

LOS LABIOS REZUMABAN SALIVA:
¿UNA IMAGEN ARGUEDEANA DE LA PACHA MAMA?

Claudette Kemper Columbus.

¿Cuál es la imagen que surge al pensar en la madre tierra? ¿Es mujer fructífera, honrada, y poderosa? ¿Es hermosa, generosa, y cariñosa? ¿Cuáles son los símbolos que la identifican? ¿Cuál es la iconografía para reconocerla?

Al leer las obras de Arguedas, me fijé en las figuras femeninas. Aunque muchas veces no eran las protagonistas principales, tenían una importancia que traspasaba la trama misma. A veces, estas mujeres jugaban papeles que en la superficie parecían bastante marginales, pero un estudio más detenido revelaba que mujeres victimadas, prostitutas, sucias, deformadas, mudas, carentes de facilidad verbal o de prestigio familiar forman la base del sentido íntegro de la obra.

La figura de una mujer oprimida, de habla farfullada, aparece con frecuencia en la obra de José María Argüedas.¹ Aunque toma muchas formas, ésta siempre muestra varias características semejantes. Huele; es fea, sucia, o abusada; hay un problema de algún tipo con la boca, con el habla; y, de una manera u otra, tiene conexión con el agua, con la humedad, con una intersección de la naturaleza y lo deforme, o sea, lo mágico.

Esta figura aparece en María, una prostituta morena de la América Central en el cuento "El Forastero": "Era una muchacha de rostro cetrino; tenía un extremo de la boca algo fruncido, como la de ciertas locas de pueblo, (...) esa parte de sus labios estaba húmeda de saliva..." (I, 212) "¡María!... Babienta! ¡Boca torcida!" "El percibió, por primera vez, que la parte irregular de su boca no le permitía pronunciar las palabras con toda claridad". (I, 216)

(1) La edición citada para las obras de José María Arguedas es la Editorial Horizonte, (Lima, 1983).

En *Los ríos profundos*, una opa juega el papel de la figura en cuyo cuerpo se cruzan lo monstruoso y la naturaleza trascendente y sacrificial. En forma de una blanca gordá, sin hablar, la idiota Marcelina deja pasivamente que la violen repetidamente grupos de estudiantes detrás de los escudados. También la viola de vez en cuando el padre que la trajo para trabajar en la cocina de la escuela. Pero la opa se siente compañera de la rebelde chola, doña Felipa, y se identifica con ella. Cuando doña Felipa huye de los soldados que la persiguen, deja su rebozo sobre una cruz al borde de un río profundo. "La opa se abrazó al eje de la cruz" (III, 136) y se llevó el rebozo, "empezó a correr, mugiendo, mugiendo como una condenada. (. . .) Mugió con esa voz característica de los gordos cuellicortos".

En "Amor mundo", la figura de la mujer que no puede hablar o protegerse, que tiene de una forma u otra los labios o "cerrados" o "cochinados", le aparece en tres formas al niño Santiago, forzado a ser *voyeur* a los diez años. Santiago primeramente es forzado a presenciar el ultraje de doña Gabriela, en una escena incestuosa, en que el "caballero" ultrajador es su propio sobrino y los hijitos de ella están dormidos en el mismo cuarto. Ella trata de rechazarle, pero sus esfuerzos son inútiles. Porque no desea despertar a sus hijitos, tiene que copular con el "caballero" delante del joven testigo. "El llanto de la mujer se hizo más claro, como el de esos escondidos hilos de agua que a veces bajan millares de metros de altura entre precipicios negros, de roca sin hierbas". (I, 223). Gabriela nombra "Anticristo" al violador, pero ese no es solamente un pecado católico, como indica su nombre, sino también una violación de la tierra que llora, una violación de la religión antigua. Dentro del horno viejo, una chicherfa, "Santiaguito" es forzado presenciar al "señor" levantar el traje de Gudelia mientras ella baila para la asamblea. "¡Eso no! ¡Soy casada y sacramentada! ¡Sacramentada!" (I, 226) "Apoyado en la puerta humeante, el chico vio que tumbaron a la señora blanca. 'Mejor si se queja...,' oyó decir al señor". (I, 227) "Ella lloró fuerte. Y la cholita, "chuchumeca", gritaba, insultaba, decía palabras inmundas, rezaba en Quechua...". La tercera toma la forma de otra Marcelina, una vieja de cuerpo deforme, su cara rojiza, "se hizo enorme ante los ojos de Santiago. La gorda va a orinar para ti, pues" (I, 231). "En su boca verdosa, teñida por el zumo de la coca, apareció una mezcla de sonrisa y de ímpetu". Burlonamente le muestra al chico "su parte vergonzosa", pero luego lo echó "con violencia. 'Corrupto muchacho. Ya sabes — 'dijo'".

En *Todas las sangres*, la opa es una enana indígena ninfománaca, Gertrudis, la cual seduce a don Bruno de chico. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en el "Primer diario", Arguedas, en su propia voz, en la primera página, recuerda un encuentro primero con una "zamba gorda, joven,

prostituta”, que le “devolvió eso que los médicos llaman ‘tono de vida.’” (V, 11) Al fin del “Primer diario”, recuerda cuando salió de una quebrada la empobrecida joven Fidela, preñada y abandonada, cuyo nombre tampoco la protege: “. . . los labios rezumaban saliva. Era blancona y sucia; estaba asustada, decidida. Por la noche (. . .) sentía que se arrastraba como una culebra. . . Fidela se acercó más hacia donde estaba mi cuerpo. . . Y fue avanzando la mano hacia mi vientre. Sus dedos duros estaban como caldeados. Yo guardé silencio”. El día siguiente, Fidela se fue llorando.

Estas figuras de mujeres existen fuera de o debajo de los límites sociales, están ligadas por los detalles del agua, de la orina, del llorar, de la saliva, por fluidos corporales, tienen contrapartes en personajes de mujeres de nivel más aceptado; y hay repetición de la situación de Fidela. La Asunta de la Torre de *Todas las sangres* también queda ultrajada por fuerzas fuera de su control; la Matilde, atada por sus hijos, tapa la boca de su esposo para evitar oírle hablar de su partida de la tierra natal. “La abrazó como una serpiente fría, a pesar de que la apretaba con violencia” (IV, 238).

Dos fuerzas nutrientes de la existencia son el agua y el habla, y esperamos que la mujer sea un principio de transmisión. Pero en las obras de Arguedas el agua y el habla juntos con la mujer indican una sumisión del sexo a la crueldad, al silencio, y a la muerte.

En un ensayo breve sobre Juan Rulfo, amigo íntimo de Arguedas, Carlos Fuentes describe la novela *Pedro Páramo* como el silencio roto por las voces que “no entendemos, las voces mudas del ganado mugiente, de la vaca ordeñada, de la mujer parturienta, del niño que nace, del molote inánime que arrulla en su rebozo una mendiga. Este silencio es el de la etimología misma de la palabra mito: *mu*. . ., imitación del sonido elemental, res, trueno, mugido, musilar, murmurar, murmullo, mutismo. De la misma raíz procede el verbo griego *muein*, cerrar, cerrar los ojos, de donde derivan misterio y mística, los ritos y las enseñanzas secretas”.² Si así es, entonces las opa-lentes, las mujeres cuyos labios rezuman saliva, son liminales, zonas donde se mezcla misteriosamente lo que debe ser verbalizado o mítico y lo que no puede aparecer claramente, a causa de un mutismo elemental, a causa de la oscuridad de la muerte. Como el agua, la mujer victimada balbucea *entre* la vida y la muerte, entre el mutismo y el mito. Gabriela violada llora con el sonido de la pobre Pacha Mama, abandonada y dañada.

(2) *Inframundo. El México de Juan Rulfo*, (México, Ediciones del Norte, 1983), p. 13. De aquí en adelante citado “Fuentes”.

En una entrevista con Alejandro Ortiz Rescaniere, él reveló que la Pacha Mama misma es muda; o la madre tierra balbucea, un oráculo abriendo la muerte a la vida; la vida a la muerte; el silencio al ruido. Pacha Mama es paradójicamente esencial y marginal; con voz y sin palabra. Para la madre tierra, un término más amplio que mudo sería: ignorante, quizás, sorda, palabras que esconden "opa". En dos sentidos ella es base: es excremental, y es la materia básica de la cual proviene las transformaciones; pero se queda pateada, abusada, rota por el arado, y si es creadora, se queda húmeda.

Se puede creer que lo bello en el arte o en la civilización es lo terminado, pero la naturaleza es *chawa*, ni cruda ni cocida; es marginal³. Sin embargo, quizás porque no cae dentro de ningún sistema, y evita la explicación retórica y binaria, ella es el resumen de la marcha del tiempo, el archivo del espacio, es la cosmovisión del sentido en un proceso colectivo (prostituto) "que es indispensable a la gestación mítica,"⁴ y real.⁵

Siendo *chawa*, de "afuera", sucia, ambigua, *luminem tremens* (frase de Ortiz Rescaniere); *luminem tremens* u *terra lumine territa*, frases en sí demasiado luminosas para una existencia fuera de los límites del conocimiento, Pacha Mama es más que la suma de sus partes, más de lo que la boca puede decir, y últimamente, más brava y significativa que la victimización o la muerte.

(3) Ver Alejandro Ortiz Rescaniere, "Chawa: la marginalidad andina y un cuento de Arguedas", *Anthropologica*, 2, 1984 (Lima), 413-417.

(4) Fuentes, 14.

(5) El prefacio escrito por Enrique Urbano para *Kay Pacha*, Rosalind Gow y Bernabé Condori (Cuzco, 1982), él escribe que Kay Pacha "no puede ser apreciada desde un solo punto de vista. La palabra está abierta a todos los eventos", (10) eso es decir, la historia propia de Pacha Mama es "chawa", abierta, misteriosa, y murmuriente.