

# HOMENAJE

# Plumas y picos en la obra de José María Arguedas

Ghislaine Delaune de Gazeau y  
Edmer Calero del Mar

Ilustraciones de Gadwyn Sánchez Félix

Este trabajo ha nacido del interés que comparten el dibujante y los autores por la obra de José María Arguedas, y por la observación de las aves que pasan por sus jardines. No es un ensayo de ornitología. La idea de acompañar el texto con dibujos originales e inéditos de algunos de los pájaros evocados tiene el propósito de cautivar mejor la atención del lector y ayudarlo a identificarlos. No pretendemos presentar un recuento exhaustivo de todas las razas de pájaros que pueblan la obra del autor, ni intentamos hacerlo.

En homenaje a la obra inagotable de Arguedas, reunimos datos sobre el bestiario volátil. Los pájaros representan un elemento recurrente hasta el final en todos sus escritos. Nuestro autor, en la obra póstuma, *Los zorros de arriba y los zorros de abajo*, se despide especialmente de dos aves: la *calandria consoladora* y la *calandria de*

*fuego*, en las líneas de “¿Último diario?” (Trozos seleccionados y corregidos en Lima, el 28 de octubre, p. 235), fechado el 20 de agosto de 1969 en Santiago de Chile.

La expresión del apego de Arguedas a su tierra, al entorno andino es un rasgo relevante de sus relatos. Su obra no solo nos acerca a la cultura de los nativos de su tierra andina natal, a su idiosincrasia, a sus costumbres y a los problemas sociales que encuentran, sino que, de una manera muy especial, completa el cuadro vivencial de los personajes con la evocación muy precisa, científica y a la vez muy poética de la flora y de la fauna (bichos, insectos, aves...) que los rodean. El lector atento a los elementos de la naturaleza que integran las ficciones de Arguedas pronto se da cuenta de la importancia otorgada por el autor a la presencia o ausencia de pájaros al lado de los personajes.

Queremos esbozar el papel desempeñado por el pueblo alado en la narración de José María Arguedas, después de evidenciar cómo se introduce en los textos y en las intrigas de las novelas.

## **Las aves y el bilingüismo**

Primero mostraremos cómo se las arregla Arguedas para comunicar su saber ornitológico: nombres en sus dos idiomas, identificación de las especies y sus costumbres, o sea, la etología. Como parte de las técnicas empleadas por el autor para dar vida al mundo andino, la introducción de las aves en el relato se hace usando a veces el nombre castellano, otras veces el nombre quechua. Puesto que se preocupa siempre de la buena comprensión, Arguedas “recurre deliberadamente a una serie de mecanismos retórico-lingüísticos”, como lo analizó Milagros Aleza, especialmente en la sección titulada “Presentación de lo andino” de su ensayo (1997, pp. 77 y ss).

El recurso más simple consiste en la introducción entre paréntesis de un sinónimo español (Aleza, 1997). El corazón del Upa está palpitando como si fuera killincho (cernícalo) (1986, p. 17).

—¡Ay tuya tuya, *chaynataraq, manchayta, pawariykunti!* (Y así ¡oh calandria! Tan extremadamente vuelas) (1986, p. 16).

O, mediante una aposición, presenta una posible definición del término quechua: “¡Si hubiera graznado allí un *yanawiku*, el pato que merodea en las aguadas de esas pampas!” (1980b, p. 13).

Es muy frecuente igualmente que el autor informe sobre lo que nombra (Aleza, 1997, p. 78). Los pájaros de pico duro, la tuya, el *viuda-pisk’o*, el *chihuaco*, rondaban las huertas (1980b, p. 29).

A modo de cronista informa sobre el nombre que utilizan los indios y la descripción referente (Aleza, 1997, p. 78).

La información puede darse de manera escueta o mediante una intervención del narrador:

Cantaban como enseñadas, las calandrias en las moreras. Ellas suelen posarse en las ramas más altas. Cantaban también, balanceándose, en la cima de los pocos sauces que se alternan con las moras (1980b, p. 145).

En este caso, al contrario de lo ejemplos anteriores, viene la traducción al quechua de la calandria:

Los naturales llaman tuya a la calandria. Es vistosa, de pico fuerte; huye a lo alto de los árboles (1980b, p. 145).

También los nombres de los pájaros en los dos idiomas, quechua y castellano, pueden surgir por un diálogo como el que sostienen Ernesto y su padre:

Le pregunté entonces por las aves que daban vueltas sobre la fortaleza.

—Siempre están —me dijo—. ¿No recuerdas que “huaman” significa “águila”? “Sacsay huaman” quiere decir “águila repleta”. [...] No mueren. Llegarán al juicio final (1980b, p. 24).

Este breve repaso de técnicas utilizadas por Arguedas para introducir los nombres de aves en sus relatos, manera de informar sobre el mundo andino y su idioma quechua, deja presentir la gran afición del autor por esos pájaros y el lugar que ocupan en el universo campesino.

## **Las aves en sus espacios y sus momentos**

Veamos ahora cómo los pájaros ya nombrados toman un sitio en el relato. La acción, el suceso, requiere entre otras cosas de un lugar y de un momento o indicio temporal. Al principio del capítulo “Los viajes”, segundo de la novela de aprendizaje *Los ríos profundos*, se afirma un interés especial por la observación de los pájaros mediante el relato del joven Ernesto, álter ego del autor:

Mi padre decidía irse de un pueblo a otro, cuando las montañas, los caminos, los campos de juego, el lugar donde duermen los pájaros, cuando los detalles del pueblo empezaban a formar parte de la memoria (1980b, p. 28).

En esta cita se puede ver que “el lugar donde duermen los pájaros” forma parte del material utilizado para la construcción del espacio descrito, del lugar de la acción o mejor dicho de los lugares de acción, de los pueblos, dado el carácter “inestable y errante” del padre de Ernesto. Este espacio, así construido, interviene también en la determinación del momento de la acción, ya que el inicio de su memorización trae consigo la decisión de partir a otro pueblo. En otra cita de función similar se dan más detalles sobre el hábitat de las aves y se insiste sobre el peso del recuerdo de los volátiles en la memoria de los viajeros:

En los pueblos, a cierta hora, las aves se dirigen visiblemente a lugares ya conocidos. A los pedregales, a las huertas, a los arbustos que crecen en la orilla de las aguadas. Y según el tiempo, su vuelo es distinto. La gente del lugar no observa estos detalles, pero los viajeros, la gente que ha de irse no los olvida (1980b, p. 28).

Luego el narrador se lanza a una suerte de inventario de los lugares de predilección de cada especie:

Las tuyas prefieren los árboles altos, los jilgueros duermen o descansan en los arbustos amarillos, el chihuaco canta en los árboles de hojas oscuras; el sauco, el eucalipto, el lambras; no va a los sauces. Las tórtolas vuelan a las paredes viejas y horadadas; las torcazas buscan las quebradas, los pequeños bosques de apariencia lejana; prefieren que se les oiga a cierta distancia. El gorrión es el único que está en todos los pueblos y en todas partes (1980b, p. 28).



El *viudapisk'o* salta sobre las grandes matas de espino, abre las alas negras, las sacude, y luego grita. Los loros grandes son viajeros. Los loros pequeños prefieren los cactus, los árboles de espino. Cuando empieza a oscurecer se reparten todas esas aves en el cielo; según los pueblos toman diferentes direcciones, y sus viajes los recuerda quien las ha visto, sus trayectos no se confunden en la memoria (1980b, p. 28).

Es de notar, ya, que son muy numerosas las especies de aves que el joven Ernesto conoce como si las estuviera observando desde años. Por cierto, era lo que hacía su creador, José María Arguedas. En efecto, aquella página recoge datos que había publicado en un artículo del suplemento dominical de *La Prensa*, de Buenos Aires, del 21 de julio de 1942, titulado “Los wayak”, maravillosa evocación de la defensa de trigales y maizales maduros hecha por niños campesinos.

Durante el día, grandes bandadas de jilgueros y de palomas rondan los trigales, y tropas de loros saltan de los montes de molle hacia los maizales. Los jilgueros vuelan gritando, dan vueltas sobre las chacras, se deciden de repente y se posan en el centro de los trigales, lejos de los muros desde donde vigilan los *wayak*; se agarran de los tallos y pican las espigas, las desgranar con gran velocidad. Los *wayak* hacen tronar las hondas, tocan a vuelo las latas vacías y gritan a todo pulmón. La bandada de jilgueros levanta el vuelo, busca otra chacra o se posa en las ramas de los molles más cercanos. Las palomas son menos visibles que los jilgueros, vuelan en bandadas pequeñas, y a veces se posan sobre los trigales sin que el *wayak* las vea; unas pican las espigas y otras caminan en el suelo recogiendo los granos caídos.

Los loros que atacan el maíz son bulliciosos y llegan en tropas largas y esparcidas, haciendo escándalo; pero son mucho más audaces, y mientras destrozan las mazorcas murmuran en voz alta, como si comentaran algo, y por eso los *wayak* hacen blancos certeros sobre estas cínicas tropas de loros.

La tuya es un pájaro solitario, no abunda ni como el jilguero, ni como las palomas; en cada quebrada viven pocas [...]. Es el ave más hermosa de los valles (1985, pp. 158-159).

Las aves citadas son de cuatro especies: los jilgueros, las palomas, los loros y la tuya. En este texto, Arguedas no da el equivalente español del nombre de la tuya, ave muy especial para él, como veremos más adelante.

Además del interés etnológico que reside en dar a conocer una costumbre antigua y vital para los campesinos de las zonas andinas, y de ser una oportunidad para presentar las aves, es también una manera de introducir otros temas de reflexión:



- El tema del trabajo en tiempos incaicos:

Pero este trabajo sigue siendo lo que era en la época imperial: no es un trabajo, es un juego, como eran los trabajos agrícolas más rudos en los tiempos del Imperio. Es un verdadero juego entre los niños y los pájaros (1985, p. 160).

- El tema de la necesidad del trabajo de los niños imprescindible para la supervivencia de todos:

Son los mejores días del año para los niños indios estos del *wayay* y los de la cosecha. Tienen que cantar y hacer bulla junto a los campos de maíz y de trigo, para ahuyentar a los pájaros de voz más dulce que hay en estas quebradas. Porque en el tiempo en que el maíz y el trigo maduran, las bandadas de estos pájaros son los peores enemigos de las sementeras. Y por eso el *wayay* sigue siendo todavía en el Perú el trabajo más urgente y preferido de los niños indígenas (1985, p. 161).



Al analizar la manera que emplean los *wayak'* para engañar a los pájaros y que se vayan, Arguedas subraya la situación compartida entre hombres y aves: el miedo al poder del señor cura, cantándoles “en tono de *wayno*”:

Pesk'ó pesk'ó	Pájaros, pájaros,
Ama suakuychu	No seáis ladrones
Ripukuy	Váyanse lejos
Manan trigok'a	El trigo es mío
Señor curak'pan	Es del señor cura,
Nok'apachu	Si fuera mío
Nok'a kuk'tink's	Yo les daría
Mikuykarhiykimanmi	Molidito
Kurachay maray	En mi batán.

Es posible que pretendan engañar a los pájaros diciéndoles que el trigo es del señor cura, a pesar de que ya no tienen el poder de otros tiempos, siguen siendo las personas más importantes de los pueblos andinos (1985, p. 160).

## Las aves, vectores de emoción

En sus novelas y cuentos, Arguedas logra transmitir emociones o percepciones íntimas mediante la presencia o la evocación de pájaros.

Cuando llega a la Plaza de Armas de Cuzco, “la más extensa de cuantas había visto”, Ernesto no puede sino recordar las pampas de la parte alta de los Andes y, para infundir al lector la misma impresión de inmensidad mineral, evoca el eco del graznido de una especie de ibis negro de esas alturas. Recordemos que la escena se sitúa en los umbrales de una novela del tránsito a la adultez de un protagonista nutrido de dos culturas.

Los arcos aparecían como en el confín de una silente pampa de las regiones heladas.



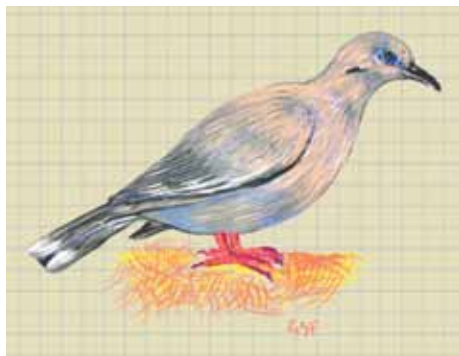
¡Si hubiera graznado allí un yanawikuel pato que merodea en las aguadas de esas pampas! [...]. Estábamos a la sombra de la fachada (de la catedral) [...] permanecí con la cabeza descubierta, rendido. Era una inmensa fachada; parecía ser tan ancha como la base de las montañas que se elevan desde las orillas de algunos lagos de altura. En el silencio, las torres y el atrio repetían la menor resonancia, igual que las montañas de roca que orillan los lagos helados. La roca devuelve profundamente el grito de los patos o la voz humana (1980, p. 13).

La imagen que nace en la mente de Ernesto es mucho más eficaz que un discurso para la defensa del mundo primitivo andino; con el *yanawiku* se completa este cuadro fundacional hecho de piedra y luz, añadiéndole el elemento fundamental que es el agua.

Cuando padre e hijo están saliendo de Cuzco, la aparición, en el cielo de Sacsayhuamán, de un grupo de águilas, permitirá que el padre enlace el presente con la Historia precolombina del lugar y con los tiempos del Juicio Final:

Le pregunté entonces por las aves que daban vueltas sobre la fortaleza (de Sacsayhuamán).

—Siempre están —me dijo—. ¿No recuerdas que ‘huaman’ significa águila? ‘Sacsayhuamán’ quiere decir “águila repleta” [...]. No mueren. Llegarán al juicio final (1980b, p. 24).



Desde siempre los hombres han relacionado el águila con los dioses, por su capacidad de mirar directamente al Sol.

En su prisión, en la novela *El Sexto*, Gabriel logra escaparse mentalmente del espacio cerrado, acordándose de las aves de las punas andinas. Con solo divisar un pedazo del cielo gris de Lima, su mente es capaz de llenarlo con el canto de las aves de su pueblo, que tampoco se podían ver:

Yo me crié en un pueblo nubloso, sobre una especie de inmenso andén de las cordilleras. Allí iban a esposar las nubes. Oíamos cantar a las aves sin verlas ni ver los árboles donde solían dormir o descansar al mediodía. El canto animaba al mundo escondido; nos lo aproximaba mejor que luz, en la cual nuestras diferencias se aprecian tanto. Recuerdo que pasaba bajo el gran eucalipto de la plaza, cuando el campo estaba cubierto por las nubes densas. En el silencio y en esa especie de ceguera feliz, escuchaba el altísimo ruido de las hojas y del tronco del inmenso árbol. Y entonces no había tierra ni cielo ni ser humano distintos. Si cantaban en ese instante los *chihuacos* y las palomas, de voces tan diferentes, el canto se destacaba, acompañaba al sonido profundo del árbol que iba del subsuelo al infinito e invisible cielo (1980a, p. 20).

La esencia andina de Gabriel le da unas fuerzas que le permiten resistir mejor que otros presos la detención. El recordar el canto de las aves aunque no las ve, refuerza la expresión de la emoción de Gabriel en la cárcel como a la de Ernesto ante las piedras incaicas prisioneras en los monumentos cristianos, y ayuda a que el lector comparta el sentido telúrico y simbólico de las escenas mejor que con discursos.



Palomas y *chihuacos* son aves famosas por su canto; suele su voz mezclarse con la del viento en las hojas de los árboles altos, entrando en comunicación con las entrañas de la tierra mediante ramas, tronco y raíces de los árboles.

### **Seres de comparación descriptiva**

Arguedas recurre también a la comparación de la figura de algún que otro personaje con un pájaro en vez de emprender una descripción. Muy acertada es la manera con la que, al principio de *Todas las sangres*, hace que el lector se represente visualmente a don Andrés, padre de Fermín y Bruno. El viejo hacendado está bajando del campanario de la iglesia a donde había subido, antes de suicidarse, para maldecir públicamente a sus hijos. En vez de una descripción, el autor se sirve de la voz de un niño anónimo que

se dirige directamente al lector, diciendo escuetamente: “Parece un cóndor flaco” (1987, p. 19) casi como si temiera ser escuchado, porque esa alusión, al aspecto físico de solemnidad decaída y autoridad desgastada, como a la rapacidad a la crueldad del viejo pudiera merecerle castigos. Impacta esa comparación porque el cóndor suele ser considerado como el ave más fuerte.



Un cóndor enorme descendió [...] su collera nívea, iluminó todo el cielo (1987, p. 369).

Es lo que ocurre en otro capítulo de la misma novela, cuando llega al pueblo la comitiva que carga al anciano Bellido herido de muerte.

Cuando desembocaban a la plaza, la campana pequeña empezó a tocar “La agonía”. Se alternó enseguida en golpes lentos, con la mediana [...]. “La agonía” fue contagiando primero a los árboles sedientos, ralos y pequeños; la luz amarilleó; las grandes aves rapaces empezaron a volar más lento con un brillo que se expandía; llega-

ron, algo espantadas, dos bandadas de palomas y se posaron en los arbustos [...]. La multitud se acercaba. Llerena no daba muestras de sentir nada, nada. Pero ordenó de repente a gritos: —Teniente: que le metan metralla a la torre [...]. —La gente va a huir [...].

Dos hombres apuntaron a los arcos y dirigieron varias ráfagas hacia la torre. “La agonía” siguió sonando, lenta, [...] marcando el paso de los que cargaban a Bellido.

—Apuren un poco —dijo este—. Un poco nada más.

Se desangraba.

Las palomas volaron; pero no fueron en línea recta; dieron una vuelta sobre el techo de la iglesia y desaparecieron. Los gavilanes continuaron brillando con luz amarillenta. Y un cóndor, un cóndor enorme descendió hasta rozar casi los arbustos con sus alas. Su cuello blanco, su collera nívea, iluminó todo el cielo.

Los tres regidores indios lanzaron un alarido:

—¡Auki dios, Auki dios! ¡Wamani dios, Wamani dios!

Los pocos gavilanes rodearon al cóndor y empezaron a acosarlo. Se lanzaban sobre el gigante y lo picoteaban. Él dio unas vueltas a poca altura, tranquilo, “sin rabia”, arrastrando su gran sombra sobre la tierra, y fue elevándose después. Movié la cabeza para mirar a todas partes. Los gavilanes se quedaron en la gran altura, no pudieron alcanzarlo (1987, pp. 369-370).

El drama que se realiza entre los hombres, como en un espejo, se refleja en la lucha dramática entre los pájaros: huyen los más débiles, las palomas; mueren o están heridos los que quieren defenderse, y vence el más poderoso. Al final de la misma novela, con una comparación muy elocuente, el narrador hace ver y oír a la pareja que forman Anto, que fue criado del viejo señor Andrés Aragón de Peralta y Gertrudis, la enana que cuidó a la señora Rosario Iturbide de Aragón de Peralta en sus últimos días:

Aprendió los himnos que la *kurku* componía y él le enseñó los antiquísimos de San Pedro. Ambos cantaban en dúo, como una calandria y un gallo envejecido (1987, p. 411).

## Aves reveladoras de caracteres

Salta a la vista el cinismo del cholo Cisneros de “inmisericorde corazón” (1987, p. 411) que cabalga de noche por la puna y no se preocupa de trastornar la tranquilidad de los pájaros, ni siente la tristeza en el canto del *pukupuku*:

El pájaro nocturno, el *pukupuku*, típico de la alta estepa, empezaba a inquietarse. La mula de Cisneros hizo correr a dos que desocuparon sus nidos. Cuando por la noche salen a cantar estos *pukupukus*, sus nidos se van como helando, mientras ellos emiten esa voz tristísima con la que el colono esclavo y todo hombre sufriente se compara en centenares de huainos; porque el *pukupuku* canta de hora en hora, como un péndulo que midiera y ahondara la desolación, allí en el lugar donde es mayor que en ningún otro sitio del mundo: la estepa y las cumbres de los Andes peruanos.

—He hecho correr a un *pukupuku* —dijo Cisneros, espoleando a su mula—. Va a cantar más temprano todavía. Dicen que es triste su canto. Yo no lo siento (1987, p. 208).



## Aves transmisoras de poesía

Quien recuerda el vuelo de las golondrinas no necesita más aclaración para evaluarla velocidad de la carrera de Ernesto, cuesta arriba y de su determinación de llegar antes que el padre Augusto al colegio:

Me lancé a correr cuesta arriba. Tenía fe en llegar primero que el padre Augusto a Abancay. Me detuve un instante en el borde del camino para contemplar el río. Las golondrinas cortaban el aire, sin producir ruido; llegaban en su revoloteo hasta donde yo estaba; como estrellas negras, se lanzaban bajo los ojos del puente.

—¡No seré menos yo, golondrina! —exclamé.

Pero en los límites de Patibamba tuve que descansar [...].

—¡Atrevimiento! —me dije—. Pensar siquiera en las hijas del puente. Son más veloces que las nubes y el agua. Pero más que yo, ningún colegial de Abancay (1980b, p. 150).



El vuelo de las golondrinas que “festejaban delicadamente al gran puente” (1980b: 149) da una idea de la carrera de Ernesto, y añade una pincelada de poesía y alegría en la representación del



punte que une las dos orillas del río Pachachaca, “¡Pachachaca! Puente sobre el mundo, significa este nombre” (1980b, p. 46).

La figura del *k’enti* o picaflor surge frecuentemente en la letra de cantos como en ese harauí con el que despidieron del pueblo al aprendiz de platero Bellido “cuando fue atrapado para recluta” (1987, p. 51).

Yuyaway, k’enti	Acuérdate de mí, picaflor;
Sonk’oykipi encantoykita	en mi corazón, tu encanto
rapra chaykita, yawaryachiykuyy	tus alas, conviértela en sangre

Se suele referir a ligereza del batir de sus alas, lo que hemos apuntado anteriormente en la descripción del *hujucha pesk’o*:

sacudiendo las pequeñas alas, casi como las de un picaflor (1980b, p. 201).



Regocija su vuelo las macetas de los patios durante los meses de abril y mayo cuando florecían de campanillas azules y rojas que hacían llegar de las zonas más tibias a uno que otro picaflor fornido que danzaba para la dueña del patio. Ella sonreía, entonces como ante un prodigio hecho por sus manos (1987, p. 150).

El *juskucha pesk’o*, que vive en los techos de las casas como pájaro-ratón, canta como ruiseñor, y tiene alas parecidas al pica-

flor, aparece en la novela como ave alentadora, señal de que está llegando la hora de conocerse, de llegar a ser adulto para Ernesto:

Yo esperé el amanecer, sin moverme [...]. No me fiaba de los gallos [...]. Esperé a las aves; a los juskucha pesk'os, que habitan en el tejado. Uno vivía dentro del dormitorio, en el techo sin cielo raso. Salía a la madrugada; brincaba de tijera en tijera, sacudiendo las pequeñas alas, casi como las de un picaflor, y colaba por la ventana que dejaban abierta para que entrara al fin.

El ruiseñor se levantó al fin. Bajó a un tirante de madera y saltó allí muchas veces, dándose vueltas completas. Es del color de la ardilla e inquieto como ella. Nunca lo vi detenerse a contemplar el campo o el cielo. Salta, abre y cierra las alas, juega. Se recreó un rato, en la madera, donde caía la luz de la ventana. Le dio alegría a mi corazón casi detenido, le transmitió su vivacidad incesante; pude verle sus ojos, buscándolos. ¡Ni un río, ningún diamante, ni la más noble estrella brilla como aquella madrugada los ojos de ese ruiseñor andino! Se fue, escapó por la ventana. La claridad del amanecer lucía, empezaba sobre las cosas del dormitorio y en mí (1980b, p. 201).

El canto del *hukucha pesk'o* lo interpretan como el de la salvación y del amor para don Bruno:



Un *hukucha pesk'o*, especie de ruiseñor andino, que prefiere cantar bajo la sombra de los aleros de techo, entonó su variadísima melodía, muy cerca. Es pardo, pequeñísimo e inquieto; de ahí su nombre: pájaro-ratón. Su voz, la más viva y dichosa que se oye en los Andes tibios. No llora, no se entenece; juega, como las cascadas blancas de los pequeños ríos, como las flores apenas visibles de los cerros sin árboles, cuando el viento sopla sin violencia.

—Ahí está el canto alegre. El mundo da su perdón —dijo Facunda (1987, p. 194).

## Imágenes de pájaros y espejismo



Un juego interesante desarrolla el narrador entre “la figura esculpida de un papagayo” en las puertas labradas de la alacena del dormitorio donde el viejo hacendado se muere después de tomar un veneno, y la voz de un *pichitanka* o gorrión:

Anto cerró primero la alacena. Las puertas labradas, pintadas de verde, mostraban en el centro la figura esculpida de un papagayo de alas amarillas.

Cuando el criado se dirigía a la puerta del dormitorio, se escuchó con gran claridad el canto de un gorrión. Por las roturas del cielo raso, se filtró el canto a la penumbra. Volvió a cantar el pájaro, con gran alegría; su voz hizo revivir las alas amarillas del papagayo, y llevó al dormitorio del anciano el hálito feliz del campo, la imagen de las pequeñas casas del pueblo y de los bosques ralos de donde las flores de *k'antu* ardían a esa hora.

—Anto —dijo el viejo, e hizo detenerse al criado—. Me está despidiendo del mundo ese pajarito [...]. Echarás trigo al techo para darle mi recuerdo a ese pichitanka (1987, p. 20).



Salió Anto al patio. Respiró fuerte. Sobre la cruz de la casa, otro gorrión cantaba con el piquito hacia lo alto, muy erguido y gallardeando (1987, p. 22).

[Don Fermín] lo empujó [a Anto] con el brazo [...] llegó junto a la caja de metal del dormitorio. El loro amarillo de la alacena quedó frente a él (1987, p. 32).

Los vecinos se fueron. Quedaron en el dormitorio únicamente Rendón y los deudos. Y estos oyeron el canto tiernísimo de un gorrión. Anto se santiguó.

—Patrones, señores míos: ese canto dice que el ama del gran señor ya está caminando; caminando bien (1987, p. 35).

¡Oye el gorrión, hermanito Demetrio! Vamos. En mi tierra está creciendo el maíz. Le he dado “al partir”.

El criado llevó del brazo a Rendón. Lo sacó hasta el corredor. En la gran luz, el gorrión volvió a cantar.

—Le ha despido, del mundo ese pajarito, al gran señor. Le ha consolado antes del veneno. Ahora bien contento. El gran señor está andando tranquilo. Por todos los siglos el corazón dulce del gorrión le calentará. No va a tener frío.

—El muerto es muerto, padrecito Anto. Ya verás. El *pichitanka* canta para el vivo que oye. Tú oyes más (1987, p. 36).

La evocación del loro de la alacena recuerda lo que fue el lujo de la casa hacienda venida a menos por el descuido de los dueños que están muriéndose, mientras el gorrión no deja de cantar, señal de vida y alegría, y vínculo con el mundo de arriba, mundo del más allá, en el que el viejo y Anto tienen fe, mientras que el joven Rendón solo ve el hecho natural del canto de un gorrión. Reaparece la figura del loro esculpido en la escena de la muerte de doña Rosario, como para recordar a don Bruno su pecado, la violación de la *kurku* Gertrudis de unos doce años.



Don Bruno vio al loro esculpido en la puerta de la alacena empotrada. El pájaro amarillo se movía, como cuando él lo contemplaba en la infancia (1987, p. 210).

Aparece frecuentemente el loro en los escritos de Arguedas como ave vanidosa, hasta estúpida, blanco fácil para la puntería del cazador:

Los loros que atacan el maíz con bulliciosos llegan en tropas largas y esparcidas, haciendo escándalo; pero son mucho más audaces, y mientras destrozan las mazorcas murmuran en voz alta, como si comentaran algo, y por eso los *wayak'* hacen blancos certeros sobre estas cínicas tropas de loros (1985, p. 159).

Así la apuesta que hace don Bruno a su cuñada Matilde:

Mañana probaré la pistola en los loros que vuelan sobre el precipicio negro de la hacienda. Si mato a algunos, al vuelo, es que mi padre habrá oído las oraciones y encargos que he de rezar esta noche junto a su sepultura (1987, pp. 111-112).

## **Algunas aves especiales**

Son pocas las evocaciones amigables de los rapaces, cernícalos y gavilanes. Son cazadores temibles y tenaces. Los gavilanes muchas veces aparecen como si estuvieran espionando la tierra de los hombres:

El viejo borracho llegó hasta las campanas [...]. Hacía temblar a los devotos, chillando desde el altísimo andén donde no cabían sino los gavilanes que solían posarse allí para otear los árboles de la plaza (1987, p. 13).

Los gavilanes, que vuelan más abajo que los cóndores, daban vueltas sobre los techos de teja opaca de las casas, sobre la gran plaza seca, donde un grupito de arbustos sufría de sed y de aislamiento; volaban a ras del pueblo, observando sin temor alguno. Esta familiaridad de los gavilanes tenía algo de humillante para el pueblo; lo rebajaba; le infundía el aire, la tristeza miserable de losa tierras baldías donde las aves buscan gusanos o elementos extraños entre los basurales y las cosas quemadas (1987, p. 68).

El sol quemaba el polvo de la calle; los gavilanes que volaban lentamente sobre el aire del pueblo recibían también en su cuerpo negro todo el sol, y se movían en silencio bajo el azul profundo del cielo (1987, p. 27).

Veamos la mala fama que les hace don Bruno hablando de sus indios a los que quiere proteger de malas influencias:

¡No deben aprender la ambición que los convierta en cernícalos, furiosos para sacarse los ojos, unos a otros! (1987, p. 114).

Es más fuerte aún la acusación de Arguedas en el segundo diario:

Y creo que el intento de suicidio, primero, y luego las ansias por el suicidio fueron tanto por el agotamiento —estoy luchando en un país de halcones y sapos desde que tenía cinco años— (1983, p. 83).

Sin embargo en *Diamantes y pedernales*, un cernícalo tiene un estatus especial, comparte el protagonismo con Mariano que “era arpista y ayudante de sastre. Criaba un cernícalo al que llamaba Inteligente Jovín” (1986, p. 12).

El cernícalo lo miraba con inteligencia. El rostro del músico se reflejaba resplandeciente de felicidad en los ojos profundos del cernícalo. Mariano tocaba una danza guerrera de carnaval y luego bailaba a grandes saltos, sin dejar de mirar a la pequeña ave de nariz acerada (1986, p. 17).



El *upa* y el *killincho* formaban una pareja inseparable, casi simbiótica:

El *upa* solía bailar graciosamente delante del Jovín, y él se erguía y agachaba, como suelen moverse ciertas aves hechas al hombre (1986, p. 31).

Ese trato especial se aclara en el segundo diario de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*:

Creo tener, como todos los serranos encarnizados, algo de sapo, de calandria, de víbora y de *killincho*, el pequeño halcón que tanto amamos en la infancia (1983, p. 81).

Mariano es un ser especial:

Los indios llaman *upa* [el que no oye] a los idiotas o semiidiotas (1986, p. 13). Tiene una mente infantil<sup>1</sup>.

La importancia de su estatus social en la capital de provincia le viene del don por la música. “Aprendió a tocar arpa cuando tenía ocho años [...]. Porque pasa el día con los pájaros cantores será que así dulce toca —decían los viejos y las mujeres” (1986, pp. 15-16), cuando de niño su padre le prestaba el arpa.

Su hermano Antolín ve en él un estorbo; se asustaba por el amor del chico al cernícalo:

—¡Son amigos! ¡Se entienden! ¡La misma alma tienen, seguro!  
—exclamaba Antolín, observando que en esos instantes de regocijo, Mariano y el cernícalo no dejaban de mirarse—. El corazón del *upa* está palpitando como si fuera *killincho* [cernícalo]; en su adentro es vivo; quizá hay candela, infierno, en su alma. ¡Fuera!

Le convence que su porvenir de músico está en la capital de la provincia.

---

1 Del latín, *infans*: el que no habla.



Allí los arpistas son rogados, mandan —le dijo Antolín— [...]. ¡Grande va a ser tu vida, Mariano! [...]. ¡Con tu *killincho* te irás! Adivinando tu viaje, seguro, el finado compró para ti el *killincho*. ¡Cómo tú, es grande! A los cóndores los hace llorar en todos los aires...

[...] Hizo que se decidiera [...]. Al salir del patio, en el umbral de la puerta, Mariano dudó. Quería retractarse.

—¡Vivo, vivo! —le gritó Antolín empujándolo (1986, p. 17).

El *killincho* decide:

El *killincho* aleteó sobre el arco del arpa; Mariano cerró los ojos, apretándolos por un instante, y salió al camino (1986, p. 17).

Después de la dramática muerte de Mariano asesinado por don Aparicio, su patrón, tras darle de comer al cernícalo carne viva que corta del cuello de su potro, llamado Halcón, aquel lo lleva consigo.

—¡Ven aca, ahora! —le dijo al cernícalo. Lo apresó con ambas manos, salió al patio, y puso al ave en su hombro. El *killincho* se prendió cómodamente de la tela del saco—: ¡Mejor me voy contigo! (1986, p. 17).

Como si esta vez también hubiera participado en la decisión el ave.

En un trance muy difícil del último año de su vida, escribe José María Arguedas:

Luego de varias noches de completo insomnio, atosigado ya de odios e ilusiones, de impotencia y vacío, decidí, otra vez suicidarme. Copio al margen, palabra a palabra, la ingenuidad no tan falaz que escribí entonces. Claro que yo no debo ser tan límpido como me describo en esas líneas. Creo tener, como todos los serranos encarnizados, algo de sapo, de calandria, de víbora y de *killincho*, el pequeño halcón que tanto amamos en la infancia. Pero en este momento recuerdo, siento, añoro mucho más a la pariona o *pariwana* (1983, p. 81).



Es un inmenso pato de las lagunas de altura —cuatro y cinco mil metros—; vive en pareja o por tropas y, de repente, se alzan en cadena, vuelan a más altura que todas las montañas y pasan sobre el aire de los valles profundos como una ilusión inalcanzable color de sangre. (Sus alas son rojo y blanco y dicen que de allí se copió la bandera peruana). Alumbran desde alturas sin consuelo ni alcance; iluminan todos los ojos, hasta el de los piojos que yo tenía de niño, a millares, en la cabeza y en las costuras de mi ropa. Esos piojos se iluminaban, se hacían transparentes, mostraban sus tripitas con la luz de las alas de la *pariwana*, más íntima y lejana que la del sol. Porque cuando pasaban las *pariwanas*, el sol no hacía sino resaltar las manchas rojas en el sinfín del cielo, y esa imagen convertía en música toda nuestra vida, los abismos de roca y salvajina, las libélulas ojonas que danzaban sobre las acequias y en las aguas algo podridas de los estanques (1983, p. 82).

Ese recuerdo luminoso del ave que dio sus colores a la bandera del Perú independiente, conmueve al escritor que ya ha decidido otra vez suicidarse, después de intentos fallidos.

## El ave más querida

Entre todos los pájaros, la calandria, que los “naturales llaman tuya”, puede ser considerada como el ave emblemática de nuestro autor. Ocupa un sitio muy especial en la mayoría de sus obras. Será que como a don Bruno las calandrias le “aplacan la ira” (1987, p. 76).



En el artículo ya citado de *La Prensa* de Buenos Aires, titulado “Los *wayak*”, de 1942, Arguedas dedica muchas líneas más que a los otros tres pájaros referidos:

La *tuya* es un pájaro solitario, no abunda ni como el jilguero, ni como las palomas; en cada quebrada viven pocas. Y es solo de climas templados, habita en las quebradas tibias, con muchos árboles altos donde ocultar sus nidos. Es el ave más hermosa de los valles; y aunque los *wayak* las persiguen con saña, desde la época más antigua es el símbolo amante en las canciones. Los huainos más dulces, los cantos de amor más apasionados y los más tristes, al parecer fueron hechos para la *tuya*:

Hermosa *tuya* / *tuya* amarilla / *purienlla palchachay*. / Ojos de estrella / alas de nube / la que canta / dentro de mi corazón.

Es más grande que el jilguero, aunque de la misma especie, plumaje amarillo y alas jaspeadas de negro; y su pico es mucho más fornido y poderoso. Son tan ladrones como los jilgueros,

pero la tuya gusta tanto del trigo como del maíz, y con su pico duro y fuerte desgarrar la panca del choclo con la misma facilidad que el loro. Pero son pocos y tímidos; cuando oyen el tronar de la honda vuelan hasta lo más alto de los eucaliptus y de los sauces; sus alas amarillas son visibles desde lejos en el ramaje verde oscuro de los molles y de los eucaliptus.

Al mediodía todos los pájaros descansan. Bajo la sombra de los árboles cantan las palomas y las tuyas [...]. La voz de la tuya, en la madrugada, al mediodía y al atardecer, se eleva sobre el canto de los jilgueros; su voz grave y dulce se oye hasta muy lejos (1985, pp. 159-160).

En *Los ríos profundos*, cuando pasea por la alameda, el adolescente Ernesto, ya enternecido por el canto de las *tuyas*, encuentra a una niña que amó cuando tenía diez años.

La *tuya* canta; su pequeño cuerpo amarillo, de alas negras, se divisa contra el cielo y el color del árbol [...]. Cambia de tonadas [...]. Su canto transmite los secretos de los valles profundos. Los hombres del Perú, desde su origen, han compuesto música oyéndola, viéndola cruzar el espacio, bajo las montañas y las nubes, que en ninguna otra región del mundo son tan extremadas. ¡*Tuya, tuya!* Mientras oía su canto, que es, seguramente, la materia de que estoy hecho, la difusa región de donde me arrancaron para lanzarme entre los hombres, vimos aparecer en la alameda a las dos niñas. Alcira era casi el retrato de otra joven que amé, cuando tenía diez años (1980b, p. 146).

La emoción del niño tímido es muy fuerte; él tiene que huir.

Una escena reveladora del simbolismo atribuida por Arguedas a la calandria ocurre entre don Bruno, el patrón feudal de la hacienda Providencia, y Adrián K'oto, cabecilla elegido por sus colonos, quien le pide permiso para ayudar a los comuneros de Paraybamba que se mueren de hambre:

Colonos de Providencia les daremos lana, ovejas, para que vendan... trigo para que coman. Estalla la ira del patrón: Los colonos no venden. ¡Los colonos no tienen nada, K'oto! Todo es de mi pertenencia (1987, p. 42).

Don Bruno, entregándole su propio azote, le ordena al segundo mandón, Olivas, que le castigue a Carhuamayo, primer mandón:

—Diez le ordenó [...]—. Olivas blandió en seguida el azote y cruzó el rostro de Carhuamayo con un latigazo feroz.

Al ver que, siguiendo a K'oto, los indios presentes se habían arrodillado:

—¡Basta! —ordenó el patrón [...].

Carhuamayo, con la cara en que la sangre goteaba, permaneció erguido, los ojos pendientes de la frondosa copa del *pisonay*. Al último azote, una calandria se posó en la más alta rama; voló como llameando su pecho amarillo. Cantó dulcemente bajo los cielos.

Entonces Adrián K'oto pide permiso para hablar de nuevo:

—¡Inocente don Nemecio Carhuamayo! ¡Como la voz de la calandria! Más todavía. Él explica cómo Paraybamba no es corrompido, sufre (1987, p. 43).

Don Bruno sigue preguntando:

¿Sufren más [los paraybambas] que la Santísima Virgen? —¡Más! ¿Ella ha matado a su hijo recién nacido, padrecito don Bruno? La voz de la calandria, que volvió a cantar, fue oída por don Bruno. Repitió el canto varias veces seguidas y refrescó algo la ira que iba caldeando cada vez más al señor de la hacienda. La solitaria calandria voló del *pisonay*; la luz del nevado sonreía en sus plumas amarillas y negras que aleteaban en el aire. Cubrió el patio, todos los cielos, con su canto en que lloraban las más pequeñas flores y el torrente del río, el gran precipicio que se elevaba en la otra banda, atento a todos los ruidos y voces de la tierra. Pero su vuelo, lento, ante los ojos intranquilos del gran señor a quien le interrogaba un indio, iluminó a la multitud. Ni el agua de los manantiales cristalinos, ni el lucero del amanecer que alcanza con su luz el corazón de la gente, consuela tanto, ahonda la armonía en el ser conturbado o atento del hombre. La calandria vuela y canta no en el *pisonay* sino en el pecho ensangrentado de Carhuamayo, acariciándolo: en la frente insondable del patrón que repentinamente se estremece, en los ojos

de los colonos que miran a don Nemecio con serenidad firme y triste. Se ha ido la calandria (1987, pp. 43-44).

Entonces don Bruno da licencia a K'oto para que venda a los paraybambas ganado y alimentos, e incluso que le dé al fiado para que “no sufran más que nuestro señor, si eso es posible” (1987: 44).

El papel de la calandria, de su vuelo y de su canto, en el desenlace de aquella escena anuncia las palabras especialmente conmovedoras que dedicará Arguedas a las calandrias en el último diario de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*: palabras de despedida la “calandria consoladora” y mensaje esperanzador de bienvenida a la “calandria de fuego”.

Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora, del azote, del arrieraje, del odio impotente, de los fúnebres ‘almazamientos’, del temor a Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes; se abre el de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego, el del dios liberador. Aquel que se reintegra. Vallejo era el principio y el fin (1983, p. 235).

Como lo subraya la presencia de una despedida a sus aves queridas, Arguedas en este bestiario plumífero volcó muchas representaciones de su mundo andino, sus símbolos y mitos.



La tuya negro-amarilla que limpia el pecho de toda angustia o la ahonda mortalmente, cuando se pone a cantar para el mundo desde la más alta rama de los lúcumos y de los pisonayes (1987, p. 180).

## Referencias

- ALEZA, M. (1997). *Una cultura sumergida: Aspectos lingüísticos de la narrativa de José María Arguedas*. Valencia: Universitat de València, España.
- ARGUEDAS, J. M. (1974). *Yawar fiesta*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- ARGUEDAS, J. M. (1980a). *El Sexto*. Lima: Horizonte.
- ARGUEDAS, J. M. (1980b). *Los ríos profundos*. Lima: Horizonte.
- ARGUEDAS, J. M. (1983). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Horizonte.
- ARGUEDAS, J. M. (1985). *Indios, mestizos y señores*. Lima: Horizonte.
- ARGUEDAS, J. M. (1986). *Diamantes y pedernales / La agonía de Rasuñiti / El sueño del pongo / Cuentos olvidados / Taller*. Lima: Horizonte.
- ARGUEDAS, J. M. (1987). *Todas las sangres*. Lima: Horizonte.