

SOBRE LA INTERPOLACIÓN SIMBÓLICO-RELIGIOSA EN EL RELATO “LA MUERTE DE LOS ARANGO” DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Jesús José Díez Canseco¹

A través del presente análisis, abordaremos algunos aspectos de la obra de José María Arguedas Altamirano (JMA). Para ello tomaremos como eje el cuento “La muerte de los Arango” - (“La muerte”)- (1955), texto donde se plantean, con énfasis epistemológico, vínculos entre categorías como las de símbolo, narrador-texto y autor empírico-contexto; en otras palabras, un vínculo interdisciplinar entre hermenéutica, narratología y sociología.

Antes de adentrarnos en el abordaje es importante recordar que JMA (Andahuaylas, 1911-Lima, 1969) fue un escritor y etnólogo, cultor e impulsor de la literatura indigenista y uno de los escritores peruanos más destacados del siglo XX. Su legado, a la fecha, constituye un insoslayable punto de referencia pues muestra, en su amplia dimensión, la constitución heterogénea de las naciones que confluyen “en” y conforman el continente latinoamericano.

La infancia de este narrador estuvo marcada por la muerte de su madre, la vida itinerante de su padre y por los maltratos de su madrastra y hermanastro. Cansado de ser tratado como un sirviente, huye con su hermano a Viseca donde vive dos años en contacto con los indios, hablando su idioma, aprendiendo sus costumbres y adentrándose en su cosmovisión. Luego de ese período, él y su hermano son recogidos por su padre, quien los lleva en peregrinaje por diversos pueblos y ciudades de la sierra peruana, para finalmente establecerse en Abancay.

Según el portal web Biografías y vidas, “la producción intelectual de Arguedas es bastante amplia y comprende, además de obras de ficción, diversos trabajos, ensayos y artículos sobre el idioma quechua, la mitología prehispánica, el folclore y la educación popular, entre otros aspectos de la cultura peruana. La circunstancia especial de haberse educado dentro de dos tradiciones culturales, la occidental y la

¹ Docente de la universidad César Vallejo, Perú. E-mail: jjdiezcc@gmail.com

indígena, unido a una delicada sensibilidad, le permitieron comprender y describir como ningún otro intelectual peruano la compleja realidad del indio nativo, con la que se identificó de una manera desgarradora”.

En Arguedas, la labor del literato y la del etnólogo se encuentran imbricadas. Incluso en su producción más académica aparece el mismo lenguaje lírico que hilvana su producción literaria. Y aunque, según sus detractores como el joven Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar, no era ducho en el manejo de las técnicas narrativas modernas, su literatura (basada, principalmente, en la descripción etnográfica) nos transmite con gran intensidad la esencia de la cultura y el paisaje andinos.

Dos circunstancias ayudan a explicar la estrecha relación de Arguedas con el mundo campesino: que naciera en una zona de los Andes que no tenía mayores roces con los estratos occidentalizados de la nación peruana; que su madrastra lo obligara a permanecer entre los indios tras la muerte de su madre. De este modo asimiló el quechua y las costumbres y valores del indígena andino.

La oposición indios/blancos-peones/señores, vivida primero y representada después, se ve reforzada tras su contacto con la urbe costeña y luego de pasar por los claustros de la Universidad Mayor de San Marcos. Como resultado de esa tensión, la vida del escritor transcurrió entre dos mundos no sólo distintos, sino, además, en contienda permanente. Esto puede apreciarse en el siguiente fragmento de su discurso “No soy un aculturado”, proferido, poco antes de morir, mientras recibe en Lima el premio Inca Garcilaso de la Vega:

“...La ilusión de juventud del autor parece haber sido realizada. No tuvo más ambición, que la de volcar en la corriente de la sabiduría y el arte del Perú criollo, el caudal del arte y la sabiduría de un pueblo al que se consideraba degenerado, debilitado o ‘extraño’ e ‘impenetrable’ pero que, en realidad, no era sino lo que llega a ser un gran pueblo, oprimido por el desprecio social, la dominación política y la explotación económica en el propio suelo donde realizó hazañas por las que la historia lo consideró como gran pueblo: se había convertido en una nación acorralada, aislada para ser mejor y más fácilmente administrada y sobre la cual sólo los acorraladores hablaban mirándola a distancia y con repugnancia o curiosidad.” (1968).

Actualmente, la obra de JMA constituye un paradigma de la heterogeneidad histórica, social y cultural de América Latina; lamentablemente, tal situación no se vislumbró como algo pleno en el itinerario de este creador. Muy por el contrario, apareció como una fuente de tensiones que marcó su biografía desde edad muy temprana. Por un lado, como menciona Astvaldur Astvaldson, debido a su cercanía con la cultura quechua, puede decirse que JMA era parte sustancial de las comunidades mostradas en sus escritos. Sin embargo, debido a su fenotipo, educación formal y a las relaciones entabladas con la cultura criolla occidentalizada, nunca llegó a ser más que un intermediario entre dos mundos disociados. Esto, indudablemente, desencadenaría una serie de conflictos tanto en el hombre mismo como en su producción intelectual.

El espacio que enmarca la literatura arguediana (salvo algunas excepciones) es geográficamente limitado. Ello permite captar, de manera próxima, las oposiciones generadas en torno al fenómeno de la biculturalidad. Dicha situación aparece ante los ojos del escritor no como una fusión feliz sino como una herida abierta y nunca suturada. No obstante, su actitud literaria es clara en la medida que determina una importante adhesión con el universo indígena. De este modo, genera dos cauces expresivos o de estilo que guían su obra literaria: la representación épica y la introspección lírica.

Como una creación ubicada entre ambos cauces, mencionaremos uno de los relatos menos conocidos de JMA: “La muerte de los Arango” (“La muerte”). En este, la introspección lírica se fusiona a la visión religiosa indígena mientras que la representación épica, sobreentendida de antemano, fluye asociada al símbolo del “caballo” que abre y cierra el relato.

Los acontecimientos de “La muerte” se desarrollan en Sayla y alrededores. En esta localidad se abate una epidemia de tifus que ocasiona gran mortandad entre sus habitantes. Ante esto, los cortejos fúnebres se hacen interminables.

Las mujeres marchan detrás de las comitivas fúnebres. Ellas lloran y cantan el *ayataki*, el canto quechua de los muertos. Previamente, han lavado las ropas de los muertos para conseguir su entrada en los cielos (la limpieza final de todos los

pecados). Además, adornan a los occisos con flores de retama; sin embargo, durante los últimos días, son incapaces de cantar y llorar por estar exánimes y roncadas.

El panteón, hasta antes de la peste, era un cerco amplio y cuadrado, cubierto de vegetación donde cantaban los pájaros y, al mediodía, las flores exhalaban una agradable fragancia. Durante esos días, el lugar pierde toda su belleza. Los árboles son quemados y arrancados para sahumar el aire “cargado de enfermedad”. Muchos vecinos importantes del pueblo murieron y fueron enterrados muy cerca de los humildes túmulos de los indios.

Niños, docenas de indios, señores y otras personas importantes, caían diariamente víctimas de la feroz epidemia, a pesar de las súplicas públicas de algunas beatas viejas. Los hermanos Arango: don Juan y don Eloy, ganaderos y dueños de los mejores campos de trigo de la comarca, tampoco pudieron librarse del golpe de guadaña de la muerte.

Una mañana, don Jáuregui, el sacristán del pueblo, entró a la plaza tirando de la brida al caballo tordillo del finado don Juan. Aquél, hizo dar vueltas al animal en el centro de la plaza, y luego de darle de latigazos y hacerlo parar en las patas traseras, gritó con su voz delgada que el tifus estaba montado en ese caballo y que había que cantarle una despedida. Cuando llegaron al borde del precipicio de Santa Brígida, junto al trono de la Virgen, don Jáuregui cantó en latín una especie de responso, luego se empinó y bajó el tapa ojos de la frente del corcel, para cegarlos. De inmediato le propinó un golpe y el tordillo saltó al precipicio; su cuerpo chocó y rebotó muchas veces en las rocas, muriendo despedazado.

Como se ve, JMA vivió-absorbió la cultura quechua de modo crucial. Ello hizo de este autor un ser capaz de sentir, aprehender y expresar las manifestaciones más hondas y complejas del poblador andino peruano. De allí que “La muerte” sea no sólo un relato meticulosamente construido sino, también, un documento antropológico de importante valor.

En “La muerte” se devela la biculturalidad de un narrador intra-homodiegético². La voz de éste, “pieza” a lo largo de la diégesis, diversos símbolos teniendo como marco un mundo bimembre o transcultural prefigurado a partir de la dicotomía vida-muerte. En virtud de esta labor narratológica, la enunciación “fluye” y se organiza de acuerdo a estrategias de atestiguación directa y movimiento analéptico (retroceso temporal).

En su tratado *La transculturación narrativa en América Latina* Ángel Rama refiere que JMA, como autor biológico o empírico, penetra y se funde en la representación artístico-literaria mediante una prosa lírica sugerente. Su voz diluida se torna enunciación y cede su perspectiva a un narrador ubicado en un doble plano temporal. Este narrador, por el artilugio de una cosmovisión infantil verista abre paso a una cosmovisión mítica; en ella, los hechos sólo pueden manifestarse bajo formas simbólicas.

Teniendo en cuenta que en ocasiones JMA manifestó ser un extraño en la urbe criolla y cosmopolita, en su tratado *Escribir en el aire*, Antonio Cornejo Polar acota que ese sentimiento de desarraigo tiene el paradójico don de preservar, con intensidad gradual, el tiempo y del espacio perdidos, convirtiéndolos en un segundo horizonte vital que se infiltra y hasta modela las experiencias posteriores.

“La muerte” es un relato narrado en pasado³. El narrador, a su vez, se sitúa en un doble plano pretérito: el de la peste o muerte que engloba a su vez otro más remoto: el del progreso y la dicha.

Tras un preámbulo cargado de simbolismo, donde el tifus irrumpe como un jinete que avanza “vadeando el río sobre un caballo negro” (712), aparece la voz narradora (como la de un yo adulto) a través de situaciones enunciadas a la distancia. Ésta

² De acuerdo a la tipología de Gerard Genette, nos encontramos ante este tipo de narrador, es decir, ante una voz que cuenta su historia o parte de la misma (de la cual es testigo directo) dentro de otra mayor o más importante, vinculada al recorrido actancial de los protagonistas.

³ En los Andes el pasado no se considera como algo que queda atrás definitivamente. En realidad, enfatiza Astvaldsson, es la fuente de sabiduría que guía al pueblo en el presente, y que le ayuda a enfrentarse con los problemas del futuro. Pero eso no quiere decir que el significado del pasado sea fijo ni transparente. Éste, más bien, depende de las interpretaciones de la comunidad y de las relaciones con las entidades que cohabitan con ésta; los lugares y objetos simbólicos. En las tradiciones andinas no hay, entonces, futuro sin pasado por que el futuro es efectivamente un pasado constantemente naciente.

rememora y, simultáneamente, presta sus facultades mnémicas y orales a un niño testigo que, perdido en la masa comunitaria, hilvana los acontecimientos tendidos entre los ejes temporales de la desolación y la bonanza.

Los actores del relato son caracterizados, de modo particular, en cada plano o nivel sugerido. En el plano de la devastación, la historia contada pasa, en breve, a ser potestad de un nosotros: “Entonces yo era un párvulo” (712). “Nosotros los contemplábamos hasta que el cortejo se perdía en la esquina” (713). Ese nosotros o personaje colectivo está compuesto por un grupo de sujetos anómicos y fantasmáticos y sufre, inexorablemente, las consecuencias de un designio abatido sobre poderosos y pobres, sobre hacendados y comuneros.

Tras referir el deceso de los vecinos importantes, el narrador “desciende” a un segundo nivel temporal, aún más remoto, casi mítico, anterior al de la peste. Aquella voz, comenta y describe hechos de naturaleza eufórica, alrededor de los hermanos Arango, “principales” o señores feudales de un pueblo perdido en la geografía de los Andes peruanos y portadores de una modernidad restringida a un espacio regido por una religiosidad y tradición católico-colonial sino hasta más antigua.

Tras este movimiento de naturaleza analéptica⁴, el narrador caracteriza a la masa enferma y, en el seno de la misma, individualiza a los hermanos Juan y Eloy Arango, a sus familias respectivas y repara en el fallecimiento de uno y otro. La muerte aparece, en estas circunstancias, como una instancia no sólo postrimera sino niveladora. Durante el entierro de don Juan Arango, luego de la promesa de su hermano Eloy, la familia de éste último asume una actitud similar a la del sufrimiento de las mujeres indígenas:

“Lloraron las indias en la puerta del panteón. Eran centenares y cantaron en coro. Pero esa voz no arrebatava, no hacía estremecerse, como cuando cantaban solas, tres o cuatro, en los entierros de sus muertos. Hasta lloraron y gimieron junto a las paredes, pero pude resistir y miré el entierro. Cuando iban a bajar el cajón de la sepultura, don Eloy hizo una promesa: “¡Hermano – dijo mirando el cajón, ya depositado en la fosa – un mes nada más, y estaremos juntos en la otra vida!” Entonces la mujer de don Eloy y sus hijos

⁴ Entiéndase esta categoría propuesta por Genette como una operación de retroceso temporal, cuyo correlato en la lingüística Del tiempo se llama anáfora. No obstante, ésta no debe confundirse con la figura retórica del mismo nombre propia del discurso lírico.

lloraron a gritos. Los acompañantes no pudieron contenerse. Los hombres gimieron; las mujeres se desahogaron cantando como las indias". (Arguedas, 1987, 723-724)

En virtud de la dicotomía vida-muerte, abordaremos la categoría hermenéutica de símbolo. A través de sus "velamientos", el narrador intenta legitimar un estado de desquiciamiento, sugiriendo el reordenamiento, en un contexto atemporal, no occidental, que asoma a través de una discursividad mágico-religiosa. Es en aras de esta textualidad mítica que JMA propone en el grueso de su obra literaria, afirma Cornejo Polar (1991), la consecución de un cataclismo cósmico (o *pachakuti*) cuyos efectos regenerativos logren promover un ordenamiento nuevo y más justo.⁵

Según Astvaldsson (2003), para el mundo andino todos los elementos que conforman el universo están potencialmente vivos e influyen, de manera significativa, en las sociedades humanas. Los lugares y objetos son símbolos comunales poderosos con nombres y tradiciones orales asociados a ellos. Los símbolos, en este orden de cosas, son signos cuyo montaje en las culturas orales generan textos de una complejidad y belleza asombrosas. Para Astvaldsson, el paisaje y los objetos simbólicos se usan reiteradamente como sistemas referenciales y mecanismos mnemotécnicos para preservar la sabiduría comunitaria.⁶

Apelando a este último recurso, el narrador nos muestra las consecuencias de un proceso sociopolítico iniciado, siglos atrás, con la caída del imperio incaico. Las secuelas de este proceso son captadas, tiempo después, por los ojos de un niño. Éste, imbuido en ritos y símbolos de naturaleza animista, ve a hombre y paisaje como partes indisolubles de un todo sacralizado, en un ambiente regido por la revelación trascendente o epifanía.⁷ En este transcurrir, el elemento autóctono fluye a la par del

⁵ Recuérdese que JMA es uno de los estudiosos que rescata y deconstruye el mito de *Inkarri*.

⁶ Vale tener en cuenta que, según el mismo Astvaldsson, que los significados específicos son siempre inscripciones creadas por las personas o por la sociedad en su conjunto y que son subsecuentemente interpretadas y reinterpretadas en el transcurso del tiempo. De allí que los significados no sean permanentes en un sentido literal sino que es probable que sufran transformaciones cuando las sociedades humanas se desarrollan y cambian. Una manera en la que los significados cambian radicalmente es cuando se mudan a nuevos contextos socioculturales como los acarreados por la conquista y colonización europeas en suelo americano.

⁷ Debe indicarse que este hecho, más Allá de las subjetividades del caso, no es potestad de una única

elemento exógeno u occidentalizado, opacándolo, en ocasiones, en una franca operación interdisciplinaria (etnológica – filosófica – literaria) de carácter transcultural.

“La muerte” (tópico bullente de estructuras ambiguas u ocultas) se erige como un símbolo mayor y catalizador de sentidos. En estas circunstancias, el sustrato cultural andino aflora y se difunde, como a través de grietas, en un marco cultural dominado por la ley del latifundio. La simbología propuesta, en consecuencia, es el resultado de una situación transcultural (fallidamente sincrética) donde el mundo animista quechua impregna, pese a su situación de abandono secular, toda una escala de valores instituida desde tiempos de la conquista española.

Vida y muerte son, en estas coordenadas, las dos caras de una misma moneda, aunque por momentos ambas se disocian para luego fluir y desembocar en el seno de un “todo” monolítico o magma originario.

La dupla jinete – caballo no de manera ingenua abre el relato. El caballo negro, la peste y el río nos ubican desde un inicio en un plano regido por el principio de *thanatos*. El tifus aparece representado, así, como el jinete que cabalga asolándolo todo, sobre la grupa de un caballo de color de la muerte.

Según Juan Eduardo Cirlot, en su Diccionario de Símbolos (1997), el caballo negro representa a la muerte y, si asociamos lo expuesto con el tópico de la peste, colegimos la presencia de un vínculo poderoso no sólo entre enfermedad y “más allá”, sino en el hecho mismo de que caballo y tifus son “entidades” traídas desde Europa.⁸

La muerte aparece, se expande y es dueña de un poder avasallador. Sus consecuencias, a primera vista, adoptan patrones foráneos más, conforme avanza la diégesis, el lado indígena de aquella nos sitúa frente al carácter biunívoco de la isotopía vida-muerte. Esto se ve respaldado por la siguiente alusión: el río que separa al pueblo de los protagonistas con Sayla (que va y viene, viene y va) es una referencia de naturaleza ambivalente.⁹

religión.

⁸ Según Eduardo Estrella, director de la facultad de Medicina de la Universidad Central de Quito, en su investigación “Consecuencias epidemiológicas de la conquista de América”, el tifus es una enfermedad de tipo infecto-contagioso introducida en América, junto a otras más, por el conquistador europeo.

⁹ De acuerdo a Cirlot (1997), todo río alude por un lado al olvido y desolación y por otro a la fertilidad.

Como toda epidemia, el tifus no se restringe a un espacio microcósmico específico. El narrador remarca la esterilidad de la región donde se ubica el feudo de los Arango, haciéndola partícipe de los efectos de la enfermedad: “Sayla fue un pueblo de cabreros y sus tierras secas sólo producían calabazas y arbustos de flores y hojas amargas.” (Arguedas, 1987, 712).

La plaza del pueblo donde se desarrollan los hechos principales, aparece, poco después, como un locus notoriamente conflictivo. Allí, dice el narrador: “crecía sobre ella una hierba muy verde y pequeña” (713), generando una oposición obvia con la atmósfera fúnebre que se respira. Por otro lado, siguiendo a Cirlot, notamos que ese color verde -extraño en ese contexto- representa una fuerza creadora latente, una juventud recobrada y la anticipación de un renacimiento necesario. Esa fuerza coincide con el “yo” niño y su entorno escolar. Sin embargo, según ese mismo teórico, el color verde es, también, un símbolo de naturaleza ambivalente que alude a lo cadavérico y putrefacto.

Pero, es el elemento que crece en medio de la plaza y se percibe desde la escuela lo que confiere mayor unidad al caudal de significaciones existentes: el venerable y gran eucalipto que llega hasta las nubes. Es allí donde, en los días de mayor mortandad, se entrecruzan las miradas de los alumnos con la de los integrantes de los cortejos fúnebres

“En los días de la peste, los indios que cargaban los féretros, los que venían de la parte alta del pueblo y tenían que cruzar la plaza, se detenían unos instantes bajo el eucalipto. Las indias lloraban a torrentes, los hombres se paraban casi en círculo con los sombreros en la mano; y el eucalipto recibía a lo largo de todo su tronco, en sus ramas elevadas, el canto funerario. Después, cuando el cortejo se alejaba y desaparecía tras la esquina, nos parecía que de la cima del árbol caían lágrimas y brotaba un viento triste que ascendía al centro del cielo. Por eso la presencia del eucalipto nos cautivaba; su sombra, que al atardecer tocaba al corredor de la escuela, tenía algo de la imagen, del helado viento que envolvía a esos grupos desesperados de indios que bajaban hasta el panteón. La maestra presintió el nuevo significado que el árbol tenía para nosotros en esos días y nos obligó a salir de la escuela por un, portillo del corral, al lado opuesto de la plaza.” (Arguedas, 1987, 714-715).

Como interceptando la fuerza de ambos grupos (vida/niños – muerte/deudos) el árbol se consolida como un símbolo harto significativo. Por un lado, refiere Cirlot, se yergue y se constituye en *axis mundi* y por otro, es símbolo de inmortalidad y sirve de

nexo entre la tierra y el cielo. Para Astvaldsson, los lugares y objetos simbólicos raras veces existen aislados. Por el contrario, interactúan de modo bastante significativo.

Como una manera de reforzar las teorías de Cirlot y Astvaldsson traemos a colación la teoría del “ritmo común de Shneider” (Cirlot, 1997), según la cual existen puentes verticales entre objetos (o dimensiones) que se encuentran en un mismo ritmo cósmico. En el relato, la copa del árbol se confunde con el cielo y se levanta por sobre las abras de la cordillera. Ello nos transporta a la creencia panteísta de la indisoluble unidad del universo; creencia arraigada, según el mismo Shneider, en culturas “megalíticas y cosmobiológicas” como la quechua. Según esto, los fenómenos operados en un plano se darían de manera paralela, permitiendo incluso su sustitución mutua, arriba como abajo¹⁰.

El conflicto bicultural se pone una vez más en evidencia cuando la maestra de la escuela obliga a los niños a desviar sus miradas del árbol y de los cortejos fúnebres. En este ámbito sacralizado (y conflictivo), donde lo celeste anhela el resurgimiento del antiguo ordenamiento (terreno y divino), se dice que el árbol es hembra, que llora a sus hijos muertos, que sobre su copa corre un viento gélido, que tiene numerosos ojos y que una cabellera redonda lo termina. Observamos que este *axis mundi* no sólo es ancho, poderoso, tenebroso e insondable. A través de éste se propende, además, a los arcanos de una religiosidad marcadamente matriarcal.

Como una manera de refundar las antiguas creencias, el narrador repara en los rituales y símbolos de purificación: el *ayataqui*¹¹, los *jarahuis*¹² y el *pichk'ay*¹³. Para ellos es fundamental la competencia sanadora y purificadora de los vientos y el agua. Así, el difunto vuelve a la tierra (*Pachamama*) sin mácula o vestigio de peste y, si bien puede aseverarse que el rito funerario incluye también prácticas cristianas, el cuerpo o materia desciende al seno de la madre tierra, libre de lo que acabara con su vida, es decir, libre de lo traído desde Europa (el tifus).

¹⁰ Nótese cierta similitud con la filosofía neoplatónica del Renacimiento.

¹¹ Poema elegíaco y doloroso recitado en los Andes quechuas en situaciones de pérdida.

¹² Canto doloroso de la tradición incaica.

¹³ Ritual indígena quechua que consiste en el lavado de la ropa de los difuntos.

El cementerio es cuadrangular y amplio. Antes de la peste el narrador presenta este espacio valiéndose de marcas euforizantes para luego recaer en una descripción mórbida donde el color rojo de la tierra aparece como una característica inquietante. Apreciamos, luego de la aparición del caballo de la peste, cómo de manera gradual, se introduce una simbología con la cual se procura legitimar los basamentos culturales-cosmogónicos del mundo andino. A la descripción del árbol, de los ritos mortuorios, del conflicto de los niños, notamos la forma cuadrangular del camposanto y la disposición de los cuatro catafalcos de piedra donde descansan los féretros antes de descender a sus respectivas fosas. Para Cirlot la forma cuadrangular y el número cuatro (4) son símbolo de lo estático, de la muerte y de la espacialidad terrestre.

Aunque en la cosmovisión quechua el proceso vida-muerte es dinámico, éste tiende, según Rodolfo Kush, a una categorización existencial y temporal sujeta a ciclos invariables (o mejor dicho repetitivos) que se oponen a la visión lineal del hombre europeo. En este terreno el 4 se vincula con la *Pachamama* o diosa matriarcal andina, más que con las dos o tres cruces -que huérfanas- desaparecen entre montículos alargados de arena roja, color cuya carga simbólica, manifiesta Cirlot, se asocia a un marcado proceso de asimilación. Esto implica que las cruces vistas en el cementerio son insignificantes ante el carácter sacro de la tierra.

“El panteón era un cerco cuadrado y amplio. Antes de la peste estaba cubierto de bosque de retama. Cantaban jilgueros¹⁶ en ese bosque; y al mediodía, cuando el cielo despejaba quemando el sol, las flores de retama exhalaban perfume. Pero en aquellos días del tífus, desarraigaron los arbustos y los quemaron para sahumar el cementerio. El panteón quedó rojo, horadado; poblado de montículos alargados con dos o tres cruces encima. La tierra era ligosa, de arcilla roja oscura.

En el camino al cementerio había cuatro catafalcos pequeños de barro con techo de paja. Sobre esos catafalcos se hacía descansar a los cadáveres, para que el cura dijera los

responsos²⁰. En los días de la peste los cargadores seguían de frente; el cura despedía a los muertos a la salida del camino”. (Arguedas, 1987, 717-718).

Luego de abandonar el plano temporal del pasado próximo, signado por la huella de la devastación, el narrador (niño nuevamente) se remonta aún más en el tiempo y rememora las últimas fiestas patronales del pueblo en las que Eloy y Juan Arango, disfrazados de rey blanco y rey negro, respectivamente, se destacarían por sobre los demás habitantes del lugar. La vida fluye. Hay salud y el pueblo vive sin sobresaltos.

Además, se habla de bonanza, de felicidad y de una relativa productividad agroganadera. Estas potestades tornan a los Arango no sólo en amos y señores sino, también, en benefactores del villorrio.

Todo ello se pone en evidencia cuando se describen los jolgorios apadrinados por don Juan pues es el fuego que asciende de los castillos de carrizo y se esparce por el cielo, en palabras de Cirlot, símbolo de salud, superioridad y mando natural. Pero, en el subconsciente de los niños, es decir en sus sueños, el vínculo con las deidades “anteriores” se afianza por encima de la fanfarria¹⁴: el árbol sagrado surge envuelto en llamas a partir de las proyecciones oníricas de entidades benéficas de carácter formativo: los niños (Cirlot, 1997).

En la sombra bajo el cielo estrellado de agosto, esos altos surtidores de luces, nos parecieron un trozo de firmamento²¹ caído a la plaza de nuestro pueblo y unido a él por las coronas de fuego que se perdían más lejos y más alto que la cima de las montañas. Muchas noches los niños del pueblo vimos en sueños el gran eucalipto de la plaza flotando entre llamaradas. (Arguedas, 1987, 720-721).

Tales proyecciones tornan a las llamas en un símbolo de trascendencia en sí, lo cual, al mismo tiempo, resalta la divinidad del eucalipto. El hecho no es nada ingenuo. Éste sugiere la prevalencia de un yo colectivo y memorioso que, a través del narrador, cuenta la historia por encima de un poder que, pese a las fiestas y al dispendio, no logra subyugar a los arcanos de la milenaria tradición incaica.¹⁵

De regreso al tiempo de la muerte, luego del entierro de don Juan, el narrador comenta que al volver al pueblo, los deudos y asistentes caminan bajo un cielo que se

¹⁴ En este relato, Arguedas lee la modernidad desde dentro de La realidad andina. Lo que más le interesaba era la vida espiritual y los principios morales y éticos. Además, era muy consciente que las relaciones entre hombre y naturaleza jamás podrían explicarse de manera satisfactoria desde una perspectiva puramente racional. El entretejido entre razón y sueño que caracteriza lo mejor de la literatura latinoamericana representa –según Astvaldsson– un concepto no occidental del conocimiento que, mientras no niega los valores del pensamiento racional, pone de relieve el rol central que desempeñan la imaginación y la intuición en los grupos humanos.

¹⁵ Vale mencionar que muchas de las interpretaciones tienen un correlato occidental estricto. Remarcamos, así, el lado occidentalizado de JMA, sujeto enclavado entre dos mundos antagónicos. De otro lado, apoyándose en la teoría de los arquetipos e inconsciente colectivo de Carl Jung, Cirlot apunta a la universalidad de los núcleos sémicos propuestos. Por tal motivo, la geocultura andina no escapa a esas influencias.

incendia y lanza una luz amarillenta. Esto, de acuerdo a la simbología de Cirlot, trasunta no sólo un efecto de enfermedad sino que, además, representa la disgregación, la disolución a través de la muerte de un sistema que se deshace entre los cerros y la tierra, es decir sobre la perennidad de lo autóctono-americano.

Centrándonos en la otra faceta de JMA es decir en su lado occidentalizado (o español) y, abrevando en el horizonte híbrido peruano, nos detendremos en un símbolo –de cuño occidental- no menos importante: la campana de oro cuyos tañidos se escuchan mañana y noche en los días de alta mortandad. Según Cirlot, el repicar de una campana tiene una significación profunda, consistiendo la misma en una capacidad o poder regeneradores. Además, nos encontramos ante un objeto que, por pender en el aire, comunica el arriba con el abajo; el cielo con la tierra, dimensiones que, en un tiempo dominado por lo sagrado, entrecruzan sus fronteras. Sumido en esa disociación, el narrador-testigo-niño, se posiciona junto a los miembros de la comunidad como en el fondo de un mar, entidad bajo la cual se sumergen y se vuelve, a la vez, en línea divisoria entre la tierra y el cielo, entre la vida y la muerte.

“Las campanas de la aldea, pequeñas pero con alta ley de oro, doblaban día y noche en aquellos días de mortandad. Cuando doblaban las campanas y al mismo tiempo se oía el canto agudo de las mujeres que iban siguiendo a los féretros, me parecía que estábamos sumergidos en un mar cristalino en cuya hondura repercutía el canto mortal y la vibración de las campanas; y los vivos estábamos sumergidos allí, separados por distancias que no podían cubrirse, tan solitarios y aislados como los que morían cada día. (Arguedas, 1987, 726-727).

Pero como bien se planteara *ut supra*, vida y muerte son dos realidades interdependientes, no estáticas y que no pueden existir sin la otra. Observamos, así, que, a la muerte total le sigue de forma inmediata y sin transición, el resurgimiento pleno. Entre muerte y vida no existen términos medios. De una dimensión absoluta se pasa a otra absoluta, lo cual será comunicado por el tañido de las campanas.

El caballo que trota ahora en las inmediaciones del pueblo, en la plaza y alrededor del eucalipto, es el tordillo de don Eloy Arango. La bestia, a diferencia del caballo negro de la peste, es de color blanco y negro, conjugando en tal atributo, vida y

muerte. Por tanto, su sacrificio deberá acarrear por sobre la devastación el resurgimiento de la vida.

Según René Girard (1986), en las sociedades denominadas “etnológicas”, la presencia de una epidemia lleva a sospechar inmediatamente en una infracción a las reglas fundamentales de esa comunidad. Hay, por consiguiente, una agudización de la crisis que la desestabiliza, por lo cual se precisa la elección de un chivo expiatorio, que traerá con su holocausto la unción religiosa de la comunidad vivificada por la prueba que acaba de sufrir.¹⁶ Por tanto, el orden ausente o dislocado por el chivo expiatorio se restablece por obra de éste mismo o sea por obra de quien fuera el primero en perturbar los estatutos de la comunidad. De este modo, el transgresor se convierte en restaurador e incluso en refundador del orden que ha disociado. El caballo, instrumento de la conquista y símbolo violento y patrilineal de lo avenido desde afuera, debe restaurar con su muerte las bases de una cultura quechua sustentada en lo matriarcal.

Antes de consumir la inmolación, don Jaúregui, el sacristán, conjura a la peste hablando en quechua, castellano y latín y concluye su admonición “con el aullido final de los jarahuis” (729), propio del rito fúnebre incaico, “tan largo, eterno siempre” (729) como si la muerte de la víctima (el caballo) y su pase a la eternidad, se estuviera preparando en un marco cultural de predominancia andina.

El sacristán conduce al caballo hasta el borde del precipicio santa Brígida, junto al trono de la virgen, hecho de ramas y flores moradas. En este punto del relato, observamos una marcada confluencia simbólica donde debe destacarse el tratamiento dado a la huella de la imagen de María. En primer lugar, su trono, a manera de nido, corona el borde de un abismo; objeto que, como el eucalipto de la plaza, vincula lo terreno con lo celeste. El trono donde la imagen asienta en los días de fiesta, está compuesto de ramas y flores moradas; siendo en sí mismo un símbolo de síntesis y unidad, de equilibrio y seguridad (Cirlot, 1997) que complementa implícitamente el valor sémico del precipicio. El morado, para Cirlot, es un color que se relaciona con los

¹⁶ Recuérdese la tragedia Edipo Rey de Sófocles y también algunos pasajes del Antiguo Testamento.

elementos dispuestos alrededor de la imagen mariana. Las flores ubicadas al borde del abismo en cuyo fondo pasa el río, es algo que remite a lo acuático y purificador.

La presencia de la Virgen (o lo que la representa) aparte de ubicarse en un lugar donde éter y tierra se topan, asimila a su sustancia –según Graciela Maturo (1976)- la sustancia de la tierra. Para esta autora, el mundo indígena americano constituye un tropo donde la madre tierra preside las actividades más importantes de la vida del hombre, al ser ésta agrícola por excelencia. Si como sustrato generatriz y fundamento, la Virgen se liga a la imagen de la tierra, como madre de frutos (“y bendito es el fruto de tu vientre, Jesús”) se asocia al agua y la vegetación.

La *Pachamama* se destaca, en este relato, por su carácter sagrado y materno (en contraposición al elemento patriarcal de la tradición judeocristiana) y es lo que finalmente perdura y atestigua impasible aquello que desestabiliza y vuelve a estabilizar el antiguo ordenamiento andino. A partir de la muerte, la vida resurge y se destaca en los atributos de la diosa madre quechua.

El caballo es arrojado al abismo y luego arrastrado por el río, lo cual cumple de forma inevitable una función purificadora no sólo en el holocausto mismo sino, también, en la acción mágica de las aguas. Observamos, pues, como bien lo refiere Astvaldsson, cómo en la cosmovisión indiana, paisaje y cultura están estrechamente ligados. El agua se asocia, además, con la sangre mientras que el poder de los ríos turbulentos se relaciona a los feroces conflictos de las sociedades humanas. A todo esto se percibe cómo lugares y objetos con valor simbólico dependen, asimismo, de la cognición y la imaginación creativa del hombre. Sin el ser humano, el símbolo no tiene valor ni sentido. Estos expresan sólo lo que sus animadores, tanto desde la enunciación como desde la recepción, les permiten decir.

El río que el trono de la Virgen mira de frente es hondo y poderoso. Agua y sangre son, por tanto, bálsamos que cumplen su función sanadora ante la presencia de la Madre cristiana asimilada a esa otra madre primigenia o *Pachamama*. Y al son de esos cánticos tristes o *jarahuis*, la peste, aquello traído desde el otro lado del mundo, cae al abismo, abriendo la posibilidad de un renacimiento, de una vida nueva concebida a la usanza de creencias anteriores.

Todo el relato se maneja, pues, en dos planos existenciales: el sagrado que es el no tiempo y el mundano, el de los hechos desarrollados de manera lineal tanto en tiempos de la peste como de bonanza. De estos dos planos complementarios el más importante es, sin lugar a dudas, el primero, aquél que va más allá de la materia y se proyecta infinitamente en la memoria colectiva de los pueblos.

BIBLIOGRAFÍA

ARGUEDAS, José M. *Relatos Completos*. Lima, Perú. Editorial Horizonte. 1987.

Disponible en:

[http://assets.espapdf.com/b/Jose%20Maria%20Arguedas/Relatos%20completos%20\(2179\)/Relatos%20completos%20-%20Jose%20Maria%20Arguedas.pdf](http://assets.espapdf.com/b/Jose%20Maria%20Arguedas/Relatos%20completos%20(2179)/Relatos%20completos%20-%20Jose%20Maria%20Arguedas.pdf). Consultado el 2 de abril de 2017.

ARGUEDAS, José M. “Yo no soy un aculturado”. 1968. Disponible en: <http://blog.pucp.edu.pe/blog/identidadperuana/2009/10/30/centenario-de-arguedas-yo-no-soy-un-aculturado/>. Consultado el 15 de abril de 2017.

ASTVALDSSON, Astvaldur. “Sondeando el pasado naciente: expresiones del paisaje andino en Los ríos profundos de José María Arguedas”. In: *Heterogeneidad y literatura en el Perú*. Lima. James Higgins editor. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar. 2003.

BIOGRAFÍAS Y VIDAS. *La enciclopedia biográfica en línea*. Disponible en: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/arguedas.htm>. Consultado el 13 de abril de 2017.

CIRLOT, Juan E. *Diccionario de símbolos*. Madrid, España. Ediciones Siruela, S. A. 1997.

CORNEJO P, Antonio. (1991). *Escribir en el aire. Ensayos sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima. Editorial Horizonte.

ESTRELLA, Eduardo. *Consecuencias epidemiológicas de la conquista de América*. Universidad Central de Quito, Ecuador. 2016. Disponible en: <https://pueblomartir.wordpress.com/2016/08/22/consecuencias-epidemiologicas-de-la-conquista-de-america/>. Consultado el 10 de abril de 2017.

GENETTE, Gerard. *Discurso del relato*. In: *Figuras III*. Barcelona, España. Editorial Lumen. 1989.

GIRARD, René. *El chivo expiatorio*. Barcelona. Editorial Anagrama. 1986.

KUSH, Rodolfo. *América Profunda*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Bonum. 1986.

MATURO, Graciela. “La Virgen, anunciadora del tiempo nuevo”. In: *La mujer, símbolo del mundo nuevo*. Buenos Aires. García Cambeiro editor. 1976.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires. Siglo XXI Argentina Editores S.A. 1987.

ON THE SYMBOLIC-RELIGIOUS INTERPOLATION IN THE SHORT-STORY "LA MUERTE DE LOS ARANGO" BY JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Abstract: The present article is an analysis of the controversial cultural exchanges between antagonistic societies as narrated in the short story "La muerte de los Arango" by José María Arguedas. The aim of this article is to show the bicultural nature of certain beliefs, symbologies, customs and rituals developed around the life-death dichotomy. To make this proposal effective, categories such as symbol, text-context, narrator and empirical author will be used, in order to deconstruct and problematize the situations of the Arguedian discourse. Finally, the existence of a veiled resistance to subjugation to hegemonic socio-discursive structures by the native matriarchal Quechua stratum of that part of Peru will be demonstrated.

Key-words: Arguedas; Indigenism; Symbol; Death.

Submetido em Julho de 2017
Aprovado em Novembro de 2017