

“Lo que ansío es ser amado con pureza”:
sexo y horror en la obra de José María Arguedas^{1[1]}

Francesca Denegri y
Rocío Silva Santisteban

INTRODUCCIÓN

El suicidio de Arguedas es, sin duda, parte de su obra. Este gesto de punto final a todo discurso propio, ritualizado por el autor con las instrucciones precisas de su funeral y entierro, así como con las reflexiones y pensamientos que sobre él desarrolla en los diarios publicados como parte de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, no puede desprenderse de la significación textual de su producción literaria completa. En Arguedas y sus textos, tanto ficcionales como etnográficos, es muy difícil dejar aparte los trazos autobiográficos; o, en todo caso, es pertinente vincularlos como parte de las estrategias de significación. En tal sentido, y en la medida que Arguedas se ha convertido en un ícono nacional, ciertos sectores letrados han elevado al rango de hagiografía su historia personal: una historia de sacrificio e incomprendición que logra su plenitud en la palabra escrita. Pero esta santificación literaria —que también atraviesa la vida y obra de Vallejo— no ha permitido que se toquen con diligencia y profundidad ciertos temas que, en rigor, deben de estar fuera de la vida de un santo moderno: el más polémico y el menos analizado es el de la sexualidad.

^{1[1]} Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento, en primer lugar, a Sybila Arredondo, quien tuvo la amabilidad de acoger las preguntas de Francesca y hablar sinceramente en torno a muchos de los temas que se tocan en este texto. Asimismo agradecemos los comentarios siempre enriquecedores de Gonzalo Portocarrero después de una lectura muy meditada sobre una primera versión del mismo. Y, finalmente, a Carmen María Pinilla por su paciencia y su constante energía y aliento.

Nos sorprendió en extremo que luego de divulgadas las cartas al etnólogo John Murra y desvanecido el polvo inicial de la polémica, no se haya publicado un trabajo de análisis, desde la psicocrítica o la perspectiva de género, de lo que en ellas se planteaba como uno de los problemas más fuertes por los cuales atravesaba el escritor: su compleja relación con las mujeres y, sobre todo, su atracción de vértigo por una sexualidad vivida con culpa. En las cartas a su psicoanalista Lola Hoffman se puede, asimismo, percibir la intensidad que para Arguedas implicaba involucrarse en una relación sexual y lo que en ellas dice de alguna manera también se vincula con la forma como describe a los personajes femeninos en su obra.

Las tensiones que la cultura patriarcal y machista recrea en los hombres, escindidos también por las diferencias de lengua y de cultura, se aglutan en un núcleo duro que conforma una especial visión de lo femenino en los parámetros de pureza-suciedad. En el caso de Arguedas lo sexual está íntimamente vinculado con el aliento de la muerte: una sensualidad por lo abyecto trasciende lo personal y se instala en los detalles sórdidos de sus obras de ficción, recuérdese sino la imagen del Rosita fornicando a través de las rejas de la prisión en *El Sexto*, o el “caballero” lanzándose sobre las mujeres mientras obliga al niño Santiago a que lo mire en *El horno viejo*, o a la hedionda Opa arrastrándose desnuda por los excusados del colegio en *Los ríos profundos*, o la imagen de las prostitutas del corral sentadas sobre cajones con las piernas abiertas y el sexo afeitado en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

En el presente trabajo intentamos acercarnos al tema de la sexualidad y las mujeres en la obra de Arguedas, tanto en su obra de ficción como en algunas de sus cartas, desde una perspectiva de análisis cultural, sin soslayar la visión dramática y, por momentos, profundamente tanática del autor. Si Arguedas escribió las instrucciones precisas para disponer de su muerte como parte importante de su propia creación, no pudo someter desde la ritualización ni desde la escritura, ese géiser pulsional que fue su búsqueda de placer. Es así que el espacio simbólico y corporal de lo sexual se convierte en el más duro campo de batalla entre los mandatos sociales, los intereses y traumas personales, las culpas cristianas y la intensidad vital del autor. Por lo tanto, compete entrar en sus laberintos^{2[2]}.

^{2[2]} Para insistir en la importancia que tenía para Arguedas el tema de la sexualidad ofrecemos el siguiente párrafo de sus cartas: “Creo que mi conciliación con mis propios problemas sexuales ya no es posible. ¡Cuánto he hablado de esto! Todo el universo ha girado para mí alrededor de este problema” (Carta a Lola Hoffman, 13 de enero de 1969, *Las cartas* 193).

1. CONFESIONES EPISTOLARES: SEXO Y SEXUALIDAD COMO EJES TANÁTICOS

En una de sus primeras cartas a Lola Hoffman, Arguedas sostiene lo siguiente: “Sus palabras y su imagen ahuyentan al principal demonio que me aterrorizaba y corrompía o pretendía corromper mi alma: las tentaciones sexuales cuya conclusión no me producía sino asco al mundo” (*Cartas*: 80).

En este párrafo se puede observar con claridad las coordenadas que atraviesan el campo de las preocupaciones en torno a la sexualidad y a las mujeres en sus textos. En primer lugar, tenemos a la destinataria de la carta transformada en figura primigenia y poderosa, la “madre ausente” aunque en este caso presente a través de la propia escritura: Lola Hoffman, a quien Arguedas desde la primera correspondencia le envía su amor filial (68) y desde la segunda carta la evoca como la “Hatun mama Lola” (72) que utilizará en todas sus cartas posteriores. Llama la atención cómo Arguedas le otorga a la psicoanalista esta doble cualidad de escucha, receptora de confesiones y, por cierto, cuidadora y curadora.

Por otro lado, tenemos a la figura que produce miedo: la mujer a quien se va a acercar eróticamente. En otra carta hará mucho más explícita este temor: “Las mujeres son tan bellas, tan profundamente necesarias pero tan temibles, tan avasalladoras, tan tiranas. Les tengo miedo ahora mucho más que a la soledad” (117). Regresando a la primera cita, el acto sexual es visto como un acto que, sino produce temor, produce asco al mundo y, por lo tanto, la atmósfera siempre negativa de ese acto —aunque hay excepciones— se vincula directamente con el infierno en su versión metafórica pero también cristiana: el acto sexual corrompe el alma. El tema de la “carne”, en este texto, se presenta como imagen de prisión de las más bajas pasiones. Se trata de la divulgación popular de las teorías platónicas de la disociación entre cuerpo y alma, que el cristianismo puso en marcha luego de su institucionalización. Esta percepción, producto de una educación católica represiva como la que se ha implementado en el Perú —y con mayor ahínco en las provincias y los colegios religiosos— niega cualquier posibilidad de intensidad en la misma búsqueda de una “templanza” que purifique al cuerpo de tal manera que lo mantenga separado del alma. Sobre este punto en la vida personal de Arguedas retornaremos más adelante.

Estos elementos, a su vez, pueden entrar en conexión con dos figuras paradigmáticas femeninas convertidas en arquetipos cristianos: la virgen-madre (a quien se debe amar) y la mujer-puta (a quien se teme amar)^{3[3]}. Las mujeres que protagonizan las cartas de Arguedas se mueven indistintamente entre estos dos arquetipos; precisamente cuando el escritor encuentra a su madre-psicoanalista es que las otras mujeres (Celia, B., Sybila) empiezan a deslizarse en ese eje y a perturbar, casi como un alud, ese poderoso talud ideológico que Arguedas no puede desmenuzar desde su racionalidad y que intenta deconstruir desde la escritura como ejercicio de exorcismo. Así, al llegar a Lima, donde lo espera su primera esposa luego de una larga estancia en Santiago, escribe “Queridísima doctora: al llegar tuve una relación con mi esposa, prolongada y *excesiva*. Me hizo daño. Hacía tiempo que no tenía contacto con ella. Estoy algo obsesionado por la forma en que ocurrió. Ella se excito muchísimo. Y luego amanecí sumamente deprimido y más alejado de ella (69) [énfasis original]”. El acercamiento erótico a Celia, a quien en una carta a Murra él mismo califica como “una amalgama increíble entre mamá, hermana y tutora” (158), y sobre todo, la respuesta ardiente de ella misma, le produce a Arguedas un rechazo compulsivo y una depresión que lo aleja. Las interpretaciones psicoanalíticas deben ser varias, y no nos competen; en todo caso, lo relevante es plantear aquí la dificultad del autor en este momento de su vida por sacar del espacio de lo maternal a su propia mujer^{4[4]}. La palabra “excesiva” escrita en cursivas en la carta original nos delata esta visión del sexo como algo que se sale de las reglas de la normalidad y de lo controlable, a pesar de que estamos hablando de una relación lo suficientemente protegida por la sociedad (un matrimonio formal).

Sin embargo, esta percepción de exceso podría ser leída como una proyección del temor a romper con el tabú del incesto. Precisamente, según las cartas de esta última época, la relación que tuvo con su primera esposa, fue como un espacio uterino que, sin embargo, con el transcurrir del tiempo, se volvió literariamente castrante. Eso confiesa en una carta a Murra: “Las invalideces de la niñez creo que fueron como amamantadas durante 25 años de matrimonio en que estuve atendido por las dos señoras, generosas,

^{3[3]} Un acercamiento diferente planteado desde el psicoanálisis pero en torno a estas coordenadas lo desarrolla Estella Weldon en su libro *Madre, virgen, puta. Idealización y denigración de la maternidad*. Madrid: Siglo XXI, 1993. Ver también Marina Warden. *Alone of All her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. Londres, Picador, 1976.

^{4[4]} Es necesario tener en cuenta que este revestimiento de ropaje maternal con que Arguedas retrata a Celia Bustamante difiere en gran medida de las primeras imágenes que él elabora sobre ella en las cartas que le escribe a José Ortiz Reyes a fines de la década del 30 y comienzos del 40. Para empezar el apodo con que ambos amigos hablan de Celia es el de “Rata” (55, 60, 67) o “Ratita” (60, 62, 72, 77) o “Ratoncita” (75) y ella misma firma como “Rat” en dos cartas (54, 68) y como “Ratona” en una (81). En una de estas cartas Arguedas siente celos por los “coqueteos” de Celia con su amigo Sáenz (“hoy te pongo estas líneas para contarte algo monstruoso y horrible” 52); asimismo describe su relación con ella como de una perfecta armonía y compañerismo (72) y le recuerda a Ortiz que “hablábamos sobre este problema tan serio del matrimonio; para nosotros sobre todo era algo verdaderamente grave; una mujercita vulgar y común jamás habría logrado hacer vida con nosotros; nuestras exigencias eran de todas clases, y difíciles. Y ya vez. Estamos casados, felices; somos todos unos caballeros, ‘jefes’ de familia; y listos para luchar con más ventajas, con más energía por todo aquello que tenemos que mientras vivamos” (79). El compañerismo era una de las características básicas de la descripción de esta relación: “su compañera es como la mía y como la tuya, una amiga y una camarada, al mismo tiempo que la mujer amada” (78).

muy protectoras y autoritarias. Eso me dejó como necesitado de muletas hasta la médula. Y creo, querido John, que no tuve realmente mujer. Ahora lo comprendo” (158). El uso de las metáforas lácteas, para hablar de su larga y ambigua relación con Celia y Alicia Bustamante, evidencia esta clara connotación. Más adelante él dirá que esta relación “devoradora” le produjo una esterilidad literaria y que este es el motivo de su viaje a Chile para psicoanalizarse: “Si Celia hubiera sido más generosa, menos egoísta conmigo, con los demás es muy buena. Yo habría trabajado el triple. Otras personas me salvaron; si no es por mis amigos de Chile yo no hubiera escrito el último libro” (Carta a Nelly Arguedas, *Kachkaniraqmi*: 518).

Por otro lado, en el imaginario erótico de las cartas a Lola Hoffman, la mujer “endemoniada” pero seductora es sin duda la mujer-puta que no es lo mismo que las “tristes mariposas nocturnas”. Para evitar equívocos, a este paradigma femenino localizado al otro lado de la maternidad lo denominaremos la *tercera mujer*^{5[5]}. La tercera mujer es la que puede gozar junto con el hombre con entera libertad, la que sabe cómo hacerse desechar por el otro, y la que, para lograrlo, maneja conscientemente sus niveles de seducción, atracción y de fortaleza sexual: Sybila y la amante chilena a quien se refiere solo como B son paradigmas de la tercera mujer. De aquella dice que es “ardiente compañera en el lecho y por eso, para mí, temible” (182); de B escribe: “ella es fuerte y como Usted bien lo definió está integrada; yo soy débil y sin ella veo el rostro de la muerte” (87). La tercera mujer es deseada y temida precisamente por su condición de integrada, orgánica y práctica frente a las emociones, al cuerpo y a los desbordes. Arguedas le cuenta a Alejandro Ortiz Rescaniere, luego de confesarle su admiración por esta mujer “de temple de acero” que, la atracción que sentía por ella, precisamente residía en la entera libertad que ella poseía en torno a su propia sexualidad: “Tal vez exageraba [...] pero me contó que ella le había fijado un plazo, un período de tiempo en que le aseguraba su fidelidad. Vencido el plazo, no le prometía nada al respecto. Esto, me parece, lo asustaba pero al mismo tiempo lo atraía. ‘¿Te das cuenta qué clase de mujer es ésta?’ — me decía. La pintaba como una mujer poderosa, subyugante, que lo atraía profundamente” (194). Su calidad de mujer independiente le otorga un poder temible frente a las propias emociones de Arguedas, porque en el juego entre su presencia y su ausencia se atan y desatan “los demonios que me están devorando” (Carta a Hoffman: 87). Pero, además, esta tercera mujer no posee un espacio simbólico en el imaginario de las relaciones entre géneros en nuestro autor. Se

^{5[5]} La nomenclatura pertenece a Gilles Lipovestky, que en su libro del mismo título sostiene que, después de la segunda ola del feminismo, se ve en los centros desarrollados un nuevo tipo de mujer económica y socialmente independiente, cuya sexualidad también es vivida de forma análoga. Se trataría, por cierto, de una mujer postfeminista o que ha asumido casi inconscientemente los ideales y prácticas del feminismo pero que, a su vez, insiste en su propia feminidad. Ver *La Tercera Mujer*. Barcelona: Anagrama, 1998. En todo caso el término, cuya peligrosidad reside en la posibilidad de constituirse en este contexto en un anacronismo, está referido en la medida que este tipo de mujer sexualmente independiente se sale de las normas de la época, esto es, “tercia” entre los otros dos tipos: la madre-virgen y la mujer-puta.

trata, claro está, de un rol inédito que fascina en teoría pero que, en la praxis, perturba porque estamos hablando de una mujer que reclama el mismo goce sexual del varón siendo una “mujer decente”.

Por otro lado, este tipo de mujer no puede, de ninguna manera, confundirse con las “pobres prostitutas”. Por el contrario, estas no son independientes ni fuertes ni “amantísimas o inteligentes” (182) que son los calificativos que usa para referirse a su segunda esposa, Sybila Arredondo. Las “mariposas nocturnas” son opuestas a la imagen de esta mujer dinámica y con agencia propia. Ellas son delgadas, lánguidas, sufridas, tan jóvenes que parecen niñas, de piernas y barriga siempre frías, complacientes pero lejanas, pobres y débiles. En Santiago proliferan en una calle que “ni el propio Goya logró mostrar en cuanto tienen de abyecto y abismal” (220). En las descripciones de las “mariposas nocturnas” prevalece un sentimiento de tristeza. No obstante, producen en el autor, una fascinación destructiva: “¿Por qué los estados de desolación vienen aparejados de una especie de misteriosa e indefinida apetencia sexual? A veces siento, en el mismo instante o después de que esa apetencia se ha convertido en actos dolorosos, que el síntoma sexual es como la expresión semicorporal de anhelos más profundísimos e inalienables.” (Carta a Hoffman: 220).

La fascinación recae en la cualidad de no temibles: las putas santiaguinas son subalternas, no producen miedo sino tristeza, y por lo tanto, tampoco esterilidad sino excitación. Es una subalternidad extrema, como lo sugiere la extraña mujer-niña desdentada “que paseaba como ciertos animales enjaulados, en trechos casi medidos, frente a un hotelucho” (220). Hay que entender esta resignificación de la “mariposa nocturna” dentro de la cultura prostibularia que rigió los usos y costumbres sexuales en América Latina durante la época en que vivió Arguedas, sobre todo desde los años veinte hasta los cincuenta. El contacto con las prostitutas formaba parte importante de la educación sentimental del varón y la relación carnal-comercial se convirtió en una transacción bastante común. En esta perspectiva, y teniendo en cuenta además la educación religiosa que recibió Arguedas, centrada en la culpa como forma de interrelación con los aspectos “pecaminosos” de la voluntad, podemos entender la situación que debió enfrentar en su contacto con las prostitutas en medio de sus momentos depresivos.

No obstante, en la medida que la mujer es controlable, la relación sexual produce expectativa y fascinación, es más, incluso puede devolver el “tono de vida”, como en aquella primera imagen descrita por Arguedas en los diarios de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*: “El encuentro con una zamba gorda, joven, prostituta, me devolvió lo

que los médicos llaman ‘tono de vida’” (*Obras completas* V: 17); pero cuando deja de serlo, produce ansiedad y desconfianza, sentimientos que lo acercan al abismo. Así, cuando una de las mariposas nocturnas santiaguinas decide salir de su posición jerárquica al no haber podido propiciar la erección en el contacto carnal y le ofrece, airadamente, devolverle diez escudos que Arguedas le había cancelado por adelantado, él se siente apabullado. De inmediato Arguedas le escribe a Lola Hoffman para reflexionar sobre este deseo “impropio” y siente que debe “enfrentar a esos monstruos que [...] reflejan los monstruos que tengo en mi interior” (*Las cartas*: 223).

Por otro lado, uno de los adjetivos calificativos que repite constantemente Arguedas durante todo el epistolario para calificar a la tercera mujer es *devoradora*: “No quiero que me devoren, en todo caso, es preferible que yo mismo me devore. Le he llegado a temer a las mujeres, mucho. Celia y Sybila son la causa (...). Jamás sabremos qué mueve a una mujer devoradora” (121) le confiesa a su amigo Murra. En el imaginario epistolar de Arguedas el cuerpo de la mujer “devora y castra” y succiona la creatividad simbólica. El acto de devorar está, además, muy relacionado con el acto de sentirse hundido en el cuerpo de una mujer. Los cuerpos femeninos abiertos como ostras sexuales producen fascinación cuando este miedo puede ser controlado, y pánico cuando escapa del control del hombre. Se trata del mismo pánico que expresa el Chaucato en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* ante la mar que es, como él insiste en llamarla, “la más grande concha chupadora del mundo” (*Obras completas* V: 30).

Como sabemos, se controla a una subalterna pero no se controla a una persona más fuerte o a una igual. Celia, Sybila y B. en las cartas de Arguedas son concebidas como iguales y, por lo tanto, temibles. “[Sybila] es una mujer acerada y maravillosa, capaz de llevar al suicidio a un individuo vehemente y primitivo, como en el fondo soy yo” (Carta a Paulina y Walter; 213). Por esto mismo, cuando está a punto de tomar la determinación de aceptar que Sybila viaje a Lima para vivir con él y sus dos hijos, Arguedas le confiesa a su hermana Nelly el temor por una nueva situación que quizás no pueda manejar en el futuro, sobre todo, porque se trata de una mujer joven y “con carácter”: “Tengo miedo del porvenir. Sybila tiene todo arreglado para venirse, pero le voy a escribir diciéndole que ella es joven y tiene también carácter fuerte, quizá me haría sufrir más que Celia...” (*Kachkanirraqmi*: 518). Pero lo que llama poderosamente la atención en esta carta es la “mujer ideal” que le describe Arguedas a Nelly como una garantía de tranquilidad para poder desarrollar su obra. Se trataría de una mujer controlable por su rol de subalterna y de ninguna manera fuente de confusión, y por lo tanto, de sufrimiento: “Quisiera una mujer serrana, aunque sea analfabeta y ya algo viejita (no tanto), que me quiera sin tiranizarme, con humildad y respeto, como yo soy respetuoso y humilde con quienes amo” (518).

Por otro lado, en el epistolario la obsesión por la sensación de que la mujer absorbe energía del hombre en el acto sexual se entrelaza paradójicamente con la idea de que el goce es una satisfacción que debe merecerse: una suerte de premio divino frente a lo inmundo, es decir, frente a ese “asco al mundo” que envuelve lo sexual. Sin embargo, se trataría de un premio que, según el epistolario, el autor no merece, o en todo caso merece solo en forma dosificada:

“Como creí siempre que la satisfacción sexual debería ser un premio máximo a alguna gran hazaña, la práctica casi cotidiana me causa una extraña sensación de desgaste y angustia. Ya no lo puedo soportar más (...). Este juego entre mi convicción de que ella es una joven tan libre de temores de toda especie y yo que soy un encadenado a todos los temores, este juego no concluye en liberación para mí, como esperaba y como esperaba Sybila; ha desembocado en una agudización final de la constante tensión en que he vivido” (Carta a Hoffman: 193).

En la comparación que siempre está planteando Arguedas en relación entre su propia debilidad y la fortaleza de sus parejas sentimentales se percibe lo que Francoise Dolto denomina “desnarcización” (Dolto 33). Se trata de una suerte de menoscabo de sí mismo que él describe en sus cartas, y que junto con las quejas sobre el “abandono afectivo” de su última esposa, forman un juego difícil de tensiones entre sus temores cristianos, sus expectativas frente a su última compañera y su naturaleza melancólica.

En este epistolario a Hoffman y Murra, que oscila entre lúcidas cartas de reflexión sobre la condición de su escritura y letras desesperadas, escritas de forma entrecortada por la angustia, Arguedas va construyendo un “yo” agónico producto del abandono, del efecto canibalizador que el conflictivo encuentro sexual con las mujeres produce en su psiquis. A ese “yo” agónico, centro del sacrificio que se ha de consumar finalmente con su novela póstuma, se le otorga un status quasi crístico, como sugiere la siguiente imagen: “si atizo el autoinfierno y abro al mismo tiempo una boca para que la llamarada salga, la condena tendrá efectos iluminantes” (Carta a Murra: 151). Esta versión apocalíptica de su propia angustia permite, como siempre en sus textos de ficción, una salida, aun cuando no sea sino un reflejo lumínico de los fuegos quemantes que produce el mismo infierno.

2. LA ESTÉTICA DE LA SINCERIDAD Y LA FEMINIDAD PERVERTIDA

Sabemos pues que el escritor vivió la sexualidad como una permanente fuente de angustia; sabemos también que tuvo una relación profundamente ambivalente con las mujeres en su vida. De lo escrito arriba se desprende que su búsqueda de amor femenino decantó en tres arquetipos entre los que Arguedas se desplazaba “acurrucándose como un tímido zorro falto de cariño”⁶[6]. No sorprende entonces que, en el espacio creado entre el amamantamiento de la madre autoritaria, la ostra devoradora de la tercera mujer y la helada abyección de la prostituta, se fueran gestando esos estados de desolación anímica a los que el autor se refiere en sus cartas. A medida que se van revelando más detalles sobre su vida, la figura de la sexualidad como fuente perturbadora en su obra va perfilándose y afirmándose con mayor nitidez⁷[7]. Porque a pesar de haber sido Arguedas un escritor tan profundamente identificado con la cultura mágica andina, son los paradigmas católicos y patriarcales más represivos frente a la realidad del cuerpo los que dominan la construcción de personajes femeninos en su ficción.

Si lo primero que aprende un estudiante de literatura es que el yo del narrador nunca debe ser confundido con el yo del autor, en el caso particular de Arguedas, como lo han sugerido ya muchos críticos, ese yo del narrador no es un yo ficticio, porque en verdad su vida y su obra se confunden y se mezclan de manera tan íntima y delicada que ya no es posible identificar en los hilos narrativos aquellos que pertenecen a la invención y al artificio, por un lado, y los que pertenecen a la experiencia vital y a la memoria, por el otro. En ese sentido sugerimos que en Arguedas la sinceridad, más allá de una ética, se convierte en la propuesta estética de su obra. Es decir que, concibiendo la escritura como el espacio donde se practica la sinceridad de manera sistemática, se puede llegar a visibilizar —más allá de la dimensión épica— los tabúes colectivos más recónditos, más censurados y silenciados de la cultura nacional.

⁶[6] Lemebel, Pedro. “Sybila Arredondo (o una chilena en el exilio peruano de la sombra)”. El país de Lemebel. *Punto Final*. 23 de Julio de 1999. <http://puntofinal.cl/990723/artetxt.html> Visitado el 4 de octubre de 2004.

⁷[7] En este sentido, no podemos dejar de mencionar nuestro reconocimiento al esfuerzo sostenido de Carmen María Pinilla desde que asumió la dirección del Archivo Arguedas en la Pontificia Universidad Católica del Perú, de cuyos frutos nos estamos beneficiando todos los estudiosos de la obra de José María Arguedas.

Si es cierto, entonces, que la ficción en Arguedas se construye como un ensayo autobiográfico, lo es también que no se trataría de un mero documento sobre su vida, sino más bien de un paradigma de vida que revelaría, más allá de los conflictos personales experimentados por el autor, las tensiones internas de la sociedad en la que vivió^{8[8]}. Siendo como fue Arguedas una de las representaciones más trágicas de esa inestable amalgama que hoy llamamos el Perú, podríamos decir que los tabúes personales y colectivos en su vida y en su obra son uno y el mismo canto. Su propuesta estética consistiría en movilizar las verdades negadas de su intimidad y, al hacerlo, liberar la vitalidad de la sociedad en la que vivió a través de la escritura sincera de la propia vida.

Quienes conocieron a Arguedas lo recuerdan como un hombre muy tierno y amante pero escindido. Escindido, como bien sabemos, por las diferencias culturales al interior del Perú, pero escindido también por las tensiones que la cultura patriarcal católica instaura en los hombres al percibir el sexo como el corazón mismo de lo abyecto y pecaminoso. Arguedas temía a la mujer con la misma y desesperada intensidad con que la anhelaba. Ahora sabemos, porque él mismo se encargó de compartir el dato con nosotros en su libro póstumo, que la sexualidad fue vivida con culpa desde el momento mismo en que ocurre su iniciación sexual cuando era todavía muy niño y fue forzado/inducido/seducido por una mestiza preñada y forastera de nombre Fidela (*Obras completas* V: 28-29). El fragmento describe con muchos detalles cómo Fidela se arrastró por el suelo “como una culebra” hasta llegar a la batea donde él dormía, cómo su mano levantó el poncho con el que el niño José María se abrigaba, y cómo sus dedos, “como arañas caldeadas”, lo acariciaron, “mandándole la muerte como aire caliente”. Y da cuenta también de cómo finalmente Fidela levantó su pequeño cuerpo anhelante para colocarlo sobre ese “dulce arcano maldecido donde se forma la vida, la hiel del sol y el veneno de los cristianos católicos” que era el cuerpo de ella.

El trauma de ese primer apareamiento, deseado pero a la vez impuesto, lo marcará para toda la vida y será recreado una y otra vez como acto des-subjetivizante, acto que cancela la agencia del sujeto masculino y lo deja vulnerable ante la fuerza devoradora e incontrolable, pero siempre fascinante de la otra. Desde aquella vez, escribe Arguedas, el sexo se instalará en su interior como un “veneno”. En el mismo diario en el que nos habla sobre Fidela, Arguedas se refiere al otro origen de su trauma, que se remonta a la misma época, cuando su hermanastro Pablo Pacheco lo llevaba a escuchar “el rezó de las señoritas prostitutadas [sic] mientras el hombre las fuerza delante de un niño para que la fornicación sea más endemoniada y eche una salpicada de muerte a los ojos del muchacho” (29).

^{8[8]} Ver Alberto Portugal. “Muerte y resurrección del autor”. En Martínez, Maruja y Manrique, Nelson. *Amor y fuego. José María Arguedas, 25 años después*. DESCO-CEPES-CASA SUR, 1995. Seminario Internacional, Lima 9-11, noviembre, 1994.

Fidela y las señoras “aprostitutadas” tienen dos elementos vinculantes: el de ser mujeres subalternas y el de ser sexualmente activas. La diferencia está en que Fidela parece gozar del sexo, mientras que las señoras rezan y lloran “como si fueran vacas que saben que las van a degollar” (*Obras completas* I: 223). Fidela y las señoras son la fuente de inspiración de dos relatos reveladores publicados dos años antes de su muerte en *Amor mundo*, libro donde Arguedas elabora plenamente, y por primera vez, la temática de la sexualidad. Su publicación coincide con acontecimientos decisivos en su vida privada: su primer intento de suicidio, su viaje a Chile para iniciar la terapia con Hoffman, y el matrimonio con Sybila, cuyo encuentro él describiría luego como “formidable y casi mortal”⁹[9].

El tema del goce femenino preocupaba intensamente a Arguedas. Dentro del universo arquetípico de su obra de ficción, solo las mujeres dementes, deformadas o con algún tipo de trastorno parecen capaces de gozar abierta y libremente de su cuerpo. Es el caso de la Opa, como lo significan sus mugidos y su figura rechoncha, con el traje levantado hasta el cuello para exhibir sus genitales, llamando con las manos a los aterrados muchachos cerca de los excusados (*Obras completas* III: 52) o el de la Marcelina con su pollera también alzada enseñando su “parte vergonzosa” y orinando frente a Santiago (*Obras completas* I: 231, 233). Es también el caso de la Fidela, cuya sutil perturbación queda sugerida en el detalle de los labios que rezumaban saliva, y del cabello pegado a la saliva. La figura de la Kurku introduce una mayor complejidad al ser ella una enana jorobada y muda, y además *miembro* de la colectividad de *Todas las sangres*, ante quien don Bruno, acaso espoleado por su condición monstruosa que la yergue como objeto sexual prohibido, sucumbe inexorablemente. Se trata de un goce que se hace más intenso y contaminante cuanta mayor obscenidad emana del objeto erótico. La obscenidad, a su vez, guarda una relación directamente proporcional a la marginalidad y al status prohibido del cuerpo femenino. A mayor marginalidad, mayor la interdicción, por ende, más grave la interdicción y más intenso el goce masculino.

Pero como el goce masculino es el mayor significante, en el universo arguediano, de la transgresión culposa, la secuencia inexorable es el castigo y la purificación. Si para Ernesto es suficiente escapar a los trigales para limpiarse del pecado de la carne, don Bruno debe recurrir a la clásica penitencia del santoral católico: la autoflagelación; Santiago, en cambio, seguirá sucio, pestilente, impuro, aun después de haberse lavado en el río, de “restregarse la mano y la cara con la brillante arena del remanso” (*Obras completas* I: 233). El ritual de limpieza es significativo, porque en las

⁹[9] En carta no publicada a Marcial Arredondo con fecha 28 de diciembre de 1966.

novelas y cuentos de Arguedas la mujer sexuada es siempre físicamente sucia, mugrosa, grasienta y hedionda. Así, el rostro de la Opa “era blanco aunque estaba cubierto de inmundicia” (*Obras completas* III: 51), Fidela era “blanca y sucia, y con los labios rezumando saliva” (*Obras Completas*, V: 28), y de Marcelina “brotaba la suciedad sin remedio”, (*Obras completas* I: 233), que deja al niño “apestando, sucio” con un “mal olor que continuaba cubriendo el mundo”, un mal olor tan insoportable que hasta los “altos cielos” hedían (231).

Las connotaciones cataclísmicas del hedor que cubre hasta los “altos cielos”, la suciedad de la piel y la obscenidad del gesto, se entrelazan para crear una imagen del sexo femenino marginal como epítome de lo abyecto. Pero lejos de estar frente al concepto de abyección como la condición liberadora elegida con lucidez (Genet, Bataille), lo abyecto en Arguedas es símbolo del pecado de la carne en el que se cae sin voluntad y sin conciencia, es decir, sin control. El goce de la Opa, de la Kurku y de la Marcelina es el goce femenino liberado precisamente por la ausencia de lucidez y de toda racionalidad posible: es pues, el goce privativo de la loca de la comunidad, y también, el de la loca de la casa^{10[10]}. Paradójicamente esa ausencia de lucidez (y de control) en el acto sexual es la que sepulta al sujeto masculino en el mundo de la culpa.

El goce sexual es privativo de la loca de la comunidad, que es a su vez el objeto prohibido por excelencia. Por ello los personajes que no comparten la condición extrema de la deformidad o la demencia —como Gudelia y Gabriela de *El horno viejo*, o las prostitutas de las que habla *Don Antonio*, y más adelante las chuchumecas de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, solo son capaces, acaso, de un goce diluido por el sufrimiento y el dolor. Estamos, ahora sí, en el terreno del masoquismo femenino clásico de Freud. La primera escena de *La huerta* abre con un diálogo entre el niño Santiago y el guitarrista Ambrosio en el que se conjectura sobre la participación emocional de la mujer en el acto sexual. Santiago mantiene que ella “sufre. Con lo que le hace el hombre, pues, sufre” y Ambrosio, que por ser adulto dice saber más, lo refuta presentándole la evidencia que probaría lo contrario: las mujeres lo hacen como yeguas “retorciéndose de felicidad” y muerden la boca del hombre con “dientes de hembra” (*Obras completas* I: 229). Para Santiago es fundamental confirmar que la mujer sufre pasivamente el acto sexual como si fuera una misión impuesta a la que debe resignarse y asumir como un castigo de Dios. Desafiando las palabras del guitarrista, Santiago corre a refugiarse en la huerta bajo un sauce “que tenía las ramas hasta el suelo. Le

^{10[10]} En este sentido cabe mencionar que el estereotipo de la “loca gozadora” también se percibe en otros escritores urbanos peruanos como es el caso de Fernando Ampuero, en cuyo libro *Malos modales* el personaje de la Zurda se asemeja al de una especie de Opa citadina. Por otro lado, dentro del imaginario fílmico occidental, Fellini lleva a su máxima expresión en *Amarcord* el personaje de la mujer desequilibrada, la Volpina, con una sexualidad que no puede controlar y cuyos actos la vuelven un sujeto marginal y despreciable. Las relaciones entre locura y sexualidad en los personajes femeninos no son, pues, excepcionales en la literatura.

llamaban llorón y parecía una mujer rendida, con la cabellera como chorros de lágrimas” (230). Una versión del mismo debate entre Santiago y Ambrosio se vuelve a presentar, aunque en circunstancias más dramáticas, en las tres escenas de violación de *El horno viejo*, cuando don Pablo cuestiona los lamentos de sus víctimas y asegura que se trata de una resistencia fingida y teatral: “tu voz es de que estás gozando, oye, cuando estás rezando, oye” (223).

La Llorona, que es un avatar de la Madonna y de la Mater Dolorosa, es el arquetipo de la madre protectora que sabe “amar con pureza” porque sabe también cómo mantenerse desconectada de su propio cuerpo, de su propio placer. La madre protectora, a diferencia de la figura “maternal” de su primera esposa, es una mujer asexuada cuya ausencia permanente de deseo garantiza también la ausencia de esa “relación prolongada y excesiva” que el autor vivió como angustiante en la carta referida en la primera parte de este texto. Ella aparece en *Los ríos profundos* en la figura de la campesina de ojos azules que atiende a Ernesto cuando él cae desmayado en Patibamba, y en la figura lejana de la mujer bella y esbelta que luego de tocar el piano se apoya sobre la balaustrada de su casa-hacienda para contemplar el horizonte. Aparece más elaborada en *Todas las sangres* con Matilde, la esposa de don Fermín; y con Vicenta, la mestiza amante de don Bruno. Ambas condensan todas las virtudes de la feminidad tradicional católica: son castas, abnegadas, piadosas, maternales, y absorben el sufrimiento del otro. Por ello sirven como vehículo de expiación para los pecados de los otros. Ellas son, pues, la encarnación de la Mater Dolorosa. Por eso Rendon Wilka declara que Matilde es “como la virgen”; y don Bruno hace lo propio con Vicenta, a pesar de ser su concubina: “te encontré virgen y virgen morirás”, le dice cuando se despiden al final de la novela. Matilde y Vicenta son castas, a pesar de ser esposas y tener hijos, porque no les interesa el sexo. Vicenta “no sabía besar, por ventura” (*Obras completas* IV: 233). Matilde y Vicenta han sido creadas “para calmar al hombre, no para espolearlo” (116). Ellas son, pues, el símbolo del amor idealizado e imposible transmitido a Arguedas por su educación católica.

Como sabemos, el mariánismo que la iglesia católica impulsa, sobre todo y a partir del siglo XIX, ha encontrado su mejor caldo de cultivo en las versiones más conservadoras del catolicismo latinoamericano (Stevens 73). El modelo de mujer que al rechazar el placer y buscar el sufrimiento asume que su misión es sacrificarse y alcanzar la salvación de los demás, ha sido difundida profusamente por la iglesia desde que se perfila una preocupación por el rol de la mujer en el Perú moderno. Francisco de Paula González Vigil y Manuel González Prada, ambos intelectuales liberales, incidieron en la divulgación de este modelo. No es de sorprender, pues, que el padre Bonifaz, director del colegio mercedario Miguel Grau de Abancay, donde Arguedas estudió entre sus 13

y 14 años, y a quien Arguedas consideró una suerte de padre postizo¹¹[11] sembrara entre los internos el culto a la mujer mariana y el temor a la tercera mujer. En un sermón pronunciado en Abancay en 1928, el Padre Bonifaz advierte a sus alumnos que la mujer es: “O santa y piadosa, y por tanto ‘beatifica estrella’ que eleva al hombre con ella”, “o impía víbora” que como “lava ardiente y desordenada” arrastra al hombre a la perdición (Pinilla, 85).

En realidad, el arquetipo de la tercera mujer aunque presente en su epistolario, está prácticamente ausente en su ficción. Dicha ausencia sugiere que si bien Arguedas la habría encontrado en su vida (La “compañera, amiga y camarada” de las cartas a Ortiz Reyes), ella no logra encontrar un espacio simbólico bien plasmado en el imaginario de Arguedas, y acaso, en el de su generación. Hemos encontrado solo dos referencias a esta figura, y en ambas se trata de encuentros fortuitos y fugaces con mujeres foráneas que encuentra el personaje masculino cuando viaja. El primero es el que encarna Catherine en *El puente de hierro*, una estadounidense que besa libremente a Maxwell y luego desaparece con él en su dormitorio mientras Patricio, el narrador peruano, observa la escena aturdido, y sin comprender lo que está pasando, desde el sillón de la sala (*Obras completas* II: 50). El segundo es el de las “mujeres más finas” de Lima adonde el taxista lleva a Cabrejos, quien terminará asqueado al ver que ellas participan activamente en el acto sexual “queriendo hacer suciedades de infierno” (*Obras completas* IV: 203). Perturbado por la experiencia, Cabrejos se pregunta “¿Una mujer linda queriendo hacer suciedades? En fin, si hubiera sido una kurku, una negada de Dios”. Porque si el goce femenino, como señalamos más arriba, es privativo de la demente, de la loca, de la mujer negada de Dios y negada de conciencia, entonces cómo se explica que una mujer linda y en posesión de todas sus facultades quiera “hacer suciedades de infierno?”. Ella es, pues, la expresión más cabal de una feminidad pervertida por la ciudad, por el dinero y la modernidad, como señala Cabrejos: “En la ciudad, lo que usted sabe que es cacana se lo quieren servir en plato de oro, y lo que es oro para usted, lo pisotean” (*Obras completas* IV: 203). La perversión de la mujer linda como el oro consiste en mostrar su capacidad de goce, que es “cacana”, en lugar de asumir la pasividad suficiente en el acto sexual. Porque “el hombre es el que debe hacer; la mujer sólo acarriar con respeto y quedarse tranquila hasta cuando uno acaba, y cuidarle el sueño fuerte que le agarra a uno en seguida” (203). Suciedades y cacana, en palabras de Cabrejos; lava ardiente y desordenada, en las del padre Bonifaz, “veneno de la sangre”, según Don Antonio. Acaso el goce femenino es cacana o lava desordenada porque enfrenta al hombre con el temor de la pregunta acerca de si es o no capaz de esa generosidad esencial para lograr el goce de ella. En este caso, el sexo escaparía al concepto utilitario y solipsista del placer masculino dentro del que se educa a los hombres en las culturas patriarcales.

¹¹[11] El Padre Bonifaz es el hombre que sirve de inspiración para el personaje del padre Linares en *Los ríos profundos*, según testimonios de los compañeros de Arguedas en el Colegio Miguel Grau de Abancay. Ver Carmen María Pinilla. *Los colegios mercedarios en el Perú*.

La voz de don Antonio es importante porque es la del indio transculturado que anuncia como oráculo aciago las dimensiones que la figura femenina habrá de tomar en las ciudades del nuevo Perú. La mujer es puta, querida o esposa, pero las tres comparten la misma condición impura e inseparable de su sexo: “Los ojos de la mujer, hasta sus manos, su pelo también, es obra de nuestro Dios, pero su cosa... ¡ahí está al asunto enredado!” advierte. Sin embargo se distinguen entre ellas porque, en última instancia, la puta y la querida son capaces de gozar perversamente del sexo, no así la esposa, que yace siempre y por definición impotente y pasiva ante las arremetidas del macho.

“Con su voluntad, sin su voluntad, por el mandato de Dios, la mujer es para el goce del macho... Yo creo, muchacho, que la puta a veces goza más que la mujer d’iuno. Y todavía recibe su plata. En Nazca, en Ica, hay putas cariñositas. La mujer d’iuno ¿cuando va a acarriñar al marido? Eso se ve mal, hijo. La esposa tiene que echarse quietecita y tú también, con respeto... Como sea, la esposa tiene que aguantar... La querida está entre la puta y la esposa bendecida... Y uno también, estás entre el infierno y el cielo, gozando. Uno, pues, puede hacer esas cosas que dicen que está contra la Iglesia. Porque ella, la querida, no es casada” (*Obras completas* I: 243).

Sintomáticamente, en su último libro, Arguedas elimina el arquetipo de la madre-esposa, y el de la querida —una especie de tercera mujer aunque jerárquicamente inferior— que tensionaba sus relatos anteriores, para ubicarse únicamente en los furos de “la mariposa nocturna”. Será la “triste prostituta” —que por su condición de pobreza y marginalidad extrema está más allá del bien y del mal— la escogida para simbolizar el nuevo Perú, aquel que surge del intenso proceso de modernización capitalista vivido a partir de la década de los sesentas con el trabajo de los migrantes andinos en Chimbote. Orfa y Paula Melchora, chuchumecas del corral, así como la Argentina y otras prostitutas elegantes del Salón Rosado, detienen entre sus piernas —como Fidela al niño— a los migrantes que vienen a hacerse de su capitalito en la fábrica, para hacerlos dormir y “dispersarlos”, como hiciera también dos mil quinientos años atrás la virgen ramera del valle yunga con Tutaykire, hijo de Pariacaca, como le recuerda el zorro de arriba al zorro de abajo en el primer capítulo de la novela.

Las putas del corral son abyectas como aquellas de cuerpos helados con las que el escritor se encontró en Santiago. Abolido el goce, queda debilitada la pulsión de vida y potenciado el deseo de muerte: en esta lucha desigual se batirán el sujeto narrador y las chuchumecas del corral, que a su vez, como en una macabra *mise en abîme*, remiten a la

lucha a la que el escritor real se está entregando en ese mismo momento, y que terminará en el suicidio. No es accidental que sean Melchora, la prostituta preñada, y su compañera Orfa, con su bebe en brazos, las encargadas de dar voz al sentimiento apocalíptico que late en la novela de principio a fin. Sintomáticamente, es a través de la figura patética de la prostituta preñada que Arguedas logra condensar más dramáticamente la ambivalencia que sentía frente a la realidad chimbotana que se gestaba en aquel momento. El tema de la fecundidad como epítome de la contaminación (sexual) emerge con intensidad desde el Primer Diario, con la Fidela preñada, y se elabora en un tembloroso in crescendo hasta el último capítulo de la novela, en la figura de la parturienta muerta “que descansaba sobre una estera, entre centenares de moscas mientras sus padres bebían” (*Obras completas* V: 183). De los cuatro personajes femeninos que poseen voz propia, tres son prostitutas pobres que se encuentran en una relación directa con el embarazo. Paula Melchora lleva en su vientre “hijo de chuchumeca” que “es maldición” (45); Orfa ha sido expulsada de su comunidad por haber quedado embarazada de un forastero (terminará aventándose del cerro con su bebé en señal de inmolación); y Gerania ha concebido “de gringos de barcos grandes” (74).

Moncada, que para algunos críticos representa el nuevo Jesucristo de los pobres (Lienhardt, 40), dramatiza la metáfora resemantizada de la fecundación femenina cuando aparece disfrazado de mujer embarazada en el mercado. Bajo el maltrecho vientre de utilería, Moncada esconde un gatito que llora porque “su padre lo niega”. El hijo de Moncada, el hijo del Jesucristo chimbotano, está literalmente “pa'l gato”. Como el hijo que tendrá la Fidela, es “huérfano y forastero” (*Obras completas* V: 29), como don Antonio, “es hijo de la porquería que hiere cuando cuerpo de hombre y de mujer no bendecidos se machucan por fuerza del infierno” (*Obras completas* I: 245), como el hijo que lleva Melchora en su vientre, y como el bebé que Orfa sacrifica, es “hijo de nadie”.

El arcano maldecido del primer diario resemantiza, como el vientre abultado de Moncada, de Gerania y de Paula Melchora, el vientre sagrado de la Virgen María, y al hacerlo vuelve a investirlo de ese temor al sexo femenino que la Iglesia Católica pudo escamotear elegantemente gracias al mito de la virginidad de María, única mujer en la historia capaz de concebir ahorrándose el trámite impuro de la copulación. Si el zorro de arriba y el zorro de abajo portan el emblema de la oriundez y hablan con la autoridad que les otorga el hecho de pertenecer a una tradición legítima y antigua, los nuevos chimbotanos que nacen de vientres malditos y de “zorras que no pertenecen a nadie” (*Obras completas* V: 41) portan el trauma del forasterismo que es a su vez señal del pecado sexual. Como Moncada, son Cristos que lloran porque son hijos de nadie, porque no pertenecen ni arriba ni abajo. La imagen de la prostituta preñada sirve como una doble y eficaz metáfora de la feminidad pervertida y del Perú forastero en gestación en los años sesentas. La prostituta preñada condensa, entonces, los dos temores con los

que Arguedas combatió toda su vida: el temor al placer sexual, y el temor al destino del hombre andino del futuro, que él reconocía tan huérfano como sus ancestros de la conquista, pero además contaminado por el capitalismo y la modernidad. Al punto final que impuso Arguedas a su novela y a su vida, sobrevivieron los hijos de chuchumecas durmiendo en medio de la pestilencia de San Pedro sobre sacos de harina de pescado. Acaso la ausencia en Chimbote de una Matilde que prometa “amar con pureza” a esos niños, cuando sean hombres, resulte traumática. Sin duda algunos buscarán renovar ese mismo anhelo frente a las dolientes vírgenes que se asoman en los altares de las iglesias a todo lo ancho y largo del Perú.

Sospechamos que el temor frente al destino del hombre andino fue parte de una intuición certera, como lo confirma el dato de que la abrumadora mayoría de afectados por la violencia de la guerra interna fueran “los insignificantes, peruanos que carecen de significado para el Estado y la sociedad”¹²[12]. Sin embargo, la promiscuidad creativa y vital de la cultura andina moderna, con su celebración de lo impuro y lo contaminante, parece dar una vuelta a la tuerca para liberar la metáfora de la feminidad pervertida de sus connotaciones más demoníacas.

3. FINAL

El suicidio fue para Arguedas parte de su obra, como señalamos al inicio de este trabajo, y también un deseo de ritualizar los elementos que al fin lo liberen de la vida, de una vida que se había vuelto extrañamente ajena, que no podía sentir de esa manera plena e intensa como él estaba acostumbrado. En estos últimos momentos, como lo dice en el primer diario, “se pelean en uno, sensualmente, poéticamente, el anhelo de vivir y el de morir...” (*Obras completas* V: 27). Los momentos de la escritura previos al suicidio son de una tensión poco común con hondonadas de desencanto y picos de energía e intensidad. Precisamente de esta mezcla poderosa que es la lucha simbólica en la escritura de la oposición entre eros y tánatos nace, en el primer diario, una alegoría de la muerte descrita por Arguedas como la atracción del huayronqo, el inmenso y negrísimo insecto del ande peruano, por una flor de un amarillo “de cementerio”¹³[13]. Esta

¹²[12] Palabras de Salomón Lerner al entregar el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación en Huamanga, 29 de agosto de 2003.

¹³[13] Recuérdese que el amarillo es el color de lo fúnebre y la muerte en la cultura andina, la representación del sol de mediodía que quema y seca los pastizales.

imagen que Arguedas usa como sinónimo recurrente de la pulsión de muerte es, a su vez, una descripción alegórica del acto sexual:

“Esa flor afelpada donde el cuerpo de los moscones negrísimos, los huayronqos, se empolva de amarillo y permanece más negro y acerado que sobre los lirios blancos. Porque en esta flor pequeña, el huayronqo enorme *se queda, aletea, se embute*. La superficie de la flor es afelpada, la del moscón es lúcida, azulada de puro negra, como la crin de los potros verdaderamente negros. No sé si por la forma y color de la flor y por el modo, así abrasante, medio como a muerte, con *que el moscardón se hunde en su corola, moviéndose, devorando con sus extremidades ansiosas* el polvo amarillo; no sé si por eso a esta flor en mi pueblo la llaman ayaq sapatillan (zapatilla de muerto) y representa el cadáver (...) son lentos pero, aún así, al extenderse de un cuerpo ancho, acorazado de negrísimo metal brillante, *dan la impresión de ansia que se va satisfaciendo* (...) (*Obras completas V: 25*) [énfasis nuestro].

El huayronqo, como don Antonio o como el hermanastro Pablo Pacheco, “se queda, aletea, se embute” sobre esa flor amarilla que es también el sexo femenino. Después de “hundirse en su corola con un modo medio a muerte”, el huayronqo vuelve a continuar su poderoso vuelo como aquel del potro negrísimo que el Arguedas niño ensilla para que Pablo Pacheco salga a divertirse violando a las mujeres del pueblo (*Kachkaniraqmi*: 521). Tras su arremetida en el centro de la flor abierta, el huayronqo llevará en su “cuerpo enorme casi tan brillante como el del picaflor” la estela amarilla que es la huella de la flor y de su destrucción. “Por algo este huayronqo empolvado del germen de la flor amarilla es temido por los campesinos quechuas como un ánima que goza en el fondo de la bolsita afelpada que es la flor de los cadáveres”, escribe el narrador del diario (25). Si el huayronqo puede ser una representación de esa brutalidad masculina que “se hunde, se mueve, devora”, entonces la estela de la flor amarilla es la representación de la huella del dolor que queda, latiendo en su fragilidad, sobre los cuerpos de quienes producen daño. Precisamente la producción al parecer inevitable de daño en el ejercicio mismo de la sexualidad masculina —representada en sus confesiones y ficciones como desenfrenada y violenta— es algo que Arguedas no puede sostener simbólicamente y, en la medida que cree que ese “embutirse” es dañar a la

mujer, la venganza de su víctima consistiría en dejar su huella mortal sobre los cuerpos de estos “moscardones acorazados”^{14[14]}.

Una poderosa carga de tensiones sexuales hirvientes —para usar un término arguediano— vibra debajo de las propias alegorías de la muerte. Se trata de una relación que, al parecer, tiene un asidero, como el resto de elementos de su textualidad entera, en su propia y desgarrada historia personal. Ortiz Recaniere narra en su testimonio que Arguedas le confesó en una de sus visitas a París, que la noche anterior al intento de su primer suicidio, “había tenido una relación íntima especialmente buena con Sybila; que luego tuvo una angustia intensa y profunda. Llegó a sentirse tan mal que, desesperado, cogió las llaves y se dirigió al museo decidido a acabar con todo” (195). Una vez más las relaciones sexuales “especialmente buenas” le producen una angustia inexplicable y de tal magnitud que no puede sino ser acallada con la pulsión de muerte que se desata explosivamente y gana finalmente la batalla a las últimas ansias de vida. Esta necesidad de expiar un placer de a dos disfrutado dentro del seno de las relaciones maritales demuestra que las violaciones que tuvo que presenciar de niño y la propia violencia a la que fue sometido por Fidelia en su primera experiencia sexual, construidas ambas frente a la amenazadora sexualidad de una mujer “acerada” e independiente, seguían mordiendo su conciencia y consolidando una actitud de fustigación insistente. La purificación esperada, desgraciadamente, no puede darse sino en un acto absoluto y final cuando el huayronqo deja de ser “el que embiste” para convertirse en ánima.

BIBLIOGRAFÍA

ARGUEDAS, José María

1983 *Obras completas*. Tomos I, II, III, IV y V. Lima: Editorial Horizonte.

^{14[14]} No creemos que sea coincidencia que ya desde su primer cuento, “Warma Kuyay”, el autor asociera el tema de la sexualidad masculina a un destino de violencia casi inscrito en el cuerpo del hombre.

2004 *¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales.* Carmen María Pinilla (editora). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN

2004 *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación.* Lima.

DOLTO, Françoise

1986 *La imagen inconsciente del cuerpo.* Buenos Aires: Biblioteca de psicología profunda.

LAVRÍN, Asunción, ed.

1978 *Latin American Women: Historical Perspectives.* Westport, Connecticut, y Londres, Greenwood Press.

MARTÍNEZ, Maruja y MANRIQUE, Nelson

1995 *Amor y fuego. José María Arguedas 25 años después.* Lima: DESCO, CEPES, SUR.

MURRA, John y LÓPEZ-BARALT, Mercedes (editores)

1996 *Las cartas de Arguedas.* Lima: Fondo Editorial de la PUCP.

ORTIZ Rescaniere, Alejandro

1996 *José María Arguedas: recuerdos de una amistad.* Presentación y notas de Carmen María Pinilla. Lima: PUCP.

PINILLA, Carmen María

2004 *Los colegios mercedarios en el Perú.* Lima: PUCP y Colegio Nuestra Señora de la Merced.
