El cielo estaba limpio y alegre, los campos verdes, llenos de frescura”. Estas palabras de Ernesto muestran cómo para él ha clareado un nuevo día. El amanecer es el equivalente de esa interioridad escapada de la oscuridad y de la noche. La quietud del campo, su serena tranquilidad, la limpieza del cielo, la frescura, valen tanto para la naturaleza interior como exterior, para lo geográfico como para lo psíquico. Un dato final al respecto. Después de este limpio amanecer de luz, ella continúa hasta el momento final de la segunda unidad estructural del relato. Esta unidad contiene, en esencia, el cambio que le ocurre a Ernesto. Va de la oscuridad interior a la luminosidad interior, de la oscuridad externa a la luminosidad externa, también. Solo la última frase de esta unidad, que se liga en tono y atmósfera, con la tercera, queda excluida de esta consideración. La frase en cuestión es: “viví alegre en esa quebrada verde y llena del calor amoroso del sol. Hasta que un día me arrancaron de mi querencia”. Lo último que se menciona antes de contarlos su separación de este ámbito, es la calidez del sol. Se lo califica de “amoroso”. Esa tranquilidad que se mantenía en la quebrada de Viseca, pese a no tener a Justina, está significada en ese sol. Es la luminosidad ausente que se añora. Así, tenemos que esta segunda unidad del cuento termina con la mención de la luz y al calor que han dejado huella; es una luz contrapuesta a la oscuridad de la venganza y pena del indio y del blanco, es una luz que se extingue, sí, porque el niño Ernesto caerá en la lejanía en la soledad, en la marginalidad.

Finalmente, se concluye que la luz y la sombra son algo más que los meros fenómenos cósmicos, y que aparte de poseer una significación ofician de soportes estructurales a la narración como desarrollo temporal y al transcurso psicológico de los protagonistas, de raigambre antropológica.

MUNDO ARMÓNICO-MUNDO INARMÓNICO

El momento final del relato extrema la situación de oposición entre Kutu y Ernesto. El muchacho ha sido llevado hacia la costa. Se encuentra allí en un mundo ajeno, al cual está desacostumbrado. La desorientación lo invade. Socialmente es un extraño en el mundo. Así también existencialmente, la soledad que tenía se ha extremado y él ha llegado a ser consciente de esta situación. La entrega por medio de una frase comparativa: (estaba) “como un animal de los llanos fríos llevado a la orilla del mar, sobre los arenales candentes y extraños”¹⁹. La extranjería y la marginación se dan por intermedio de un triple juego de ideas: ha pasado de los llanos a la costa, de la frialdad a lo candente, de la dureza del terreno montañoso a la inseguridad del pisar en la arena. Se encuentra en una relación de inarmonía con el mundo, descontento con él, opuesto a él.

En cambio, la posición social que mantiene el Kutu es distinta y opuesta. “El/Kutu/habrá olvidado... le respetarán los comuneros”; el indio habrá alcanzado comodidad, éxito social por sus destrezas, “será el mejor novillero”, y estará en un pueblecito tranquilo, acomodado perfectamente por el contorno. Lo respetarán y mantendrá una relación armónica con el medio que lo rodea. Estará bien ubicado socialmente. Ni siquiera recordará, olvidando todo lo sucedido con Froylán y Justina.

LO INTERIOR - LO EXTERIOR

Frente a ese olvido de que hará gala Kutu, según se supone, Ernesto sigue recordando todo lo sucedido. Tanto recuerda, que el relato mismo es la prueba de su recuerdo, la expresión escrita de él. Justina, la quebrada de Viseca están presentes aún.

Se podría ver, como se ha hecho, en el final de este relato, la oposición ciudad/campo. No es tan exacto. La ciudad, propiamente tal, no se encuentra aquí buscada en la dimensión que el naturalismo le concedió. Aquí se trata de una ciudad a orillas del mar, un puerto seguramente, que es comprendido como otro universo cultural-geográfico, un enclave volcado hacia lo externo.

¹⁹ Arguedas nos ha confirmado, en 1968, que desde la quebrada de Viseca se fue, efectivamente, a un puerto.

Estas poblaciones de la costa no amparan a los provenientes del ámbito indígena, a los que vienen de la sierra. Los quechuas no llegan corrientemente a la orilla del mar. Y lo que encontramos es una cultura cerrada para la otra, incomunicada.

Ese lugar “a la orilla del mar” corresponde a un exterior geográfico, a un punto de salida y entrada, y equivale, en algún sentido, a una manifestación hacia lo exterior de la interioridad de Ernesto. La interioridad psíquica de Ernesto, tiene pues, un movimiento muy definido. Se va objetivando en las palabras del relato, en una entrega de los hechos sucedidos de su actual problemática por medio del lenguaje. Va de lo interno (el recuerdo) a lo externo (la relación del cuento mismo). De la sierra al mar, con lo cual se aprehende la mitad del Perú. Ya tendremos la mitad restante.

En franca oposición a todo esto, tenemos al Kutu “en los pueblos del interior”, con los “comuneros”. Se encuentra ubicado en una interioridad geográfica, y el hecho de no recordar nada de lo sucedido, de borrar todo, trae como correspondencia, en cambio, una interioridad psíquica. El proceso de interiorización –disminución mental de un acontecimiento– de Kutu es opuesto al proceso de exteriorización del niño Ernesto. En el indio, el movimiento va de la realidad de los hechos sucedidos (lo externo) a una acción de guardar y hacer desaparecer dentro de sí todo (lo interno). De la sierra a lo interior, a la cordillera, con lo cual se aprehende la segunda mitad del Perú.

La mitad anterior –la blanca– se suma a ésta –la indígena–, y dan, en su oposición y complementariedad necesarias, una figura más perfecta y más nítida de la realidad peruana y andina. Dos sectores representados, dos movimientos, que abarcan totalmente el Perú y América Latina.

LA MARGINALIDAD Y LOS VALORES DE LA NATURALEZA

La situación final, en la cual se encuentra el niño Ernesto, deja el sabor gris del motivo del extraño en el mundo. Surge aquí, pero con un sentido existencial. Ernesto tiene una experiencia de la marginalidad del existir, de no estar integrado al mundo, de sentirse y ser rechazado por los otros. Está en un lugar donde hay –según él mismo dice– “gentes que no quiero, que no comprendo”.

La marginalidad no se da solamente en el ámbito final donde se encuentra Ernesto, sino que se encuentra a través de todo el relato. La tercera y

breve unidad estructural del relato solo muestra la conciencia que adquiere el muchacho acerca de su existir.

Ya en la primera escena del cuento, se veía esta situación marginal del niño blanco inmerso en la cultura quechua: “Se volteaban a ratos para mirarme y reían. Yo me quedé fuera del círculo, avergonzado, vencido para siempre. Los cholos se habían parado en círculo y Justina cantaba al medio. En el patio inmenso, inmóviles sobre el empedrado, los indios se veían como estacas de tender cueros”. La experiencia de quedar fuera del círculo, avergonzado, rechazado, con los indígenas dándole las espaldas, culminará al final del relato, sucediendo algo similar, en otro lugar, con el agravante de que se tendrá como añoranza el lugar anterior –Viseca–, como evocación y deseo terrible de volver, en virtud de todo lo allí sucedido, y en virtud, además, de la inconsciencia absoluta, la de Viseca, hay atisbos, en todo caso, de la dimensión verdadera de la situación. La madurez se los irá entregando, cada vez más claros y obvios.

Por ejemplo, el indio Kutu se da cuenta de esta situación existencial de Ernesto, por eso le dice a Ernesto: “tienes pena de los becerritos, pero a los hombres no los quieres”. Aparte de captar la situación de Ernesto, Kutu está prediciendo, anticipando esa frase final del niño Ernesto: “gentes que no quiero, que no comprendo”. Anticipa, además, la conducta, que tendrá con “Zarinacha”, la res, el niño Ernesto. Y es evidente que no está tan integrado a los hombres el niño Ernesto, ya que son dos las posibilidades que le propone a Kutu para matar a don Froylán: “con galga” o con “honda”.

Otro elemento que se puede manejar con respecto a la marginalidad de Ernesto, son los términos con que se enfrenta al mundo natural, a la naturaleza, en dos situaciones. Cuando conversa con el cerro, desde el molino, le dice: “si te cayeras de pecho, *taita* Chawala, nos moriríamos todos”. Luego, al acercarse al becerro que está en el suelo, ya lleno de amor, expresa: “*Ninacha*, perdóname. Perdóname, *mamaya*”. Los términos con los que se refiere a estos elementos de la naturaleza hacen mención a instancias de la familia. El padre, la niña, la madre. Diminutivos de cariño son las palabras que se emplean en el relato, con ese “cha” y ese “ya”²⁰. Ernesto necesita la

²⁰ Convendría anotar aquí que los diminutivos y otras expresiones de la afectividad empleados por Ernesto, son bastante frecuentes: Justinita, Justinay, Justinacha, se presentan

madre y la hermana, antes que la esposa, para resolver su soledad. Protección y compañía es lo que le falta. No tanto amor de esposa. Por esto, estos términos empleados –incluido el de “padre”–, apuntan no solo a un contacto primigenio con la naturaleza, sino que también a su condición de marginalidad existencial.

En estos dos mismos momentos recién reseñados, se encuentra un diálogo de Ernesto, frente a frente con el cerro y la res. En el mundo quechua, donde ese contacto es cotidiano, natural, mágico, los indios lo tienen perfectamente. Lo especial aquí es que el niño blanco ha alcanzado ese nivel, ha llegado a compartir esa particularidad propia de los quechuas sin ninguna dificultad, y esa prueba de su penetración en ese mundo indígena, al mismo tiempo, la forma como él lo hace, en cierto momento, delimita también la distancia que le falta para llegar al centro del mundo quechua, por esa marginalidad que tiene todo hombre que vive en dos mundos, montado en dos espacios. Dice Ernesto: “me arrodillé sobre la cama, miré al Chawala, que parecía terrible y fúnebre en el silencio de la noche”. La mirada irrespetuosa al cerro sagrado muestra como no está allí con propiedad, en el ámbito quechua. Su origen blanco lo ha marcado, como también lo hará esta cercanía al mundo indígena²¹.

Es cierto que Ernesto no pertenece propiamente a ninguno de los dos mundos, pero tampoco es menos cierto que tiene la suerte de conocer dos ámbitos diversos, y comúnmente opuestos. Y no solo los conoce, ha vivido y vive en ambos a la vez. Son dos los ámbitos existenciales que posee, en suma.

Por eso, la marginalidad existencial del niño Ernesto se manifiesta en ambos ámbitos, solo que con distinta especificidad, como es natural. Por eso mismo, además, no es posible pensar que el final del cuento no deje la oposición entre campo y ciudad (ni siquiera con las variantes preferenciales

en esta forma por la relación amorosa que Ernesto desea con Justina; Kutullay y Kutucha prueban la relación de amistad que se establece entre Kutu y Ernesto cuando éste último se entera del atentado contra Justina. Es la formación del bloque. Pedrucha, Anita, finalmente demuestran la frecuencia con que son empleadas estas expresiones en este mundo. Menciones como becerrito, echadita, palomita, lejitos, tienen un papel similar.

²¹ Baudín, en *La vida*, 226-227, define el ámbito indio como “un mundo donde lo natural y lo sobrenatural se hallaban estrechamente mezclados”.

por uno u otro sector, como sería el caso del motivo de “menosprecio de corte y alabanza de aldea”, o la dicotomía civilización-barbarie), ya que en ambos lugares la situación existencial de marginación es la misma.

Se podría pretextar, e incluso probar, una mayor marginalidad en la ciudad, pero, sin embargo, en la ciudad lo que ha aumentado es la conciencia sobre la verdadera condición que se posee. Y es esta conciencia del dolor existencial la que muestra como más aguda la permanencia en la ciudad.

Ese diálogo entre el cerro y la res con Ernesto es la prueba de la existencia de la naturaleza con valores mágicos máximos, valores que son cotidianos para los indios. Ni siquiera se puede pensar que el cerro y la res estén personificados o animados, en virtud de recursos literarios; nada de eso, solo sucede que se está detallando la situación efectiva de la relación naturaleza-ser humano, desde hace siglos, en la zona de las quebradas quechuas.

Cuando Ernesto expulsa a Kutu de la comunidad, le dice: “asesino también eres, Kutu, un becerrito es como una criatura”. En estas palabras se encuentran detallados los valores máximos de humanidad que el niño Ernesto le confiere a la naturaleza. Hay una diferencia, obviamente, con respecto a la forma de encarar la naturaleza por parte de los indios. Es tanta la humanidad que le concede el niño Ernesto, que trata de “taita” “mamaya” y “ninacha” a instancias naturales. El valor de la mención “asesino” resalta claramente desde este punto de vista. Lo que el Kutu le había dicho anteriormente “tienes pena de los becerritos, pero a los hombres no los quieres”, puede observarse aquí –por oposición– cuán llena de contenido se encuentra.

La conducta hacia la naturaleza o sus instancias puede servir de una buena norma para examinar la no pertenencia de un individuo al mundo indígena. Cuando Kutu da de zurriagos a los becerros, ha dejado, en gran parte, de pertenecer al mundo quechua. Sus actitudes están muy cerca de los blancos, de don Froylán, “que se llevan las vaquitas de los otros, o las matan de hambre en su corral”. Kutu no las mata, solo las golpea, pero cuánto se aleja del mundo quechua con esos golpes, y cuánto se aleja también el niño Ernesto, al gozar con esa acción.

En el momento final del relato, se observa que el niño Ernesto tiene sumamente presente la quebrada de Viseca: “viví alegre en esa quebrada verde y llena del calor amoroso del sol...”, dado que la menciona como su “querencia”. En ese viaje a la costa, que alcanza valores psicológicos, al penetrar en la conciencia de su situación de marginación, la quebrada surge

como el lugar de la alegría por la inconsciencia que allí se mantenía, por el hecho de que Justina se encontraba allí –aunque desde muy lejos la contemplaban sus ojos–, por ser el lugar de su niñez.

Los cuatro versos de las canciones que figuran en las primeras líneas del relato se pueden imbricar perfectamente con el momento final:

“pobre palomita, por donde has venido,
buscando la arena, por dios, por los suelos”.

.....
“en un terso lago canta la gaviota,
memorias me deja de gratos recuerdos”.

En los dos primeros versos, la palomita puede figurar perfectamente al niño Ernesto en su soledad y marginación, mediante esa calificación de “pobre”. Esa mención “por los suelos”, y la otra “por donde has venido”, remiten a un camino de esfuerzos y dificultades, una “peregrinatio”, que tiene su base en la marginalidad que se posee. El segundo verso entrega el objetivo encontrado. La aspereza, la dureza y la esterilidad se encuentran aquí reunidas. Esa arena evoca esa existencia marginal de Ernesto, angustiada en el momento final.

Los “arenales candentes y extraños” de la última frase del cuento no están muy alejadas de esta “arena”. Los dos primeros versos, en suma, sintetizan la condición existencial de Ernesto, con referencia a la raíz de sus penurias. Por otra parte, el hecho de ser canción popular indica que el tipo de marginalidad de que se trata no es singular, al parecer.

Los otros dos versos se oponen a estos recién observados. Ya no hay arena sino que agua. Se ha cambiado de la palomita a una gaviota. Los gratos recuerdos no son, en manera alguna, esos esfuerzos realizados por Ernesto en su existir marginal. La posibilidad de ver a Justina (“gaviota”) cantando en Viseca (“terso lago”) no es lejana; esas memorias se refieren a esos recuerdos –de los cuales es expresión el cuento mismo– que aún permanecen en la interioridad del niño Ernesto. Son “gratos recuerdos” de un existir sin conciencia del problema existencial, sin ser correspondido, pero amando, en una quebrada “llena del calor amoroso del sol”.

Así, tenemos que estos cuatro versos se proyectan más allá de la expresión de una mera canción, y su selección y presentación por parte del narrador remite al contenido mismo del cuento, en el primer caso, y con respecto a la situación final del protagonista, en el segundo.

ESTRUCTURA Y TIPOS

Las instancias que estructuran una obra literaria son tres: el espacio, el acontecimiento y el personaje²². Puede una de ellas predominar sobre las restantes, configurándolas, y permitir así el acceso a ellas.

Una obra puede ser, según esto, de estructura espacial, de personajes o de acontecimiento. Aquí no se encuentra un personaje clave que permita la apertura del mundo total de la obra²³. Se capta, sin embargo, que lo que interesa en ella es el ámbito mostrado, todo ese lugar donde sucede la historia. Pero, ¿qué predomina entonces, el espacio o el acontecimiento? No parecería tan efectivo que la estructuración de este cuento sea de acontecimiento, pero si el acontecimiento está en virtud de una exposición del mundo, la cuestión queda más clara. Aquí, el acontecimiento adquiere la intención de cualificar el mundo, está dado para que mediante él se comprenda el espacio. El motivo de la narración adquiere, concretamente, esta función. Y así se podría decir que el suceso es un medio para mostrar, para abrir el mundo que interesa entregar, que le interesa al narrador y al autor dar a conocer.

Las menciones espaciales y descriptivas que se encuentran en el relato funcionan en este sentido. Dos de estas menciones se refieren exclusivamente al presente, con un carácter obviamente descriptivo del ambiente, entendido como escenario de la historia: “los cerros ennegrecieron

²² Sobre estructura, véase Kayser, *Interpretación y análisis*, 460-476.

²³ Que el discurso casi total del relato esté organizado en base a una primera persona y que por consiguiente este mundo sea estrictamente personal, no permite decir que sea efectivamente una estructura de personaje. Lo que importa es la estructura del mundo entregado, no el transmisor. Importa el contenido, no la envoltura. El acontecimiento –exclusivamente puesto para mostrar la naturaleza y calidad de este mundo– es, con precisión, el triángulo amoroso y su rompimiento. La posible ambigüedad teórica del concepto de motivo literario que puede poseer el término, con su amplitud, solo puede solucionarse en la práctica analítica al concretar la duda o resolverla. El motivo señala una situación reiterativa en la historia de la humanidad, y su función es, por tanto, aparte de las abundantes anotadas por Kayser, la de revelar el mundo configurado en su particular especificidad. Desde este punto de vista, el motivo del triángulo amoroso ha cumplido abundantemente con ese fin. Al explotar el triángulo, en este caso, y al dirigirse Kutu al interior y Ernesto hacia la costa, lo que se está haciendo en verdad es configurar geográficamente un ámbito. Costa y sierra dan la nación peruana, toda una dimensión nacional que quiere ser abarcada y comprendida en ese doble movimiento.

rápido, las estremitas saltaron de todas partes del cielo; el viento silbaba en la oscuridad, golpeándose sobre los duraznales y eucaliptos de la huerta, más abajo, en el fondo de la quebrada, el río grande cantaba con su voz áspera”. Y la otra: “los eucaliptos de la huerta sonaban con ruido largo e intenso; sus sombras se tendían hasta el otro lado del río”.

Otro momento se refiere a las condiciones de la hacienda, y además a la ubicación de otros personajes, y finalmente, la mención del lavadero es descriptiva de un presente, pero remite a un pasado, e incluso se podría decir que se le han concedido ciertos alcances valorativos, ya que con ello se muestra una condición de desgaste del mundo, una precariedad y pobreza, sugerida a niveles sociales y económicos.

Y esa intención mostrativa de un mundo es la que ha tenido en cuenta Arguedas, cuando escribe: “porque los relatos de *Agua* (donde se incluye “Warma kuyay”) contienen la vida de una aldea andina del Perú, en que los personajes de las facciones tradicionales se reducen, muestran y enfrentan nítidamente”²⁴. Y más adelante exclama: “describir la vida de aquella aldea, describirla de tal modo que su palpitación no fuera olvidada jamás, que golpeará como un río en la conciencia del lector”²⁵. Y nuevamente resalta la misma idea como su ocupación e intención fundamental, cuando agrega: “sería transmitido a los demás ese mundo. Sentirían las extremas pasiones de los seres humanos que lo habitaban”²⁶.

La consecuencia de tomar el espacio que se entrega, con tal fuerza, no se hace esperar. Repercute en los personajes, necesariamente, haciéndose estos furiosamente representativos de sectores humanos. Es menester, para dar ese mundo en la forma que se desea, que los personajes adquieran rasgos y características un tanto comunes, un tanto rápidas, un tanto moldeadas.

Arguedas está perfectamente consciente de ello. Dice: “allí no viven sino dos clases de gentes que representan dos mundos implacables y

²⁴ José María Arguedas. *Diamantes y pedernales*. Lima: Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva Editores, 1954, 5. El paréntesis es nuestro.

²⁵ José María Arguedas. *Diamantes y pedernales*. Lima: Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva Editores, 1954, 5-6.

²⁶ José María Arguedas. *Diamantes y pedernales*. Lima: Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva Editores, 1954, 7.

esencialmente distintos: el terrateniente convencido hasta la médula, por la acción de los siglos, de su superioridad humana sobre los indios, y los indios, que han conservado con más ahínco la unidad de su cultura, por el mismo hecho de estar sometidos y enfrentados a una tan fanática y bárbara fuerza”²⁷.

Por su parte, Goic al referirse a los rasgos característicos de esta promoción de escritores, apunta a la siguiente idea tipológica del neorrealismo: “en relación a los personajes, puede observarse que la caracterización tiende a crear un tipo o serie de tipos representativos del sector que pretende mostrarse”²⁸.

Principalmente, entonces, se encuentran aquí dos tipos: el del fiero terrateniente y el del indio sojuzgado. Ambos tipos están ubicados con respecto a su situación socioeconómica, como es evidente. La contraposición explotador-explotado se entrega con nitidez. La muchacha india violentada, un tercer término más difuso, pero perteneciente, sin embargo, al sector hegemónico y explotado, y ausencia eternamente actuante, sirve para poner en evidencia la situación. Un cuarto tipo, el más original de todos para la literatura peruana e hispanoamericana, absolutamente contemporáneo, es el marginado existencial de las dos culturas, en la cuerda floja de la angustia, debatiéndose solo en su inseguridad. La idea de dos bloques –Kutu más Justina más Ernesto contra Froilán–, se presenta en este mismo sentido de enfrentamiento social, donde el marginado toma su lugar sin dudar, hecho fundamental para la comprensión de este mundo.

²⁷ José María Arguedas. *Diamantes y pedernales*. Lima: Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva Editores, 1954, 5.

²⁸ Cedomil Goic anota con respecto a la generación neorrealista chilena (posición equivalente de Arguedas, en Perú) que “la novela del realismo social puede caracterizarse en términos generales como una novela espacial, esto es, como una novela estructurada mediante la suma de múltiples espacios que configuran el mundo de las luchas y de las condiciones de vida proletarias y gremiales, agrarias, mineras, industriales o suburbanas... las preferencias se ordenan entonces en la consideración de los diversos sectores en su determinación política y económico-social”. Goic. “La novela chilena actual: tendencias y generaciones”. *Estudios de lengua y literatura como humanidades*. Santiago: Editorial Universitaria, 1960, 42.

LAS IMÁGENES

La funcionalidad en cuanto a las imágenes que emplea el hablante hacia el interlocutor es un punto que no puede pasar desapercibido en la estructura discursiva de “Warma kuyay”. Mediante ellas se quiere dar el máximo de visualización a ese espacio. Esta potenciación máxima de las imágenes se consigue mediante una sencillez asombrosa de ellas. Ninguna metáfora fulgurante, ninguna comparación insólita. Nada. Lenguaje sin artificios, respirando siempre rectamente.

Todo esto trae como consecuencia que la figura más empleada sea la comparación, por su fácil acceso y comprensión. Presta un grado de verosimilitud y cercanía a un lenguaje cotidiano, casi coloquial, muchas veces. La claridad, la nitidez, de esta manera, se extrema. El interlocutor —el Kutu, cuando habla el niño Ernesto; el lector, cuando habla el narrador— capta ese lenguaje “de buenas a primeras”. Mediante ese lenguaje, Ernesto y el narrador en tercera persona quieren hacerse entender. Entender significa aquí que los interlocutores se posesionen de los mundos planteados. Finalmente, el lenguaje pueril, de la niñez, se topa con el de Ernesto, mediante algunas imágenes.

Ernesto emplea frecuentemente la comparación: “te enterrarán como a un perro”, le dice a Kutu. “Un becerrito es como una criatura”, lo apostrofa más adelante. El narrador en primera persona, identificado con Ernesto, dice, en algunas ocasiones: “como las nubes”, “como un becerro tierno”, “como la luz de esa quebrada”, “como si hubiera perdido un hijo”, “como un animal de los llanos”, etc.

Con variaciones en la estructura formal, en la construcción, pero siempre con el mismo esquema, se encuentra: “te pareces a las torcazas”, “sus pechitos parecían limones grandes”, “peor que toro bravo”, y un poco más lejos, este cholo “con cara de sapo”.

El narrador en tercera persona emplea el mismo recurso, continuamente: “como potro enamorado”, “como estacas”, etc.

La importancia fundamental de este tipo de construcciones resalta a la vista cuando se examina la progresión realizada en una comparación: dice el narrador en tercera persona que “la voz gruesa del cholo sonó en el corredor como el maullido del león que entraba hasta el caserío”. Aquí, la voz de Kutu, solo su voz, es como el maullido, solo como el maullido del león. Aparte del paralelismo estricto de la comparación, hay que resaltar la rigurosa correspondencia, el referirse solamente a un elemento en favor de

la comparación. Pero, a la línea siguiente, el mismo narrador continúa: “Kutu se paró; estaba alegre como si hubiera tumbado al puma ladrón”. La precisión ha avanzado: se trata del “puma ladrón”. Kutu ya no tiene la voz de ese puma, es quien lo ha matado, ahora. Al narrador no le importa el problema que pudiera suscitarse en el transcurso de las dos comparaciones; él, para dar una mayor visualización del mundo, se ve obligado a entregarlas, pase lo que pase. Pero aún no se ha evidenciado qué se persigue con la repetición de esa imagen. Por qué tan continuada y específica, es la pregunta. El niño Ernesto, tras un momento de diálogo, dice: “mátale con tu honda, Kutu, desde el frente del río, como si fuera puma ladrón”. Ahora ya está claro. El ladrón es Froylán, que anda a la caza de Justina. Uno se entera solo en este tercer momento de las imágenes comparativas que se han entregado. No solo ahora se ha acumulado misterio que se resuelve, sino que la tercera instancia de la comparación golpea con más fuerza, con el peso resumido de las otras dos anteriores, que le han preparado el terreno. El dinamismo entre las imágenes: primero, el Kutu con voz de león; segundo, el Kutu matando al león, es rasgo digno de notar, también.

ENMARQUE DE TENDENCIA Y GENERACION

Se ha propuesto que el superrealismo en América Latina se extiende desde 1935 hasta 1980, por 45 años. Es un período literario en el cual los artistas se dan cuenta de la relación de inarmonía que mantienen con el mundo, con los otros hombres. De aquí se origina un planteo básico que ellos realizan. Se proponen una búsqueda infatigable de una realidad, de una verdad que se ubique por encima de este mundo caótico y alienado. Hay un rechazo del caos (en griego, *khaos* es “espacio inmenso y tenebroso que existía antes de la creación del Mundo”), y una postulación, una proposición de una nueva realidad, un cosmos (en griego, *kosmos* es “mundo, universo, propiamente orden, estructura”)²⁹.

Esta aproximación al superrealismo ha sido intuitiva, pero señalada en otros términos, por James E. Irby (a propósito de Borges), quien dice: “me atrevo a resumir el drama de Borges en tres “movimientos” que en realidad

²⁹ Joan Corominas. *Diccionario crítico-etimológico de la lengua española*. Madrid: Editorial Gredos, 1954.

no son sucesivos, sino simultáneos: un aspirar a algo terriblemente necesario —el orden, la eternidad, la identidad con todos los hombres— pero que de antemano se sabe imposible; una triste comprobación de esa futilidad y engaño; y un hacer de esa misma comprobación —intensificada casi hasta lo intolerable por todos los medios más sutiles del arte— un triunfo intelectual y literario sobre la limitación y el desorden”³⁰. En Irby, su concepción no ubica con claridad un primer paso básico: el rechazo de una realidad, para luego, recién entonces “aspirar a algo terriblemente necesario”.

Un segundo enunciado que se acerca a la aproximación al superrealismo señalado lo ha postulado Arnold Hauser, a propósito de la tendencia literaria imbricada en el momento histórico: “la experiencia básica de los surrealistas consiste en el descubrimiento de una “segunda realidad”, que, aunque está inseparablemente fundida con la realidad ordinaria y empírica, es, sin embargo, tan diferente de ella que sólo podemos hacer aserciones negativas sobre ella y referirnos a los vanos y huecos en nuestra experiencia como prueba de que existe”³¹. Esta idea de Hauser —que podría parecer un poco pesimista, si no profundamente realista— tiene la desventaja de desconocer un hecho de la literatura hispanoamericana: su realización de afirmaciones “positivas” sobre esta segunda realidad, y ubicarla, incluso, en planos “reales-históricos”, dentro de la ficción de las obras literarias.

Cedomil Goic ha planteado, en su trabajo sobre las tendencias y generaciones de la literatura chilena, esta idea, entre otras: “con esta expresión (superrealismo, dice, refiriéndose a la primera generación) pretende señalarse aquella actitud histórica que reconoce en el mundo —la verdad, tanto histórica como ficticia— una ruptura de la imagen tradicional, natural, de la realidad; de modo que estas formas del mundo que poseían antes una imagen natural y enteriza, sufren una desrealización cuando es sorprendida su anárquica, lacerada, ominosa o desintegrada condición esencial(...); esta situación ha despertado en los casos más significativos una desconfianza, primero, y luego, un desplazamiento de la prioridad de un sector material

³⁰ James Irby. “Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*”. México: El Colegio de México, 1957; 189; *Nueva revista de filología hispánica*, México: El Colegio de México, año xvi, números 1-2, enero-junio de 1962, 125-132.

³¹ Arnold Hauser. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1964, tercera edición, tomo II, cap. VIII, 475. Véase, además, 465-499.

de la novela del mundonovismo concedido sin reservas, por una afirmación de la voluntad de crear un mundo ficticio absuelto de toda motivación en alguna realidad concreta y presunta, ajeno a la realidad histórica inmediata, incluso desprendida de la causalidad mecánica de ese mundo tal como lo habían concebido los naturalistas”³².

Así, se puede llegar a la comprensión del superrealismo como el movimiento literario que durante todo el período (1935-1980), debe entregar el siguiente esquema: un primer momento de rechazo de una realidad organizada para ello, rechazo en virtud de su carácter caótico y alienante, el mundo del caos; y una segunda instancia donde se crea y postula una realidad, una superrealidad, todo orden y felicidad, autenticidad y que tiende a reemplazar la primera, y que es el cosmos.

Hay un tercer momento, además. Es el que se plantea diferentemente en cada generación. Este momento, que se refiere rigurosamente a los dos primeros, y forma una estructura con ellos puede ser básicamente de afirmación o de duda con respecto al rechazo o a la superrealidad, e incluso puede estar conectado con la relación que mantienen entre sí los dos primeros términos o momentos.

Es necesario observar la variación entre la primera y segunda generación del período superrealista, en cuanto al tercer momento referido.

La primera generación, denominada superrealista, se plantea en el tercer momento la destrucción, desaparecimiento, ironización y relativización de la superrealidad que antes ha construido. Es decir, se plantea potencialmente, como de realización momentánea y fugaz. Algunos ejemplos, en novela: en *Adán Buenosayres* (1948), de Marechal, se rechaza la existencia social no-metafísica y se propone la individualidad metafísica. El personaje protagónico, Adán Buenosayres, la consigue por unas horas, pero no la cumple con plena autenticidad, y pierde esa existencia, con una penitencia como castigo: un descenso a los infiernos. Es el tercer momento. En *Hijo de ladrón*, de Manuel Rojas, se rechaza la existencia de lo social organizado burocráticamente y se propone una realidad constituida por viento, sol, aire y mar, elementos que simbolizan libertad y fraternidad humanas. La posibilidad solo momentánea se da en algunos momentos de

³² Goic. “La novela chilena actual: tendencias y generaciones”. *Estudios de lengua y literatura como humanidades*. Santiago: Editorial Universitaria, 1960, 39.

solidaridad (el del final de la novela, por ejemplo, cuando Cristian y Aniceto se unen).

En relación con algunos cuentos, se observa, en “Menos Julia”, de Felisberto Hernández, cómo se rechaza el mundo externo, proponiéndose un túnel como superrealidad, donde los personajes que allí penetran se conectan con el pasado. El tercer momento llega cuando una de las participantes básicas –Julia– se niega a continuar, y la superrealidad se pierde. En otros cuentos de Hernández: se rechaza el mundo externo, se propone un conocimiento visual máximo o un balcón compañero y esta superrealidad desaparece cuando la visión común viene –con ceguera incluso– o cuando el balcón se desmorona, que son los casos de “El acomodador” y “El balcón”, respectivamente. En “La niña esperanza o el monumento derrumbado”, de Agustín Yáñez, se rechaza lo pobre, viejo y feo de un barrio, para proponer la riqueza, hermosura y juventud de una joven llamada esperanza. Finalmente, llega el tercer momento, de ironización, de pérdida de lo construido, y la superrealidad desaparece, al morir esta niña. En “El Aleph”, de Borges, se rechaza la visión del aleph que tiene el literato Carlos Argentino Daneri, y se propone la visión que tiene el narrador, denominado Borges, perdiéndose finalmente la superrealidad en una postdata que integra el cuento, de mucho carácter intelectual y donde se afirma la falsedad de ese aleph del narrador. En “El camino de Santiago”, de Alejo Carpentier, se rechaza el lugar en que Juan se encuentra (Europa primero, América después). El tercer momento llega cuando este viaje se hace ininterrumpido y constante. Así, en multiplicidad de obras, la totalidad, en verdad, de las pertenecientes a la primera generación, que incluye a los nacidos entre 1890 y 1904, acontece una pérdida final de esa realidad postulada, de esa superrealidad. Es la ironía por el mundo construido, la historización que llega, la posibilidad solo momentánea de que se realice. Este es, definitivamente, el tercer momento que caracteriza la estructura trimembre de las obras de esta generación.

La segunda generación surrealista parece poseer tres direcciones: “El realismo mágico o fantástico” (Juan José Arreola, Julio Cortázar), “El realismo existencial” (Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato) y “El realismo social” (José María Arguedas, Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos, Nicomedes Guzmán). Se aprecia claramente –en las denominaciones, al menos– por qué a esta generación se le ha llamado neorrealista. Coincide con los dos primeros momentos de la generación anterior, pero se separa e individualiza con respecto al tercero. Muy en general, es necesario decir que hay un

tinte de positividad en todo el esquema, concretado en una mayor permanencia de lo humano a esta entidad, todo lo cual le confiere, en algunos casos, caracteres realmente históricos y concretos. Muchas veces la denuncia social toma un cuerpo destacado en sus obras, y asimismo ocurre con la situación existencial, en lo individual.

Estas tres direcciones dan respuestas afirmativas, con respecto y principalmente, a la existencia, variando en una amplia gama que va desde la angustia y la soledad a la autenticidad, el compromiso y la denuncia. El lugar extremo de la gama, mirada desde cierta perspectiva, se encuentra ejemplificado con Onetti –recuérdese “Tan triste como ella”, por ejemplo–, en la zona intermedia se ubica Julio Cortázar, en su cuentística, preferentemente, y otro extremo es el realismo social.

Se puede citar como ejemplos, “El llano en llamas”, de Juan Rulfo, donde se rechaza la montonera y el bandidaje, se propone el amor y la solidaridad como superrealidad, y el tercer momento muestra feliz al pichón viviendo con su esposa y su hijo. La realización en este tercer momento es obvia. En “El Silencio de Dios”, de Juan José Arreola, se da una respuesta intermedia. En su carta, el hombre rechaza su vida anterior, postula la respuesta de Dios como superrealidad, pero esta es nada más que el siguiente consejo, en síntesis: “deberás descubrir y conseguir todo gracias a ti mismo”. El compromiso con la existencia es obvio.

LA UBICACIÓN DE ARGUEDAS

La fecha de nacimiento de Arguedas –18 de enero de 1911– en Andahuaylas, Perú, lo ubica en la segunda generación del período superrealista, la neorrealista.

Con la comprensión del superrealismo que se ha postulado, en el cuento la presentación de la superrealidad se configura como proviniendo de dos vertientes: la cultura blanca y la cultura quechua. Ya se ha observado a esta estructura como una superposición de espacios –blancos y quechuas– y de tiempos –niño y adulto. Esta entidad idealizada al máximo en el relato, en virtud de la descripción que de ella se hace, y de la perspectiva con que se la mira, es el centro de atención de todos.

Pero esta realidad propuesta, esta superrealidad que es Justina, donde se unen todos los puntos, se anulan los contrarios, la deseada por todos, representante del amor, un punto lejano, es desbaratada por Froylán. Violada por el terrateniente, deshecha por el blanco abusivo, destruida por una

clase económicamente fuerte, por una organización social defectuosa, en definitiva.

La relación feliz entre Kutu y Justina, entre la superrealidad propuesta y el hombre, se convierte, mediante la acción de Froylán, en un explosivo caos. Ernesto y el Kutu se separan de ella.

¿Qué es lo que verdaderamente acontece? Es cierto que desaparece la superrealidad, que da paso a un desorden, pero no por ello es menos cierto que en la mostración de ese suceso se ha identificado al destructor, se lo ha denunciado, comprometiéndose así en contra de él, y a favor de la superrealidad y de la denuncia³³.

Desde otro ángulo: aquí, la comunidad india no está cuestionada de ningún modo. La relación que el blanco mantiene con lo indio es lo que se cuestiona y denuncia.

El que tiene hacienda, el que se lleva las “vaquitas de los otros”, el forzador de indígenas, el hijo del explotador del suelo nacional, y ahora explotador de indios en los alfalfares, él es quien rompe la superrealidad.

La denuncia así comprendida filia como realista social este cuento, ubica a Arguedas y lo hace hijo de aquella opinión del criollista peruano González Prada: el cura, el gobernador y el terrateniente, esos son los explotadores.

Arguedas identifica aquí a uno de ellos, declarándolo culpable.

PROYECCIÓN DE LA OBRA DE ARGUEDAS

Arguedas es un autor, un creador, profundamente consciente de su tarea como escritor. Cuando expresa que su obra la constituyen “dos mundos implacables y esencialmente distintos”, compuestos por el indio y el terrateniente, está problematizando la cuestión. Pero como hijo de su época y de su generación, de su posición de clase, da el paso siguiente, positivo, históricamente. En una conversación mantenida con nosotros en 1968 sostenía esta opinión: “creo que la síntesis de lo indio con lo occidental cristiano se podrá dar en el Perú. Eso, cuando haya espontaneidad de los caudales humanos”. Y continuaba, refiriéndose a su marginalidad y a este compromiso

³³ Esta idea acerca del superrealismo que aquí se reseña pertenece a Carlos Santander y ha sido utilizada también por Pedro Lastra.

con la realidad peruana donde por supuesto, él también se incluye: “soy un hombre incompleto, que se siente bien, pero al mismo tiempo soy extraño a lo occidental. Sin embargo, me veo como personaje ideal, a lo que deberíamos llegar los de la zona andina del Perú”.

En un discurso leído en el acto de entrega del premio Inca Garcilaso de la Vega, en 1968, Arguedas dice: “el cerco podía y debía ser destruido; el caudal de las dos naciones se podía y debía unir”³⁴. Es decir, que de la problematización que ya se había anotado, se da el paso siguiente, de entrega de soluciones. La misma concepción de la superrealidad, esa superposición de espacios y tiempos de su relato, es propuesta por Arguedas como solución pragmática, empírica, para la realidad peruana³⁵.

Pero esta solución, esta superposición, hay que entenderla como estructurada por una base india, no por una base blanca. La comunidad quechua originará la nueva nacionalidad peruana, dice Arguedas. Un dato de nuestra conversación viene, una vez más, ad hoc: “por qué ir hacia el capitalismo. El mundo quechua puede ofrecer como valor supremo no mirar el enriquecimiento individual ni la concentración del poder en los individuos, a expensas de la limitación de los demás. He ahí que la felicidad depende de la felicidad de los demás”. Y más adelante: “el indio más desgraciado se siente superior a cualquier blanco. Sólo simula ser más bajo que él. Mira la destrucción de los monstruos blancos entre sí”.

Esta concepción de Arguedas se filia en su origen personal mismo, ya que él fue integrante del mundo quechua durante su infancia. Sus palabras, en el discurso mencionado: “dentro del muro aislante y opresor, el pueblo quechua, bastante arcaizado y defendiéndose con el disimulo, seguía concebiendo ideas, creando cantos y mitos. Y bien sabemos que los muros

³⁴ José María Arguedas. “No soy un aculturado”. *Árbol de letras*. Santiago: Editorial Universitaria, vol. 9, 95. Se reproduce aquí el texto del discurso leído en el acto de entrega del Premio Inca Garcilaso de la Vega instituido en el Perú “para premiar al escritor cuya obra haya alcanzado una reconocida trascendencia nacional e internacional”.

³⁵ Para dar su verdadera condición a la idea de superposición de valores opuestos, recuérdese la configuración de dios en algunas religiones donde surge con la máxima dignidad al poseer las cualidades contrarias, anulándose en él. Mircea Eliade denomina a esto “coincidentia oppositorum” en *Mitos, sueños y misterios*, y G. Van der Leeuw, en *Fenomenología de la religión*, remite también al hecho en la quinta parte, apartado 99, especialmente, 610.

aislantes de las naciones no son nunca completamente aislantes. A mí me echaron por encima de ese muro, un tiempo, cuando era niño; me lanzaron en esa morada donde la ternura es más intensa que el odio y donde, por eso mismo, el odio no es perturbador, sino fuego que impulsa...”³⁶. El amor y el odio son, con seguridad, constantes de la obra de Arguedas. Curiosamente, más de una vez se los ha definido como constituyentes del mundo épico. En una nota introductoria a *Diamantes y pedernales*, volumen donde se incluía nuevamente “Warma kuyay”, dice Arguedas, a propósito de otro relato, llamado “Agua”: “Agua es un brote puro del mundo andino, el odio y la ternura lo inspiraron”³⁷. Estos son elementos que se atraen y se oponen en Arguedas, se enfrentan implacablemente, como el blanco contra el indio. Pero también dice que “Agua fue escrito con odio, aquel que brota de los amores universales, allí, en las regiones del mundo donde existen dos bandos enfrentados con primitiva crueldad”³⁸. Aquí, vemos que las dos naciones se unen, se superponen, se interinfluyen en relación casi dialéctica. “El odio no es perturbador, sino fuego que impulsa”³⁹. Allí también está la misma idea, la ternura provocada por el odio, el odio provocado por la ternura.

En la conversación aludida, Arguedas nos contaba: “me he propuesto, también, interpretar la ternura y el odio de los quechuas. En el indio hay más ternura, y el odio no es medio paralizante, sino que fortalecedor”. Con respecto a los becerros, en el relato, se evidencia esta situación. El odio de Kutu, en su venganza está impulsado por el amor. Amor hacia Justina. Y los becerros soportan también esa máxima escena de amor del niño Ernesto cuando besa a “Zarinacha”, llorando. Amor y odio juntos, cada uno impulsando y moviendo al otro.

³⁶ José María Arguedas. “No soy un aculturado”. *Árbol de letras*. Santiago: Editorial Universitaria, vol. 9, 95.

³⁷ José María Arguedas. *Diamantes y pedernales*. Lima: Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva Editores, 1954, 5.

³⁸ José María Arguedas. *Diamantes y pedernales*. Lima: Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva Editores, 1954, 5.

³⁹ José María Arguedas. “No soy un aculturado”. *Árbol de letras*. Santiago: Editorial Universitaria, vol.9, 95.

EL ASUNTO

La búsqueda de instancias ajenas y anteriores a la obra literaria, pero que de algún modo se encuentran ubicadas en ella, es la búsqueda de los asuntos o las fuentes⁴⁰. En este caso, provienen de la vida misma del autor, de un período de su infancia.

Arguedas mismo respondió en 1968 a esta cuestión del origen de “Warma kuyay”: “huí durante un tiempo a una pequeña hacienda, propiedad de un pariente, luego estuve protegido por la comunidad de Utec. La hacienda se llamaba Viseca; ésta es una profunda quebrada; tenía varios dueños que se disputaban el agua, y algunas zonas indivisas, en forma feroz. Durante este período fui protegido y muy amado por los indios”⁴¹. En la conversación referida también ha entregado estos otros datos: “Justina era sirviente de don Carlos Peñafiel, el dueño de la hacienda de Viseca. Don Carlos la había violado. Mi hermano y yo la queríamos”.

Ese pariente a que hace referencia, es en el relato el tío que aparece; el nombre de la hacienda también se conservado, junto con la quebrada y don Froylán y su violación. El amor del muchacho por la india Justina es lo que ha dado origen a la anécdota, mayormente, al parecer.

Respecto a la marginalidad, Arguedas ha declarado (en conversación de 1968) que “en el relato se muestra mi marginalidad, porque soy participante activo de ambos mundos, profundamente. Soy quechua y participante feliz de la cultura occidental”. Y en su mencionado discurso: “yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en quechua”⁴².

En las palabras de Arguedas resuenan las del niño Ernesto; en su marginalidad, el surrealismo; en su concepción del amor y del odio, su compromiso de escritor con la sociedad y con el mundo latinoamericano⁴³.

⁴⁰ Sobre asunto, véase Kayser. *Interpretación y análisis*, 70-75.

⁴¹ Conversación de Arguedas con el autor de este trabajo.

⁴² José María Arguedas. “No soy un aculturado”. *Árbol de letras*. Santiago: Editorial Universitaria, vol. 9, 95.

⁴³ Un borrador de este trabajo fue conocido por Arguedas, además de una presentación sintética, oral, que se realizó en la Universidad de Chile, en su presencia, en 1968. Gentilmente, formuló una cincuentena de indicaciones días antes de su muerte en 1969 y las remitió al autor por intermedio de otra persona. Dichas circunstancias no permitieron una publicación previa de este artículo, sino hasta esta ocasión.

“Warma kuyay (Amor de niño)” se revela, en la historia literaria y cultural de América Latina tanto como un texto clave (respuestas al problema americano esencial) y como un discurso enclave (conjunto o constelación discursiva que atraviesa diferentes dimensiones de lo social).

La independencia y autonomía de los signos que el semiótico social y discursivo Angel Rama constataba en la literatura, permite la creación aquí de un discurso que en su funcionar y en su estructura revela una pertenencia a una forma de encarar las cosas de la realidad y los seres del mundo latinoamericano. Si la ciudad americana, como plantea Rama, son sueños de un orden, es este el orden al que es transportado el niño Ernesto al ser remitido a la ciudad⁴⁴. Se trata de un tránsito a nuevas estructuras de poder, donde se puede adherir al grupo letrado.

La propia lengua del conquistador permite el reclamo del sujeto intermedio entre el mundo indígena y el puerto-ciudad exterior. Arguedas inscribe su relato, como usualmente piensa Bajtin, en el intersticio de dos mundos, en la frontera de dos culturas, en el espacio híbrido intermedio que es una forma de no espacio que recién llega a ser. Esta es la voz de la disidencia crítica, del intelectual orgánico gramsciano, que logra constituir lo nacional y lo popular, como así mismo lo latinoamericano, en una enunciación genérica compleja. “Warma kuyay” es así parte del pensamiento crítico y momento cúlmine de la imaginación creadora.

Los procesos de transculturación son constantes en la historia latinoamericana. Arguedas da cuenta de uno de estos tránsitos específicos. En su versión, coexiste una América premoderna, a la vez vernácula y colonial, con una América moderna (y postmoderna). En la continuidad temporal y la circunscripción espacial presentada en el relato, en sus parámetros cronotópicos, las formas de vida y las prácticas discursivas son cuidadosamente documentadas. Este es el sentido de un lenguaje (el de “Warma kuyay”) donde se huye de la lengua formal institucionalizada en la ciudad, generándose más bien el uso de una lengua popular, criolla, indígena y oral, dialectalmente serrana y andina, derechamente local y regional. Un verdadero compacto heteroglósico.

⁴⁴ Estas ideas de Rama, con las cuales se dialoga a continuación, están expuestas en *La ciudad letrada*. Hanover, N. H., 1984, 176 p.

Frente a los sistemas jerárquicos culturales cuasi-excluyentes se genera un espacio discursivo propio, híbrido y heterogéneo, como “Warmá kuyay”, que es simultáneamente texto biográfico, histórico, testimonial y ficticio. Una proporción semiótica inestable, correspondiente a una relación dialógica entre códigos de la representación mimética y códigos de lo simbólico fictivo e ideológicos, perteneciente a la red polifónica contra-hegemónica.

RESUMEN / ABSTRACT

El cuento “Warmá kuyay (Amor de niño)” se publica en 1935, en *Agua*¹. Han transcurrido 70 años desde su aparición. Esta breve pieza narrativa de José María Arguedas fue conocida en Chile a partir de la *Antología del cuento hispanoamericano* de Ricardo Latcham² y figura también en la recopilación de todos los cuentos de Arguedas en *Amormundo*³.

En el presente trabajo de investigación, se utilizará primero una técnica de análisis textual que se centrará en el análisis de motivos, entendidos como una situación básica en la vida humana. El triángulo amoroso y la ruptura provocada por el cuarto elemento son cuidadosamente estudiados, en la perspectiva de definir al cuento tanto como una narración de un solo episodio o como una narración de un solo motivo.

Esta definición orgánica es esencial para el discurso narrativo bajo análisis, en la cual se percibirán oposiciones estructurales entre luminosidad-oscuridad, armonía e inarmonía, naturaleza y marginalidad, interior y exterior. Finalmente, se intenta una clasificación, desde el punto de vista de su organización interna mediante una tipología, todo lo cual lleva la exégesis a una propuesta histórica y diacrónica, abordando así las nociones de generación, promoción, tendencia y corriente, características de la construcción de la historia literaria en el periodo surrealista.

PALABRAS CLAVE: generación, promoción, tendencia y corriente, características de la construcción de la historia literaria en el periodo surrealista.

The short story “Warmá kuyay” (“A child’s love”) was published in “Agua”, in 1935. Seventy years have passed since then. This brief narrative piece by José María Arguedas was known in Chile through Ricardo Latcham’s Anthology of 1962, “Antología del cuento hispanoamericano”, and it also appears in the compilation of all of Arguedas’s short fiction in “Amormundo”.

Our research will first use the textual analysis technique, centered on the analysis of motivation, understood as a basic situation in human life. The love triangle and the rupture

¹ Lima: Compañía de Impresores y Publicidad, 1935, 110 p.

² Santiago: Zig-Zag, segunda edición, 1962, 269-273

³ Montevideo: Arca, 1967, 122-129.

provided by the fourth element are carefully studied, in the perspective of a definition of the story as a single episode narrative or as a single motivation narrative.

This organic definition is essential to the narrative discourse under analysis, in which are perceived structural oppositions between light and dark, harmony and disharmony, nature and marginality, interior and exterior. Finally, a classification is essayed from the viewpoint of an internal organization through a typology, all of which carries the exegesis to a diachronic and historical proposal, in this way bringing into study the notions of exegesis, promotion, tendency and trend, characteristics of the construction of the literary history in the surrealist period.

KEY WORDS: Generation; promotion, tendency and trend (current); characteristics of the surrealist period.