HORIZONTE MAGICO-MITICO EN LA OBRA DE JOSE MARIA ARGUEDAS

POR

ELVIRA AGUIRRE

Universität Marburg

La obra narrativa de José María Arguedas (1911-1969) ha sido objeto de análisis sociológico-literarios, de determinación de factores históricos, biográficos, culturales exteriores a la ficción y de estudios estéticos y estructurales. Estos elementos, integrados a la narración, están mediados en una compleja distribución del punto de vista narrativo y del lugar o posición del narrador, quien aparece tanto en el campo mismo de la ficción como fuera de él, variando también los tiempos expositivos en el relato entre presente y pasado. Antes de pasar a la interpretación del relato *Oro-wilca*, de Arguedas, expongo algunos juicios críticos sobre su obra que se refieren a la relación de la creación poética con la realidad social peruana.

La disertación, con el título *La imagen del indio en la literatura peruana. Mito y mixtificación del mundo indígena en José María Arguedas*, fue presentada en la Universidad de Berlín en 1972¹. Su autor, Ernst Gerhards, comienza con una introducción sobre la situación del indio en Perú y el análisis de los temas de Arguedas (violencia, superioridad de los indios y mundo arcádico, ambigüedad del mestizo y principio de identidad cultural), de las perspectivas narrativas y de la relación con la realidad histórica en *Los ríos profundos* y en *Todas las sangres*. Gerhards llega a la conclusión de que Arguedas se encuentra en una posición ambigua, en un callejón sin salida ante el «problema indio», porque en él mismo están en conflicto las dos realidades peruanas, la indígena y la no indígena (pp. 200-203). Además de que la mentalidad indígena en *Los ríos profundos* aparece «ingenua» al no indio², constata que *Todas las sangres*, «das

¹ Ernst Gerhards, *Das Bild des Indio in der peruanischen Literatur. Mythos und Mystifikation der indianischen Welt bei José María Arguedas* (Berlín, 1972).

² «Der fest in der abendländisch-logischen Welt verankerte Vater in *Los ríos profundos* bemerkt die kindliche Naivität des Protagonisten. Gerade sie ist der

‘Epos vom Indio’», no es una contribución para superar la concepción social dominante en Perú. El público no es inducido a adoptar una actitud reflexiva sobre la praxis social, sino que queda liberado a inclinaciones emotivas aceptando la solución presentada. La imagen del indio no es iluminada, aclarada, y a la cadena de mixtificaciones —la de los indigenistas— se le añade un nuevo eslabón³.

Una contribución significativa es el libro de Dieter Janik *La concepción mágica de la realidad en la novela hispanoamericana del siglo XX. Legajo histórico y sentido actual*⁴. Janik reasume, en el capítulo III, el problema de la temática y de las perspectivas narrativas en *Los ríos profundos* y en *Todas las sangres* al exponer sobre la importancia cultural de la concepción mágica de la realidad en la novela indigenista de la región andina su tradición viva y regeneración cultural como fuerzas complementarias, enfocando el modo y el grado de incorporación de la herencia cultural indígena en la literatura y su papel en un mundo transformado por la técnica y la producción comercializada. El autor parte del problema de la recepción, de las dificultades que debe superar el lector europeo para comprender formas expresivas de arte ajenas a su cultura; afirma que en la obra de Arguedas, como en la de otros autores en menor medida, el material cultural se integra a un mundo ficticio narrativo como expresión viva de la realidad marginada desde siglos, y no como un fósil de un mundo agonizante, como reminiscencia del pasado o del paraíso perdido. Siendo creación literaria, sus novelas no son textos antropológicos, sociológicos o etnológicos; pero similares a las novelas históricas, están relacionadas a una esfera identificable de la realidad. El narrador protagonista, que evoca la realidad indígena en *Los ríos profundos*, participa de la forma de captar la naturaleza circundante y en las representaciones de la memoria colectiva, pero constantemente irrumpe en la visión mágica de la realidad de Ernesto la voz de un narrador que suministra informes o aclara la situación. El narrador, en este caso el autor mismo, no pro-

Schlüssel zum Problem des Helden: Indianische Mentalität wirkt auf den Nicht-Indio naiv; er möchte seine Naivität aber als seine Verbundenheit mit der indianischen Welt gedeutet wissen» (p. 204).

³ «*Todas las sangres*, das ‘Epos vom Indio’, ist kein Beitrag zur Überwindung der herrschenden gesellschaftlichen Vorstellungen in Peru. Das Publikum wird nicht zur reflektierenden Besinnung über die gesellschaftliche Praxis eingeladen, sondern einem emotionalen Hang zum kurzschlüssigen Zugreifen nach der angebotenen Lösung überlassen. Das Bild des Indio erfährt keine Erhellung; der Kette der Mystifikationen wird ein neues Glied angehängt» (p. 205).

⁴ Dieter Janik, *Magische Wirklichkeitsauffassung im hispanoamerikanischen Roman des 20. Jahrhunderts. Geschichtliches Erbe und kulturelle Tendenz*. Con un resumen en español (Tübingen: Niemeyer, 1976).

yecta, consecuentemente, la concepción mágica de la realidad a través del yo partícipe en la acción, del yo-actor, y crea en la narración un contexto de significación completamente autónomo que tiene la función de enriquecer poco a poco la historia (pp. 139-142). El propósito de una expresión narrativa directa —no desde fuera, con notas científicas, definiendo— de la concepción e interpretación indígena de la realidad se logra, según opinión de Janik, sólo en *Todas las sangres*. Pero la paralelidad de dos perspectivas, una según categorías lógicas occidentales, la de Bruno Aragón de Peralta, de origen español, y otra de orientación mítica mágica, la de Rendón Willka, de procedencia india, no encuentra, con seguridad, lectores que sigan interiormente el proceso y que estén dispuestos a ver sin reservas un suceso desde dos perspectivas simultáneas con iguales derechos (p. 150); sobre todo el lector se mantiene distante cuando en la perspectiva narrativa parece efectuarse un cambio brusco de retroceso en el modo de pesar y proceder occidental. La novela es una «alegoría» de una problemática de la realidad socio-cultural que sigue en el proceso literario la vieja tradición narrativa de Hispanoamérica procedente de Europa, concluye Janik, con las básicas debilidades de la novela indigenista. Prescindiendo de intentos esporádicos de construir el mundo indígena desde una perspectiva narrativa indígena, el mundo indígena está presentado en un marco general determinado por la acción de las fuerzas de la civilización⁵.

El estudio de Julio Ortega «Texto, comunicación y cultura en *Los ríos profundos*, de José María Arguedas»⁶ pone en claro, por su parte, que el mundo indígena ingresa a la literatura no como una simple alegoría o símbolo de la situación peruana, sino como una dramatización de un yo, un sujeto multidimensional, como un drama ubicado en el tiempo y en el espacio y en el que las fuerzas en lucha traban un diálogo que propone un «programa de cultura»⁷. La narración se desarrolla —según Ortega,

⁵ «Allerdings teilt auch dieses Werk die grundsätzliche Schwäche des indigenistischen Romans; auch dieses Werk ist nur als literarische Entfaltung eines in vielfältiger diskursiver Formulierung bekannten sozio-kulturellen Problems zu verstehen, als eine "Allegorie" der Wirklichkeitsproblematik. Sieht man von den sporadischen Versuchen ab, der indigenen Welt durch den Aufbau einer indianischen Erzählperspektivik zu entsprechen, so ist die indigene Welt in einen Gesamtrahmen gestellt, der durch das — wie auch immer zu bewertende — Handeln der Zivilisationskräfte bestimmt ist. In dieser Hinsicht ist Arguedas der älteren Europa-bezogenen Erzähltradition Hispanoamerikas verhaftet» (p. 153).

⁶ *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXI (1982, núm. 1), pp. 44-82.

⁷ Sobre el proceso mental del protagonista en el pasaje de la campana María Angola, de origen español, afirma Ortega: «La conversión puede ser alegórica, pero la explicación sigue siendo mítica, propia del pensamiento andino. Al mismo tiempo,

cuyo objeto de estudio es la perspectiva narrativa ambivalente en la novela de Arguedas— en base al debate de la comunicación, es decir, en base de un sistema de comunicación especial que explicita el sentido de la función literaria de la obra. La dramatización presenta modelos de percepción, modelos culturales que se disputan en el texto el espacio de la comunicación (p. 45). El texto literario-cultural refleja el dilema actual del Perú y también el de Iberoamérica; ofrece un modelo de comunicación de humanizar y enriquecer partiendo de una concepción de un orden natural frente al presuntamente civilizador (p. 71).

Entre las narraciones breves de José María Arguedas se encuentra el relato titulado *Orovilca*, publicado en 1954, cuando el autor ya había recorrido más de la mitad de su carrera literaria y en época de auge —1950-1960— del relato breve hispanoamericano, en el que, a partir de 1940, se había comenzado a tematizar hechos fantásticos, subjetivos, en oposición al criollismo precedente. Es obra que antecede en poco tiempo a la redacción de *Los ríos profundos*, novela con la que tiene algunos rasgos en común⁸. *Orovilca* presenta un conflicto entre camaradas de la última clase en un colegio de internos en Ica, capital del departamento peruano del mismo nombre; un tema que refleja la dramática situación de confluencias de culturas, la autóctona del Perú andino y la advenediza de la costa. El sostén del contenido de la historia es el principio de fe en la tradición serrana asumido por el costeño Salcedo, alumno del quinto año del internado, quien después de la lucha cuerpo a cuerpo desaparece misteriosamente en el desierto que rodea la ciudad. La acción dura menos de un día, es decir, se reduce a una única peripecia: desafío y lucha. El comienzo del conflicto, en cambio, coincide con la llegada del yo-narrador al primer año del colegio y relacionado con la danza de la canción «Cuando el indio llora», de la admirada joven Hortensia Mazzoni, aparece en el nivel narrativo de la reconstrucción del pasado, fuera de la acción propiamente dicha.

no es menos evidente que este 'canto' evoca también a 'mis protectores, los alcaldes indios'; y ésta es otra imagen tutelar del mundo sustantivo que ha incorporado también las campanas a su comunicación mítica. Ya vemos, pues, que no es meramente lo 'indígena' y lo 'hispánico' lo que está en disputa, sino dos órdenes que pueden incorporar a su percepción y modelización elementos de una y otra fuente de información» (p. 51).

⁸ *Orovilca*, *Letras Peruanas*, Revista de Humanidades (Lima, dic. 1954, año IV, núm. II, 45), pp. 48-49, y en *Diamantes y pedernales. Agua* (Lima: P. L. Villanueva y J. Mejía Baca, 1954). En 1948 y 1951 Arguedas ya había publicado fragmentos de *Los ríos profundos* (1958). Cfr. E. Mildred Merino de Zela, *Vida y obra de José María Arguedas*, *Revista Peruana de Cultura* (Lima, 1970, núms. 13-14), pp. 127-178. Las citas de *Orovilca* se hacen de acuerdo a la ed. de Jorge Lafforgue, *Relatos completos de J. M. Arguedas* (Buenos Aires: Losada, 1975), pp. 135-152.

El escenario es el patio del colegio; pero en la evocación del pasado se abre a calles, plazas y alrededores de la ciudad, se incluye descripción de lagos, desierto, valles. El número de personas es elevado para el breve relato de unas quince páginas. Fuera del binomio Salcedo-Wilster, representante de dos tendencias culturales, y del narrador-testigo en primer plano, intervienen compañeros, personal del internado y de la policía, seres animados de la naturaleza.

Orovilca ha sido incluido en colección de cuentos, pero, tomado en sentido estricto, no participa de las características del género⁹. El relato se basa en la síntesis, en la exposición sumaria que elude dispersión en varios niveles temporales, despliegue espacial y perspectivas múltiples; no abarca la complejidad de un cosmos, sino que se concentra en un punto, en un instante tenso y profundo en significación. La intensidad del cuento, afirma Julio Cortázar, «consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige»¹⁰. Esa reducción al mínimo del número de personajes, del tiempo y lugar en el discurso narrativo, no corresponde a la estructura de *Orovilca*, donde hay una acumulación de discursos de primer y segundo orden que constituyen, en cuanto al contenido, el mundo de una sociedad compleja y escindida en clase pobre y clase rica, de distintos orígenes étnicos, de bien diferenciadas aptitudes físicas e intelectuales. Este relato, con un comienzo y un fin, es cerrado; los distintos niveles narrativos sustentan una totalidad, un microcosmos que tiene vida por sí, independiente del autor¹¹. Como la novela corta, incluye en forma abreviada una selección y combinación de hechos de la infancia, de la juventud y la desaparición del héroe. A nivel del proceso narrativo se manifiesta, ante todo, una evidente dualidad en la persona del yo-narrador. Por un lado, el yo-narrador es persona receptora, actor paciente de un suceso concreto, y por otro, narra, enfoca con el dominio y concentración necesarios el hecho pasado y lo reconstruye desde la perspectiva correspondiente a un joven del primer año del colegio donde realiza sus primeras experiencias de adolescente. A este desdoblamiento del yo-narrador se suma una voz impersonal, ubicada en un plano superior, que intercala en el relato homogéneo de la peripecia afirmaciones en tiempo presente. Son

⁹ *El cuento actual latinoamericano*. Selección, prólogo y notas Demetrio Aguilera-Malta y Manuel Mejía Valera (México: De Andrea, 1973). *Orovilca*, pp. 251-266.

¹⁰ Julio Cortázar, «Algunos aspectos del cuento», *Literatura y arte nuevo en Cuba* (Barcelona, 1977), p. 271.

¹¹ Cfr. Leo Pollmann, «Función del cuento latinoamericano», *Iberica, Les Cahiers I. Literaturas iberoamericanas del siglo XX* (París, 1983), pp. 9-17. Leo Pollmann se apoya en la opinión de Julio Cortázar.

complementos informativos incorporados al mundo ficticio del relato. El comienzo introductorio de *Orovilca* en tiempo presente, por ejemplo, es una afirmación etiológica, es un dato concreto de comportamiento de los chaucatos¹². Carácter documental poseen también las referencias etnohistóricas del culto al agua o las aclaraciones filológicas del término «Orovilca», que en quechua significa «gusano sagrado». Todos estos elementos no forman parte de la vivencia del joven yo-narrador, pero se integran a la acción y la fundamentan ideológicamente. El proceso de objetivación del hecho fantástico que se va a narrar consiste en partir de una materia concreta de conocimiento colectivo, de vasta circulación en la vida de los valles andinos. El lector queda, tras la lectura del primer párrafo sobre el chaucato, predispuesto, por un conducto natural, a la recepción de una historia relacionada con el mundo exterior visible, palpable; el desenlace, sin embargo, es un retorno al reino original mítico, con la presencia de una corvina que recorre el camino de dunas entre el mar y Orovilca con Hortensia Mazzoni, camino por el que desaparece el protagonista¹³. En el

¹² «El chaucato ve a la víbora y la denuncia; su lírica voz se descompone. Cuando descubre a la serpiente venenosa lanza un silbido, más de alarma que de espanto, y otros chaucatos vuelan agitadamente hacia el sitio del descubrimiento; se posan cerca, miran el suelo con disimulado espanto y llaman, saltando, alborotando. Los campesinos acuden con urgencia, buscan el reptil y lo parten a machetazos. Los chaucatos contemplan la degollación de la víbora y se dispersan luego hacia sus querencias, a sus árboles y campos favoritos. Si la víbora no es alcanzada por los campesinos, los chaucatos se resignan, cambian la voz lentamente, del tono de horror a su cristalina música...» (p. 135).

¹³ La canción «Cuando el indio llora» evoca el esplendor del pasado; habla de los orígenes del imperio inca, de Sinchi Rocca, hijo de Manco Capac; lamenta la opacidad del templo de Ccoricancha y la ausencia de auquis o sacerdotes y de ñustas. Una versión recogida oralmente dice:

Quando el indio llora
 recuerda las grandezas
 de su soberbia raza
 que se extinguió.
 El sol radiante,
 el sol radiante
 su rostro baña
 diciendo del trono de Sinchi Rocca,
 diciendo del trono de Sinchi Rocca;
 no están los auquis, no están las ñustas,
 los resplandores de Ccoricancha
 no existen ya.

Aunque la letra de la canción no está incluida en el texto del relato, es evidente la estrecha relación con el suceso narrado.

joven yo-narrador, por su parte, se produce una consolidación con el mundo de sus antepasados, la que asegura la continuidad del mismo. En él se consuma una experiencia exterior en cuanto es testigo de la lucha, y una experiencia interior en cuanto acepta la existencia, racionalmente inexplicable, de la corvina de oro y su relación con Salcedo y Hortensia Mazzoni. El «nuevo mito», afirma Hans Robert Jauss, no es el último peldaño de una estetización de viejos mitos; antes bien, sus creadores emplean el método etiológico, que explica el orden del mundo real con una historia de los orígenes y legitima un objetivo deseable para el estado presente o para la mala situación de la sociedad ¹⁴. En *Orovilca* no se explica o aclara una creencia religiosa o mítica; sólo se la expone en forma poética: se muestra el carácter religioso, ritual, supersticioso frente a la naturaleza y su perduración en medio de la cultura occidental. Motivos míticos y escenas rituales indígenas son frecuentes en la obra literaria de Arguedas. La naturaleza opera con poderes extraordinarios en las narraciones y es objeto de culto y veneración por parte de los personajes. En *Orovilca* el chaucato, el Monte Blanco, árboles como el ficus y el huarango están dotados de poderes actuantes especiales, percibidos por el protagonista. La relación de éste con los seres naturales y lo numinoso residente en ellos es de carácter ritual, como, por ejemplo, la ablución en la pequeña laguna de Orovilca después de haber bebido la pulpa roja de la sandía. Son cinco las lagunas encantadas que se mencionan ¹⁵. Antes de explayarse acerca de Orovilca, el narrador describe el poder curativo de Huacachina. A Huacachina, de aguas medicinales, rodeada de ficus, flores, hoteles, acuden los enfermos con males físicos u orgánicos. En la laguna sagrada de Orovilca, en cambio, con la presencia de la luz, el brillo, los huarangos y otras hierbas y animales nativos como el pato, se efectúa un acto de purificación y renacimiento. Sólo Orovilca tiene agua que puede brillar; todas las otras

¹⁴ *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. Poetik und Hermeneutik 4* (München: Fink, 1983), p. 535: «Der 'neue Mythos' ist nicht die letzte Stufe einer Ästhetisierung alter Mythen. Vielmehr bedienen sich seine Schöpfer — wie in der Geschichte politischer Ideologien von Rousseau's *Discours* und *Contrat social* an immer wieder zu Trage tritt — des Verfahrens der Ätiologie: wie die diese Ordnung der realen Welt aus einer Ursprungsgeschichte, so sollen die neuen Mythen durch den Rückgang auf einen begründenden Anfang der Gesellschaft ihren gegenwärtigen Zustand oder Übelstand erklären, ihr wünschbares Ziel legitimieren.»

¹⁵ En el mito de Chaupinmca, madre de todos los hombres, ésta «era una piedra yerta, con cinco alas», *Literatura Quechua* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980), p. 120; tenía el poder de quintuplicarse. El simbolismo del número cinco se repite en éste y en otros mitos. Cfr. *Dioses y hombres de Huarochirí* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1966) y el documentado estudio sobre mitos y ritos de Ana María Mariscotti de Görlitz *Pachamama Santa Tierra* (Berlín, 1978), pp. 49 y ss.

lagunas son de superficie «opaca». El espacio sagrado de la laguna, no accesible al profano, está vinculado al canto misterioso del Cerro Blanco de Nazca, de donde proviene Salcedo. Es el mismo Cerro, lugar de culto donde residen dioses tutelares, al que las mujeres indias en *Los ríos profundos* dirigen la canción de despedida o huarahui, rogando por el retorno del joven que se aleja ¹⁶. Orovilca, retirada del tránsito, es descrita largamente después de presentar a Salcedo y los lugares que frecuenta; reaparece luego en la acción misma, inmediatamente después del desafío y cita para la lucha, coordinando ésta con la aparición de la corvina de oro ¹⁷. El culto del agua o de la laguna practicado por Salcedo y el mito de la muchacha transportada entre el mar y la laguna por la corvina luminosa están relacionados y, como lo mágico, ligados a un complejo total que no es completamente comprensible, en tanto que es mágico, sólo respaldado por la fe. El motivo central del relato, el ancestral rito del combate por oposición de dos fuerzas sociales, histórica y moralmente distintas, tiene precedentes en batallas legendarias de seres extraordinarios ¹⁸. Las batallas rituales, verdaderas ceremonias preincaicas cuyo objeto era derramar sangre, se caracterizan por la división social de dos grupos, dos regiones vecinas a las que pertenecen los contendientes. Lucha para alejar al enemigo o ahuyentar el mal, lucha por prestigio o legitimación de derechos, lucha

¹⁶ *Los ríos profundos* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978), p. 33:

«¡No te olvides, mi pequeño,
no te olvides!
Cerro blanco,
hazlo volver;
agua de la montaña, manantial de la pampa
que nunca muera de sed.
Halcón, cárgalo en tus alas
y hazlo volver...»

¹⁷ La corvina aparece en primavera, o sea, en el comienzo del período de lluvias. «Lo derribaré, seguramente. Yo no pienso en que me derribe él. Ninguna esfera puede girar limpiamente... creo. A usted que es callado y tiene otro modo de ser que el nuestro, me refiero a los hombres de estos valles y desiertos, le contaré un secreto... ¿Sabía usted que una corvina de oro viaja entre el mar y 'Orovilca', nadando sobre las dunas? ... en la primavera lleva a Hortensia Mazzoni sentada sobre su lomo, tras de una aleta encrespada que tiene en la línea más alta de su esfera» (p. 146). Se trata de un anfibio y posiblemente esté relacionado con la procreación y producción. Hay múltiples rasgos simbólicos en *Orovilca* que revelan el aspecto cúltico, como el oro, el resplandor de la luz, el baño en la laguna sagrada, o el huarango que la rodea, que es una especie de algarroba o árbol vinculado al rito de las libaciones por la aloja que se extrae de él. (Cfr. Mariscotti de Görlitz, *ib.*, 283 y ss.)

¹⁸ Como, por ejemplo, en la leyenda de Huatyacuri (cfr. *Dioses y hombres de Huarochirí*, pp. 208-214).

con derrame de sangre simbólica para la fructificación del suelo¹⁹. La figura de Salcedo, dotada de un resplandor de misterio y de sabiduría, corresponde a la de los practicantes de rituales tradicionales y está bien integrada a la historia de la región peruana donde se desarrolla el episodio del relato. Su fe en lo sobrenatural es un medio necesario para oponerse y contrarrestar la opresión destructora de un grupo social regido por principios racionales, un grupo del que Wilster es un representante. Según H. Bergson, la religión, la fe y hasta la superstición se oponen a la inteligencia, que disuelve la continuidad y la coherencia en una comunidad; por lo tanto, es necesaria para mantener el lazo de unión²⁰. En el relato se evidencia la ambivalencia de la realidad; el destino de Salcedo confirma la existencia de un segundo orden, misterioso y, por lo tanto, velado, de la realidad que se superpone al orden objetivo y racional. La función del motivo de la corvina de oro que transporta a Hortensia Mazzoni es ubicar en el ámbito mágico-mítico el desenlace de la lucha de los jóvenes que decidirá el futuro individual y también colectivo, pues hay convergencia de grupos con distintas posibilidades de realización en la vida en común²¹. Es decir, que el elemento mágico tiene una función social. El mo-

¹⁹ Cfr. Celina Gorbak, Mirtha Lischetti y Carmen P. Muñoz, «Batallas rituales del Chiaraje y del Tocto de la provincia de Kanas (Cuzco, Perú)» (*Revista del Museo Nacional*, tomo XXXI, 1962, pp. 244-304). Elemento complementario de las batallas, según las autoras, era la presencia de mujeres, conducidas como botín por el grupo vencedor. Un ejemplo del carácter propiciatorio de la lucha entre dos bandos está expresado en la segunda pelea de Chipro y Valle antes de que parta al Cuzco el Hermano negro Miguel; como la partida se adelanta, la lucha carece de sentido y no tiene lugar (*Los ríos profundos*, p. 127).

²⁰ *Les deux sources de la Morale et de la Religion*, en *Oeuvres* (Paris: Presses Universitaires de France, 1959): «Rôle social de la fabulation», p. 1076: «Si l'intelligence menace maintenant de rompre sur certains points la cohésion sociale, et si la société doit subsister, il faut que, sur ces points, il y ait à l'intelligence un contrepoids. Si ce contrepoids ne peut pas être l'instinct lui-même, puisque sa place est justement prise par l'intelligence, il faut qu'une virtualité d'instinct ou, si l'on aime mieux, le résidu d'instinct qui subsiste autour de l'intelligence, produise le même effet: il ne peut agir directement, mais puisque l'intelligence travaille sur des représentations, il en suscitera d'imaginaires qui tiendront tête à la représentation du réel et qui réussiront, par l'intermédiaire de l'intelligence même, à contrecarrer le travail intellectuel.»

²¹ Salcedo explica la situación de la fertilidad de la región y quienes se beneficiaban con el agua: «Llega el agua en enero a Nazca, viene despacio y el cauce del río se hincha lentamente, se va levantando, hasta formar trombas que arrastran raíces arrancadas de lo profundo y piedras que giran y chocan dentro de la corriente. La gente se arrodilla ante el paso del agua; tocan las campanas, revientan cohetes y dinamitazos. Arrojan ofrendas al río, bailan y cantan; recorren las orillas mientras el agua sigue lamiendo la tierra, destruyendo arbustos, llevándose las hojas secas, la basura, los animales muertos. Después comienza el trabajo y la guerra. En las gran-

tivo de la lucha, el de la corvina y también el de la naturaleza actuante de la región tienen el papel de reafirmar la concepción mítico-religiosa que sanciona ciertos derechos, ya que no sólo un grupo se mantiene unido a través de creencias fundamentadas en lo mágico-religioso, éstas aseguran también la adhesión profunda de los hombres al medio ambiente en el que se encuentran.

A nivel de la superficie del argumento, *Orovilca* no aparece a simple vista como una ficción de lo real visible, tampoco como una mera aplicación estética o nueva recepción material y formal de la concepción mítica peruana. Esta narración, sin embargo, es ejemplar entre los relatos de José María Arguedas, que recurren a motivos rituales o mágico-míticos para representar poéticamente divergencias reales en la vida social peruana. El mundo creado en un horizonte mágico-mítico incluye la estructura social actual, aclara su situación conflictiva, explica la relación humana retomando la lucha ritual practicada para lograr beneficios, es decir, un hecho suficientemente documentado por la Historia.

des haciendas se empoza el agua, cargada de esencias, como la sangre; y hay campesinos que no alcanzan a regar y siembran en la tierra seca, con una esperanza como la mía, que no es sino una sed inclemente» (p. 144).