JOSÉ ALBERTO PORTUGAL

LAS NOVELAS DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Una incursión en lo inarticulado

ET LUX IN TENEBRIS LUCET
MCMXVII
FONDO EDITORIAL
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Las novelas de José María Arguedas
Una incursión en lo inarticulado

José Alberto Portugal

Las novelas de José María Arguedas

Una incursión en lo inarticulado

FONDO EDITORIAL
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Las novelas de José María Arguedas.
Una incursión en lo inarticulado
José Alberto Portugal

© José Alberto Portugal, 2011

De esta edición
© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011
Av. Universitaria 1801, Lima 32 - Perú
Teléfono: (51 1) 626-2650
Fax: (51 1) 626-2913
feditor@pucp.edu.pe
www.pucp.edu.pe/publicaciones

Foto de portada: Tulio Cusman
Cuidado de la edición, diseño de cubierta y diagramación de interiores:
Fondo Editorial PUCP

Primera edición, abril de 2007
Segunda edición, marzo de 2011
Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2011-03833
ISBN: 978-9972-42-958-3
Registro del Proyecto Editorial: 11501361100921

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

ÍNDICE

Prefacio 17

Primer ensayo
Hacia una imagen del autor y de su obra. Una incursión en el *drama de recepción* de la narrativa de Arguedas 21

Argumento 23

Primera parte
Tiempo de polémicas 27

Capítulo 1
En torno a la fama póstuma de Arguedas 27

- La crítica arguedista 27
- El sentido de la «obra»: ¿hacia una teleología arguediana? La imagen del proyecto narrativo como un proceso coherente 30
- Carácter defensivo y origen polémico de la crítica arguedista 34

Capítulo 2
Aquel año de 1965 41

- Las tensiones en el campo intelectual y el problema de la *articulación* de la obra y el autor con su tiempo 41
- Competencia entre modos específicos de pensar: la delimitación del campo intelectual 46

Capítulo 3
En Lima, con los doctores (en torno a la mesa redonda sobre *Todas las sangres*: 1) 53

- Literatura y ciencias sociales. Un diálogo conflictivo 54
- Contextos y deslindes 56
- Arguedas y su opción por la novela 61
- El poder de la novela 67
- La lógica de las ciencias sociales 72

Segunda parte
Inscripciones de la obra 77

Capítulo 4
De la crítica comisarial a una lectura figural de las novelas de Arguedas
(la recepción de las primeras novelas de Arguedas en un discurso crítico de izquierda) 77

- El caso de *Yawar fiesta* 79
- Ideología e imaginación novelesca 81
- El caso de *Los ríos profundos* 86
- Pregunta el crítico: ¿una exégesis forzada? 89
- Responde el autor: el mensaje oculto de la novela 92
- Una lectura *figural* 95

Capítulo 5
El tiempo de la novela (en torno a la mesa redonda sobre *Todas las sangres*: 2) 97

- La lógica de la novela: la captación de lo que es nuevo o informe 99
- La novela social de Arguedas: la zona de choque con las ciencias sociales 106
- Coda: la competencia en el mundo intelectual 111

Capítulo 6
Hacia una imagen de la obra y el autor (en el campo de la literatura:
el otro contexto polémico) 115

- Las ideas y actitudes de la «nueva novela» 115
- El silencio imposible: Arguedas, en las primeras horas del *boom* 117
- La tradición crítica arguedista y el doble contexto polémico 123

Segundo ensayo
Novela e idea de la novela 125

Argumento 127

Primera parte
Entre la épica y el romance: inestabilidad formal en las primeras novelas de Arguedas 131

Introducción 131

- La lengua como problema técnico fundamental 134
- La inestabilidad formal de la novela y la imagen del artista imperfecto pero genial 138

Capítulo 1
Diseño y estructura en *Yawar fiesta* 143

- Los capítulos iniciales de *Yawar fiesta*: la trayectoria de un problema 143
- Tensión formal: la novela como diálogo y polémica 149
- La excentricidad de la *fábula* y el problema de articulación de la novela con su tiempo 152
- La inscripción de múltiples voces y el poder de la lengua en la novela 159
- Entre la épica y la sátira: estilizaciones y principio constructivo 166
- Ritual y drama de las clases sociales en el mundo andino: el valor de la fiesta 177
- La franja mestiza como centro ideológico 181
- Coda 187

Capítulo 2
Los ríos profundos: entre la *épica* y el *romance* 189

- El principio constructivo. ¿Un modelo «agónico»? 190
- Tensiones formales: cuestiones de técnica e idea de la novela 195
- La sintaxis narrativa de *Los ríos profundos*: el discurso autobiográfico como sustrato 203
- El autobiografismo y sus descontentos: las dificultades del discurso crítico para integrar autobiografía y estructura narrativa 211
- La unidad del narrador, la imagen del autor y la creación de un nuevo lenguaje artístico 219
- La inmersión en la vida individual: ¿una regresión nostálgica? De la representación del drama social al rito de pasaje como sustrato narrativo 225
- Coda: sobre la inestabilidad formal en las primeras novelas de Arguedas 245

Segunda parte
En la encrucijada. *El Sexto*, novela de crisis 249

Introducción 249

Capítulo 3
Sustratos narrativos. Mitos y ritos 257

- El líder míticamente constituido 261
- La muerte de Cámac y el motivo sacrificial 267
- La celda de Gabriel: el espacio de la imaginación 278

Capítulo 4
Disonancias 287

- La novela como un espacio de conjunción de discursos 289
- Voces: la constitución de los hablantes en la novela 294
- Coda: *El Sexto*, novela de crisis 299

Tercera parte
La incursión en lo inarticulado: *Todas las sangres* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* 305

Introducción
Novelas y dramas sociales 305

Capítulo 5
La novela y su tiempo 311

- Procesos: la captación de la lógica interna de su época 313
- *Drama* y novela social: la definición de los dominios y zonas de exploración novelística 320
- Valor temático-estructural de la esfera de lo económico 331

Capítulo 6
La fibra del lenguaje social 339

- Los «nuevos» lenguajes 339
- Campos de discurso 346
- Rastreos: modelos y arquetipos 352
- La trama de textos y voces. Otra veta de la «nueva épica»: las voces antiguas 361
- Contextos de emergencia: la configuración de modelos de discurso 368

Capítulo 7
Modos de exploración novelística (I): dialogismo 379

- Dialogismo: diálogo conflictivo, dialogismo excesivo 383
- Patrones estructurales: del capítulo II de *Todas las sangres* hasta la última línea de los *Hervores* 387

Capítulo 8
Modos de exploración novelística (II): ritualización 405

- Creadores de ritos (1): don Bruno y Rendón Willka, las figuras movilizadoras de *Todas las sangres* 410
- Creadores de ritos (2): Ciriaco Moncada y Esteban de la Cruz, agonistas chimbotanos en *El zorro...* 417
- Coda: escritura y ritual 437

Epílogo
Muerte y resurrección: la inscripción dolorosa del autor 443

Bibliografía 447

Este libro está dedicado
a la memoria de
Alberto Escobar y
Luis Alberto Arocena.
Fue mi fortuna haberlos tenido como maestros.

Y a la memoria de
José María Arguedas,
a quien no conocí,
de quien siempre llevo el recuerdo.

So here I am, in the middle way, having had twenty years—
. . . . . .
Trying to learn to use words, and every attempt
Is a wholly new start, and a different kind of failure
Because one has only learnt to get the better of words
For the thing one no longer has to say, or the way in which
One is no longer disposed to say it. And so each venture
Is a new beginning, a raid on the inarticulate
With shabby equipment always deteriorating...[*]

T. S. Eliot, «East Coker» (v), *Four Quartets*

[*] Así pues, aquí estoy, a mitad de camino, habiéndome pasado veinte años […] tratando de aprender a usar las palabras, y cada intento es todo un nuevo comienzo y otra forma de fracaso, pues uno solo ha aprendido a sacar lo mejor de las palabras para aquello que ya no tiene que decir o para decirlo de manera en la que uno ya no está dispuesto a hacerlo. Y así, cada empresa es un nuevo inicio, una incursión en lo inarticulado, con equipo precario siempre deteriorándose… (traducción en prosa del autor).

Prefacio

La incursión en lo inarticulado que anuncian el título y el epígrafe de este libro se refiere fundamentalmente a la empresa artística e intelectual de José María Arguedas (1911-1969), a la manera en la que esa obra se hace y continuamente se reformula, a las tensiones que la animan y a las que la aquejan en el contacto que tiene con su mundo y con su tiempo. Es, sin duda, el registro de su inevitable condición experimental. Pero la incursión en lo inarticulado es también el signo de la empresa de quien se interna en el estudio de esa obra. Se refiere, en este caso, a las respuestas, a veces tentativas o precarias, que se pueden formular ante los retos que esta propone, ante los enigmas y las perplejidades que suscita. Es la constatación inevitable de que, allí donde empezamos a definir algo, un nuevo problema emerge; es la manera en que se inscribe esa experiencia de lectura en nuestra imaginación como un continuo ritual de preguntas y respuestas.

Los dos ensayos que forman este libro quieren dar testimonio de ese tipo de experiencia. El primero es una muy tentativa incursión en lo que llamo el *drama de recepción* de la narrativa de Arguedas. Es un esfuerzo por empezar a darle forma al complejo proceso en el que se configura la imagen del autor y de la obra. Se funda en la descripción y comentario de un ámbito limitado de lectura y valoración de la obra de Arguedas. El segundo ensayo (que aparece, en sí, como una constelación de ensayos) se interna en el estudio de las novelas de Arguedas con la intención de rastrear, en ellas, claves para entender una muy original imaginación, una práctica artística muy particular.

No nacen estos ensayos de la necesidad de llenar algún vacío o deficiencia en el campo de los estudios de la obra de Arguedas. Debemos asumir siempre que los hay, pero no me he sentido llamado a constatarlo. Además, la producción crítica en torno a la obra

y a la figura de Arguedas ha sido, en las últimas décadas, continua, extensa y dispersa; no pretendo, pues, conocerla toda o haberla digerido en su mayor parte. Es más, como se podrá apreciar, estos ensayos se han construido, en gran medida, al margen de una parte significativa de ese cuerpo de discurso crítico; me he concentrado, más bien, en los trabajos *clásicos*, digámoslo así (me refiero a los estudios de conjunto y algunas de las piezas monográficas que fueron producidos a lo largo de los setenta y comienzos de los ochenta). Espero dejar en claro y que se vean a lo largo de mi estudio las razones por las que lo hago.

No nacen tampoco estos ensayos del afán de corregirles la plana a ellos, de quienes en tantas oportunidades he recibido muchas y muy buenas lecciones. Mis argumentos, como se verá, o abren brechas o emergen de las que están dadas en el trabajo que otros han hecho; ocupan, por ponerlo así, un lugar intersticial y desde allí hablan. Se podría pensar (con maldad) que se trata de una crítica parasitaria; sin embargo, para mí, es señal del peso que aún tienen o de la autoridad con la que aún resuenan (a pesar de sus propios «fracasos») esas otras empresas críticas. Yo las entiendo como esfuerzos que han calado hondo y cerca de las intuiciones fundamentales de Arguedas.

Estos ensayos nacen más bien de una intensa y continua lectura y diálogo con la palabra de José María Arguedas. Son, en verdad, más de 30 años de interrogar a la esfinge y de lidiar con su imagen. Una noche de diciembre de 1969 estoy viendo en la televisión las noticias. Es el entierro de alguien importante. Un escritor, me dicen, que se suicidó. Otros estuvieron allí y han contado lo que ocurrió ese día: las broncas, las banderas, la desgarradora entonación lírica de un violinista andino. Yo no sé ya cuánto de mis detalles se desprenden en realidad de lo que vieron ellos. Solo me queda de propio y claro en la memoria la imagen del adolescente que fui, magnetizado por esa muerte y su tumultuoso espectáculo. Unos meses más tarde, un compañero de colegio (uno o dos años mayor que yo) me recomienda una novela tremenda, *El Sexto*. Es mi primer contacto con la obra de Arguedas. Me deja azorado. En mi último año de la secundaria (me imagino que hay formas y formas de graduarse), leí *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, que estaba como *recién* publicada. Fue la primera vez que intenté escribir algo sobre Arguedas. Poco en claro me queda de lo que resultó. Recuerdo, más bien, la angustia de no saber qué decir frente a todo eso, ¿por dónde comenzar?, ¿a dónde ir? *El zorro* fue entonces, como me es hoy, un libro inabarcable. Al final, la imagen de la Orfa encarando el abismo lo dominó todo. *Yawar fiesta* y *Todas las sangres*, la épica/ética de Arguedas, le dieron forma a mis estudios generales: fueron mi *Tungsteno*. Solo más tarde, y en el marco de una crisis vocacional, me encontré con la veta autobiográfica de *Amor Mundo* y *Los ríos profundos*. No exagero, entonces, si digo que la obra de Arguedas

ha marcado de manera significativa las estaciones síquicas de este lector. Y es tal vez en virtud de esta primera forma que tiene mi lectura de ella que la figura de este autor se ha inscrito en mí como un héroe agonal, en un continuo proceso de muerte y resurrección.

Escribí sobre *Los ríos profundos* mi tesis de bachiller en la Pontificia Universidad Católica del Perú, bajo la dirección de la profesora Susana Reisz. Me interesaba, entonces, la tensión entre autobiografía y autobiografía ficcional como problema puntual. Pero el enganche con el conjunto de la obra y con los retos que esta planteaba había cristalizado en el seminario sobre Arguedas que el profesor Alberto Escobar ofreció en la Universidad Católica. Fue una magnífica experiencia. Y en Texas, bajo la supervisión del profesor George Schade y el estímulo del profesor Luis Arocena, mi tesis doctoral quiso abarcar el conjunto de la narrativa mayor de Arguedas bajo el mismo título fundamental con el que ahora presento este trabajo. A diferencia de lo que es práctica normal, la tesis doctoral no se hizo libro. Para mí, apenas terminada, decía ya lo que no sentía necesidad de decir o decía aquello que aún tenía vigencia de forma insuficiente. A partir de entonces, el *libro sobre Arguedas* fue empezado y abandonado con frecuencia e intensidad rituales; y luego su idea fue lentamente reformulada, y fue escrito a plazos. Hay en el texto que presento ahora fragmentos y pedazos rescatados de mis previos intentos.

Un libro escrito así, a lo largo de tanto tiempo, tiene sin dudas sus problemas. Jaime Gil de Biedma (evocando a Juan de Mairena) sugería que, en un extremo, libros como este se ajustarían a esa lógica heracliteana «en la que las conclusiones no resultan del todo congruentes con las premisas, pues en el momento de producirse aquellas ha caducado ya en parte el valor de éstas». Cerca, pero no es este, de manera cabal, aquí el caso. Hay, eso sí, en estos ensayos, unas cuantas sendas perdidas y algunos caminos truncados. Quiero decir con esto que, al final de cuentas, a pesar del trabajo de otros (y a pesar de haber tratado yo de emularlos), no produce este libro una imagen coherente, orgánica, del autor y de su obra. He aprendido y aceptado que no podría haber sido esa su intención, como sé que tampoco es su defecto, sino su designio.

Un libro escrito así, lentamente, tiene también (quiero creer) sus ventajas. La constante descripción y redescripción de esos mundos cargados, la continua erosión descriptiva e interpretativa de esos densos textos, permite que afloren temas, motivos: semillas concretas para nuevos comienzos. Algo se gesta en la continua atención a las obsesiones del autor que fuerza al oído crítico a ajustar sus frecuencias y demanda que hagamos lo que sea necesario para entender, para explicar. Y eso significa en muchos casos traspasos, incursiones en suelo extraño. Forjar un vocabulario crítico que recoja nociones e ideas desgajadas de los discursos sistemáticos que las acuñan tiene sus riesgos. De allí viene mucho de lo que es inestable en este libro; pero de allí vienen, también,

sus posibles aportes. Algo se ha hecho para aclarar la idea de lo que son estas novelas y su contacto con el lenguaje social de su tiempo; se ahonda también en la comprensión de lo que ha sido el continuo drama de su recepción; y se aportan pistas para entrar más decididamente en el campo de la forma de la novela y para entender la impronta de lo ritual en la imaginación de Arguedas. No es poca cosecha.

Aunque en gran parte este trabajo se fue haciendo en una cada vez más honda pero voluntaria soledad, no habría llegado a buen término de no haber mediado la presencia y la intervención de muchas personas en distintas circunstancias y calidades. Por eso les estoy profundamente agradecido a New College Foundation, en la persona de John Cranor, su presidente, y a New College of Florida, en la persona de su *Provost*, Charlene Callahan, por el apoyo financiero provisto a través de la Cátedra PepsiCo, que hizo posible que me dedicara en sucesivos veranos a la investigación y a la escritura de estos ensayos. También extiendo mi más profundo agradecimiento a Luis Jaime Cisneros, de la Pontificia Universidad Católica del Perú, así como a Patricia Arévalo y Carlos Eduardo Vargas Tagle, de su Fondo Editorial, pues acogieron este libro en distintos momentos; a Chuck King, en Vermont, y a Stanley Tsigounis y el grupo de los lunes, en Florida, por la cosecha de tranquilidad que es condición sin la cual no; a Julia Patricia y a Rossana, porque hacen posible el enigmático y necesario espacio de lo incondicional; a José Luis Rénique y a Peter Elmore, por la amistad y por esa conversación continuamente reanudada que vence melancolía y distancias; a Susana Reisz, por la confianza y por el cariño, y sobre todo por el bello y tenaz ejemplo de inteligencia e integridad; a Sharon, que ha sobrevivido (espero) a tanto manuscrito y a tanta incursión en lo inarticulado, por recordarme cada día de la importancia de mi trabajo como solo una persona que escribe y ama lo puede hacer, y por negarse al sacrificio con tanta abnegación.

Primer ensayo

Hacia una imagen del autor y de su obra.
Una incursión en el *drama de recepción*
de la narrativa de Arguedas

Argumento

El primer ensayo tiene una estructura narrativa algo excéntrica o, más bien, concéntrica. La primera parte, «Tiempo de polémicas», comienza con un capítulo («En torno a la fama póstuma del autor») que examina aspectos de la formación de la fama póstuma de Arguedas, un fenómeno de los años setenta que resulta de la configuración de un discurso crítico invertido en la revaloración artística e histórica de su obra. A este discurso crítico lo llamo la «tradición crítica arguedista», aunque el término «tradición» exagera el grado de cohesión de ese proceso. Desde este punto, el ensayo «avanza» hacia un momento previo y fundamental en la recepción e inscripción de la obra de Arguedas: la situación polémica de 1965, con su evento central en Lima con los doctores, la mesa redonda sobre *Todas las sangres*. Dos capítulos se dedican a este asunto: uno, de carácter más general («Aquel año de 1965»), una primera incursión en el drama de la recepción de la obra de Arguedas; y otro, de más detalle («En Lima con los Doctores»), una lectura de la mesa redonda sobre *Todas las sangres*. Con esto se cierra la primera parte.

Una de las ideas que organiza el ensayo hasta este punto es que la obra de Arguedas se ha desarrollado siempre en terreno hostil, en suelo extraño. La crítica arguedista reconoce este aspecto y se organiza en torno a él como discurso defensivo. De manera significativa, esta condición del trabajo artístico de Arguedas expresa la posición incómoda (incluso dolorosa) del autor en relación con el medio intelectual de su tiempo. Sin embargo, se trata de dejar en claro que la obra no se desarrolla *a pesar de eso* —esto es, no es una situación que la merma o la impide—, sino que, por el contrario, la obra se desarrolla *a partir de eso*. Las novelas de Arguedas registran esa tensión y conflicto en sus temas fundamentales, y también en su forma; y esa capacidad de registro le permite, a su vez,

reinsertarse como parte del diálogo de su tiempo. Más aún, desde temprano, Arguedas se va haciendo consciente del poder de la novela como instrumento de investigación, y eso determina su opción fundamental por ese género como vehículo de expresión.

Se muestra también, en esta primera parte del ensayo, en qué medida ese particular evento de 1965 (la mesa redonda sobre *Todas las sangres*) es, a su vez, parte de un proceso más hondo de redefinición del campo intelectual, que se expresa de manera particularmente intensa en las concepciones y prácticas de la novela y la sociología, y en la confrontación de esos géneros de discurso. En ese contexto, el hecho que se observa y examina es que la recepción de la obra de Arguedas ha estado siempre marcada por dificultades, tanto de carácter estético como político. Y estas dificultades fueron particularmente agudas en el ámbito local. La situación expresada en la mesa redonda famosa, sin negar las peculiaridades del evento, no fue un hecho aislado y único, sino que formaba parte de un patrón de relación —de «articulación»— de la obra y del autor con su medio. A ilustrar este fenómeno se dirige el ensayo a partir de este punto.

La segunda parte del ensayo, «Inscripciones de la obra», comienza con una cala más hacia atrás, hacia comienzos de los sesenta, para ir definiendo los términos en los que la narrativa de Arguedas se incorpora al horizonte intelectual de su tiempo. El capítulo 4, «De la crítica comisarial a una lectura figural de la narrativa de Arguedas», estudia la lectura de las novelas de Arguedas hecha por un crítico influyente de la izquierda institucional, César Lévano. Esto nos permite ver el proceso de formación de patrones de interpretación y explicación que influirán en la comprensión e inscripción de esta obra, en particular su narrativa mayor. El primer aspecto importante aquí observado es el de la formación de lo que llamo la «crítica comisarial», que después de Lévano ha sido ejercida por críticos como Alejandro Losada y Silverio Muñoz. Este discurso crítico se organiza en torno a la idea de que el proceso de esa obra se ve amenazado por el fracaso artístico-ideológico (Lévano), o deviene y supera ese fracaso (Muñoz), o desemboca en él (Losada). En sus manifestaciones posteriores, este tipo de crítica puede ser vista también como una reacción contra el desarrollo de la crítica «arguedista» y la formación de la fama póstuma del autor. El segundo aspecto que nos permite ver el estudio de la lectura de Lévano es cómo, lado a lado con el carácter comisarial del discurso crítico, se va formando también una lectura redentora de esas novelas (fundamentalmente, entonces, *Yawar fiesta* y *Los ríos profundos*), una lectura que propone la existencia de un significado oculto, casi profético, en esa literatura. Es lo que caracterizo como una lectura «figural».

A continuación, el ensayo se mueve de regreso al contexto polémico de 1965, con el capítulo 5, «El tiempo de la novela», para reconstruir desde allí el impacto que tuvo ese

momento en el desarrollo de la recepción de la novelística de Arguedas, confrontando ese efecto con lo que se puede ya ver como la idea de la novela en Arguedas: la novela en tanto «novela social» se define como una decidida incursión en la densidad del presente. Es esta la zona de colisión con el discurso ascendente de las ciencias sociales. El capítulo 6, «Hacia una imagen de la obra y del autor», presenta en líneas generales el espacio de recepción definido por los parámetros de la «nueva novela» y el *boom*. Este es el otro espacio polémico de inscripción de la obra. El capítulo cierra (y con él, el ensayo) con otra reflexión sobre la función de la crítica arguedista. Ante este complejo contexto polémico, la crítica arguedista constituye un espacio alternativo de lectura de la obra de Arguedas. A través de esto quiero insistir en la idea de que este fenómeno tiene que ser entendido como un complejo drama de recepción: como un proceso donde están en juego no solo las reglas de producción, sino también las de lectura de los discursos institucionales, tanto en las ciencias sociales como en la literatura.

Primera parte
TIEMPO DE POLÉMICAS

Capítulo 1
En torno a la fama póstuma de Arguedas

Los que empezamos a leer la narrativa de Arguedas a comienzos de los setenta no solo leíamos las novelas y cuentos, sino que nos internábamos en la *obra* —nos incorporábamos a ella y lo hacíamos como sus contemporáneos—. Con la mediación de un elaborado discurso intelectual, establecíamos contacto con lo que se empezaba a entender como el proyecto artístico arguediano, como lo sugería la reflexión crítica de Antonio Cornejo Polar, por ejemplo; o comenzábamos a vislumbrar el proyecto intelectual de Arguedas en esa red de discursos narrativo-ficcionales, etnográficos, testimoniales, etcétera, cuya integridad intentaba dilucidar la propuesta crítica de Ángel Rama. El evento literario, el *hecho* literario, del cual participábamos no lo definían los límites de la producción artística de Arguedas, pues esta se ubicaba ya en el centro de un fenómeno más amplio y de naturaleza aun más compleja.

La crítica arguedista

En 1972, tras la publicación póstuma de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, se desarrolla una «nueva atención» sobre el autor y su obra, el inicio, en realidad, de todo un nuevo proceso de significación. A partir de 1973, con la aparición de los libros de Antonio Cornejo Polar *(Los universos narrativos de José María Arguedas),* de Sara Castro-Klarén *(El mundo mágico de José María Arguedas)* y de Gladys Marín *(La experiencia americana de José María Arguedas),* empieza a definir su forma un proceso de revaloración crítica de la narrativa de Arguedas. Un poco más tarde, con los ensayos de Ángel Rama (recogidos en *Transculturación narrativa en América Latina*) y el estudio de William Rowe *(Mito e ideología en la obra de José María Arguedas),* el proceso parece desembocar en

la constitución de una imagen consensual sobre el sentido y el valor de la figura y de la obra de Arguedas.

Al desarrollo de este discurso crítico que apunta a definir y fijar el sentido de la obra de Arguedas lo he caracterizado en otra parte como la «tradición crítica arguedista».[1] Más allá de la discusión de los méritos de tal caracterización, lo que me interesa con ese término es llamar la atención sobre el proceso de formación de un espacio de lectura e interpretación en el que se organizan y desde el cual se estimulan y motivan nuevas lecturas e interpretaciones de la obra de Arguedas. Esto es, en sí, manifestación de la importancia de la figura de Arguedas en el campo de la reflexión sobre la cultura y la sociedad peruanas contemporáneas, en el que se ha convertido en punto de partida o llegada, referencia inevitable o necesaria, de parte significativa de la producción intelectual del Perú en las últimas tres décadas.

El interés expresado y desarrollado por los críticos literarios de los setenta se sostiene y amplía en la siguiente década, y se expresa cabalmente en estudios como los de Alberto Escobar *(Arguedas o la utopía de la lengua),* Julio Ortega *(Texto, comunicación y cultura...)* o Martin Lienhard *(Cultura popular andina y forma novelesca...).*[2] Este interés se amplía aún más y recibe un nuevo impulso en el «encuentro» de la obra y la figura de Arguedas con el trabajo de algunos historiadores y científicos sociales que empiezan, en esa época, a desarrollar ensayos en los que abordan problemas de diversa índole, como la caracterización de amplios horizontes mentales en el mundo andino (*Buscando un Inca*, de Alberto Flores Galindo); o la reinterpretación de la dinámica social andina en particulares coyunturas históricas (*Yawar mayu*, de Nelson Manrique); o la reflexión sobre el carácter de la modernidad y, en particular, la modernidad 'popular' en el Perú

---

[1] Véase mi artículo «Muerte y resurrección del autor». En Maruja Martínez y Nelson Manrique (eds.). *Amor y fuego. José María Arguedas, 25 años después.* Lima: DESCO, Centro Estudios para la Promoción y el Desarrollo-CEPES, Centro Peruano de Estudios Sociales-SUR, Casa de Estudios del Socialismo, 1995, pp. 273-282. Para la noción de 'fama póstuma' y la problemática conectada a ella, véase Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982; en particular el primer capítulo, «Literary History as a Challenge to Literary Theory».

[2] Los trabajos de Escobar, Ortega y Lienhard se concentran o en novelas específicas o en aspectos específicos de la obra de de Arguedas, y no se proponen como visiones de conjunto, a la manera de los libros fundamentales de los setenta. Esto, que es una diferencia, sirve también para confirmar el funcionamiento de un discurso crítico sobre la obra de Arguedas, para entonces ya esclarecido. Véanse Escobar, Alberto. *Arguedas o la utopía de la lengua.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1984; Ortega, Julio. *Texto, comunicación y cultura:* Los ríos profundos *de José María Arguedas.* Lima: CEDEP, 1982; Lienhard, Martin. *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas.* Lima: Latinoamericana Editores-Tarea, 1981.

(*El conflicto de las sensibilidades*, de Guillermo Nugent); o una nueva incursión en el problema racial (*Racismo y mestizaje*, de Gonzalo Portocarrero), etcétera.[3]

En estos ensayos, la figura de Arguedas se presenta o se ofrece con distinta consistencia. En algunos casos se trata, en sí, del objeto de la reflexión; en otros, aparece como *discurso* que apoya o dilata la incursión en particulares aspectos de la experiencia social o cultural (que permite *pensarla,* diríamos); por último, se puede tratar del espacio en el que se genera un nuevo vocabulario (por ejemplo, se introducen metáforas nuevas o reactivadas): en todo caso, se trata de un lenguaje a través del cual se empiezan a articular nuevos planos de indagación o se hacen posibles nuevas formulaciones de base, como el caso de la metáfora del *yawar mayu.*[4]

En este renovado y sostenido interés por Arguedas hay un intento de recuperar el valor documental de su vida y de sus textos. La idea parece ser que tanto en el discurso artístico e intelectual como en la trayectoria del individuo se puede observar, a la manera de una mina de tajo abierto, la multiplicidad de planos de la experiencia en que tiene su origen una forma de pensar y vivir el país, y a través de la cual se nos revelan claves para entender el tejido histórico de nuestra sociedad. Por otro lado, este interés también evidencia la preocupación por entender las posibilidades y las limitaciones de la empresa de construir una narrativa mayor sobre ese ámbito de la experiencia histórica llamado Perú.

La trayectoria intelectual de Arguedas se ofrece como un factor de continuidad en el desarrollo de una tradición intelectual o comunidad de discurso sobre el Perú. La figura del autor adquiere calidad narrativa: es uno de los *sujetos* que conecta en la experiencia y en la escritura a un sector de intelectuales jóvenes, de los sesenta en adelante, con los *orígenes* del pensamiento radical moderno en los años veinte y treinta. La insistencia de Arguedas y sus comentaristas sobre la influencia de Mariátegui en su obra (como marco e impulso a su actividad creativa e «interpretativa») es un aspecto de este fenómeno.

---

[3] Flores Galindo, Alberto. *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes.* Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1987; Manrique, Nelson. Yawar mayu. *Sociedades terratenientes serranas, 1879-1910*. Lima: Instituto Francés de Estudios Peruanos-DESCO, Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1988; Nugent, Guillermo. *El conflicto de las sensibilidades. Propuesta para una interpretación del siglo xx peruano*. Lima: Instituto Bartolomé de las Casas-Rímac, 1991; Portocarrero, Gonzalo. *Racismo y mestizaje*. Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo, 1993.

[4] En Arguedas, esta metáfora se construye en distintos momentos. De particular importancia son las formulaciones del *yawar mayu* en *Los ríos profundos* y en el «segundo diario» de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Nelson Manrique cita por extenso un pasaje del diario como epígrafe de su libro.

Ya sea que se conciba la obra de Arguedas como espacio de simbolización (esto es, como la formalización de un núcleo de experiencia y pensamiento capaz de generar nuevas acciones interpretativas), o como espacio reflexivo (en el cual su carácter problemático genera la confrontación con prácticas establecidas de producción de discursos en el ámbito intelectual), la persistencia de la figura de Arguedas en el ámbito de la reflexión crítica sobre el Perú puede servir como indicador del esfuerzo por construir una *comunidad de discurso,* en la que se exprese y desarrolle un conjunto de valores compartidos que van más allá de la comprensión del fenómeno artístico, pues apunta a la definición de modos de comprender el destino histórico de una sociedad y de orientar las prácticas sociales.[5]

El estudio sistemático de este discurso crítico es un proyecto por hacer. Aquí, yo solo apuntaré en dirección a ciertos temas que aparecen a lo largo de este proceso de configuración de la fama póstuma de Arguedas y proponen problemas particulares que están en el centro de mi interés por entender su idea y práctica de la novela. Esto último, en mi opinión, exige que se entiendan los contextos en los cuales se construye y actualiza el lenguaje artístico de Arguedas. Por el lado de la crítica, me interesará el período que va de finales de los sesenta a finales de los setenta, en el que se forma la base de la fama póstuma de Arguedas.

El sentido de la «obra»: ¿hacia una teleología arguediana? La imagen del proyecto narrativo como un proceso coherente

En el discurso crítico de los años setenta surge la imagen de la narrativa de Arguedas como una obra coherente y completa, como una unidad de sentido elaborada a lo largo de un dilatado proceso creativo. Tal vez la forma más acabada de esta idea la propuso Antonio Cornejo Polar en *Los universos narrativos de José María Arguedas* (de 1973), aunque su argumento básico ya está presente y en circulación desde 1970.[6] En efecto, «El sentido de la narrativa de Arguedas» aparece en el número de homenaje a Arguedas de la *Revista Peruana de Cultura,* que conmemora el primer año de la muerte del autor.

---

[5] Para el concepto de «comunidades de discurso» véase Wuthnow, Robert. *Communities of Discourse. Ideology and Social Structure in the Reformation, the Enlightenment, and European Socialism*. Cambridge: Harvard University Press, 1989. Para la noción de 'autor', véase Foucault, Michel. «What is an autor». En *The Foucault Reader*. Paul Rabinow (ed.). Nueva York: Panteon Books, 1984, pp.101-120.

[6] Cornejo Polar, Antonio. «El sentido de la narrativa de Arguedas». *Revista Peruana de Cultura,* Nº 13-14 (diciembre de 1970), pp. 17-48; y *Los universos narrativos de José María Arguedas.* Buenos Aires: Losada, 1973.

En ese momento, la siguiente afirmación de Cornejo Polar pone los cimientos en que se funda la fama póstuma de Arguedas:

> Tratar de aprehender el sentido general de una producción literaria implica la aceptación de un supuesto: que tal producción es unitaria, homogénea, o que posee una sólida estructura relacional, suficiente par compatibilizar variantes y paradojas. En uno u otro caso, que se constituye como objeto pasible de conocimiento, cuyo recorte del «continuum» literario resulta ser, por consiguiente, lícito. Supone, en otras palabras, que la producción íntegra *tiene* sentido. En el caso concreto de la narrativa de Arguedas, de compacta y admirable coherencia, se asume este supuesto.[7]

Más importante aún será el acto de sostener y desarrollar esta línea argumental en la que Cornejo Polar resucita la importancia del autor y de la obra. A partir de este momento, la noción de 'obra' se forja como expresión de un logro. Se trata de una doble conquista, en realidad. Se afirmarán, por un lado, la coherencia interna de la secuencia novelesca en tanto proceso creativo y, por otro, la coherencia externa de ese discurso, en tanto discurso referido a una (su) realidad. En este contexto, Cornejo Polar sugerirá que los cambios operados en la narrativa de Arguedas son registros de los cambios operados en la dinámica social y en las formas de entenderla. En 1973, Cornejo revisa la idea de la obra:

> A través de todo su curso, que no es lineal y que no está libre de desgarrantes contradicciones, la narrativa de Arguedas revela una auténtica y honda coherencia interior. A la larga es esta coherencia el más eficaz recaudo hermenéutico, el más seguro y esclarecedor, para comprender el significado de cada texto de Arguedas. Frente al problema siempre presente de «definir la significación de un escrito o de un fragmento», Goldmann encontró una primera respuesta: «refiriéndolo al conjunto coherente de la obra». En el caso que nos ocupa, de verdad excepcional en este orden, asumimos como hipótesis que el concepto de la obra y el principio de la coherencia aluden, según acepta Goldmann en algunas circunstancias, «al conjunto de los escritos y de los textos de un autor».[8]

Se refuerza aquí la noción de coherencia interna y se insiste en asegurar el valor de la obra como espacio de simbolización. Se define también el mejor «recaudo hermenéutico»: describir la obra como un proceso de interpretación.

---

[7] Cornejo Polar, Antonio. «El sentido de la narrativa...», p. 17. El énfasis es de Cornejo Polar.

[8] Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos...*, p. 13.

Hacia mediados de los setenta, Ángel Rama ampliará la esfera de comprensión del sentido de esa obra al definir su espacio más allá del campo de la literatura, revelando el potencial de entenderla y entender su proceso de configuración como una comunicación entre distintos campos intelectuales, entre distintos tipos de discurso. Dice Rama en «La gesta del mestizo» que:

> No hay [en el caso de Arguedas] compartimentalización de las áreas de conocimiento [...] sino que presenciamos la construcción de una tarea intelectual como totalidad de sentido. Este se vierte a través de una pluralidad de canales, entre los que podemos reconocer al menos tres, para hablar así de José María Arguedas escritor, folklorista, etnólogo; cualquiera de ellos, incluido el narrativo, resultaría insuficiente si con sólo sus datos pretendemos entender la aventura intelectual del autor.[9]

Rama cumplió, como sabemos, un papel fundamental en el «rescate» del trabajo antropológico de Arguedas. En 1975, Rama publica *Fundación de una cultura nacional indoamericana*, una recopilación de ensayos y trabajos de Arguedas, que ya en el título y las ideas introductorias se propone como una interpretación de la intención del autor. Con *Indios, mestizos y señores*, Rama continúa la tarea de colección y difusión de los escritos (notas, ensayos, estudios) de Arguedas, e insiste en el título con el vocabulario arguediano, que fuera rechazado desde las ciencias sociales en el contexto polémico de 1965.[10]

Esta caracterización de la práctica discursiva de Arguedas se acerca, en su formulación, a lo que entenderíamos hoy como el fundamento de una práctica intelectual interdisciplinaria. En esta misma línea, al cierre de la década, William Rowe agrega que las complejas coordenadas intelectuales en las que esta obra ha sido construida ponen en evidencia las limitaciones de una aproximación estrictamente disciplinaria (unidisciplinaria, se entiende) en su estudio. Desde todo punto de vista, esta obra reta y le plantea una mayor exigencia a las formas establecidas de pensar.

---

[9] En *Transculturación narrativa en América Latina.* 2.ª ed. México, D. F.: Siglo Veintiuno Editores, 1985, p. 173.

[10] *Formación de una cultura nacional indoamericana.* Selección y prólogo de Ángel Rama. México, D. F.: Siglo Veintiuno Editores, 1975; e *Indios, Mestizos y Señores.* Lima: Horizonte, 1985. John Murra, sin embargo, expresa desagrado por esta iniciativa del crítico literario. Véanse sus comentarios en «Pon la vida, pon los sueños. Conversación con John Murra». En Fernando Calderón. *Los trabajos de Sísifo: conversaciones sobre las ciencias sociales en América Latina*. Heredia, Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional, 2000, pp. 247-285.

Es interesante como idea el sentido expansivo que se propone como característico de esta práctica intelectual, precisamente porque permite verla en conflicto con las tendencias a separar y a especializar el campo de discurso que dominaron el tiempo en el cual esa práctica se constituía. De hecho, lo que recibía formulación positiva en críticos como Ángel Rama y William Rowe hacia finales de los setenta había estado a la base de lo que fue la problemática recepción de esta *obra* en su ambiente intelectual contemporáneo, particularmente entre los científicos sociales en el tiempo de aparición de *Todas las sangres*: la dificultad que se tuvo con una práctica intelectual y de la escritura que *transgredía* fronteras discursivas.

En todas sus formulaciones serias (Cornejo Polar, Castro-Klarén, Marín, Rama, Rowe), esta idea de la obra ha sido confrontada con sus dificultades, paradojas y crisis. En ningún caso se intenta forjar la imagen de una obra de superficie lisa, sin fisuras. No obstante, el punto fundamental consiste en afirmar el carácter coherente, casi orgánico, del conjunto. La forma más importante que adquiere este argumento es la idea de que esta obra se ha desarrollado en una serie de etapas sucesivas. La presentación que Cornejo Polar hizo de esta idea es la más acabada y la que ha tenido mayor influencia como formulación de un marco interpretativo para entender el desarrollo del conjunto narrativo.

Cornejo Polar elabora su argumento en contra de la imagen de Arguedas como escritor ingenuo o espontáneo, que empezaba a dominar las caracterizaciones hechas de él entre los críticos de la «nueva novela» (imagen que, sea dicho, el propio Arguedas tendía a propagar). Pero, aun si se pudiera encontrar prueba de esa espontaneidad en la construcción de su narrativa, lo que Cornejo Polar considera esencial es que al entenderla como proceso, esta «demuestra la presencia de una estrategia, que es muy difícil no considerarla consciente, cuyo principio es el de la paulatina intensificación y crecimiento. Con cautelosa mesura, casi tímidamente —continúa Cornejo Polar—, Arguedas va cubriendo en su creación ámbitos cada vez más vastos y complicados; va comprometiéndose, sin forzar el ritmo, en tareas constantemente más difíciles y riesgosas».[11] En otras palabras, la complejidad formal del trabajo artístico se expresa en el conjunto (en la *obra*) como hecho intencional.

El proceso descrito se expresa en tres direcciones que comprenden (1) la ampliación en magnitud del espacio geográfico y espiritual representado; (2) correlativamente, la agudización de la calidad de la visión sobre ese espacio (en el sentido de una «agudización de la capacidad de percibir matices y distingos»); y, finalmente, (3) la ampliación

[11] Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos...,* p. 14.

de «los niveles pasibles de representación». A todo ello hay que agregar el entendimiento de que estas tres direcciones no solo guardan entre sí relaciones significativas de importancia, sino que, de manera independiente y en su conjunto, se vinculan esencialmente con la índole de la estructura que las obras muestran como propia del mundo representado. «La fluidez de esta estructura —concluye Cornejo Polar— es notable».[12] El argumento se consolida describiendo el proceso de la narrativa arguediana en términos evolutivo-teleológicos, fenómeno que se expresa solidariamente en todos los planos de análisis.

Esta lógica explicativa no es explícita en todos los críticos de la primera hora como lo es en el caso de Cornejo Polar, aunque distintos aspectos de ella se encuentran formulados desde temprano. Es interesante observar, sin embargo, que un rasgo que caracteriza la construcción del argumento de los libros más influyentes del período inicial en el desarrollo de este discurso crítico es que la estructura de la explicación *mimetiza* el proceso constructivo de la obra, que avanza secuencialmente de *Agua* a *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Se puede explicar de muchas maneras esta opción o coincidencia formal en la elaboración del argumento crítico. Se puede asumir, por ejemplo, el carácter convencional (es decir, no problemático) de la organización explicativa de un proceso en términos más bien cronológicos; o la dimensión estética de esa forma argumental narrativa, de por sí interesante. Pero no es simplemente una organización cronológica del material lo que aparece en el discurso crítico; y lado a lado con el valor *estético* o *icónico* de la forma del argumento, en su organización narrativa reside su particular poder explicativo: el argumento crítico se construye como una narrativa que cifra en su forma el sentido que postula.[13]

Carácter defensivo y origen polémico de la crítica arguedista

Aunque se demuestre como inadecuada, incluso injusta en último análisis, yo parto de la idea de que el desarrollo de esa crítica arguedista está marcado por la contigüidad de sus postulados básicos con las formulaciones hechas por el propio Arguedas sobre su obra, a tal punto que, en cierto sentido, funciona como glosa de estas. El discurso de la crítica se convierte en una extensión de la novelística de Arguedas: en una extensión de

[12] *Ibid.,* pp. 14-17.

[13] El discurso crítico se organiza *narrativamente,* esto es, *teleológicamente*. Como se podrá apreciar más adelante, lo que la estructura del discurso crítico arguedista reivindica es, precisamente, la lógica discursiva contra la cual se organizó el ataque a *Todas las sangres* en 1965.

su concepción de la novela. Se convierte también en el espacio en el que se realiza su valor artístico e histórico, y le da forma en sus ideas básicas al problema de articulación de las novelas de Arguedas con su tiempo (o, para ser más preciso, con los distintos tiempos en que se actualiza su recepción).

Insisto en este asunto porque veo que se expresa de manera clara, en el mecanismo de contigüidad entre el discurso crítico y los pronunciamientos del autor respecto a su propio trabajo, un fenómeno fundamental: el carácter de solidaridad entre lógicas que se afirman mutuamente. Afirmar la coherencia de la obra garantiza la coherencia del discurso crítico. Desde este discurso crítico, la literatura y la trayectoria de Arguedas habilitan un lenguaje (metáforas) y una figura (experiencia) a partir de los cuales se abre un campo para expresar conocimiento, entendimiento e intuiciones sobre el mundo social. La razón de ser de esta contigüidad argumental es que tanto las declaraciones del autor como el desarrollo de este discurso crítico particular se formulan como aspectos de un complejo y extenso contexto polémico, en el que está en discusión la naturaleza del fenómeno artístico como aspecto de un proceso que penetra en todos los órdenes del discurso intelectual y en la definición de los modelos de acción política. Hay historia aquí, y nos pone en la pista para entender la naturaleza del momento en que surge esta idea.

José María Arguedas y Alberto Escobar habían puesto en circulación una explicación similar sobre el proceso de la narrativa de Arguedas, que reiteran en distintas oportunidades, especialmente aquel año de 1965. La razón de ser de esta línea de explicación en ese momento tiene que ver con la problemática recepción crítica de *Todas las sangres*, novela que en su primera aparición pública decepcionó a una parte significativa de sus lectores más influyentes. Esto es particularmente (y primero) importante en el contexto local, peruano, y no se limita a los lectores especializados en literatura. La *teleología arguediana* (la llamaré así) aparece, casi diría que es invocada, cuando se siente amenazada la integridad (el sentido) del proceso creativo de Arguedas.

El trabajo que mejor entiende y refleja la situación en ese momento es el artículo «La guerra silenciosa de *Todas las sangres*» de Alberto Escobar, no solo por la extraordinaria agudeza con la que cala en la comprensión del problema artístico que esta novela (y la novelística) de Arguedas propone, sino también, y sobre todo, porque Escobar hace tema en él de los motivos centrales del desencuentro de esta novela con su tiempo. En este trabajo publicado en 1965, el crítico pone en evidencia, desde el comienzo mismo del ensayo, la atmósfera de expectativas frustradas que caracteriza al contexto de la primera recepción de *Todas las sangres*.

Sostiene Escobar que, para los lectores de Arguedas, su último libro «reserva algunas sorpresas» en virtud de los cambios que en esta novela introduce «en el método constructivo y en la dimensión ideal de la realidad». Completa su observación reconociendo el carácter polémico del contexto en el que propone su interpretación cuando dice: «De esta manera podría explicarse que algunos lectores echen de menos —en la reciente novela— la precipitación lírica o la remenbranza [sic] mágica tan propias de *Los ríos profundos* y de *Agua*; o que otro lector le reproche detalles imprecisos que, desde un punto de vista sociológico o desde una estética verista, podrían imputarle al autor».[14] A partir de aquí, con enorme sagacidad, Escobar describe y explica el valor artístico de *Todas las sangres*, en un esfuerzo por acortar o por darle forma a la distancia ideológica y estética abierta entre la novela y el marco de su recepción.

Las novedades que presenta el libro en cuanto a su método constructivo, dice Escobar, constituyen un «afinamiento técnico» y una innovación del «canon novelesco», que son correlativos a la «ampliación, enriquecida, del mundo imaginario que describe el escritor». De acuerdo a sus términos, *Todas las sangres* es «la novela de un escritor maduro que llega a la plenitud de su carrera literaria, cuando ese esplendor coincide con el ensanche de su experiencia humana y su análisis del mundo y de los hombres que le prestan la inspiración creadora». En otras palabras, el carácter orgánico de la novela se sostiene al postular la existencia de una adecuación entre el afinamiento técnico y la ampliación del mundo imaginario. Pero, en el mismo contexto, Escobar permite que se trasluzca la fragilidad de aquella organicidad que intenta afirmar, o la dificultad que plantean las innovaciones de esta novela, cuando aconseja «asomarnos a la intimidad de la obra; penetrar en ella con entusiasmo, sin prejuicios, y sin el vano afán de cotejarla con el libro que cada uno de nosotros quisiera reclamar a Arguedas y que quizá él alguna vez escriba».[15]

La idea que Escobar intenta diseminar es que Arguedas llega a superar, en esta novela, las limitaciones impuestas a su empresa literaria por la concepción dualista que habría permeado su aproximación a la realidad peruana durante la etapa anterior de su producción artística e intelectual, visión que, en una u otra de sus formulaciones, había dominado la perspectiva intelectual de las últimas décadas. Asistimos con *Todas las sangres*, señala Escobar, a la superación de la temática y las concepciones clásicas del indigenismo, en la medida en que dentro de esta novela dicha problemática se ensan-

---

[14] Escobar, Alberto. «La guerra silenciosa de *Todas las sangres*». *Revista Peruana de Cultura,* N° 5, Lima, 1965, p. 37.

[15] *Ibid.,* pp. 37-38.

cha y transfigura en sucesivas expansiones.[16] Por último, la adecuación entre la forma novelesca y la visión del mundo que esta comunica se expresa claramente en uno de los pasajes finales de «La guerra silenciosa…», ensayo en el que Escobar condensa lo que él considera el propósito artístico de la obra: «La lectura de la novela nos invita a la contemplación reflexiva de ese mundo caótico, indescifrable para la mirada tradicional, localista e ingenua, incluso en su perversidad».[17]

Si tomamos en cuenta que Alberto Escobar participó activamente en dos momentos críticos en la re-configuración de la imagen de la obra y del autor, como son la discusión del primer Encuentro de Narradores Peruanos (en junio de 1965, en Arequipa) y la discusión desarrollada luego en la segunda mesa redonda sobre sociología y literatura (el 23 del mismo mes, en Lima), entonces se puede apreciar a través de los pasajes citados que se apunta directamente a los problemas planteados mas no resueltos en esos eventos. En otras palabras, se revela el carácter defensivo de esta construcción crítica.

Por su parte, Arguedas, también después de las discusiones aludidas, en entrevista con Tomás Escajadillo, propuso lo que es la formulación más directa y básica de la idea del desarrollo de su narrativa en etapas sucesivas de ampliación (del universo representado), cuando señala que «*Todas las sangres* ha madurado durante largos años. Para poder escribirla fue necesario haber intentado interpretar en *Agua* (1935), la vida de una aldea, en *Yawar fiesta* (1941), la de una capital de provincia, y en *Los ríos profundos*

---

[16] La idea de la «superación del indigenismo» se constituye en uno de los tópicos centrales de la crítica arguedista a partir de esta época. La primera formulación le corresponde al propio Arguedas en «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú» (1950), cuando observa el sentido limitante del término «indigenista» aplicado a sus novelas. Este motivo se reelabora en los sesenta en distintos espacios crítico-ideológicos. De particular interés son las formulaciones de Mario Vargas Llosa («José María Arguedas descubre al indio auténtico», artículo de 1964) y de S. Salazar Bondy («La evolución del llamado indigenismo», artículo de 1965). En ambos, el motivo de la superación del indigenismo se procesa argumentalmente como un embate modernizante contra modelos artístico-ideológicos obsoletos. A la larga, como vemos, se trata de poner a Arguedas contra sí mismo.

[17] Escobar, Alberto. *Op. cit.,* pp. 47-48. Coincidía esta visión de Escobar con la que formulaba en la misma época Sebastián Salazar Bondy en «Arguedas: la novela social como creación verbal», cuyo título es una bella réplica a la discusión que tuvieron, en Arequipa, Salazar Bondy y Arguedas. Dice el primero acerca de *Todas las sangres*: «El punto de vistas sobre este inmenso paño vivo no es el del lector previsible del libro, el lector culto de la ciudad habituado a la literatura, y para él *Todas las sangres* será una desquiciante revelación, un brutal desmentido al optimismo fácil que cifra en la transculturación y el mestizaje, un poco bajo el espejismo de Lima y otros centros urbanos, la ordenación de esta nacionalidad en agraz. En agraz porque, como en una constelación nebulosa, giran en torno a una esperanza miríadas de violentos microcosmos en combustión, regidos por una hasta ahora enigmática norma que, sin embargo, no es la de la convivencia en comunidad, la de la nación propiamente dicha». *Revista de la Universidad de México,* Nº 11, julio de 1965, pp. 18-20; para el pasaje citado, p. 19.

(1958), la vida de un territorio humano más vasto y más complejo. Sin estas obras no hubiese podido crear *Todas las sangres* (1964)».[18] Estos son los términos que Arguedas usa para encuadrar esta novela como su trabajo más ambicioso, como la coronación de un proceso creativo. Los términos están en sintonía con la perspectiva que anima la defensa que Escobar hace de su complejidad y valor artístico. Se encuentra aquí también la evidente base para las elaboraciones futuras sobre la naturaleza del proceso de esta «obra», y ya no solo de esta novela.

La crítica arguedista de los setenta, como hemos visto, organiza su defensa de la integridad de la obra de Arguedas alrededor de esta idea. La propuesta se ha leído normalmente como una respuesta al desplazamiento de la obra de Arguedas hacia la periferia del discurso crítico de la «nueva novela» y el *boom* (cuando no a su total exclusión de este proceso de construcción de un nuevo canon de la novela latinoamericana), en el cual se la llegó a considerar, tras la aparición de *Todas las sangres*, como una obra que en la que se operaba una regresión artística e ideológica a los modelos de la novela «primitiva», regionalista/indigenista. Si bien este contexto de recepción fue, en efecto, a partir de cierto punto, hostil a la novelística de Arguedas, la situación es bastante más compleja.

Como ya he señalado, la crisis de recepción (la pérdida de valor) de la obra de Arguedas no se produce inicialmente ni fundamentalmente en ese discurso modernizante, *estetizante,* de construcción del nuevo canon, con todas sus agravantes ideológicas, sino en el seno de la intelectualidad progresista, izquierdista, peruana. El contexto que hace necesarias y enfáticas las formulaciones defensivas sobre la obra de Arguedas es el de la primera recepción de *Todas las sangres* en el ámbito local, que revienta en forma polémica en la segunda mesa redonda sobre literatura y sociología organizada en junio de 1965 por el Instituto de Estudios Peruanos, entidad pionera en la organización del trabajo científico social en el Perú.

---

[18] Escajadillo, Tomás. «Entrevista a José María Arguedas». *Cultura Peruana,* Nº 7-8, Lima, julio-diciembre, 1965, pp. 22-23. El pasaje citado se puede encontrar también en la sección «Conversando con Arguedas» de la *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. Compilación y prólogo de Juan Larco. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1976, p. 24. Ya en «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú», de 1950, Arguedas había presentado sus narraciones en términos que guardan relación con los citados: «*Yawar fiesta* es la novela de los llamados 'pueblos grandes', capitales de provincia de la sierra; *Agua* es la historia de una aldea, de una capital de distrito». La nomenclatura geográfico-política sugiere el sentido de lo provinciano como zona dominada, como región *(zona regida).* En los treinta, esto tenía mayor resonancia política (es uno de los ejes ideológicos de los regionalistas e indigenistas precisamente), pero es algo más que un elemento vestigial acá: se construye una continuidad lógica (procesal) entre espacios ideológico-emocionales.

A lo que ocurrió en esa ocasión hay que volver para entender el problema de articulación de la obra de Arguedas con su tiempo, problema clave en esta indagación sobre la imagen del autor y de su obra. Si insisto en este contexto como punto de partida para el estudio de la narrativa de Arguedas es porque estos contextos polémicos (y en particular las zonas de discurso en que se formulan los argumentos adversos), lejos de tener un impacto negativo en el desarrollo de esta obra en vida del autor o en el desarrollo de la imagen de la obra en el discurso crítico arguedista, proveen por el contrario una entrada a la materia misma de que están hechas las novelas. La *obra* de Arguedas se ha construido siempre en terreno hostil, en suelo extraño.

Capítulo 2
Aquel año de 1965

En 1965, el recientemente fundado Instituto de Estudios Peruanos organizó, entre otros eventos con los que venía promocionando la discusión intelectual y el trabajo de investigación sobre la sociedad peruana, una serie de mesas redondas (se cumpliría con dos) para discutir la relación entre literatura y sociología. La segunda mesa redonda se dedicó a la discusión de la novela *Todas las sangres* de José María Arguedas, que había empezado a circular a finales de 1964. La mesa redonda tuvo lugar en junio de aquel año de 1965. ¿Por qué es importante este evento? ¿Por qué es importante una discusión de intelectuales sobre los méritos o problemas de una novela en cuanto a su capacidad de aportar conocimiento o entendimiento sobre la realidad peruana?

Las tensiones en el campo intelectual y el problema de *articulación* de la obra y el autor con su tiempo

Un artículo de Henri Favre, uno de los participantes de aquella discusión, que alude al estudio que Carmen María Pinilla ha dedicado a ese tema, reflexiona sobre la ocasión un tanto extrañado, se diría, por la importancia que se le adjudica en el Perú y especialmente en el libro de Pinilla a ese evento y sus consecuencias.

> Al salir del Instituto de Estudios Peruanos esa noche, no experimenté, por cierto, la sensación de haber tomado parte en un acontecimiento que pudiese figurar en las crónicas literarias o que mereciese una mención en los anales políticos.
> […] nos habíamos reunido en torno a José María Arguedas para discutir sobre *Todas las sangres*, novela que *el hombre de letras* había publicado apenas unos meses antes en Buenos Aires. En razón de la vigorosa intención social que la obra manifestaba, parecía

> proporcionar una materia ideal para una de esas mesas redondas durante las cuales el Perú se rehacía con un gran espíritu de sistema. No obstante, la discusión había sido un tanto aburrida. Ninguna de las intervenciones había superado el nivel de la exposición académica en lo que esta puede tener a la vez de chato, pesado y conformista. Creo que al finalizar la reunión, todos éramos conscientes de que la obra no nos había inspirado sino comentarios insípidos. Uno de nosotros intentó salir con elegancia del apuro al escribir, a la semana siguiente, en un periódico en el que tenía una columna, que la mesa redonda había sido capturada por los científicos sociales. En realidad, la mesa se había hundido en la mediocridad general, y las trivialidades hilvanadas por ese distinguido crítico habían contribuido en justa medida al naufragio.[19]

A diferencia de Favre, y más bien en sintonía con la atención que le ponen Carmen María Pinilla y Guillermo Rochabrún, yo pienso que el «evento» es una de las escenas fundamentales en el drama de inscripción de la obra de Arguedas en el lenguaje de su tiempo. La discusión entre esos intelectuales es importante porque nos revela la dinámica de competencia en el campo intelectual y ofrece una puerta de entrada a un universo mental en el que se empiezan a manifestar nuevos vocabularios: nuevas formas de pensar y describir las experiencias de los sujetos, de las colectividades y de sus *otros.* ¿Qué se dice en ese momento? ¿Qué nos dice ese momento? ¿Balbucean estos intelectuales? En mi opinión, la riqueza de esa situación emerge precisamente de la improvisación y la dificultad, ya que los participantes responden a las demandas de la discusión desde lo más automático, desde sus *reflejos* intelectuales, desde lo que parece ya asentado; y de pronto surge lo extraño, lo que apenas si alcanza formulación. La naturaleza de este evento (su ocurrencia y sus consecuencias) nos presenta una imagen clara de lo que Robert Wuthnow llama el problema de *articulación* de una obra, de un autor, con su medio:

> Las grandes obras del arte y de la literatura, de la filosofía y la crítica social, como los grandes sermones, siempre se relacionan de manera enigmática con sus ambientes sociales. Sacan recursos, perspicacia e inspiración de ese ambiente: lo reflejan, le hablan y se hacen relevantes a él. Y sin embargo también mantienen suficiente autonomía de sus ambientes sociales como para adquirir una capacidad de apelación más amplia, o incluso universal y duradera. Este es el problema de articulación: si los productos culturales no se articulan con sus medios sociales de manera suficientemente cercana, lo más probable

[19] Favre, Henri. «José María Arguedas y yo: ¿un breve encuentro o una cita frustrada?». *Cuadernos Americanos. Nueva Época,* año x, vol. 2, Nº 56, México, marzo-abril, 1996, p. 23.

> es que las potenciales audiencias de las que se componen esos medios los consideren como irrelevantes, poco realistas, artificiales y en exceso abstractos, o peor aún, lo más probable es que sus productores no reciban el tipo de apoyo necesario para continuar con su trabajo; pero si los productos culturales se articulan de manera demasiado estrecha con el específico ambiente social en el que son producidos, lo más probable es que se los vea como esotéricos, parroquiales, demasiado datados, y no sean capaces de atraer una audiencia más amplia y duradera. Por lo tanto, el proceso de articulación se caracteriza por un balance delicado entre los productos culturales y los ambientes sociales en los cuales son producidos.[20]

Ahora bien, la dimensión cabal del «evento» se define, en realidad, por un conjunto de eventos. Básicamente, las dos mesas redondas sobre literatura y sociología organizadas por el recientemente fundado Instituto de Estudios Peruanos; y, entre ambas, el primer Encuentro de Narradores Peruanos, organizado por las Casa de la Cultura de Arequipa. Los tres eventos tuvieron lugar entre mayo y junio de 1965. La proximidad temporal y la presencia —en parte al menos— de los mismos dialogantes le confieren a la situación un sentido de continuidad, de unidad como momento (se trata de un momento de efervescencia, una coyuntura), que la hace particularmente apta para observar, en ella, las ramificaciones de esta discusión entre intelectuales y entender su relevancia. Carmen María Pinilla y Guillermo Rochabrún han producido ya dos estudios importantes sobre esta coyuntura, centrados en particular sobre la segunda mesa redonda del Instituto de Estudios Peruanos.[21]

El libro de Carmen María Pinilla es particularmente acertado y generoso a este respecto, para comenzar, por el riguroso trabajo documental que realiza. El reconocimiento de este aspecto se hace especialmente interesante porque, en su estudio, el conjunto de eventos forma, al elaborarse su argumento, una serie o secuencia desde la cual es posible postular una *narrativa.* Por eso también es acertada, en mi opinión, la manera en que Pinilla incorpora, a la discusión de ese momento, otra polémica que tuvo lugar en 1957 sobre *La tierra prometida*, novela de Luis Felipe Angell sobre las migraciones internas y las barriadas de Lima. Esta obra había sido elogiada y premiada por la crítica

---

[20] Wuthnow, Robert. *Op. cit.,* p. 3. Véase la introducción, «The Problem of Articulation». La traducción es mía.

[21] Para un desarrollo y análisis detallados de esta coyuntura, véanse Pinilla, Carmen María. *Arguedas: conocimiento y vida*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994; y Rochabrún, Guillermo. «¿Viviendo en vano?: una relectura de la mesa redonda sobre *Todas las sangres*». *Socialismo y Participación,* Nº 57, Lima, CEDEP, marzo de 1992, pp. 21-34.

limeña, y fue duramente criticada por Arguedas. Para Carmen María Pinilla, lo que conecta la polémica sobre *Todas las sangres* con la polémica sobre *La tierra prometida* es una ironía, ya que, en 1957, Arguedas era acusado desde la literatura (por críticos y narradores) de imponer parámetros propios de la ciencias sociales para juzgar y valorar la representación novelesca de la realidad, situación que se «invierte» en la discusión sobre *Todas las sangres* en 1965, en la que Arguedas es, más bien, el *victimizado* (el término es mío) por los científicos sociales.[22]

La serie de eventos así construida y extendida (narrativa, irónicamente) revela aspectos importantes acerca de cómo se estructura la relación de Arguedas con su medio intelectual. Más allá del incidente puntual, se percibe ya continuidad en la naturaleza de los problemas que suscita (¿aquejan?) la obra, y no solo esa novela particular, y en el carácter conflictivo de la relación de esa obra y ese autor con su tiempo. Sobre esta relación conflictiva sugeriré que no solo se trata del contexto *en* el cual se produce sino del ámbito *del* cual surge una obra como la de Arguedas, que se construye en coordenadas intelectuales y experienciales muy complejas: no a pesar de esa tensión y conflicto, sino a partir de ellos.

El acto central de 1965, la mesa redonda con los «doctores» en Lima, es particularmente interesante porque hace converger, en un mismo espacio, dominios intelectuales y de discurso que se encuentran en proceso de redefinición y de especialización: novela, sociología, crítica literaria; y esto ocurre en un momento en el que esa especialización es aún muy costosa y difícil, tanto en términos personales como institucionales. Es un momento en que hacen crisis nociones y prácticas básicas.

En el campo de la literatura hace crisis de manera particularmente intensa y visible la noción y práctica de la *novela.* El fenómeno que llamamos el *boom* de la literatura latinoamericana o de la *nueva novela* (si nos ubicamos en términos globales) o la aparición de la novela *urbana* (si pensamos en términos más locales) son los fenómenos de *época* que se fundan en esa crisis. El primer Encuentro de Narradores Peruanos (en sí una muestra de la pujanza de la crítica universitaria) refleja, en el ámbito nacional, algo del *espíritu* de esos tiempos. El evento fue dominado por los novelistas y los críticos profesionales, y la preocupación central fue la novela o, más precisamente, las ideas de la novela. Ciro Alegría y José María Arguedas, los novelistas consagrados, ocupan un lugar prominente pero no indiscutido en el evento. Las tensiones que se desarrollan son generacionales, artísticas y políticas; y las discusiones revelan la dificultad del diálogo:

---

[22] Véase la sección «Arguedas y la novela social» de Pinilla, Carmen María. *Op. cit.* para su presentación de este giro irónico (especialmente p. 139 y ss.).

se hacen evidentes las diferencias entre los vocabularios en que se expresan las distintas concepciones y prácticas artísticas.[23]

Si desplazamos nuestra atención de la literatura a las ciencias sociales, se observa con claridad que el campo atraviesa por una crisis de renovación, una crisis de reactivación de una tensión fundacional. Conviene enfatizar que el proceso de afirmación de las ciencias sociales es un proceso conflictivo. No es un proceso dominado ya por un sentido definido de *ciencia* (como parece sugerirlo Carmen María Pinilla al caracterizar las posiciones de los científicos sociales en las mesas redondas), sino por un sentido que busca definición. Como con la novela, tal condición se observa más allá del marco local que nos ocupa. Jürguen Habermas comenta sobre el estado (la lógica) de las ciencias sociales del período: «Allí donde las ciencias naturales y la ciencia cultural o hermenéutica son capaces de vivir en una coexistencia de mutua, si bien más hostil que pacífica, indiferencia, las ciencias sociales tienen que soportar la tensión de enfoques divergentes bajo un mismo techo, puesto que en ellas la práctica misma de investigación impone la reflexión sobre las relaciones entre metodologías analíticas y hermenéuticas».[24]

El campo científico-social, en particular la sociología (o a través de la sociología), está dilucidando sus tensiones internas —su crisis de origen— al mismo tiempo que busca definir su dominio en el ámbito de los discursos institucionalizados. La inestabilidad del campo científico resuena con la inestabilidad del campo literario. Como con la sociología en el primero, la novela es el eje de la crisis de definición en el segundo. En el caso particular de América Latina, la crisis en estos campos abarca también la definición del estatuto de los practicantes: científicos sociales/sociólogos y escritores/novelistas avanzan en un proceso de *profesionalización* que establece una distancia generacional dentro de los respectivos campos. Esta inestabilidad de los dos campos es lo que genera las dificultades en la comunicación, pero también la riqueza en medio de la aparente pobreza de estas discusiones que nos interesan.

Los dos procesos se conectan entre sí a partir de la crisis del concepto y la práctica de la 'narración' en los medios artísticos e intelectuales de la época, y se los puede estudiar

---

[23] Podemos pensar, como ejemplo de esa dificultad, en la exasperante discusión sobre lo ficcional (un verdadero «arroz con mango») que sostuvieron en ese «encuentro» Sebastián Salazar Bondy y José María Arguedas, o en la actitud francamente defensiva que adopta el segundo frente a sus interlocutores en torno a la cuestión de las técnicas literarias.

[24] Habermas, Jürgen. *On the Logic of the Social Sciences*. Cambridge: MIT Press, 1991, p. 3. La traducción es mía.

como aspectos de este fenómeno. En el campo de las ciencias sociales esto es particularmente importante, por ejemplo, en la crisis interna de la disciplina histórica: en el conflicto entre la nueva historia (la historia científica) y la historia tradicional. O, en términos más generales dentro del campo, la crisis se puede apreciar en la tensión entre *teoría* y *narración,* con el predominio de la primera en la caracterización de las nuevas actitudes científicas y modernizantes.

En la literatura el fenómeno es patente en el enfrentamiento entre *modalidades* narrativas que incómodamente se inscriben bajo la rúbrica de *novela*. La tensión, en este caso, se expresa en la oposición entre novela «artística» y novela «tradicional» si adoptamos los términos tempranos con que se acuña el problema en el discurso crítico de la «nueva novela». Además, el fenómeno supone, concomitantemente a la transformación en el ámbito de la producción de novelas, una modificación en el concepto de 'lectura', esto es, en el dominio de la *recepción* literaria. De modo que, si nos ubicamos de vuelta en las discusiones de aquel año de 1965, valdría la pena buscar una redescripción de este evento particular desde la perspectiva de su carácter inevitable y su naturaleza de proceso de competencia que está definiendo el campo intelectual.

Competencia entre modos específicos de pensar: la delimitación del campo intelectual

Guillermo Rochabrún caracteriza de manera muy apta «la compleja coincidencia de circunstancias» que determinaron las dificultades para un diálogo más productivo, para un resultado más positivo en el ambiente de las mesas redondas:

> La literatura daba en esos años muestra de una extraordinaria vitalidad en un momento de grandes cambios sociales y políticos, pero al mismo tiempo las ciencias sociales despuntaban al interior de la intelligentsia capitalina; ambos procesos tenían lugar en círculos que se intersectaban en gran medida. Las preocupaciones sociales que desde siempre, pero muy en especial desde los años 40 y 50 habían tenido los literatos, asumían ahora la forma y el ropaje de preguntas y nociones sociológicas. De hecho, como se diría hoy, el *discurso* sociológico iba ganando terreno; baste señalar que estas mesas redondas habían sido convocadas desde el espacio institucional de las ciencias sociales, y no desde cenáculos literarios.[25]

[25] Rochabrún, Guillermo. *Op. cit.,* pp. 23-24.

Nótese en el fraseo de Rochabrún la diferencia entre «espacio institucional de las ciencias sociales» y «cenáculos literarios». El vocabulario diferencia grados de consistencia institucional que distinguen entre lo modernizante («espacio institucional») y lo tradicional (o incluso arcaizante, «cenáculo»), y expresa bastante bien la percepción del fenómeno desde el «espacio» de las ciencias sociales.

Recalcaremos, entonces, lo ya dicho al respecto: la experiencia de inestabilidad, de inconsistencia, de institucionalidad problemática, caracteriza a los dos campos. Este es el marco para el proceso de competencia y rivalidad que, en nuestro caso, se manifiesta en la discusión entre sociología y novela. Solo podemos pensar en esta situación como un «malentendido» si con ello queremos caracterizar las condiciones de la comunicación intelectual de la época: la confrontación entre *vocabularios* aún no plenamente constituidos pero que manifiestan *vitalidad* o que están en alza, y otros que han perdido o empiezan a perder poder de significación; «malentendido», entonces, expresaría la imposibilidad de un campo por entender al otro, o su incapacidad de prever la dirección del otro.

El asunto que está al centro de esta discusión es la delimitación de esferas del discurso o *dominios* (este término es más enfático), proceso que supone una jerarquización. Es un proceso de delimitación de fronteras entre modalidades o formas de discurso que se disputan la autoridad para configurar la imagen pública de los procesos de cambio social. La tensión y conflicto entre dos campos de la práctica intelectual, literatura y ciencias sociales, es la tensión y conflicto entre dos géneros de discursos institucionalizados, novela y sociología (entre dos géneros de escritura: imaginativo-ficcional y teórico-científica; y, sobre todo, entre dos maneras de incursionar en el presente), que a su vez se encuentran en proceso de redefinición.

Este último aspecto (el que atañe a los géneros de discurso, a la producción de textos, a la ficción) no lo destacan (prácticamente no lo tocan) ni Carmen María Pinilla en su libro ni Guillermo Rochabrún en su ensayo. Es cierto que esta discusión entre intelectuales se trata de (o se puede plantear como) un enfrentamiento entre dos tipos de conocimiento, el científico-racional y el artístico-intuitivo, tal como lee el problema Carmen María Pinilla. Es cierto también que se puede entender provechosamente la situación como «el choque entre dos modos de pensar» o «el contraste entre dos formas de pensar», tal como lo interpreta Rochabrún.[26] El problema es que tanto la concepción de estos tipos de conocimiento o modos de pensar como la del conflicto entre ellos

[26] *Ibid.,* pp. 26 y 28-29.

aparecen desgajados, no encarnados en formas concretas. Pero, si nos ubicamos en el momento álgido de la polémica de 1965, ¿cómo no ver que, si hay un caso en contra de Arguedas, ese es un caso contra la novela, contra la ficción? Una disputa sobre su necesidad y sus usos: ¿cuál es el lugar de los lenguajes artísticos en ese proceso de reformulación del campo intelectual? Se trata de una discusión en la que está en juego, para usar una expresión de Mirko Lauer, «el sitio de la literatura».

Gary Saul Morson y Caryl Emerson, en su excelente estudio sobre Mikhail Bakhtin, nos recuerdan que, para el teórico ruso, los géneros literarios son un modo específico de pensamiento, al mismo tiempo que advierten cómo los «historiadores intelectuales típicamente se enfocan en los productos de la *cognición abstracta* pero, al hacerlo, pierden de vista el hecho de que la actividad intelectual puede adquirir una forma bastante distinta, como puede ser el *pensamiento artístico*».[27] Esto es particularmente importante en un contexto en el que el drama que observamos no es solo el de un intelectual que intenta afirmarse como tal en un medio altamente competitivo, sino que intenta su inserción como un intelectual que piensa como artista (novelista) en un medio cada vez más especializado y compartimentado.

Cuando Guillermo Rochabrún se interna en la caracterización de los dos «estilos de pensamiento» que se enfrentan en esa situación (y ya la expresión «estilo» revela e importa a la discusión el campo de préstamo), se encuentra con uno que está organizado en dicotomías (tradicional/moderno), pero sofisticado en su visión procesal (la noción de sociedades *de* transición, por ejemplo), frente a otro que enfrenta la tarea de pensar lo múltiple. La caracterización del segundo *estilo* la desarrolla Guillermo Rochabrún al comentar el siguiente pasaje de la mesa redonda, en el que Alberto Escobar intenta restituir a la discusión, precisamente, una manera apta de leer la especificidad de la novela en la manera de pensar y representar el drama social:

> […] pero lo que yo quiero decir es que la novela corre en dos niveles: […] uno es el conflicto económico-social [que se expresa] en esta pugna entre una visión del feudalismo decadente [] que trata de renovarse, o que trata de defenderse, o que trata de reconcentrarse en una visión paternalista mágica[;] y [el otro] que es el conflicto descrito en toda la obra de Arguedas [: es] el conflicto entre el punto de vista occidental y el punto de vista aborigen[. E]ntonces, esos dos conflictos se dan a plenitud en la novela, y esos dos conflictos no aparecen linealmente sino que aparecen mezclados, confundidos, resque-

[27] Morson, Gary Saul y Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin, Creation of a Prosaic*. Stanford: Stanford University Press, 1990, p. 366. La traducción es mía.

> brajados[. E]ntonces se dan patrones aindiados, indios amestizados, racionalistas con cierto sentido religioso, mágicos con un sentido racionalista[. Y] es precisamente esta confusión, este mundo desarticulado y desintegrado, el que para mí es el testimonio de la **con-fusión* mental, real y social, que es el Perú de hoy día[. O] sea que lo que ustedes ven como defectos, yo lo veo como virtud.[28]

En su comentario, Guillermo Rochabrún destaca la diferencia y la ventaja de esta lectura de la novela sobre las otras que se producen en el mismo contexto, ya que esta «permite entender una configuración quebrada y múltiple como la que aparece en la novela y en la realidad misma, donde no siempre hay opciones claramente decantadas, excluyentes e irreversibles, ni cursos fáciles en direcciones preestablecidas».[29] De esta manera, Guillermo Rochabrún reconoce, como lo había hecho antes Alberto Escobar, lo que podríamos llamar, sin abandonar su propio vocabulario, un *pensar novelístico.*

Sin embargo, Alberto Escobar no se encuentra, en verdad, muy alejado aquí de las intuiciones fundamentales que, en el mismo contexto, comunican las intervenciones de los otros dos *críticos literarios,* Sebastián Salazar Bondy y José Miguel Oviedo.[30] La diferencia fundamental con ellos, lo que le da a las intervenciones de Alberto Escobar su valor positivo y esclarecedor, reside en el fundamento de su actitud crítica. Sus «valoraciones» surgen de una descripción profunda, densa (en el sentido del *thick description* del antropólogo Clifford Geertz) del texto de la novela; esto es, surgen de la inversión hecha en la búsqueda de la «especificidad» novelística. No es que los otros críticos literarios cayeran en la sociología o abandonaran el espacio y el lenguaje que les correspondía; lo que ocurre es que los consume la necesidad de explicar, de articular cohesivamente (de «cuadrar») novela y tiempo social, y con esto se encuentran en la situación de no poder entender o no poder aceptar lo que constituye el poder investigativo propio de la novela.

---

[28] *¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre* Todas las sangres. *23 de junio de 1965*. Prólogo de Alberto Escobar. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1985, pp. 32-33. Cito más en extenso que Rochabrún, Guillermo. *Op. cit.,* p. 28. La puntuación la he alterado respecto al texto de *¿He vivido en vano?…* para aclarar el sentido de la posición y coincido con la que utiliza Rochabrún en lo fundamental. Él nota el énfasis fonético de Escobar en la separación de *con-fusión*. La posición de Alberto Escobar en este pasaje es consistente con la que presenta en «La guerra silenciosa de *Todas las sangres*», que ya he comentado.

[29] Rochabrún, Guillermo. *Op. cit.,* p. 28.

[30] Leídas con paciencia, las intervenciones de Oviedo y Salazar Bondy en la mesa redonda revelan una potencial teoría de la novela, impedida o no actualizada por las condiciones polémicas.

La intervención de Alberto Escobar destaca de manera muy clara la calidad *mimética* de la representación novelesca (en tanto que esta se organiza en torno a la idea de 'conflicto') y pone de manifiesto los términos en los que una narración como la de Arguedas se tendría que entender como *novela social:* un texto en el cual la sociedad no solo es tema, sino también forma. La representación se construye, entonces, en ese punto de fricción entre lo *real* y lo *imaginario,* en ese doble movimiento que le quita coherencia a lo que parece poseerla (el *constructo* de lo *real*) y le otorga coherencia básica a lo amorfo (lo aún no formulado, lo *imaginario*).[31]

Son discusiones como esta las que nos recuerdan que la sociología surge *de* la necesidad y *en* la necesidad de poner orden en un período de cambio acelerado, mientras que la novela por su parte es siempre una incursión en lo inarticulado.[32] Eso es lo que ocurre cuando la novela, tal es el caso de *Todas las sangres*, se convierte en una exploración del mundo social, en cuanto es una exploración de las mentalidades, los lenguajes y las acciones que lo constituyen. Allí, bajo determinadas circunstancias, la novela entra en colisión con el programa de las ciencias sociales.

En los momentos clave de la polémica de 1965 podemos observar la tendencia a marcar, en la discusión, las propiedades que distinguen a los textos entre sí, aquellas que los dividen a partir de «tajantes diferencias cualitativas».[33] La expresión es de Clifford Geertz, de un ensayo («Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought») en el que comenta desde un aquí-ahora en el que llega a su fin el tipo de práctica (de producción, recepción y clasificación de textos) que había dominado el ámbito intelectual de los cincuenta y sesenta. Observa este autor en ese ensayo que un claro «temperamento democrático» ha ingresado ahora en la manera en que consideramos lo que leemos y lo que escribimos, en el sentido de que:

> Las propiedades que conectan a los textos unos con otros, las que los ubican, ontológicamente en todo caso, al mismo nivel, empiezan a parecernos tan importantes para caracterizarlos como aquellas que los dividen; y en lugar de enfrentar una variedad de tipos naturales, tipos fijos divididos por tajantes diferencias cualitativas, nos vemos

---

[31] Para la definición desarrollada de estos términos (*real* e *imaginario*) tal como los uso, véase la introducción de Iser, W. *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1993.

[32] Para una presentación del «origen» de la sociología en estos términos véase Cowen, M. P. y R. W. Shenton. *Doctrines of Development*. Londres y Nueva York: Routledge, 1996.

[33] Es también el caso de la polémica de 1957, entre Arguedas y su medio literario en torno a *La tierra prometida*.

> cada vez más rodeados por un vasto y casi continuo campo de obras [trabajos = *works*] construidos de manera diversa y con distintas intenciones, a los que podemos ordenar [organizar] solo de manera práctica, relacional, y de acuerdo a como nos lo demanden nuestros propósitos.[34]

En vena similar, aunque en tono algo distinto y menos declarativo, concluye Guillermo Rochabrún su ensayo sobre la mesa redonda cuando reflexiona sobre la relevancia que este evento —o el drama que en él se desarrolla— tiene para «nosotros», como comunidad intelectual, en lo que toca a las bases que hemos sentado para el diálogo: «El sociólogo se acerca al narrador literario. ¿Podría terminar confundiéndose con él?, ¿tenemos ahora más claros los nexos y distancias entre la musa literaria y la imaginación sociológica?».[35] Pero, en el contexto que nos ocupa —y por eso nos ocupa—, la urgencia e incluso la vehemencia de esas distinciones tajantes y las concomitantes jerarquizaciones expresan una particular experiencia del campo intelectual. De acuerdo con esta, se trata de un espacio en el que la falta de definición de fronteras entre dominios textuales e intelectuales resulta intolerable, y las prácticas que tienden a impedirlas o a disolverlas son percibidas como amenazantes. Por lo menos este parece ser el caso desde cierto proyecto de construcción de un discurso teórico-científico, un discurso «disciplinario» (jerárquizante, organizativo), pero que se propone también informar una manera de acción social, una práctica política.

Es este un contexto de disonancias, de diálogo conflictivo en el ámbito intelectual y social. Este hecho evidencia una dimensión más amplia del significado de este momento polémico. Y, si vamos a juzgar por lo que nos dicen Alberto Escobar desde aquel 1965 o Guillermo Rochabrún años más tarde, la experiencia de ese universo intelectual y social ha sido admirablemente formalizada en la novelística arguediana, una obra que, como ya señalé, no solo se produce en un contexto de conflicto, sino que surge de él. Por eso interesa estudiar ese momento, volver a internarse en esa discusión, en esa polémica. ¿Cómo oír lo que se dice entonces?

---

[34] Geertz, Clifford. «Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought». En *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*. Nueva York: Basic Books, 1983, pp. 20-21. La traducción es mía.

[35] Rochabrún, Guillermo. *Op. cit.,* p. 34.

Capítulo 3
En Lima, con los doctores
(en torno a la mesa redonda sobre *Todas las sangres*: 1)

La discusión de *Todas las sangres* en la mesa redonda organizada por el Instituto de Estudios Peruanos revela aspectos fundamentales de los términos en que se define o se está redefiniendo el campo intelectual en la época. Esto adquiere particular importancia si consideramos que el auditorio fundamental de la literatura de Arguedas había sido, desde sus comienzos, el sector de los intelectuales, esos «lectores previsibles» de los que hablaba Sebastián Salazar Bondy en su último ensayo, dedicado a la novela de Arguedas. La discusión estará cargada y marcada no solo por el rechazo de esa novela o de aspectos de esa novela particular, sino por la sospecha que se proyecta sobre toda una forma de ver, conocer y escribir acerca de la sociedad peruana, acerca de la *realidad* del país, en la cual la literatura ocupaba un lugar central. Las críticas van dirigidas contra un tipo de visión de la sociedad peruana al que se concibe como errado y anticuado, y contra un modo de organizar, desarrollar y presentar la reflexión crítica sobre esa sociedad. Hay aquí también otro problema que cala hondo. Esta discusión revela la necesidad, desde el discurso de los representantes de las ciencias sociales, de circunscribir el ámbito de influencia del tipo de imaginación (no sociológica, no científica) que se expresa a través de la ficción. En otras palabras, se trata de una forma de control de la imaginación, que en algunos momentos se expresa como una profunda desconfianza o escepticismo respecto al tipo de *conocimiento* posible desde la literatura (o desde cierta manera de hacer literatura, de *hacer* novela en particular). Esta situación expresa, de manera negativa, el reconocimiento del prestigio y la influencia de la novela (y del dominio de lo artístico, en general) en el discurso intelectual, y de su valor como discurso sobre la realidad histórica y social del país.

Literatura y ciencias sociales. Un diálogo conflictivo

Carmen María Pinilla llama la atención sobre la relación que sostiene el trabajo de científicos sociales como François Borricaud (a partir de los cincuenta) y R. Montoya (a partir de los sesenta y setenta) con la literatura de Arguedas —en particular con la novela *Yawar fiesta* en ambos casos—. Esta relación afirma la idea de que esta narrativa abre el campo para la investigación y la comprensión de particulares espacios culturales y dinámicas sociales —tal es el caso de la aproximación al mundo serrano de Puquio en esa novela de Arguedas—. El asunto del prestigio e influencia de la literatura lo vuelve a observar Carmen María Pinilla cuando elabora sobre las motivaciones y las más fundamentales intenciones de los mismos organizadores de las mesas redondas: «un grupo de científicos —sostiene esta autora— pensó que los narradores tenían una captación intuitiva de la realidad social, la cual plasmaban en sus novelas. Consideraban, además, que tales obras frecuentemente mostraban aspectos de la realidad inadvertidos al científico social. Por lo tanto, una novela podía aportar "valiosos conocimientos" a las ciencias sociales».[36] A la hora del diálogo, sin embargo, esta posición inicial, articulada desde el campo de interés de las ciencias sociales, se encarará con sus propias limitaciones. Esto es dramáticamente notable en el desarrollo de la segunda mesa sobre *Todas las sangres*, en parte, se podría decir, porque el núcleo de «intuiciones» que la novela ofrecía resultó ininteligible para la mayor parte de los participantes, quienes (para ponerlo de manera cruda) no le encontraron ni pies ni cabeza a los planteamientos de una novela en la que Arguedas parecía ver lo que no es. Esto no es de extrañar si uno presta atención a los términos en que el interés por la literatura se expresa entonces, declarativamente al menos, entre los científicos sociales: el carácter instrumental es fundamental y claro al formular los términos en que se reconoce el potencial y valor cognoscitivo de la representación novelesca. Aquí radica el sentido restrictivo, limitante, de esa posición inicial y organizativa, de ese marco de lectura. Ya aquí se puede advertir la naturaleza del problema que se desarrollará.

Guillermo Rochabrún también se ocupa en su ensayo de la relación entre literatura y ciencias sociales, parte de cuyo planteamiento ya hemos examinado.[37] En la introducción que hace a su excelente análisis de la discusión en torno a *Todas las sangres*, este autor abre su reflexión de manera testimonial:

---

[36] Pinilla, Carmen María. *Op. cit.,* p. 105. La cita interna sobre los «valiosos conocimientos» es de Jorge Bravo Bresani («Literatura peruana y sociología»), a quien esta autora glosa y comenta en este pasaje.

[37] No hay accidente acá. Los textos de Carmen María Pinilla y Guillermo Rochabrún están conectados, y la conexión la verbaliza el segundo (cuyo texto se publicó primero) en su reconocimiento de la importancia del manuscrito de la primera en el desarrollo de su propia reflexión.

> Por factores que escapan a mi comprensión, los narradores y los poetas de lo que se ha dado en llamar «la generación del 50» asumieron para mí, y desde muy temprano, un carácter legendario. […] El caso es que los consideré como una suerte de semidioses que nos habían antecedido a los sociólogos en la reflexión sobre nuestra sociedad, habiendo logrado con sensibilidad exquisita un nivel creativo que desde nuestra especialidad no podríamos alcanzar.

Y continúa, en términos que ponen aún más el énfasis en la proximidad inicial (de origen) entre la literatura y las ciencias sociales: «Tuve entonces la intuición de que la literatura posibilitaba una comprensión del mundo que me estaba vedada, salvo para contemplarla de lejos, pasivamente. […] Pero ignorancias aparte, sabía que en sus inicios las ciencias sociales modernas en el Perú estuvieron muy cerca de la literatura. Quijano, escuchaba decir, había intentado ser escritor antes de dedicarse a la sociología».[38]

Esta declaración nos ayuda a entender también la forma en que esta relación se hará especialmente tensa, ya que el asunto pasa de entender la literatura como material que aporta a la reflexión científico-social (en tanto que, potencialmente, puede desbrozar el camino a través de sus intuiciones y ofrecerse como material en virtud de su capacidad de registro) a reconocer la influencia que los escritores y artistas tienen en la comprensión y el tratamiento de particulares fenómenos como los procesos de cambio y transformación social que ocupaban el centro de interés y la preocupación de la comunidad de intelectuales de la época. La situación es, entonces, que convergen todos, literatos y científicos sociales, en el interés sobre un mismo ámbito de experiencia. La rivalidad estaría fundada en el hecho de que distintos modos de escritura parecen orientarse hacia un mismo objeto. Esa ilusión, en todo caso, estaría presente por la forma misma como uno de ellos, la sociología, entiende su historia: su conexión de origen con el otro, la novela, del cual ya se diferencia, y esta diferenciación se afirma, con sintomática persistencia, en método y propósito.[39]

En el caso particular de Arguedas se puede agregar, además, que se trata, en él, del predominio de esta cultura artística, imaginativa, sobre el campo de las ciencias sociales, en la medida en que la novela se convierte para este autor en el género dominante a partir

---

[38] Rochabrún, Guillermo. *Op. cit.,* p. 21.

[39] Otra manera de verlo: se trata de deseos *encontrados,* en el sentido de que se proyectan sobre un mismo objeto. A la larga, la disputa por el objeto pasa a ser secundaria y la atención de los rivales se concentra en ellos mismos, la de uno sobre el otro. Es el escenario clásico de una relación de competencia, rivalidad y conflicto. Lo interesante es que la dinámica no es ajena a las obsesiones temáticas de las novelas de Arguedas, muy en particular *Todas las sangres*. Para esta presentación de las nociones de 'deseo' y 'rivalidad' véase Girard, René. *Things Hidden since the Foundation of the World*. Stanford: Stanford University Press, 1987; y su *Deceit, Desire & the Novel. Self and Other in Literary Structure*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976.

del cual se comunica (o a partir del cual se formula) un particular conocimiento de la realidad social. Por eso, a pesar de que la *forma* de la novela no fue el foco manifiesto de la crítica a lo largo de esa discusión (Aníbal Quijano, en su intervención, elogia los logros formales de esta novela, un tanto a la pasada), las limitaciones imputadas a la visión del autor en la novela son expresión, o pueden ser entendidas como expresión, de lo que se consideran las limitaciones del modo narrativo (y narrativo-ficcional, de manera específica) de presentación: la forma, después de todo, tiene su contenido.

Contextos y deslindes

Como ya he señalado, la crítica del modo narrativo de representación (la crítica de su uso en el campo científico-social) no era una posición excéntrica en el ámbito de la discusión académico-intelectual de la época; ni lo que estaba ocurriendo en el Perú en ese contexto específico y privilegiado era un hecho circunscrito a los problemas locales de una comunidad intelectual. Se trata más bien de uno de los ejes de la discusión académico-intelectual de los cincuenta y los sesenta tanto en Europa como en las Américas. En Europa, particularmente en Francia, se está produciendo, entonces, un asalto contra la historia tradicional en un proceso de redefinición del carácter científico de las ciencias sociales y del lugar de la historia en ellas, un proceso en el que el concepto central de representación narrativa está bajo ataque, en parte debido a la contigüidad «formal» entre la historia narrativa y la narrativa ficcional, la novela.[40]

Una reacción en esa línea se daba en los circuitos académicos de Latinoamérica y de los estudios latinoamericanos de la época. Por ejemplo, Charles Gibson, en su introducción a la sección de historia para el *Handbook of Latin American Studies* de 1964, comentaba que, con la expansión del «profesionalismo», la historia en América Latina dejaba de ser «una rama de la literatura», aunque todavía se publicaran trabajos (*writings* = 'escritos') de pseudohistoria en una forma tradicionalmente literaria *(in a traditionally literary form*).[41] Concomitantemente a este desarrollo, en el caso del Perú (y América Latina),

[40] Véase, al respecto, White, Hayden. «The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory». En su *The Content of Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.

[41] Gibson, Charles. «History. Introduction». En Earl J. Pariseau (ed.). *Handbook of Latin American Studies,* Nº 26. Nueva York: Octagon Books, Inc., 1968, pp. 38-42. El texto original dice: «With the expansion of professionalism, it is no longer so true as it was only a few years ago that history in Latin America is a branch of literature». La versión en castellano es mía. En el fraseo, resuena el texto borgiano de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», cuando define la metafísica como una rama de la literatura fantástica.

se está produciendo un movimiento serio y marcadamente político de renovación de las ciencias sociales, cuyo liderazgo lo han empezado a asumir los sociólogos.[42] Nos recuerda Guillermo Rochabrún que en ese momento estábamos «no hay que olvidarlo, en los inicios de la gran batalla de las ciencias sociales en América Latina por la especificidad del continente y de sus caminos de desarrollo», y en su fórmula caracteriza bien la dirección compleja de ese fenómeno: no solo como un proceso intelectual, sino como un proceso intelectual orientado hacia la acción política sobre la realidad.

La batalla adquiría también la forma de una evaluación de la historia misma de esas ciencias sociales, de la definición de sus métodos y del papel de la teoría. En un ensayo de 1963, Rex Hopper, al evaluar el rumbo de la investigación en sociología en América Latina, recalca la idea de que se estaba dando el comienzo de la sociología científica en el continente. Insiste en el motivo de la «profesionalización» de la práctica, lado a lado con la definición de su espacio en el mundo académico (universitario), y señala tres postulados que, según él, caracterizan el marco de referencia moderno, definen la novedad del contexto en el cual trabajan los investigadores y van modelando de manera progresiva la orientación y forma de la investigación sociológica:

- primero, el reconocimiento de la utilidad (sin mencionar la urgente necesidad) de los estudios sobre cambio, desarrollo, movilidad y estructura social, con el objetivo de encarar la situación social, económica y política en el ámbito continental;
- segundo, la igualmente importante insistencia en la necesidad de proyectar tales investigaciones contra el trasfondo de un cuerpo de teoría y principios que se va acumulando, con la intención también de hacer contribuciones sustanciales a ese cuerpo de teoría; y
- tercero, la existencia de una creciente sofisticación metodológica, de manifiesto no solo en el hecho de que se entiende la necesidad de tal sofisticación, sino también en la adquisición de las capacidades técnicas referidas.[43]

---

[42] Véase, para este asunto, Diégues Júnior, Manuel y Bryce Word (eds.). *Social Sciences in Latin America. Papers Presented at the Conference on Latin American Studies held at Rio de Janeiro, March 29-31, 1965*. Nueva York: Columbia University Press, 1967. Es especialmente importante la ponencia de Floristán Fernandes, «The Social Sciences in Latin America», sobre la expansión de las ciencias sociales en América Latina y el papel de la sociología en ese proceso.

[43] Véase «Research on Latin America in Sociology». En Charles Wagley (ed.). *Social Science Research on Latin America. Report and papers of a Seminar on Latin American Studies in the United States Held at Stanford, California, July 8-August 23, 1963*. Nueva York: Columbia University Press, 1964, p. 260.

Aníbal Quijano se había pronunciado por escrito, en esta línea, en «Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú», ensayo de 1964 en el que elabora en torno a procesos de transformación y teorías del cambio social, temas todos que expresan también el núcleo conceptual desde el que se desarrollará su discrepancia durante la mesa redonda con la visión expresada en la novela de Arguedas. La sección que abre su argumento crítico en el ensayo de 1964 está dirigida a las deficiencias de las ciencias sociales en el Perú, que no habían producido todavía investigaciones sistemáticas sobre la dinámica presente de la sociedad peruana:

> Aunque es verdad que en los últimos años se ha ido acumulando una abundante masa de datos resultantes de numerosos estudios antropológicos y económicos, principalmente, este material no permite extraer generalizaciones sino en un nivel muy grueso, y no de manera sistemática. La mayoría de estos estudios se lleva a cabo con propósitos muy crudamente descriptivos, casi con una completa ausencia de concepciones teóricas y, como consecuencia, de manera totalmente inconexa y aislada. Es verdad, también, que se publican numerosos ensayos que tratan de interpretar la realidad actual. Pero son elaborados sobre la base de observaciones impresionísticas, especulativamente, y sin ánimo de corrección empírica. Por lo demás, en su generalidad se destinan al servicio de posiciones de política circunstancial. No cabe duda de que estos tipos de trabajo tienen su propio valor, pero no el requerido para el conocimiento científico de nuestra sociedad.[44]

Este pasaje de Aníbal Quijano permite ver los motivos que organizan las posiciones en el debate, los términos en que se empieza a hacer presente el nuevo vocabulario (¿el nuevo *ethos*?) de las ciencias sociales. El énfasis en la formación y en el rigor de la práctica intelectual, en la crítica de la condición precientífica de la práctica intelectual precedente (interpretativa, especulativa, ¿literaria?), capta el énfasis del momento en el sentido «profesional» de las ciencias sociales contra lo que podríamos caracterizar como el sentido «vocacional» con la que estas eran, presumiblemente, encaradas en el medio. La crítica a la falta de rigor que caracteriza a las prácticas precedentes en el campo de las ciencias sociales (crudamente descriptivas, ausencia de teoría, impresionismo, etcétera) propone también, en el fondo, una tipología del intelectual. Esta doble movida clasificadora jerarquiza: en lo que parece ser un momento de crisis, la sociología se postula como modelo disciplinario entre los proyectos intelectuales que intentan dar cuenta de lo real.

---

[44] Quijano, Aníbal. *Dominación y cultura / Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Lima: Mosca Azul Editores, 1980, pp. 47-48.

¿Cómo repercute esto en Arguedas? Podemos escuchar la resonancia del lenguaje disciplinario y profesional de los científicos sociales en el lenguaje defensivo que Arguedas usa en distintas oportunidades (sobre todo a partir de finales de los cincuenta) para disculparse o autoeliminarse como científico social, dada la pobreza de su formación académica y teórica. Sin duda, no poco le debe a este nuevo embate de las ciencias sociales esa *humildad* arguediana, esa práctica autoderogatoria que el novelista termina profesando, como si aceptara el desplazamiento de su práctica literaria (y con ella su práctica intelectual) hacia los márgenes del mundo académico-intelectual de su tiempo.[45]

Le ocurre también, de modo muy semejante, en su autoevaluación como artista, cuando se siente confrontado con el asunto de las técnicas y la profesionalización de la práctica literaria, lo que conduce a esa autoimagen del novelista intuitivo sobre la que hemos comentado. Fue el caso, notablemente, durante el Encuentro de Narradores Peruanos, en Arequipa.

En el tono y tema del pasaje de Aníbal Quijano, en el reclamo por la teoría, en la demanda de trabajo sistemático e institucional, se siente la atmósfera de intensa competencia en el proceso de redefinición del campo intelectual con el propósito de definir los términos en que se ha de modelar la imagen y la comprensión de la dinámica de la sociedad contemporánea. Y esta competencia se expresa como competencia entre formas del discurso institucional. Los límites entre el dominio de la literatura (de la novela en particular) y el dominio de las ciencias sociales estaban insuficientemente o deficientemente demarcados. Una obra como la de Arguedas, construida precisamente en esa zona de frontera, hacía aún más evidente, de manera incómoda, el hecho.[46]

Esto se manifiesta en dos maneras fundamentales en la mesa redonda sobre sociología y literatura en que se discute *Todas las sangres*. La primera, ya señalada, es lo que entiendo como una reacción por parte de los científicos sociales frente al prestigio de la novela en tanto forma de conocimiento de la realidad, prestigio en tanto valor dado en el ámbito intelectual de la época, pero, sobre todo, en tanto valor que se reclama en

---

[45] En su correspondencia con John Murra, Arguedas se queja, en esa época, sobre las tensiones profesionales introducidas en San Marcos por algunos jóvenes científicos sociales. Véase Murra, John V. y Mercedes López Baralt (eds.). *Las cartas de Arguedas.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996. En particular, las cartas del 28 de septiembre de 1960 (p. 47) y del 21 de febrero de 1961 (p. 54).

[46] La necesidad de deslinde no está determinada exclusivamente por ese proceso de (asalto y) crítica de la noción y prácticas «tradicionales» de la narrativa que caracteriza al debate intelectual de la época en el ámbito de las ciencias sociales. También recibe impulso en el ámbito de la literatura que, como ya he señalado y como veremos más adelante, se manifiesta en América latina en esa crisis de la noción de novela que llamamos el *boom.*

la insistencia sobre el poder de la novela, que Arguedas en particular sostenía y había sostenido. Este es el lado «personal» del asunto. La segunda manera en que se expresa la relación problemática entre dominios de discursos tiene que ver con el reclamo hecho desde las ciencias sociales sobre que la legitimidad de un discurso sobre la realidad debe fundarse en la praxis que este informa o es capaz de informar. Se propone, así, la orientación instrumental, de dominio o control, que organiza la comprensión de una específica práctica intelectual, el *ethos* que caracteriza las discusiones entre científicos sociales en la época.[47]

La fuerza de este motivo (de la praxis) como eje organizador del valor de los discursos sobre la realidad y como prueba de que las ciencias sociales tienen la iniciativa en la definición del campo la hace muy clara Pablo Macera, por ejemplo, en su ensayo «La historia en el Perú: ciencia e ideología», de 1968. Se trata de una mirada crítica al estado de su disciplina, asediada por las mismas preocupaciones que encontramos en otros historiadores de la época.[48]

Pablo Macera parte de reconocer la función de la historia como fundamento de distintas formas de reflexión sobre la sociedad a comienzos del siglo xx; se trataba, entonces, de «[…] un tipo de conocimiento que servía de modelo a los demás y del que por otra parte se esperaba obtener una herramienta de acción social, una técnica para operar eficaz y racionalmente sobre el quehacer humano concreto e inmediato […]».[49] Pero en el período que va de 1945 a 1956, de acuerdo con él, se produce la crisis y liquidación del historicismo peruano y la pérdida de valor modélico de la historia, al tiempo que «la iniciativa en las ciencias sociales en el Perú iba pasando entre tanto de la historia a la antropología y poco después a la sociología».[50] La crisis de los estudios

---

[47] Véanse, para este asunto, los textos ya citados de Rex Hopper y Jürgen Habermas; además, para el contexto peruano, Bernales, Enrique. *El desarrollo de las ciencias sociales en el Perú*. Lima: Universidad del Pacífico, 1981; y Podestá, Bruno (ed.). *Ciencias sociales en el Perú. Un balance crítico*. Lima: Universidad del Pacífico, 1978.

[48] Macera, Pablo. «La historia en el Perú: ciencia e ideología». En *Trabajos de Historia.* Tomo i. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1977, pp. 3-20. Por un lado, el ensayo de este autor parece sostenerse en la entonación de las reflexiones de Fernand Braudel en «The Situation of History in 1950» («La situación de la historia en 1950»), que aparece en su colección de ensayos *On History*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1980, pp. 6-22. Por otro lado, la angustia por la falta de poder de la historia frente a las demandas sociales del presente la podemos rastrear, en un ámbito más cercano, en las reflexiones de Gibson (*op. cit.,* especialmente pp. 41-42) sobre la historia como disciplina en el contexto económico-social de Latinoamérica.

[49] Macera, Pablo. *Op. cit.,* p. 4.

[50] *Ibid.,* p. 13.

históricos peruanos la explica este autor como consecuencia «de su inutilidad social absoluta, de su marginación y aislamiento respecto al contexto político económico contemporáneo».[51] La importancia de este último motivo en la discusión sobre *Todas las sangres* la veremos más adelante.

Arguedas y su opción por la novela

Es cierto que la práctica intelectual de Arguedas se realiza entre las dos esferas de las ciencias sociales y la literatura, como lo han señalado los principales comentaristas de su obra. Pero es bastante claro, por igual, que Arguedas opta desde temprano por la novela como forma compleja fundamental de la organización de su conocimiento y experiencia, como forma fundamental de lo que Paul Friedrich llamaría su *imaginación*: como el proceso por medio del cual los individuos integran conocimientos, percepciones y emociones de manera creativa, lo que los habilita para entrar en nuevos estados mentales o nuevas relaciones con su medio.[52] Recordemos que el rescate del valor de su obra antropológica fue, en parte significativa, obra de críticos y teóricos de la literatura, en primera instancia. Tal hecho es una indicación del lugar que se le asignó a su trabajo de etnólogo en el campo de las ciencias sociales de su tiempo o del lugar al que había sido relegado el modelo de ciencia social en el cual Arguedas había trabajado. De manera positiva, el hecho llama la atención sobre la necesidad de definir de manera amplia el ámbito en el cual se hace inteligible su escritura y, en particular, su novelística (y esta es, precisamente, la intención de críticos como Ángel Rama y William Rowe, entre otros).

Salvo el trabajo sobre las comunidades de España y el Perú, no hay otra obra antropológica de Arguedas que sobrepase en magnitud o relevancia a cualquiera de sus novelas. Y, aún en este caso, el trabajo en la tesis doctoral es contemporáneo a la composición de *Todas las sangres* (y compiten entre sí por la atención de Arguedas) y los términos en los que su autor la presenta al público («es pues, este irregular libro, una buena crónica; tiene, por lo tanto, algo de novela y está salpicado de cierto matiz académico, perdonable y hasta amenamente pedantesco y temeroso a la vez») sugieren fuertemente que es en la opción por la novela donde hay que buscar al antropólogo Arguedas.[53]

---

[51] *Ibid.,* p. 17.

[52] Friedrich, Paul. *The Language Parallax. Linguistic Relativism and Poetic Indeterminacy.* Texas Linguistics Series. Austin: University of Texas Press, 1986, p. 18.

[53] Arguedas, José María. *Las comunidades de España y del Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968. Para el texto citado, véase el Prefacio, p. 5.

Gregory Bateson sostiene que la tarea del antropólogo es «interpretar los datos en un lenguaje abstracto que debiera trascender y comprender el vocabulario y las nociones explícitos e implícitos en nuestra propia cultura […] el antropólogo debe crear *[devise]* un vocabulario más abstracto, en términos del cual se puedan describir tanto nuestra cultura como la cultura nativa».[54] La novela es la forma de discurso en la que Arguedas busca y logra elaborar ese nivel de lenguaje que le permita superar el plano de la mera descripción, que le permite construir una interpretación en un «vocabulario» más complejo. Pero no se trata de un lenguaje «abstracto», en el sentido en que lo entiende Bateson. Y definitivamente no es el lenguaje de las generalizaciones que demandaba Aníbal Quijano. En Arguedas se trata, obstinadamente, de la construcción de un espacio simbólico, en el cual se formula una posición ética: una narrativa.

La novela en Arguedas es un vehículo privilegiado para este propósito, que podríamos entender a través de los términos en que Richard Rorty formula su opción por las narrativas sobre las teorías. Sostiene Richard Rorty que «[...] el proceso de comenzar a ver a otros seres humanos como "uno de nosotros" en lugar de un "ellos" es cuestión de una descripción detallada *[detailed description]* de cómo son las personas extrañas *[unfamiliar people]* y de redescripciones *[redescriptions]* de cómo somos nosotros mismos». Esta no es una tarea para la teoría sino para «géneros» como la etnografía, el reportaje periodístico, el docudrama, las historietas y, especialmente, la novela, en tanto «ficción que nos ofrece detalles sobre las formas de sufrimiento padecidas por gente a la que previamente no habíamos atendido» y «detalles sobre las formas de crueldad de las que nosotros mismos somos capaces, y que al hacerlo nos permite re-describirnos».[55]

El vocabulario de Richard Rorty pone en contacto su reflexión con el pensamiento de dos notables antropólogos contemporáneos, Clifford Geertz y Victor Turner, cuyas nociones de *thick description* y *liminoid genres,* respectivamente, resuenan en este pasaje. Resuena también con estas ideas la reflexión de Mikhail Bakhtin sobre la novela como una de las formas más ricas de pensamiento ético, en virtud precisamente de la «densidad y carácter concreto» *(density and concreteness)* de su representación de *eventos*. Este rasgo se funda en el fenómeno que el autor denomina *cronotopo,* esto es, las posibilidades

---

[54] Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000. El texto original dice: «[…] to interpret the data in an abstract language which shall transcend and comprehend the vocabulary and notions explicit and implicit in our own culture. […] the anthropologist must devise a more abstract vocabulary in terms of which both our own and the native culture can be described», p. 161. La traducción es mía.

[55] Rorty, Richard. *Contingency, Irony, and Solidarity*. Nueva York: Cambridge University Press, 1999, p. xvi. La traducción es mía.

concretas y altamente detalladas, elaboradas en los géneros literarios, de entender la relación de la gente con su mundo.[56] Este vocabulario ofrece, en mi opinión, las mejores coordenadas desde las cuales entender la idea de la novela en Arguedas como un «modo de pensar artístico» frente a los productos de una «cognición abstracta», privilegiados por su entorno.[57] Nos ofrece la mejor perspectiva para entender la opción por la novela y, luego, las formulaciones sobre el poder de la novela.

Cierto material anecdótico ayuda a ilustrar el punto este de la opción por la novela. Es bien sabido que la primera novela de Arguedas, *Yawar fiesta*, se produce al mismo tiempo que Arguedas desarrollaba su colaboración *etnoperiodística* con *La Prensa* de Buenos Aires. Son prácticas simultáneas que se orientan hacia fenómenos similares, como las fiestas y los espacios rituales. La primera narración que publica Arguedas en 1937 con el título de «Yawar (Fiesta)» en la *Revista Americana de Buenos Aires* es, en lo esencial, un relato de corte etnográfico. Algo de esa orientación, aunque con entonaciones ya distintas, permea los textos que luego constituirán los capítulos iniciales de la novela *Yawar fiesta*, como son «Pueblo indio» y «El despojo», el segundo de ellos publicado independientemente.[58] La novela se va haciendo de a poco, decantándose de la materia etnográfica. El impulso novelístico le da forma a una constelación de textos de origen, intención y *estilo* variados; se articulan distintas posiciones sobre el mundo. El hecho, como veremos más adelante, tiene consecuencias en términos de cómo se percibe la estructura de esa novela de Arguedas. ¿Es la novela la más alta realización de la etnología como sugerirá, no sin ironía, Henri Favre? Lo que podemos afirmar ahora es que ya la lógica de la novela se empieza a definir en este primer experimento: se trata de un espacio de conjunción de discursos. En un sentido positivo, se potencia en la novela la capacidad de estos discursos para ofrecer descripciones y redescripciones sobre el mundo.

---

[56] Véase Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. Nueva York: Basic Books, 1973. En particular, el primer capítulo, «Thick description: Toward an Interpretive Theory of Culture». Para la idea de 'géneros liminoides', véase, en particular, Turner, Victor. «Variations on a Theme of Liminality». En Sally F. Moore y Barbara G. Myerhoff (eds.). *Secular Ritual*. Assen: Van Gorcum, 1977, pp. 36-52. Para las ideas de Mikhail Bakhtin, Morson, Gary Saul y Caryl Emerson. *Op. cit.,* en especial pp. 366-369; y Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination.* Edición y traducción de Michael Holquist y Caryl Emerson. 4.ª ed. Austin: University of Texas Press, 1986. En particular, el ensayo «Forms of Time and of Chronotope», p. 250.

[57] Morson, Gary Saul y Caryl Emerson. *Op. cit.,* p. 366.

[58] «Yawar (Fiesta)». *Revista Americana de Buenos Aires*, año xiv, Nº 156, Buenos Aires, 1937, pp. 127-145 (se puede consultar en *Obras completas.* Compilación y notas de Sybila A. de Arguedas. 1.ª ed. Lima: Horizonte, 1983, tomo i, pp. 121-135) y «El despojo». *Palabra*, Nº 4, Lima, abril de 1937, pp. 10-13.

Casos más extremos y, para mi propósito, más ilustrativos son *Los ríos profundos* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, novelas cuyo impulso compositivo emerge de en medio del trabajo de campo de Arguedas. Entre completar su investigación en el Mantaro, a mediados de los cincuenta, o «meterse» en la redacción de *Los ríos profundos*, entre continuar la investigación en Chimbote, a mediados de los sesenta, o «torturarse» con la composición de *El zorro*, Arguedas siempre optó por la novela.

La composición de *Los ríos profundos* presenta semejanzas con el proceso de composición de *Yawar fiesta*: algunos artículos etnográficos breves, producidos a lo largo de los años cuarenta (con toda probabilidad, independientemente de un proyecto narrativo mayor), abren el camino hacia el texto de la novela o encuentran más adelante su lugar en el cuerpo de la novela. Es el caso de la descripción de la fiesta de las cruces, que se convierte en un episodio del capítulo «Los viajes», y del artículo en el que Arguedas elabora sobre el sentido etimológico de dos voces quechuas, que se convierte en la sección introductoria del capítulo «Zumbayllu». Por otro lado, el texto que da evidencia de la existencia del proyecto novelístico, «Los viajes», publicado independientemente en 1948, organiza el material etnográfico bajo la forma de un relato de tipo autobiográfico.[59] Anunciado como parte de una novela en proceso de redacción, el texto está modelado precisamente como un relato de viajes: frágil cronología y una estructura causal muy elemental, pues el énfasis va en la descripción por encima del relato de acciones. Se convierte, luego, en el segundo capítulo de *Los ríos profundos*, donde cumple la función de afirmar la autoridad del narrador para predicar sobre ese mundo al destacar la calidad del conocimiento que lo informa por ser la experiencia del protagonista su fuente. La materia etnográfica se trata como experiencia adscrita al proceso de crecimiento y socialización del sujeto. Con ello se revela un aspecto central de la forma de *Los ríos profundos*.[60]

El impulso para completar la composición de la novela irrumpe, unos años después de la publicación de «Los viajes», en medio de su trabajo de campo. Le refiere Arguedas a Sara Castro-Klarén su experiencia en el valle del Mantaro (adonde lo habían enviado

[59] Bajo el titulo de «Los ríos profundos». *Las Moradas*, vol. II, Nº 4, Lima, abril de 1948, pp. 53-59. Por la misma época, en 1950, Arguedas anuncia, en el ensayo «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú», la existencia de *Los ríos profundos*.

[60] Ángel Rama observó, acertadamente, la variedad del registro estilístico de esta novela. Respecto al asunto que me ocupa, este autor caracteriza una de la voces que él identifica en el texto (la que el entiende como el narrador secundario, comentarista) como la voz del etnólogo José María Arguedas. Más adelante, en el capítulo dedicado a *Los ríos profundos* en el segundo ensayo, discuto en detalle este fenómeno.

para hacer un estudio para el Instituto de Estudios Etnológicos) y de cómo allí él empezó «a escribir otra vez». Dice Arguedas: «Empecé a escribir con tanto entusiasmo que dejé todo el material antropológico y me puse a escribir *Los ríos profundos* y no hice nada para el instituto hasta terminar el libro. Yo me acuerdo que llegó François Bourricaud y le dije, "Estoy escribiendo, no puedo hacer otra cosa"».[61] La escritura se identifica, en este pasaje, con la producción de un texto narrativo-ficcional. El trabajo de campo se presenta como el marco en el que el autor se reencuentra con el impulso novelístico. El material antropológico se incorpora como parte significativa en la constelación temática de la novela: por ejemplo, en la construcción de la imagen de las comunidades andinas exitosas e independientes, y su contraste con la imagen de los colonos, que representan a las poblaciones indígenas subordinadas a la estructura de la hacienda; por ejemplo, en la tematización de la situación mestiza y su problemática, tanto en el plano del sujeto como en el de la acción social y política (el episodio de la revuelta de las chicheras), etcétera. ¿Qué es lo que hace del período de trabajo de campo espacio o momento fructífero de efervescencia de la actividad artística?

El contexto de esta declaración es el de la reflexión autorial, en diálogo con un crítico literario, entre 1966 y 1967, sobre las técnicas y los procesos de composición de sus novelas. En otros términos, se trata de un contexto «poetológico». En general, hay que trabajar con cautela con este tipo de «testimonio», pues Arguedas se refiere en distintos contextos y de distinta manera a los períodos de composición de sus novelas. La memoria de Arguedas es particularmente «fluctuante» cuando se refiere a los procesos de compleción. Por ejemplo, estas declaraciones a Sara Castro-Klarén difieren sustancialmente de las hechas a Alejandro Ortiz Rescaniere en 1968. En esta versión, Arguedas declara: «Te quiero hacer una confesión muy importante para mí: hace muchos años tenía gran dificultad para poner en orden el argumento de *Los ríos profundos*. Estaba angustiado [escuchando una de las suites francesas de Bach] en casa de Manuel Moreno Jimeno, cuando de pronto logré enlazar todo el argumento de manera que ya podía empezar a escribir».

Arguedas hace esta declaración porque confiesa que algo similar le está ocurriendo con la composición de *El zorro*: «Eso mismo me ha ocurrido hoy en la mañana, amanecí con una pesadilla verdaderamente pavorosa, creí que en unos momentos más me moría. Pero me puse a pensar en tí [sic], en todo lo que tú decías en tu carta, y creo haber enlazado los precisos elementos, argumentos, historias, de un verdadero calor de

[61] Las declaraciones de Arguedas a Sara Castro-Klarén se pueden encontrar en el «Apéndice documental» del libro de Julio Ortega, *Texto, comunicación y cultura:* Los ríos profundos *de José María Arguedas.* Lima: CEDEP, 1982.

universo, en una nueva novela, que provisionalmente se debe llamar *El zorro de arriba y el zorro de abajo*».[62]

Roland Forgues intercala este pasaje en medio de una memoria de Moreno Jimeno que sugiere (dadas las coordenadas temporales que se establecen) que el recuerdo de Arguedas debería estar asociado a la composición de *Yawar fiesta* y no a la de *Los ríos profundos*. Ya en otras ocasiones Arguedas confunde el período de compleción de *El Sexto* con el de *Todas las sangres*. Estas confusiones sugieren algo importante, sin embargo: la contigüidad de los distintos proyectos novelescos, ya sea en términos de la cronología (en efecto *El Sexto* y *Todas las sangres* son, o se inician, como proyectos simultáneos) o en términos experienciales, psicológicos: cómo es que algo ocurre. En este caso, la escena *epifánica* y el trance creativo que la sigue establecen la contigüidad entre *Los ríos profundos* y *El zorro* en la memoria de Arguedas, lado a lado con la figura del amigo-íntimo-confidente.

La preferencia por la memoria del trabajo de campo en el valle del Mantaro como marco del re-encuentro con la escritura establece la conexión de ese «proceso de investigación» con la génesis de ese estado de intensa creatividad, de efervescencia artística. La conexión puede haber sido estimulada por el hecho de que las declaraciones a Sara Castro-Klarén son también de la época en la que Arguedas se empieza a internar en el proyecto de una novela sobre un puerto (el puerto de Supe) y, más adelante, en la experiencia de Chimbote que terminará, como en el caso del Mantaro, con el abandono del «material etnológico» para intentar escribir la novela.

En el caso de su investigación en Chimbote, el contacto (o intersección) entre el trabajo de campo y la novela que vislumbra (y ya domina su imaginación) está documentado en las cartas de Arguedas a otro amigo-íntimo-confidente, John Murra.[63] Arguedas expresa allí también la misma inclinación hacia el trabajo con la novela. Es más, Arguedas se afirma, entonces, como novelista allí donde se excusa como científico social. Arguedas había entrado a Chimbote con un proyecto por el que, según él, le iban a pagar para hacer lo que él sabía hacer o hacía mejor: recopilar folclor (carta de junio, 1966: 129). Poco tiempo después (carta del 1 de febrero, 1967), sin embargo, la experiencia de Chimbote ha determinado en su trabajo el paso del folclor a la etnología. Lado a lado con

---

[62] La transcripción de ese pasaje grabado se encuentra en Forgues, Roland. *José María Arguedas: la letra inmortal. Correspondencia con Manuel Moreno Jimeno*. Lima: Ediciones de los Ríos Profundos, 1993, pp. 20-21.

[63] Las referencias que hago a continuación a las fechas y, luego, a las páginas de estas cartas remiten a Murra, John V. y Mercedes López-Baralt (eds.). *Op. cit.*

la hipótesis sobre Chimbote y la posibilidad de elaborar un informe etnológico general sobre el puerto, le habla a su corresponsal sobre el material que puede recoger para su novela. Sin embargo, el tema etnológico le queda grande (carta del 20 de febrero, 1967: 146). Arguedas se siente abrumado por la magnitud del problema y aquejado por lo que él piensa son sus limitaciones para el trabajo de campo y su falta de orientación teórica clara. Sobre el tema etnológico (los tipos de relaciones que se han establecido entre la masa de campesinos bajados de la sierra y los costeños, «el concepto que unos tienen de los otros»), Arguedas cree poder hacer «un trabajo medianamente útil». Para la novela, en cambio, ha recogido «material invalorable» (carta del 13 de marzo, 1967: 149-150). Aparentemente, el fenómeno de Chimbote solo podía ser pensado novelísticamente por él.

En esas cartas, en el lenguaje de Arguedas sobre Chimbote, empiezan a cristalizar las metáforas centrales de ese período y el motivo del Perú hirviente, con los tonos mesiánicos del mito de Inkarrí. Las metáforas del remolino, el hervor, la ebullición, se asocian a la dinámica de Chimbote en una primera instancia y luego pasan a describir su propia experiencia, en la que se conectan «el hervidero de Chimbote y mi propio hervidero» (carta del 19 de diciembre, 1968: 185). O, de manera más cabal y significativa, pasan a describir la novela, a la que entiende «como reflejo de lo que soy yo […]» (carta del 17 de diciembre, 1968: 181). Y en los «Diarios» de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* se registra el uso de este lenguaje para describir la escritura y estructura de la novela.

La novela, no el trabajo etnológico, termina siendo el instrumento de investigación con el que Arguedas intenta introducirse en el magma, en esa materia confusa que es el ancho presente de Chimbote, ese «universo inacabable».[64] La opción por la novela se funda en el reconocimiento del poder de la novela, cuya formulación es gradual, progresiva, y conduce al entendimiento de que este poder se constituye en y como una incursión en el presente.

El poder de la novela

La primera declaración del poder de la novela la encontramos en las cartas que Arguedas le escribe a su amigo y colaborador Manuel Moreno Jimeno, durante la época de redacción de *Yawar fiesta*, en las que se hace tema de la capacidad reveladora de la literatura.

[64] La naturaleza «inacabable» del universo/proceso chimbotano se expresa, también como intuición honda, en la manera en que Arguedas llega a entender el género (la novela) en el que se registra la experiencia. Para una larga (casi inacabable) discusión de la noción de *'unfinalizability'* en el pensamiento de Mikhail Bakhtin y en su concepción de la novela, véase Morson, Gary Saul y Caryl Emerson. *Op. cit.,* en particular el primer capítulo: «Global Concepts: Prosaics, Unfinalizability, Dialogue».

En carta de julio/agosto de 1940, Arguedas declara la intención que ha acompañado la composición de la novela: «Pretendo que *[Yawar fiesta]* sea la descripción más fiel, y la más completa, de todo el mundo del Perú serrano, indio, mestizo, y de la gente desarraigada; la del otro lado».[65] El lenguaje que usa Arguedas aquí va a adquirir tono programático con el tiempo.

La reelaboración de estas ideas se produce, años más tarde, en su manifiesto de 1950, «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú», en el que la novela aparece ya como —tal vez— el único medio capaz de dar cuenta de la compleja dinámica social del mundo andino: «La novela en el Perú ha sido hasta ahora el relato de la aventura de pueblos y no de individuos. Y ha sido predominantemente andina. En los pueblos serranos, el romance, la novela de los individuos, queda borrada, enterrada, por el drama de las clases sociales […]». Y sobre la escena social concluye: «son muchos esos personajes y la definición de sus distintas almas no puede quizá hacerse sino a través de la novela».[66]

En ese sentido particular se comienza a formular lo que para Arguedas es la novela como *novela social,* en tanto medio que hace posible la expresión «fiel» y «completa» de un mundo. Esto es lo que Arguedas llama, en 1950, una «épica»: la aventura de pueblos, por oposición al «romance», la aventura de individuos. Para Arguedas, ese ha sido el rasgo dominante de la novela en el Perú, cuyo espacio fundamental de referencia es la sierra: un *cronotopo* andino. Esta idea de la novela corresponde a aspectos dominantes del discurso intelectual al cual se había afiliado Arguedas desde temprano, cuyo espacio central de reflexión era el mundo andino, pero que ya en ese entonces comenzaba a experimentar una crisis y empezaba a ser desplazado como uno de los ejes organizadores del pensamiento progresista y a perder la capacidad de influir en la arena política.[67]

Por otro lado, las declaraciones de comienzos de los cuarenta se formulan en medio de una reflexión personal, que podemos rastrear en las cartas a Manuel Moreno Jimeno,

---

[65] Forgues, Roland. *Op. cit.,* p. 84.

[66] «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú». *Mar del Sur*, año ii, volumen iii, Nº 9, Lima, enero-febrero, 1950, pp. 66-72. Para el pasaje citado, p. 67. Se puede consultar en *Obras completas.* Compilación y notas de Sybila A. de Arguedas. 1.ª ed. Lima: Horizonte, 1983, tomo ii, pp. 193-198.

[67] Desde esta idea de la novela también se puede hacer una incursión en el sentido restrictivo con el que ha sido evaluada la obra de Arguedas: el de ser esta una obra exitosa en la medida en que se ha centrado en la representación de *lo andino*. Este sentido crítico-restrictivo aparece en los sesenta a través de la influyente valoración crítica que hace de las novelas de Arguedas el joven Mario Vargas Llosa; también, en la misma época, aparece en la reacción crítica contra *Todas las sangres;* esto es, aparece en el discurso de los intelectuales (literatos y científicos sociales) *modernizantes*. En torno a todo esto se organiza, por su parte, el tópico de *la superación del indigenismo,* tan importante en la crítica arguedista.

sobre el valor y corrección de la línea adoptada por los comunistas en relación con el espacio social andino, reflexión que insinúa una crítica al nivel de conocimiento en el cual se fundan las concepciones y las decisiones políticas, y que revela, en Arguedas, una actitud *de respuesta.* Arguedas se encuentra en una situación de polémica. Según él, la novela aporta en ese contexto de crisis intelectual un extraordinario poder de revelación. Esto es, propone una manera distinta de mirar o incursionar en la realidad, la capacidad de articular contenidos no inmediatos o no aparentes a otras formas de mirar o pensar.

En otra carta a Manuel Moreno Jimeno (octubre de 1940), Arguedas declara: «Era necesario que en todas partes supieran esta terrible vida del pueblo indio. Ayer, cuando 15 mil indios concentrados en el Stadium, lanzaron un inmenso alarido a la entrada de [el Presidente] Prado, como un grito terrible de dolor y de queja, comprendí también, en lo más hondo de mi alma, que *Yawar fiesta* es la verdad, y que en esas páginas vive, casi en toda su indefinible realidad, el corazón de este pueblo».[68] La novela descubre la hondura de la experiencia social en el dolor y queja de un *otro* desconocido o ignorado. Esta afirmación del poder revelador de su novela, nuevamente, permite reconocer el proceso de gestación del lenguaje en el que se sostendrá la idea del valor *testimonial* o *documental* de su literatura, su fundamento ético y estético; y empezamos también a calar en el contexto polémico que lo hace emerger, que lo convoca.

Un aspecto fundamental en la formulación de esta capacidad de revelación o poder de investigación de la novela es que Arguedas usa el marco del género para afirmar y definir la capacidad comunicativa del lenguaje, lado a lado con la construcción del sentido de autoridad del escritor. Toda reflexión seria de Arguedas sobre el lenguaje es una reflexión sobre la novela. Una vez más, Arguedas en otra carta de la época de *Yawar fiesta*:

> Claro que la obra no tiene la limpidez estética y castellana impecable; se siente que el autor es atropellado por el ambiente y la vida del mundo que descubre; y el kechwa [rezuma] en su lenguaje, casi por todas partes. Pero [por] esto mismo está demostrado que la obra ha nacido de la raíz misma del pueblo cuya vida palpita en la novela; y sale a la luz empapado en la sangre del mestizo y del indio, que hablan y se realizan todavía en kechwa. […] Tengo la idea de que quien pueda escribir en castellano bien cernido, y dominado, desde buena altura del panorama y la vida de nuestro pueblo serrano, no podría en cambio, describir con la fuerza y la palpitación suficiente, este mundo en germen, que se debate en una lucha tan violenta y grandiosa.[69]

---

[68] Forgues, Roland. *Op. cit.,* p. 91.

[69] *Ibid.,* p. 90.

La imagen que nos propone Arguedas es la del autor en el acto de creación (de gestación y nacimiento de la obra, del autor, de su pueblo) y la de la lengua como un contacto vivo, como raíz. Por un lado, reconocemos el conjunto de preocupaciones que expresara Arguedas, primero, en «Entre el kechwa y el castellano, la angustia del mestizo» y, por la misma época, en una breve reflexión sobre un pasaje de la crónica de Guamán Poma, que se enfoca en la capacidad de ese texto «indio» (que se asume ya, me parece, como un prototipo de la voz andina en la imaginación de Arguedas) para transmitir la vivencia del mundo de la sierra a pesar de sus impericias con la lengua: se siente la necesidad y se *visualiza* la posibilidad de crear un nuevo lenguaje para expresarse. Pero insisto, la idea del *lenguaje* —o la lengua— solo tiene consistencia en el marco de valoración que propone la novela (el género).

De aquí emana una actitud experimental fundamental, en la que se le atribuye valor positivo a la imperfección. Este pasaje, por lo tanto, empieza a revelar otra cara posible de la experiencia del *mestizo*. La posición del autor (mestizo) no se define en un espacio «angosto» y, en ese sentido, amenazante y amenazado.[70] El lugar que se expresa aquí (la brecha o la franja) es una posición de ventaja: la posición de *en medio* permite ver y oír y decir desde una perspectiva privilegiada. No hay peligro de asfixia. Esta concepción de la posición de en medio tiene más el carácter y el valor de lo *liminal,* en tanto espacio potencial de creatividad (como lo entiende Victor Turner) que se construye pragmáticamente en el proceso ritual. En el caso de Arguedas se construye textualmente: es el lenguaje *en* la novela. La novela, entonces, se vislumbra como género *liminoide.* Esta concepción de la posición del autor construye a un sujeto con autoridad para predicar sobre el mundo andino dada su cercanía y experiencia, y dada la atención puesta en el proceso de la experiencia. Al mismo tiempo, la comprensión del género —en tanto espacio— define su posición privilegiada de distancia creativa. Aquí está uno de los aspectos clave del motivo de la *autenticidad* con el que se reviste la personalidad creadora.

Por otro lado, vemos prefigurado también el lenguaje que lo caracterizará en los sesenta, en textos como «Un narrador para un nuevo mundo» o su intervención en la «Discusión de la narración peruana», textos en los que va desarrollando su llamado a

[70] Esta es una de las formas que adquiere «la angustia del mestizo» en Arguedas. Erik Eriksson rastrea el origen del término *anxiety* ('ansiedad', 'angustia'): «[…] comes from *angustus*, meaning to feel hemmed in and chocked up». En el mismo contexto, Eriksson alude al término con el que Lutero expresa esta experiencia, *circumvallatus,* esto es, *cercado,* metáfora que aparecerá con fuerza en Arguedas cuando, en los sesenta, habla de la opresión histórica del pueblo indígena como «pueblo cercado». De la experiencia del individuo a la experiencia de la colectividad, una trayectoria constante en la migración de metáforas en el discurso de Arguedas. Véase Eriksson, Eric. *Young Man Luther*. Nueva York: Norton, 1958, p. 39.

los escritores a ingresar en nuevos espacios de la experiencia social, insistiendo en la capacidad exploratoria y comunicativa del lenguaje de la novela (la narrativa) para introducirse en el «ocllo», para no quedarse en el «pogoso», para incursionar en ese mundo «hirviente», para usar las metáforas de los sesenta. En esos textos, Arguedas va diseñando el sentido de lo que yo voy a llamar una «nueva épica». La novela incursiona en materia confusa, en el magma de que está hecha la experiencia del presente. Ante el espectáculo del mundo contemporáneo, del acelerado proceso de cambio que afecta a la sociedad peruana, Arguedas se expresa del siguiente modo, entre angustiado y desafiante en 1962:

> ¿Dónde está el joven escritor que haya venido o ido a vivir en uno de estos hirvientes lugares y haya recibido en el pecho su drama heroico? ¿Y dónde está el otro que sea capaz de describir la otra gran hazaña cruel de los campesinos desplazados de esas viejísimas aldeas, donde habitaron regidos por tradiciones milenarias y que luego […] se lanzaron a las ciudades […]. *No es este un tema para las ciencias sociales, es de los novelistas, los únicos que podrán penetrar hasta su médula, hasta la más honda intimidad de su raíz y de su proceso, y nos lo mostrarán vivo, palpitante, tal cual es en lo que tienen de externo y de misterioso, y lo difundirán por el mundo. El hombre de ciencia rara vez puede alcanzar esta meta.*[71]

El poder de la novela lo afirma Arguedas en momentos en que (él) entiende que se da una crisis en las estructuras mentales o en el paradigma intelectual respecto a la comprensión o valoración del mundo andino. De manera más específica y dramática, cuando percibe una crisis en la inteligencia de los procesos que tienen su origen en la transformación del mundo andino. La novela se entiende como medio privilegiado de exploración, de incursión, en la *experiencia* social, en los *procesos* y en su naturaleza compleja y laminada.

Eso está también a la base del triunfo que reclama Arguedas con *Todas las sangres* en tanto expresión de la compleja dinámica social del Perú actual. ¿Cómo se recibe este reclamo del poder de la novela en un contexto de cambio en el paradigma de las ciencias sociales, proceso en el que se trata de romper con la literatura, a la cual las ciencias sociales se encontraban ligadas en sus orígenes y en parte de su práctica contemporánea? Esta propuesta vital e intelectual de Arguedas entrará en colisión con su medio en el contexto polémico de los sesenta.

---

[71] En «Discusión de la narración peruana». *La gaceta de Lima*, p. 10. El énfasis es mío. Citado y comentado por Pinilla, Carmen María. *Op. cit.,* p. 116. El texto es en esencia el mismo de «Un narrador para un nuevo Mundo», que pertenece, a su vez, a la constelación de textos cuyo centro lo forman *El Sexto* y el poema a Túpac Amaru.

La lógica de las ciencias sociales

La relación tensa y problemática entre los discursos de las ciencias sociales y la literatura se puede examinar, como ya he señalado, en el reclamo hecho desde las ciencias sociales sobre la legitimidad de un discurso sobre la realidad, definida esta en función de la praxis que el discurso informa, un principio que Bravo Bresani enuncia inequívocamente en su discurso de apertura de la primera mesa redonda. Según él, los científicos sociales «buscan en la literatura la forma cómo el artista ha captado y reproducido en su mundo ideal la lógica de organización del conjunto social real al que pertenece, o cómo su intuición revela la esencia de los comportamientos humanos y sus motivaciones que están a la raíz del fenómeno económico o del fenómeno social, históricamente situados […]». Ante todo, cabe señalar que se trata aquí también de una concepción de la lectura (esto es, de la recepción) y no solo de la producción de literatura. En otras palabras, están en juego también las reglas de interpretación. Esta concepción de la (lectura de la) literatura opera en el marco de las preocupaciones centrales de la institución particular, el Instituto de Estudios Peruanos, y por extensión en el marco institucional de las ciencias sociales, a las que esta empezaba a representar en su carácter institucional más avanzado. Estas preocupaciones se formulan como «el estudio de la realidad nacional y el planteamiento de una prospectiva para la acción nacional»; y, en este contexto, la función de la literatura era proponer «símbolos y mitos como motores del esfuerzo de desarrollo». En el fondo, lo que ocurre es que las expectativas sobre el tipo de discurso que son las ciencias sociales se trasladan a la literatura.[72]

Carmen María Pinilla llama la atención sobre el desarrollo de otra intervención clave de Jorge Bravo Bresani durante esa primera mesa redonda, que demuestra cómo se va configurando una atmósfera hostil hacia la opción por la novela en un científico social. La discusión se había enfocado en el problema del valor de dos tipos de conocimiento, el científico (racional) y el artístico (intuitivo). El punto que hace Jorge Bravo Bresani es el de la complementariedad de los dos tipos de conocimiento, ya que estos no necesariamente tenían que oponerse. Carmen María Pinilla resume la posición: «Ponía de ejemplo a una disciplina como la antropología, que por *carecer* de un "corpus teórico" sólido (o de una "axiomática" desarrollada) y de un método estrictamente analítico, se veía obligada a recurrir a la intuición en sus afanes por captar la realidad. […]. Mencionó el caso de Oscar Lewis, autor cuyas obras antropológicas eran muchas veces asimiladas como literatura».[73] Ya podemos anticipar cómo, en el marco del juicio de Jorge Bravo

[72] Los pasajes de Jorge Bravo Bresani son citados por Rochabrún, Guillermo. *Op. cit.,* p. 22.

[73] Pinilla, Carmen María. *Op. cit.,* p. 165. El énfasis es de la autora.

Bresani, la opción de Arguedas por la novela confirmaba criterios desde los cuales se empezaba ya a organizar una jerarquía de los discursos institucionales en esa época. Como lo sugería Pablo Macera, la trayectoria iba de la historia a la antropología, y de allí a la sociología.

En esta misma línea, Carmen María Pinilla destaca, más adelante, la posición sobre la relación entre novela y ciencias sociales con la que llegaba otro de los participantes, Henri Favre, a la mesa redonda. Este autor había destacado en un estudio sobre México «la frecuente complementariedad entre este género literario [la novela] y la etnología». Expresaba que dicha ciencia había encontrado en las novelas «su más alta realización». Si bien destacaba la sensibilidad de los novelistas, tachaba de incompleta la perspectiva desde la cual recreaban la realidad.[74] Esta posición crítica, en la que se asocian narrativa y etnología, la reiterará, años más tarde, en un comentario metodológico en el que evalúa el uso que su compatriota François Bourricaud había hecho de novelas (específicamente *El mundo es ancho y ajeno* y *Yawar fiesta*) como material para su investigación sociológica:

> Algunos lamentarán que [la reflexión de Bourricaud], en lugar de basarse en encuestas sistemáticas y en datos cuantificados, tome impulso a partir de entrevistas personales, artículos de prensa, o lecturas de obras literarias, que no presentan las situaciones sino a través del *prisma deformante* de la conciencia del escritor. Este lamento es fundado, porque el análisis teórico, sea cual fuere el rigor que puede alcanzar por sí mismo, no excluye de ninguna manera la investigación empírica que lo nutre e induce a audacias mayores.[75]

La posición de los científicos sociales frente a la literatura se había formulado en términos igualmente claros y aún más firmes durante la segunda mesa redonda. Alberto Escobar había abierto esa reunión con un resumen-balance de la discusión previa, en el que distinguía entre distintas aproximaciones al estudio de una novela y caracterizaba la particularidad de la aproximación desde las ciencias sociales en términos que interpretaban la propuesta de Jorge Bravo Bresani:

> Diríamos que al estudioso de CC. SS. en su manejo con la obra literaria, le interesaba, suponemos, predominantemente, la relación de este mundo creado, con ese mundo real ya sea en tanto la atestigua, en tanto es un microcosmos, que de alguna manera da

---

[74] Citado por *ibid.,* p. 170.

[75] «Misteriosa oligarquía». En *La oligarquía en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1969, p. 168 (este trabajo se cita en Pinilla, Carmen María. *Op. cit.,* p. 178). El volumen reúne las posiciones de una discusión sobre el asunto de la «oligarquía» en el Perú, en la que también participaron Jorge Bravo Bresani y François Borricaud.

> iluminación sobre el macrocosmos o que lo deforma o modifica y que, en este trabajo genera o puede generar ciertos mitos que a su turno revierten sobre el lector y sobre la realidad, y en esa medida influyen sobre la realidad.[76]

La versión de Alberto Escobar recoge la noción de 'deformación' o 'modificación' para caracterizar el trabajo del artista sobre los materiales de la realidad. En este autor, esto tiene un sentido positivo o potencialmente positivo, generativo; sin embargo, a lo largo de esta discusión, este entendimiento no se sostendrá al considerar esas nociones como caracterización del trabajo del artista. La otra cuestión que es importante se relaciona con el hecho de que Alberto Escobar destaca el poder de la literatura, la capacidad de influir que esta tiene, a partir de ese trabajo con los materiales de la realidad. Este autor contrasta esta posición con las otras que son posibles: con la del autor por un lado y la del crítico literario por el otro. Su presentación de esta última perspectiva o aproximación es particularmente relevante en tanto que introduce un sentido especializado de la noción de 'realidad':

> […] la realidad que cautiva al crítico es aquella que ha sido plasmada y que ha sido construida dentro del texto a despecho de las intenciones, y a despecho de los materiales con los que primariamente comenzó a trabajar el creador, el novelista, y que la realidad del texto para el crítico es aquella que se ha configurado y que se ha elaborado como verdad interna, en una relación de elementos que hacen del «todo» una corta dinámica, que cobra vida cuando se aproxima al lector […].[77]

Esta ultima posición, aunque referida a «los críticos», expresa bastante bien el espíritu de los planteamientos de Mario Vargas Llosa en particular (a lo largo de toda esta época y no solo en ese evento particular) y de las tendencias modernizantes en el campo de la teoría y crítica literarias del período. Se trata de posiciones y lenguaje con los que Arguedas se había sentido incómodo unas semanas antes en Arequipa.

La distinción que hace Escobar separa las distintas aproximaciones, en la medida en que las especializa, de manera que estas no parecen establecer comunicación entre sí; por lo tanto, no están en competencia. Su propósito es claro: ahonda en estas distinciones para luego insistir en la posibilidad de las distintas aproximaciones, esto es, para destacar la específica validez de cada una. Se plantea así la idea de una «realidad/verdad» relativa,

---

[76] *¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre* Todas las sangres, *23 de junio de 1965*. Prólogo de Alberto Escobar. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1985, p. 16.

[77] *Ibid., loc. cit.*

que se define dentro de las fronteras de un género de discurso, del mismo modo que hay, podríamos agregar, un *verosímil* de género. Esta actitud, sin embargo, no dominó ni orientó la discusión durante esa mesa redonda. Y esto tal vez por buenas razones, desde la perspectiva de los científicos sociales.

Por un lado, la posición de Alberto Escobar implica también definir objetivos y reglas de lectura que, igualmente, se definen dentro de la frontera del género. Recordemos que este fue un problema central en la polémica del 1958 sobre la novela de L. F. Angell *La tierra prometida*. Esa polémica puede ser vista como una disputa seria sobre lo que constituía (o no constituía) una manera adecuada de leer el texto. Como veremos más adelante, esta es, en líneas generales, una de las ideas fuerza que caracterizará al momento crítico del *boom* de la novela latinoamericana, en la medida en que se da entonces un cambio en la idea de la novela: el género se proyecta como *evento* literario complejo, que involucra la producción pero también la recepción de textos. Esto supone, en cualquier contexto, el planteamiento de (si existe) un horizonte de expectativas común. Por otro lado, el argumento de Alberto Escobar supone la existencia de una diversidad reconocida de géneros de discurso que coexisten en alguna forma (sistemática) de tensión, pero no necesariamente en una definida jerarquía. En otras palabras, su propuesta trasladaba y extendía el problema de la indeterminación (intensa subjetividad) del campo del texto literario al campo de las prácticas de interpretación.

Henri Favre, investigador francés asociado al Instituto de Estudios Peruanos, que se encontraba en el Perú realizando trabajo de campo en Huancavelica (espacio de referencia para *Todas las sangres*) y que no había participado en la primera mesa redonda, reafirma en su primera intervención, durante la segunda mesa redonda, las expectativas que caracterizan el marco de recepción de novelas desde las ciencias sociales, y lo hace en línea muy similar a la propuesta por Jorge Bravo Bresani:

> Los críticos [se refiere a los críticos literarios presentes, en particular Sebastián Salazar Bondy y José Miguel Oviedo] han acabado sus ponencias desembocando en el campo de la sociología, del planteamiento social en general. Yo quisiera ver cómo un sociólogo puede considerar esta novela, esta novela que es netamente una novela social. La reacción de un sociólogo frente a esta novela puede ser doble. La primera es preguntarse ¿en qué medida esta novela social *Todas las sangres* refleja la sociedad?; la segunda pregunta del sociólogo es la siguiente: en la medida que la novela social, por definición aspira a tener una acción sobre la sociedad, ¿cómo y cuál es la praxis de *Todas las sangres*?[78]

[78] *Ibid.,* p. 37.

Dentro de estas coordenadas, *Todas las sangres* es ininteligible, como se demostró a lo largo de la discusión posterior en la que también participaron Aníbal Quijano y Jorge Bravo Bresani sosteniendo posiciones cercanas a la de Henri Favre. La novela de Arguedas fracasa en las dos áreas abiertas por las interrogantes del sociólogo. Por un lado, Arguedas ve lo que no es (o, en todo caso, lo que *ya* no es), pues se le criticará, por ejemplo, un inadecuado manejo de tiempos históricos en su presentación de la estructura social andina. Por otro lado, se le dice que su concepción de la dinámica social y de las prácticas sociales concretas está atrapada en una mistificación o que es un mito, una reconstrucción romántica del indigenismo. Las salidas que ofrece no se hallan en el orden de lo político-real. Su visión es anacrónica, regresiva.

Este episodio polémico, aunque muy claro en términos de la dificultad de articulación de esta obra respecto a su contexto intelectual, no fue el primero, pero sí el más dramático. No sería tampoco el último en el que la obra de Arguedas (en particular *Todas las sangres*) estaría bajo fuego crítico. De hecho, la problemática recepción de *Todas las sangres* por este grupo de intelectuales, científicos sociales y progresistas, guarda relación a la que habían tenido poco tiempo antes *Yawar fiesta* (en su segunda edición) y *Los ríos profundos*. Y la problemática planteada en la mesa redonda sobre Todas las sangres encontrará eco en posiciones elaboradas una década más tarde por críticos como Alejandro Losada y, desde otra vertiente ideológica, Mario Vargas Llosa. Se configura de este modo otro cauce de la tradición crítica sobre la obra de Arguedas de la cual la discusión de junio de 1965 es un punto de articulación. Con el propósito de darle forma a esta idea, en la segunda parte de este ensayo paso a examinar un antecedente importante de esta polémica, para luego regresar a ella.

Segunda parte
INSCRIPCIONES DE LA OBRA

Capítulo 4
De la crítica comisarial a una lectura figural de las novelas de Arguedas (la recepción de las primeras novelas de Arguedas en un discurso crítico de izquierda)

A comienzos de los sesenta, César Lévano publica dos artículos en los que comenta el conjunto de la narrativa mayor de Arguedas publicada hasta *El Sexto:* «El contenido antifeudal de la obra de Arguedas» (1960) y «José María Arguedas, novelista del Perú profundo» (1962). Esos artículos fueron luego recogidos en el volumen *Arguedas: un sentimiento trágico de la vida*, publicado muy poco tiempo después del suicidio del novelista, en diciembre de 1969.[1] Esta obra es el primer intento consciente de modelar la fama póstuma del autor, y la intención queda claramente expresada en el ensayo introductorio, «Arguedas: una interpretación», escrito en contacto con los acontecimientos.

En estos artículos tempranos, Lévano parece preocupado por la ceguera de (las novelas de) Arguedas frente a la dinámica social del mundo andino. En un período de alza de las luchas campesinas, estas no están presentes en sus novelas en su dimensión político-organizativa. En el artículo de 1960, Lévano comienza por destacar el poder revelador y la importancia de la literatura de Arguedas para luego comentar:

> Sin embargo, más de una vez nos ha asaltado el temor de que Arguedas haya reflejado hasta ahora solo incompletamente la poderosa tragedia que habita en nuestra Sierra. Para decirlo claramente: la idea de que en los libros de Arguedas no se han trasuntado las formas más elevadas, más vigorosas y nuevas de las luchas campesinas, sus fuerzas de avanzada, llenas de grandeza y grávidas de futuro, por frustradas que parezcan ahora.[2]

---

[1] Lévano, César. *Arguedas, un sentimiento trágico de la vida.* Lima: Gráfica Labor, 1969.

[2] *Ibid.,* pp. 45-46. Alejandro Losada, en su ensayo de 1976 sobre *Todas las sangres*, organizará su crítica de la novela a partir de una idea similar: la incapacidad de Arguedas para entender y dar cuenta de la dinámica social de su tiempo, en particular, su incapacidad de presentar las nuevas formas de la lucha popular. Véase Losada, Alejandro. *Creación y praxis. La producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú.* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1976.

La preocupación fundamental por el contenido de estas novelas parte de reconocer su potencial para influir o modelar la aproximación al Perú (en particular, al Perú de los Andes) de generaciones futuras. En virtud de ese poder —y dadas las limitaciones descubiertas en esa incapacidad para ver las formas más elevadas, vigorosas y nuevas de las luchas campesinas—, Lévano recomienda ser exigentes al buscar, en esas obras (en esas «palabras», dice él), «los signos de los nuevos tiempos y a distinguir lo positivo y fecundo que hay en aquellas de lo incompleto y vacilante que todavía les queda».[3] El énfasis del programa crítico se dirigirá, por lo tanto, hacia el aspecto problemático de esa obra, hacia aquello que produce un *reflejo incompleto,* aquel en el que se origina una incómoda ambivalencia. Aún así, se trata de una propuesta de *rescate.*

Lévano cierra su reflexión inicial preguntándose «[...] ¿a qué pueden atribuirse las limitaciones que nos parece advertir en las novelas y relatos de Arguedas? ¿Limitación óptica e ideológica del autor? ¿Estrechez de la realidad social y política del país?».[4] La respuesta a estas preguntas, dice el crítico, se han de encontrar examinando la vida y la obra de Arguedas. La sección referida a *Yawar fiesta* en este ensayo es particularmente importante a este respecto. Recordemos que, para el momento del comentario crítico, *Yawar fiesta* (originalmente publicada en 1941) había sido reeditada por primera vez en 1957. El hecho la hace aparecer como «contemporánea» de *Los ríos profundos*. Este anacronismo es de importancia, pues en él se funda el balance de Lévano.

Visto desde una perspectiva formal, el argumento de Lévano se organiza de manera que anticipa (tal vez, incluso, modela) comentarios críticos posteriores. Parte, primero, del elogio de los aciertos artísticos de las novelas de Arguedas, para luego adentrarse en sus zonas problemáticas, por lo general asociadas a la visión de la sociedad peruana que estas comunican (a la representación y caracterización de los actores y la dinámica sociales en el mundo andino en este caso). La conclusión de su ensayo expresa en fórmula este mecanismo argumental: «En resumen, declaramos nuestra admiración sin reservas por el Arguedas antifeudal, el paisajista del Ande, el amigo de nuestra naturaleza, el buscador de lo universal y nacional en la forma y lo social en el fondo; pero nos declaramos insatisfechos con los criterios políticos —en el alto sentido de la palabra—de su obra».[5]

---

[3] Lévano, César. *Op. cit.,* p. 46.

[4] *Ibid., loc. cit.*

[5] *Ibid.,* p. 64.

El caso de *Yawar fiesta*

Hay dos aspectos clave de *Yawar fiesta* en los que Lévano se concentrará para desarrollar su crítica y en los que se pone en evidencia la importancia que tiene el fenómeno de *caracterización.* El primero es la construcción del personaje de don Julián Arangüena; el segundo, la representación de los chalos puquianos, los migrantes que regresan de Lima para oponerse a la celebración de la corrida india.

Lévano comienza por cuestionar la «discutible» definición que Arguedas propone del campo social de los gamonales. Según su perspectiva, Arguedas lo divide entre terratenientes «nuevos» (en la novela, los que se alinean con el progresismo y la autoridad costeños en contra de la corrida tradicional) y terratenientes «antiguos». De manera específica, Lévano reacciona de modo intenso contra la atención que Arguedas pone en el personaje de don Julián, paradigma del terrateniente antiguo: «Hombre que comparte el gusto de los comuneros por la fiesta de sangre —dice Lévano—, que desprecia a los demás gamonales por serviles y por ajenos a los hábitos locales. En general, un hombre en quien se alía una condición negativa, la de ser hacendado, con diversos rasgos simpáticos».[6] Si bien lo que se destaca es la ambivalencia de la figura del gamonal, fundamentalmente ambivalencia de la mirada autorial, la clave aquí, me parece, es esta conexión entre don Julián y los ayllus en «el gusto por la fiesta de sangre». No solo (o no tanto) la simpatía entre el gamonal y los comuneros, sino la manera como se refuerzan mutuamente, gamonal y comuneros, la adhesión a una práctica ritual sangrienta.

Más adelante, Lévano se vuelve a enfocar en esta «simpatía» por el gamonal, insistiendo en el carácter contradictorio del trazo de este personaje. Esta vez revela lo que para él constituye la hondura del problema, la medida en que la representación de la figura del gamonal antiguo expresa las limitaciones de realismo de Arguedas si se entiende, como lo hace Lévano, «que el realismo debe elegir *caracteres típicos en circunstancias típicas.* En tal entendimiento —continúa—, Arangüena no representa sino una excepción, un caso aislado».[7] Lévano presupone el carácter realista (o, por lo menos, la intención realista) de la literatura de Arguedas. Las limitaciones de su arte encuentran su explicación no en esta tendencia básica, fundamentalmente correcta de su literatura, sino en

---

[6] *Ibid.,* p. 53.

[7] *Ibid.,* p. 59. Aquí, César Lévano apela a una fórmula canónica de la crítica marxista. Pero su uso estrecha aún más el ámbito de acción de la fórmula como lo demuestra el análisis-conclusión que sigue. Para un estudio interesante del vocabulario crítico marxista véase Királyfalvi, Béla. *The Aesthetics of György Lukács*. Princeton: Princeton University Press, 1975. Para el asunto específico, el capítulo 5, «The Category of Specialty in Aesthetics», en el que se trabaja la noción de 'tipo'.

los problemáticos criterios políticos del autor: «Realista y partidario de los pobres, su realismo está sin embargo limitado por una visión angosta de los problemas económicos y políticos», y concluye formulando el carácter contradictorio que aqueja su producción artística: «Mejor dicho, su visión de artista es amplia; pero le falta filo revolucionario, agudeza transformadora».[8]

¿Acierta el crítico al describir las limitaciones de la imaginación artística de Arguedas? En su objeción a la concepción del personaje de don Julián, Lévano ignora la tendencia en las novelas de Arguedas a la constitución de personajes individualizados, a la creación de voces y conciencias idiosincrásicas, tendencia que expresa ya en *Yawar fiesta* una de las motivaciones fundamentales de la opción por la novela. Don Julián, con don Pancho y Escobacha, constituyen en la novela un centro ideológico, en el sentido de que a partir de estos personajes se producen distintas concepciones sobre el mundo de Puquio. Se trata de posiciones encontradas, que revelan la naturaleza problemática, conflictiva, del diálogo social. Esta franja de personajes (una franja mestiza) la podemos pensar también como el espacio en el que se articula el problema ético de la novela. En definitiva, se trata de una forma ideológicamente abierta, que impide el cierre, la definición, la conclusión categórica. Es uno de los factores que contribuyen al efecto más bien enigmático que produce la novela, en particular entre sus lectores de izquierda.[9]

El análisis de Lévano revela cierto patrón consistente en su mecanismo argumental (que se puede cotejar con intervenciones hechas sobre *Todas las sangres* en las discusiones de 1965, por ejemplo), fundado en una operación de escisión o *dicotomización* en la manera en que se concibe el trabajo de Arguedas: el elogio del artista (del trabajo artístico) como antesala de la demolición del intelectual. El mecanismo es, en sí, un fenómeno interesante y expresa en la *mente crítica* una aguda e incómoda ambigüedad, que resulta siendo una dificultad para integrar el problema de la *forma* (el problema del género, la novela) a la discusión de la *ideología*. Expresa, en ese sentido, una condición (¿una limitación?) del marco de interpretación.[10] En el caso de Lévano, la operación

---

[8] Lévano, César. *Op. cit.,* p. 60.

[9] William Rowe reflexiona sobre estos asuntos y las perplejidades de César Lévano en *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas.* Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979.

[10] Es interesante observar que en el desarrollo de la crítica arguedista de los setenta se produce una suerte de inversión de los criterios evaluativos. Críticos como Cornejo Polar o Rowe, por ejemplo, están dispuestos a aceptar la imperfección formal de la novelística de Arguedas, pues no piensan que eso afecte negativamente a la plasmación de su visión del mundo, a la realización del valor revelador de la novela. Pero persiste en ellos el principio dicotómico.

apunta a desarrollar una evaluación crítica del material novelesco con dos objetivos en mente: primero, para buscar lo que es rescatable; segundo, para limitar el potencial efecto de sus errores. En otro pasaje del ensayo, Lévano ofrece una nueva formulación del problema, en la que revela el peligro de ese desarrollo desigual entre lo artístico y lo político (o *ideológico*). En este punto se afirma, sin lugar a dudas, el tono comisarial de su intervención: «Este escritor enérgicamente antifeudal pinta un señor feudal como hasta cierto punto positivo, sin darse cuenta de que los lectores —y no los más inhábiles, por cierto— pueden llegar, a través de esa pintura, a comprender mal toda la realidad social que él describe, todo el mensaje humano de su trabajo».[11] La ambigüedad se traslada del plano de la representación artística (del trazo de un personaje) al de la significación global de la obra, a la vez que se afirma, paradójica o perversamente, el reconocimiento del poder de la novela.

Ideología e imaginación novelesca

Es de particular importancia el hecho de que este problema tenga su origen (o su fuente reconocible) en la representación de este terrateniente «antiguo», don Julián Arangüena, pues esta figura es un elemento constante y central en la imaginación de Arguedas. Pero no se trata solo de que los cuentos de *Agua* estén «plagados» por estos personajes, sino que uno de los primeros cuentos de Arguedas, «El vengativo» (uno de los cuentos «olvidados»), se centra en uno de ellos y se desarrolla como uno de los relatos más *psicológicos* de Arguedas, un relato que se adentra en la exploración de la conexión entre los motivos del deseo, la rivalidad, el poder y la violencia. De modo que don Julián no es el primero de estos personajes, ni es la primera vez que la narrativa de Arguedas se enfoca en uno de ellos, aunque sí es el primero en ser explorado en un marco novelístico. La figura del terrateniente «antiguo» estará en el centro de su siguiente novela con el don Aparicio de *Diamantes y pedernales,* y es posible que este énfasis haya determinado que a esta novela se la haya sistemáticamente descontado (o que su peso haya sido aligerado) al estudiar el proceso de configuración del conjunto novelístico arguediano.[12] No desaparece esta figura en *Los ríos profundos*, si pensamos

[11] Lévano, César. *Op. cit.,* p. 60.

[12] Esta novela fue también motivo de amargura para Arguedas, pues *Diamantes y pedernales* fue ignorada por el jurado literario de un premio de novela que, al final, fue declarado desierto. Esta es, en buena cuenta, la segunda novela de Arguedas y, por lo visto, corrió el mismo destino que la primera, *Yawar fiesta*, en la recepción de la que fue objeto en su medio por la crítica «oficial».

en el campo de significación que se genera en torno a los ejes de personajes como el «viejo» en el Cusco y el «padre director» en Abancay; o si pensamos en la forma como se entrecruzan las composiciones de esta novela y *Diamantes y pedernales*. Pero esta figura encontrará su más amplia dimensión protagónica y su mayor densidad simbólica en el don Bruno de *Todas las sangres*, personaje que será anatemizado más adelante por críticos como Alejandro Losada, tal como don Julián lo había sido por Lévano. Dejo el asunto aquí indicado, pero sobre la importancia de la figura del gamonal en la definición del universo obsesional de Arguedas habrá que volver más adelante.[13]

Lado a lado con las dificultades que expresa la representación del gamonal, hay otro elemento que es identificado por Lévano como fuente de ambigüedad. Se trata de lo que se percibe como enigmático en la acción de ciertos actores en la novela. Por ejemplo, resulta problemática la lógica de los comuneros de Puquio, desde su entrega a la faena de la construcción de la carretera hasta su insistencia en la celebración de la fiesta de sangre, ese ritual violento y extraño. Con lo último, en particular, no solo se trata de la insistencia de los comuneros, claro, sino también, y sobre todo, de la insistencia de Arguedas, que hace (que insiste en hacer) del esfuerzo por realizar el ritual el centro de la novela. Otro crítico comisarial, Silverio Muñoz, a comienzos de los años ochenta, se enfocará de manera detallada en este problema, del cual derivará su tesis central, «antiarguedista», sobre el carácter ideológicamente regresivo de lo que él llama el «mito (arguediano) de la salvación por la cultura».[14] Ahora bien, Lévano trata su preocupación a este respecto no a través del análisis de la representación de los comuneros mismos, sino a través de la representación de los chalos, en parte porque en estos personajes se expresa ese desconcierto ante la acción de los comuneros, que repercute en la esfera de la recepción; pero, sobre todo, porque la lógica de la acción política de los chalos en la novela revela para el crítico el carácter problemático de la posición del autor.

Lévano ve, en esos chalos que regresan a oponerse a la corrida india, la representación de una «especie de vanguardia intelectual» que se encuentra separada de la masa campesina y enfrentada a ella, y sugiere una suerte de genealogía (o al menos una cronología) de esta figura del líder o el revolucionario en la narrativa de Arguedas: «En

---

[13] Remito, en particular, a los capítulos 7 y 8 de mi segundo ensayo.

[14] Véase Muñoz, Silverio. *José María Arguedas y el mito de la salvación por la cultura.* Minneápolis: Instituto para el Estudio de Ideologías y Literatura, 1980. Por otro lado, también son aleccionadoras a este respecto las reflexiones de un crítico tan *anticomisarial* como William Rowe, en *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas, op. cit.*.

Agua, Pantacha, un revolucionario en germen, sucumbe porque lucha solo; en *Yawar fiesta*, un grupo de revolucionarios parecen perdidos porque están en contra de ese impulso entre festivo y trágico, casi místico, de los indios hacia la corrida».[15] De hecho, podríamos empujar más allá esa última idea de Lévano, pues Escobacha y los otros chalos de *Yawar fiesta* no solo «parecen perdidos», sino que prácticamente desaparecen —en efecto, se pierden—; son casi como devorados, se diría, por el impulso físico de los comuneros, de la masa de indios que pugna por entrar al coso a exigir y espectar la corrida, venciendo toda razón, toda prohibición y toda fuerza que intenta oponerse a ellos. Hay una contigüidad formal y simbólica entre esta escena en *Yawar fiesta* y la entrada de los colonos a Abancay en *Los ríos profundos*, escena que, como veremos más adelante, cumplirá un papel fundamental en la interpretación que hace Lévano del sentido de la narrativa de Arguedas.

El Pantacha de *Agua* es un héroe que retorna al lugar de origen para ser destruido —devorado— en él y por él. Como hemos visto, algo similar ocurre con los chalos en *Yawar fiesta*, si nos libramos a la representación novelesca en términos que casi amenazan con hacer literales las metáforas. Otra vez, el ojo crítico de Lévano acierta en su atención, pues esta particular figura del héroe se desarrollará, más allá de lo que él podía ver en 1960, en personajes como Cámac *(El Sexto)* y, por supuesto, Rendón Willka *(Todas las sangres);* en ellos se realiza, con extraordinaria fuerza, la carga simbólica de este *prototipo* heroico, a la vez que, en cada caso, se constituye también un personaje profundamente idiosincrásico.

Se trata aquí, tanto en los chalos como en la figura del gamonal, de núcleos fundamentales en la imaginación novelística de Arguedas. En *Yawar fiesta*, Escobacha (entre los chalos) y don Julián (a quien se le une don Pancho en la cárcel) le dan forma, como ya he señalado, al centro *ideológico* de la novela, en el sentido de que constituyen una fuente de discursos individualizados y reconocibles en el mundo de Puquio que compiten con el discurso del narrador en la representación valorativa de ese mundo. Pero Lévano marcha en otra dirección en su evaluación crítica de esta novela. Para él, la representación de los chalos en *Yawar fiesta* revela fundamentalmente, de manera más localizada, la visión de Arguedas sobre «el drama de una izquierda que sabe lo que quiere; pero aún no ha aprendido como alcanzarlo» y, de este modo, ubica la cuestión en el mundo del autor.[16] Desde esta posición, intentará una explicación al problema planteado por sus

[15] Lévano, César. *Op. cit.,* p. 54.

[16] *Ibid., loc. cit.*

preguntas iniciales: el porqué de las (aparentes) limitaciones de la visión que Arguedas tiene sobre su sociedad.

En el centro de esta explicación, Lévano caracteriza a *Yawar fiesta* como una respuesta desilusionada y crítica de Arguedas a los errores y las «manifestaciones negativas de las fuerzas políticas más avanzadas» por los años en que el libro apareció: «Eran tiempos de crisis, de desorientación —nos dice Lévano—. ¿No habría que ver signos de todo esto en la obra de un escritor que ha vivido siempre tomándole el pulso, físicamente, si se quiere, a las fuerzas progresivas de la sociedad peruana? ¿No habría que buscar allí el secreto del retiro de Arguedas de la actividad social que había distinguido sus primeros años en Lima?». Y concluye diciendo que «las limitaciones de un autor pueden ser solo el rebote de las limitaciones de una sociedad y de una época».[17]

El fraseo de Lévano (el carácter de su explicación y la preocupación subyacente) resonará en la manera en que años más tarde Antonio Cornejo Polar trata de explicar la distancia que Arguedas parece asumir frente a su tiempo en *Los ríos profundos:*

> La índole de *Los ríos profundos* resta importancia al entorno social. La breve experiencia democrática del gobierno de Bustamante y Rivero (1945-1948) y la dictadura del general Odría (1948-1956), representante desembozado de la oligarquía nacional, no dejan huella visible en la elaboración de *Los ríos profundos*, aunque no puede dejar de haber alguna relación entre la opacidad y resistencia del devenir social, que tercamente se opone a las ilusiones de los hombres de izquierda, y esa inmersión en la vida individual y en el pasado que define la naturaleza de esta novela de Arguedas.[18]

Cornejo Polar hereda, por decirlo así, la preocupación de Lévano por entender y explicar esa *distancia,* ese *retiro* de la perspectiva autorial de la dinámica social de su tiempo. Esa «inmersión en la vida individual y en el pasado» que caracteriza a *Los ríos profundos* podría estar determinada, según Cornejo Polar, por «la opacidad y resistencia del devenir social», del mismo modo que Lévano se preguntaba si la falla en captar las tendencias objetivas de su situación podían ser «solo el rebote de las limitaciones de una sociedad y de una época». A diferencia de Cornejo Polar, que quiere hacer de esa conjetura una conclusión, Lévano deja abierta la disyuntiva: «¿Limitación óptica e ideológica del autor? ¿Estrechez de la realidad social y política del país?», estableciendo problemáticamente la subjetividad del autor, del artista. Se trata, claramente, de una

---

[17] *Ibid.,* p. 55.

[18] Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas.* Buenos Aires: Losada, 1973, p. 102.

fibra sensitiva en la recepción de las novelas de Arguedas entre los críticos de izquierda.[19] ¿Hasta dónde podemos seguir el tenor de esas interpretaciones?

Yawar fiesta se puede ver como el cierre de la primera experiencia limeña de Arguedas, marcado por un retorno o una reintegración al mundo andino. Arguedas había llegado a la ciudad a comienzos de la década de los treinta para estudiar en la capital. Se incorpora a la universidad intelectual y políticamente; o, mejor dicho, intenta incorporarse al mundo intelectual y político a través de la universidad. Tras la experiencia carcelaria en El Sexto se le hace imposible quedarse en Lima. Cancela estudios (hace la tesis), consigue un trabajo de maestro en Sicuani (aunque había solicitado uno en Correos) y se marcha de la capital, de regreso a la sierra. ¿Cuántas cosas hacen crisis entonces al mismo tiempo?

Las cartas que le escribe a su amigo Moreno Jimeno en esa época revelan problemas con el ambiente intelectual limeño, una angustia y tensión que acompañarán a Arguedas por el resto de su vida. El motivo de la distancia y separación frente a todo ello —lo limeño, lo costeño— se hace evidente y se expresa en la correspondencia, sobre todo en los pasajes en los que se refiere a la composición de *Yawar fiesta*. Las cartas revelan también una marcada insatisfacción y una ambigua relación con la militancia política. La novela está fuertemente asociada a ese complejo drama. De modo que, como advierte Lévano, la distancia de Arguedas frente a los comunistas peruanos se da y es temprana. Ya en la época de composición de *Yawar fiesta* es notable una medida de ese desencanto con la orientación de la política del partido, cada vez más alejado del mundo andino.[20] Todo esto viene a reafirmar, pero también a reconfigurar, la observación de Antonio Cornejo Polar sobre lo que él llama «el cerrado mensaje andino» de *Yawar fiesta*:

> *Yawar Fiesta*, como *Agua*, pero dentro de otro contexto tal vez más agresivo, resulta ser una obra rectificatoria y polémica. Aunque sin duda no de una manera directa, Arguedas responde con *Yawar Fiesta* la tesis de Deustua [«Las desgracias del país se deben a la raza indígena, que ha llegado al punto de su descomposición psíquica y que, por causa

[19] En un sentido más extenso, se trata también de un problema clásico de la teoría literaria marxista. Véase Béla Királyfalvi sobre la posición de György Lukácks y la teoría del reflejo artístico en su estudio ya citado, *The Aesthetics of György Lukács* (especialmente, pp. 56-58).

[20] El problema parece estar asociado a la adhesión cerrada a la línea de Moscú por parte de los comunistas peruanos, que a finales de los años treinta comienza a expresarse en contra de los particularismos étnicos y los *nacionalismos* regionales. Esto, una respuesta a la situación interna de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas en el contexto de las tensiones europeas de la época (proceso del que son parte también las purgas estalinistas), se convierte en política homogénea de los partidos comunistas, particularmente importante en países como los de la región andina sudamericana.

> de la rigidez biológica de sus integrantes, que han terminado definitivamente su ciclo evolutivo, han sido incapaces de trasmitir a los mestizos las virtudes que exhibieron en su fase de progreso [...]. El indio no es, ni puede ser otra cosa que una máquina»], cuyo predicamento en los medios intelectuales de entonces, pese a las objeciones que había recibido de Mariátegui en 1928 [quien, a propósito de las ideas pedagógicas de Deustua, había afirmado que éste representaba «la vieja mentalidad aristocrática de la casta latifundista»], era incuestionable.[21]

Se hace más notable aún el carácter y la extensión polémica de la novela, ya que si nos atenemos al material que se ha venido considerando, *Yawar fiesta* no solo enfrenta y responde las posiciones racistas de la intelectualidad y los académicos de la oligarquía, sino también las opciones políticas de la izquierda de su tiempo. De modo que, al identificar el tono de la novela de Arguedas, Lévano acierta una vez más. Pero si su conclusión es cierta para *Yawar fiesta*, leída a finales de los cincuenta, ¿persiste Arguedas en ciertos «defectos» de su visión política? Este es el problema que se le plantea a Lévano cuando entra a considerar *Los ríos profundos*, publicada tres lustros después que *Yawar fiesta*.

El caso de *Los ríos profundos*

Al igual que en el caso anterior, tras el elogio al trabajo artístico, Lévano pasa a señalar el problema de perspectiva política que aqueja a la novela. De acuerdo con él, Arguedas alcanza «la cima de su creación» en el relato del motín de las chicheras. Pero aun en este punto alto de realización artística «se muestra una acción heroica pero espontánea, sin dirección, sin vanguardia».[22] Para Lévano es tremendamente frustrante la representación de un movimiento popular que, otra vez, parece destinado al fracaso:

> También en estas hermosas páginas *falta la presencia de una fuerza que* incluso en la derrota *personifique la conciencia y la continuidad de la lucha de los humildes.* En esas circunstancias, solo queda el anhelo interior, la esperanza individual, respecto a lo futuro.
>
> Esperanza que se concreta en la noble figura de doña Felipa, la jefa del motín, la india fea que aparece como una diosa de protesta y de venganza, y que escapa la punición de los soldados [...].[23]

---

[21] Cornejo Polar, Antonio. *Op. cit.,* p. 59.

[22] Lévano, César. *Op. cit.,* p. 62.

[23] *Ibid.,* p. 63. El énfasis es mío.

La cuestión del liderazgo (el problema de la presencia o ausencia de una vanguardia política) no es preocupación extraña a un crítico comunista que observa y comenta la representación de un acto de rebelión social. Mucho menos si tomamos en cuenta el conjunto de preocupaciones políticas que definen tanto el momento de recepción de la novela como el de la elaboración crítica de la experiencia, pues es un momento de alza de las luchas campesinas, un momento en el que se empiezan a manifestar liderazgos políticos alternativos. Lo que marca el tono comisarial de la intervención es el reclamo al novelista por la ausencia de «una fuerza que personifique la conciencia y la continuidad de la lucha de los humildes».[24] No se nos olvida que la cuestión del liderazgo indio o indigenista de Rendón Willka se convertirá en uno de los motivos críticos contra el reclamo *realista* de *Todas las sangres* (el problema de la *novela social*) en la polémica de 1965, en Lima con los doctores. Y unos años más tarde, Alejandro Losada sumará la figura de don Bruno, el gamonal convertido en místico revolucionario, para darle consistencia a los cargos de distorsión de la realidad en *Todas las sangres*, novela en la que esta figura parece querer usurpar o velar la representación del liderazgo campesino. Losada, que organiza su análisis como una suerte de cotejo documental con la novela, comenta lo siguiente:

> De todo esto [de todo este nuevo proceso de organización, liderazgo y lucha del campesinado andino que se expresa abiertamente en La Convención], ¿qué escogió Arguedas? Busca un antiguo hacendado, lo hace llorar por sus desenfrenos sexuales, tener accesos místicos por la maldición que le arrojó su padre antes de suicidarse, con una madre borracha, decadente; en medio de su drama se da cuenta de la miseria de sus indios. Por casualidad se entera de la miseria en que viven las comunidades vecinas y, a unos y a otros, les distribuye parte de sus tierras, les da dinero para pagar sus deudas y evitar la explotación de los hacendados y los estimula a «perder el terror» y reconstruir las comunidades. Finalmente mata a un hacendado cruel, atenta contra su hermano que pretende *modernizar* trayendo *la ambición* y termina preso, aconsejando la resistencia no violenta —«no haya rabia»— cuando ataque la fuerza armada. ¿Este es […] Hugo Blanco […]? ¿Esto es La Convención?[25]

---

[24] El joven Mario Vargas Llosa, en sus ensayos tempranos sobre Arguedas, reaccionará en contra de esta postura crítica. Véase «Tres notas sobre Arguedas». En Jorge Lafforgue (comp.). *Nueva novela latinoamericana, 1*. Buenos Aires: Paidós, 1969, pp. 30-36.

[25] Losada, Alejandro. *Op. cit.,* p. 59. En la tercera parte de mi segundo ensayo (en particular, el capítulo 6), me detengo en estas posiciones críticas para comentarlas.

Lévano, por su parte, en el caso de *Los ríos profundos*, se pregunta por el contenido político del mensaje serio del autor y es interesante observar que los términos en los que se expresa el problema en su caso no solo aluden al error en la visión política sino a las opciones asumidas, que se abren y se hacen posibles en virtud de este error: el refugio en «el anhelo interior, la esperanza individual, respecto a lo futuro». El peso de este comentario sobre *Los ríos profundos*, como el fraseo de sus conclusiones sobre *Yawar fiesta*, se dejan sentir en el desarrollo de la crítica arguedista.

Ya hemos visto cómo esta preocupación por la pérdida de filo social y político en *Los ríos profundos* orientaba el esfuerzo argumental de Antonio Cornejo Polar (sus malabares) para tratar de explicar la índole lírica (la inmersión en lo individual y en el pasado) y racionalizar la opacidad de lo social y lo político en esta novela. No lejos de esa preocupación se encuentra el tratamiento que Ángel Rama le da a esta misma novela en «Los ríos cruzados, del mito y de la historia», ensayo en el que reacciona contra la forma de entender lo autobiográfico en esta obra de Arguedas. Sostiene Rama: «La demasiado sabida procedencia autobiográfica de los episodios [de *Los ríos profundos*], ha distraído a lectores y críticos sobre el manejo a que Arguedas somete esos materiales —tal como cualquier otro novelista— poniéndolos al servicio de un proyecto literario significativo».[26]

La propuesta que desarrollará Rama no llama a una reconsideración del fenómeno de lo autobiográfico en la novelística de Arguedas, en general, o en *Los ríos profundos,* en particular. Por el contrario, se propone erradicar el tópico de su reflexión crítica sobre esta obra. En virtud de lo que hemos visto hasta este punto, la propuesta parece, en cierta medida, saludable. Frente a la idea de la escritura arguediana como expresión directa de su experiencia personal, Rama pondrá el énfasis en el trabajo artístico del novelista, entendiéndolo como una mediación intencional. Eso le permitirá, más adelante, postular su relevancia como novela social. Sin embargo, esta posición revela, a la larga, el mismo problema fundamental que ya se ve en Lévano: la dificultad para entender de manera cohesiva las cuestiones de la novela como género. Lo autobiográfico solo puede ser, en las perspectivas críticas examinadas, *dato* referido a la vida del autor y no un aspecto de la forma narrativa.

Ahora bien, en la lectura que hace Lévano del pasaje de la revuelta de las chicheras hay indicios de la presencia de otros materiales con los cuales el crítico está lidiando y teniendo problemas. Lévano integra, en cierta medida, «la noble figura de doña Felipa»

---

[26] El ensayo está incluido en Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina.* 2.ª ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1985. Para el pasaje citado, p. 280. Sobre este argumento regreso, para comentarlo en detalle, en el capítulo dedicado a *Los ríos profundos* en el segundo ensayo.

(a la que podríamos entender en la línea de un «rebelde primitivo» o «bandido social» en el vocabulario de Eric Hobsbawm) con las figuras del revolucionario en germen, el prototipo heroico propuesto antes en el Pantacha de *Agua* y los chalos de *Yawar fiesta*. El esfuerzo de rescate sigue en pie: si bien las obras hechas (*Yawar fiesta* y *Los ríos profundos*) están hipotecadas al problema de su tiempo o marcadas por las limitaciones ideológicas no superadas por el autor, existe una dimensión futura sobre la cual es aún posible proyectarse.

Pregunta el crítico: ¿una exégesis forzada?

La interpretación final de Lévano se materializará cuando el crítico analice otro de los pasajes clave de la novela y proponga su famosa (y correctiva) exégesis para entender la escena en la que los comuneros entran en Abancay para exigir una misa, que ellos entienden como una forma de lucha contra la peste que los asola. Comenta Lévano: «¿Acaso sería demasiado *forzar la exégesis* si se viera en este episodio de unos ex-hombres vueltos a la vida por obra de la fe una como anticipación de lo que serán capaces los indios, en este caso de los siervos de las haciendas, cuando adquieren ese grado mínimo de conciencia y esperanza que se requiere para desafiar las balas y apoderarse de una ciudad?».[27]

¿Forzar demasiado la exégesis? La visión de estas masas de indios movilizados, mágicos (como la de los indios de *Yawar fiesta* que pugnan por entrar a la plaza para demandar y para asistir a la realización de la corrida tradicional, impulsados por el vibrar de las trompetas de la tierra) exige inmediatos esfuerzos de racionalización. Lo interesante es que la interpretación que propone Lévano prácticamente glosa el discurso del estudiante Escobar (menos el entusiasmo) en *Yawar fiesta*, al ver a los comuneros que entran en triunfo, trayendo capturado al Misitu:

> —Cuando supe que K'ayau iría por el Misitu, tuve pena y rabia. Sería un degolladero de indios. Pero ahora que vamos en alcance del ayllu, quisiera gritar de alegría. ¿Saben, hermanos, lo que significa que los K'ayaus se hayan atrevido a entrar a Negromayo? ¿Que hayan laceado al Misitu y que lo arrastren por toda la puna hasta la plaza de Pichk'achuri? Ellos lo han hecho por orgullo, para que todo el mundo vea la fuerza que tienen, la fuerza del ayllu, cuando quiere. Así abrieron la carretera a Nazca; por eso, 150 kilómetros en 28 días. Como en tiempos del Imperio. Algunos estudiantes decían en Lima: «Indios estúpidos, trabajan para que sus explotadores se beneficien».

[27] Lévano, César. *Op. cit.,* p. 64. El énfasis es mío.

> Mentira. ¿Por dónde fuimos a Lima nosotros? ¿Por dónde hemos venido ahora? ¿Por qué puedo hablar yo con esta conciencia que tengo? Yo encontré la forma de iluminar mi espíritu para servir la causa de ellos, de los ayllus, llegando a Lima, por el camino que ellos abrieron. [...]. Si no hubiera sido por ese camino... ¿qué importa que el Misitu haya destripado a diez, a veinte k'ayaus? Si al fin le han echado lazo a las astas y están arrastrándolo como a un sallk'a cualquiera. *Han matado a un auki. Y el día que maten a todos los aukis que atormentan sus conciencias; el día que se conviertan en lo que nosotros somos ahora, en «chalos renegados», como dice don Julián, llevaremos a este país hasta una gloria que nadie calcula.*[28]

El modelo de la interpretación (la visión política de la gesta indígena) surge del interior mismo de la obra de Arguedas, precisamente de una de las voces que tiene un grado alto de individuación, una clara textura ideológica e idiomática, en la novela. A través de la interpretación, la escena (la de *Yawar fiesta*, a cargo de Escobacha, como la de *Los ríos profundos*, a cargo de Lévano) adquiere un significado más profundo y correcto, ideológicamente hablando, pues está conectado al curso futuro de la historia social.

La entrada de los colonos a Abancay puede ser leída como cifra o anuncio de un potencial político, que se entiende como superación de lo mítico. Esa es la dirección que le da Lévano a la escena y a la novela, tratando de darle una interpretación desde una posición de izquierda. Pero, ¿qué ocurre si el encuentro se da más bien en simpatía con la resonancia mesiánica que la «acción» de los indígenas suscita en el discurso de la izquierda? El contacto de religiosidades, la católica y la precolombina, parece ser, en primera instancia, el aspecto problemático de la escena. La interpretación de Lévano, por lo tanto, expresa (como la de Escobacha en la escena con el Misitu en *Yawar fiesta*) una *esperanza* racionalista: tras esa manifestación (retorno o persistencia) de lo arcaico se puede dar el brote, la emergencia, de una conciencia política, moderna. Aun así, la exégesis forzada de Lévano (como el discurso de Escobacha) dirige nuestra atención hacia una zona que, en principio, parece querer negar: la zona de significación que se forma en el encuentro de lo mítico-religioso y lo político.

Unos años más tarde, Alejandro Losada no le dará, en su discurso crítico, espacio alguno a la esperanza racionalista de Lévano y, como ya hemos visto, denunciará de plano la deformación ideológica de Arguedas al comentar *Todas las sangres*. Además del asalto al don Bruno de la novela, otro de los focos de la crítica de Losada es el discurso

---

[28] *Yawar fiesta*. En *Obras completas*. Compilación y notas de Sybila A. de Arguedas. Lima: Horizonte, 1983, tomo II, p. 171. El énfasis es mío.

«pacifista» de Rendón Willka, que trae fuertes resonancias humanistas y cristianas.[29] La necesidad de apartar el marxismo de toda aura de religiosidad influye, a mi parecer, en la definición del tono duro de la crítica de Losada, quien elabora su argumento crítico en una época en la que ya es claro el contacto de la obra de Arguedas con distintas modalidades del pensamiento social cristiano; en una época en la que, por otro lado, es también notable el impacto del «discurso teológico de la liberación»[30] en la escena intelectual y política peruana. Pero, ¿contra qué reacciona Lévano?, ¿apuntaba Arguedas a una dimensión presente y activa de algo así como una conexión entre mesianismo y marxismo a finales de los años cincuenta?

El motivo de la «conciencia y esperanza» que identifica Lévano es fuerte —pero tal vez en un sentido más «primitivo»— ya en *Yawar fiesta* y también en *Los ríos profundos*, novela en la que lo lee, como hemos visto, en la figura de doña Felipa. Posteriormente, será aún más fuerte y fundamental en *El Sexto*, novela en la que Gabriel, el alter ego de Arguedas y personaje clave, lo elabora en torno a la muerte de su compañero de celda, el indio Alejandro Cámac, líder sindical minero, en directa asociación con motivos mesiánicos; y luego también en *Todas las sangres,* novela en la que veremos reaparecer el motivo asociado a la figura de Rendón Willka. Pero cuando Lévano, en su comentario a *Los ríos profundos*, alude a la necesidad de conciencia y esperanza como ejes mínimos que organizarían una respuesta política de las masas indígenas, no apunta a eso, sino precisamente a lo contrario.

La exégesis forzada de Lévano intenta purgar el texto, fijar límites, eliminar contenidos desviantes. Lo mítico puede ser «figura» de lo político, pero no su «horizonte», así como doña Felipa es la «noble figura» en la que se concreta la esperanza, pero no constituye la «presencia de una fuerza que personifique la conciencia y la continuidad» de la lucha. Este esfuerzo de exégesis, que comienza con Lévano, trata de atar la novela de Arguedas a la factualidad histórica de su sociedad, es decir, se trata de que proponga, frente a ella, un mensaje serio. La exégesis, en ese sentido, propone un cierre ideológico. ¿Amenazan al poeta con la expulsión de la República?

---

[29] En 1969, en el ensayo que publica tras la muerte de Arguedas, Lévano ya denuncia estas influencias «humanistas» y el «pacifismo» de Arguedas (Lévano piensa en términos del contacto de Arguedas con el Social Progresismo) como los agentes deformantes de su perspectiva política.

[30] Para el uso de este término véase Urbano, Henrique. «Modernidad en los Andes: un tema y un debate». En Mirko Lauer (ed.). *Modernidad en los Andes*. Compilación del propio Henrique Urbano. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1990, especialmente, p. xxv y siguientes. Allí, Urbano reflexiona sobre las posibles causas de la ausencia del discurso filosófico de la modernidad en nuestro ámbito histórico-cultural.

Responde el autor: el mensaje oculto de la novela

Sea como respuesta a un llamado al orden político, como expresión de sus propias inseguridades o como manifestación de su convicción de que se trata en ella de sus propias intuiciones, el hecho es que Arguedas aceptó e hizo suya la interpretación de Lévano. ¿Se expresa en esta aceptación las dificultades y ambigüedades de Arguedas frente al acto de crear ficciones, la perversa insistencia del autor en proponer o aceptar límites al trabajo (en todo caso, a la recepción del trabajo) de la imaginación? La secuencia de dos momentos en los que Arguedas se pliega a esa idea revela las tensiones internas, la intensidad de las paradojas de la novelística Arguediana y su difícil relación con el discurso intelectual de su tiempo.

El primer momento nos pone de regreso en la época en que se discute *Todas las sangres* y se afirma, en él, el modo de lectura propuesto por Lévano. Esto ocurre durante el primer Encuentro de Narradores Peruanos, poco antes de la reunión con los doctores en Lima. Se trata del tercer debate, «Evaluación del Proceso de la Novela Peruana», que termina fijándose en el tema «Proyección social de la novela peruana» y concentrándose en el indigenismo y la representación del mundo indígena. Arguedas habla, en ese contexto, de tres de sus libros, *Yawar fiesta*, *Los ríos profundos* y *Todas las sangres;* y en su presentación organiza la secuencia de textos a partir de la idea de las etapas sucesivas de ampliación en el desarrollo de su novelística. Al hablar de *Los ríos profundos* se refiere Arguedas a la escena de los colonos entrando en Abancay y explica:

> La tesis era ésta: esta gente se subleva por una razón de orden enteramente mágico; ¿cómo no lo harán, entonces, cuando luchen por una cosa mucho más directa como sus propias vidas, que no sea ya una creencia de tipo mágico? Cuatro años después ocurrió la sublevación de La Convención. Yo estaba seguro de que esas gentes se rebelarían antes que las comunidades libres que tienen algo de tierra. […]. Ésta fue la tesis de la novela y me desesperaba cuando los críticos comentaban el libro y no veían esto. *Yo me dije: «no lo he dicho explícitamente, lo he dicho de manera demasiado implícita y esto no se va a saber nunca», hasta que felizmente en dos comentarios apareció muy claramente la exposición de esta tesis.*[31]

¿Por qué ir tan lejos como dejar de lado todas las otras cosas que *Los ríos profundos* es y afirmar que esta escena, en su *correcta* interpretación, encierra *la* tesis de la novela? El hecho se marca, además, en la insistencia sobre el carácter intencional de esta tesis, a

[31] *Primer Encuentro de Narradores Peruanos (1969).* 2.ª ed. Lima: Latinoamericana Editores, 1986, p. 239. El énfasis es mío.

pesar de su expresión enigmática. El asunto se aclara un tanto con el comentario que hace Arguedas, que remite de lleno a la exégesis de Lévano: «Cuatro años después ocurrió la sublevación de La Convención». No solo se trata de conectar la novela con la dinámica social de su tiempo, sino que se trata de indicar que en la novela hay una vislumbre de lo que aún no es, algo así como la afirmación de un valor *profético* en su obra: la construcción de una *figura.*[32] La representación artística de ciertos «eventos» de la dinámica social andina del pasado los construye como prefiguraciones de otros «eventos» de la dinámica social andina del futuro. Sin embargo, Arguedas nos dice que el mensaje es implícito y, de no haber mediado la intervención de un crítico (César Lévano), habría permanecido oculto. La novela depende de la exégesis, de una manera correcta de leer que establece la conexión y, por lo tanto, realiza el sentido. Surge, entonces, entre los críticos, la necesidad de leer la obra de Arguedas dentro de esas coordenadas particulares. Ahora bien, ¿es un modo de escritura el que hace posible esta lectura o este tipo de lectura se impone sobre los escritos, a los que reconfigura?[33]

El segundo momento importante está grabado en las declaraciones hechas a Sara Castro-Klarén entre 1966 y 1967, buen tiempo después de la discusión en Lima. Arguedas entonces ya empieza a transitar por otro camino, el camino del «Llamado a unos doctores» y *El zorro*. Es un momento de reenganche con sus intuiciones y obsesiones fundamentales, y con ello se va marcando una nueva distancia, una nueva separación de la comunidad de intelectuales. En esa ocasión, Arguedas insiste otra vez en el valor casi profético de la escena de *Los ríos profundos*, pero presentará una visión más compleja y más ambigua, definitivamente más interesante, sobre el asunto.[34]

Primero, reitera el contenido de su tesis en esta novela: «Lo principal es la idea de que si esta gente [los colonos de la hacienda] puede sublevarse movida por principios de orden mágico, hay que pensar en el día que se resuelvan a luchar por intereses mucho más inmensos». Luego, conecta este episodio con los sucesos de La Convención y señala,

---

[32] Para la noción de 'figura' véase Auerbach, Erich. *Scenes from the Drama of European Literature: Six Essays*. Nueva York: Meridian Books, 1959. En el ensayo dedicado a esa idea, *figura* (en el contexto de una profecía fenoménica o prefiguración del futuro salvador) es algo real e histórico que anuncia otra cosa (algo más) que es igualmente real e histórico. Uso esta noción un tanto libremente aquí para caracterizar la relación de la ficción (la novela) con la historia de su mundo.

[33] La tendencia hacia este modo de lectura permea el desarrollo de la critica arguedista de los setenta y se extiende a los ochenta a través de los historiadores y científicos sociales jóvenes que reasumen la obra de Arguedas. Tendremos que volver sobre esto más adelante.

[34] Cito las conversaciones a través del texto que aparece en el apéndice documental de Ortega, Julio. *Texto, comunicación y cultura:* Los ríos profundos *de José María Arguedas.* Lima: CEDEP, 1982.

al hablar de ello, que los indios no solo no se aterrorizaron ante la represión, sino que terminaron ganando la disputa contra la muerte y contra el Estado.[35] Finalmente, concluye estableciendo la analogía de sentido con la escena de los colonos entrando en Abancay: «Es decir, lo que había planteado como posibilidad en *Los ríos profundos* se vuelve más o menos realidad».

Hasta este punto reconocemos la filiación de este modo de lectura. Sin embargo, en esta ocasión agrega Arguedas el siguiente comentario para concluir con el tema: «Y le quería advertir que esta tesis de que yo hablo no fue calculada».[36] Ya no se trata de haber cifrado, de manera enigmática, un mensaje o contenido que los críticos tardan en reconocer. Ese tipo de intención no destaca aquí, aunque no se desdice la conexión intuitiva y *prefigurativa* que hay entre la ficción y la historia social, ni se descarta la formulación de la idea fuerza, la tesis. Pero ya no es esta la tesis principal del libro. Es más, ahora hay otra tesis principal, en todo caso otro descubrimiento importante, algo que ahora Arguedas ve y entiende, algo que reorienta su atención (y la nuestra). Afirma Arguedas lo siguiente, en la entonación propia de quien anuncia una revelación:

> Cuando yo terminé de escribir *Los ríos profundos* me di cuenta de dos elementos que son ejes de la novela. Uno es la peste de tifo que después la he tratado de nuevo en un cuento que se llama «La muerte de los Aranjo» [sic], y el otro es la concepción de que el tifo tiene una madre y de que hay que hacer reventar a la madre: eso es parte del elemento mágico indígena aparte de la tecnología europea; es decir, las enfermedades tienen una madre.[37]

La revelación se indica como contemporánea a la conclusión de la novela y ocupa ahora el espacio del *sentido oculto* que afloraba en la exégesis de Lévano. Esta nueva formulación del eje de *Los ríos profundos* reestablece la comunicación entre el contenido político y el mítico de esta *escena-novela,* que se construye en la contigüidad de lenguaje que, en el cuerpo de la novela, conecta el fenómeno social (rebelión, sublevación) con

---

[35] Es importante anotar que, en *Todas las sangres* (1965), Arguedas había desarrollado el motivo del desafío a la represión del Estado a través de la resistencia pacífica y el sacrificio de Rendón Willka. Sobre esto volveremos, en detalle, al estudiar *Todas las sangres* en el segundo ensayo.

[36] Ortega, Julio. *Op. cit.,* p. 111.

[37] *Ibid.,* pp. 111-112. El cuento «La muerte de los Arango» se publicó antes que *Los ríos profundos.* El «después» de esta declaración posiblemente alude o a su publicación posterior en colección o a la cronología de la aparición del motivo de la peste (primero en el proceso de composición de la novela y luego como motivo del cuento), desvirtuada por las fechas de publicación de los textos. Sobre el carácter mágico-indígena de la idea de que la enfermedad tiene una madre, véase Eriksson, E. *Young Luther.* Nueva York: Norton, 1958, que rastrea la idea a la Edad Media europea. En todo caso, es campo de contigüidad con materiales mesiánicos o *mesianoides.*

la enfermedad (peste).[38] Este giro interpretativo de Arguedas restituye esa zona problemática que se genera en la coexistencia o contigüidad de múltiples y diversos planos de significación en la novela, fenómeno que se percibe con claridad a partir de *Los ríos profundos*, en lo que llevamos visto en nuestra discusión.

Una lectura *figural*

Es precisamente este fenómeno el que la lectura de Lévano habría tratado de racionalizar interpretativamente, reduciendo o eliminando la fricción producida por la comunicación de planos (el mítico y el político, por ejemplo). Este objetivo se conseguía al reorganizar la relación de los planos desde un orden paratáctico (metafórico) hacia un orden hipotáctico (metonímico) a través de una sintaxis temporal que racionalizaba el contenido mítico (arcaico) al hacerlo prefiguración de un contenido político (futuro).

Las dudas sobre la consistencia ideológica de Arguedas, sobre su sentido del momento histórico de la sociedad peruana, las expresa Lévano como respuesta a lo que le resulta inaceptable en la representación novelesca o como respuesta a lo que resulta enigmático, ininteligible y, por lo tanto, ideológicamente peligroso en ella. El énfasis interpretativo en el (potencial) valor político de la acción de los colonos, por ejemplo, es una manera de conectar, de forma positiva y relevante, la novela con el mundo social en el cual aparece y con los discursos que lo interpretan correctamente. Y este esfuerzo por articular la novela con los valores progresistas de su tiempo es un esfuerzo por definir y darle marco a la imaginación: al asignarle sentido se «rescata» el texto a pesar de su falta de claridad.

El caso particular de la interpretación de *Los ríos profundos* ayuda a visualizar aspectos importantes del problema de inteligibilidad que dominará luego el contexto de la primera recepción de *Todas las sangres,* contexto que producirá una imagen disputada, conflictiva, del autor y de su obra. Ayuda a entender también las complicadas coordenadas en que se organiza la novelística de Arguedas: las disonancias entre el lenguaje que generan la imaginación y la práctica artísticas, y el lenguaje que responde a la necesidad de actualizarla, de articularla con su medio intelectual.

En los artículos de Lévano se manifiesta ya un aspecto clave del problema que surgirá en las discusiones de 1965 (en particular, la que se realizó en Lima): la preocupación

[38] El motivo de la peste en Arguedas aparece frecuentemente en contigüidad con la expresión de situaciones de crisis (o potencial crisis) social, y no solo en su ficción. En una de sus cartas a Manuel Moreno Jimeno, por ejemplo, la referencia a la peste de tifus y la visita del presidente Prado se entrecruzan. Volveré sobre esto al discutir *Los ríos profundos* en el segundo ensayo. Para una aproximación crítica interesante al asunto, véase Girard, René. «The Plague in Literature and Myth». En *To Double Business Bound. Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978, pp. 136-154.

por la influencia que el autor (el novelista) pueda tener en la formación de la imagen pública de la dinámica social de su tiempo, que se manifiesta en ambos contextos críticos como un reconocimiento negativo del poder de la ficción. Tras ese reconocimiento, el siguiente movimiento es de control, que en Lévano se expresa en la formulación de una *exégesis forzada* sobre el texto y sobre el autor.

Lévano parte de reconocer esa capacidad de influir y de convencer que tiene la narrativa arguediana y, aunque no señala explícitamente la base de esta idea, tal posición parece sostenerse en el sentido de autoridad construida que define a la voz que emana de esos textos y la figura del autor con la que va asociada. Sin embargo, el crítico encuentra que la falta de centro político (la falta de perspectiva crítico-revolucionaria) del autor crea un potencial peligro: la obra de Arguedas puede influir negativamente, crear una imagen falsa de su tiempo, de las tendencias objetivas de su tiempo. Frente a esto, propone un discurso crítico-interpretativo que encuadra al discurso artístico y, como he dicho, lo rescata.

El recurso hermenéutico de Lévano se asemeja a la práctica crítica establecida por la teoría marxista temprana basada en lo que Frank Kermode caracteriza (torpemente, según él mismo) como el «principio de discrepancia interpretativa» *(a principle of interpretative discrepancy),* según el cual «puede existir una diferencia entre lo que una obra parece querer decir *(seemed meant to say)* y su efectivo significado socialista, de modo que un arte producido bajo las abominables condiciones del pasado, ahora superadas, pueda no obstante servir a la causa socialista».[39] Yo he caracterizado el procedimiento como una lectura «figural» para enfatizar el hecho de que la lectura de Lévano «traslada» la escena-novela de Arguedas del campo de lo mágico-religioso al de la lucha de clases, esto es, le otorga sentido al reducir el significado manifiesto de la escena a otros significados ocultos, a otro sistema de diferenciación.[40] El caso es que (como sugiere Kermode en su estudio) se trata de una situación en la que el valor de la obra específica o el valor del conjunto tienen que ser determinados por la interpretación, y lo que importa no es tanto su significado original como su «aplicación». La aceptación de Arguedas de la exégesis de Lévano es el comienzo de un mecanismo en el que se funda, en buena medida, el discurso de la crítica arguedista.

---

[39] Kermode, Frank. *History and Value*. Nueva York: Clarendon Press-Oxford University Press, 1988. Se trata aquí de un pasaje del capítulo «Value at Distance», p. 96, en el cual Kermode nos refiere al libro clásico de P. Demetz, *Marx, Engels and the Poets*, p. 128. La traducción es mía. Existe una versión en español de esta obra: Demetz, Peter. *Marx, Engels y los poetas.* Barcelona: Fontanella, 1968.

[40] Para esta idea, véase el siguiente pasaje de Girard, René. *Op. cit.*, p. 43: «If structuralism can combine so well with marxism and psychoanalysis, it is because they always reduce manifest significations to other hidden significations, to another differentiating system [...]».

Capítulo 5
El tiempo de la novela
(en torno a la mesa redonda sobre *Todas las sangres*: 2)

Nunca se hizo más tensa la distancia de Arguedas con su tiempo, nunca más necesario un discurso mediador, que en aquel año de 1965, precisamente por las fracturas que se producían en el mundo intelectual y político de la época. Ese es el significado del testimonio que ofrecen las actas del Encuentro de Arequipa y las de las mesas redondas en Lima. En *Buscando un inca…,* Alberto Flores Galindo comenta la discusión de *Todas las sangres* en Lima en los siguientes términos: «Los sociólogos no advirtieron que la novela *quería ser* un discurso sobre el futuro del país; no escucharon las resonancias milenaristas que hay en sus páginas. La apuesta por la revolución social. *Los conceptos y las categorías preservaban a los sociólogos de la realidad;* Arguedas en cambio, confundía su vida misma con esos debates: "Siento algún terror al mismo tiempo que una gran esperanza"».[41]

La idea de *Todas las sangres* como un discurso que *quería ser* sobre el futuro le da la vuelta a la acusación crítica de que Arguedas pierde de vista, no entiende o no ve lo que es el mundo social sobre el cual predica. La idea de *Todas las sangres* como discurso sobre el futuro es también la forma como resuena, en un nuevo contexto crítico, el sentido profético con que Arguedas carga su literatura al releer *Los ríos profundos*. En otras palabras, la idea introducida aquí por Flores Galindo se puede entender como una reformulación de lo que he llamado una lectura *figural,* que se inicia, según hemos visto, con César Lévano.

---

[41] Flores Galindo, Alberto. *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes.* Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1987, p. 301. El énfasis es mío.

Esta idea está fuertemente asociada, en Flores Galindo, a su visión de lo que sería el contacto creativo e intenso de Arguedas (el autor) con la realidad. Se trataría, por lo tanto, de una literatura enraizada en la experiencia del sujeto (que se abre como registro de esa experiencia de sí y de los otros), pero que hace posible la captación de aspectos fundamentales de la misma como experiencia de su tiempo. Esta manera de construir críticamente la imagen de Arguedas en contraste con la de los científicos sociales de su entorno (cuyos «conceptos y categorías» los «preservaban de la realidad») replica una observación que el mismo Flores Galindo hace, en otro contexto, sobre el predominio de la teoría en los orígenes del discurso de la nueva izquierda (que expresa, bien visto el asunto, el proceso que encuadra el desarrollo de la polémica de Arguedas con los doctores). Dice Flores Galindo que este predominio de la teoría aislaba a la nueva izquierda de la dinámica social de su tiempo, que «la realidad que estaba más allá de las palabras —y que paradójicamente las producía— era menospreciada con el calificativo despectivo de "empiria"».[42] Este comentario, a la vez sarcástico y documental, tomado en conjunto con la imagen crítica de Arguedas que acabamos de examinar, nos envía de regreso a considerar el valor y el poder de la novela, en la medida en que Flores Galindo expresa así el contraste entre distintas maneras de organizar nuestro entendimiento, un contraste que, como hemos visto, Richard Rorty ilustraba —y dramatizaba— precisamente a través de la oposición entre teoría y narrativa.

Por otro lado, la idea de una novela que *quiere ser* nos abre también la puerta a considerar aspectos particulares de la literatura de Arguedas (su aspecto desiderativo, por ejemplo) en los que se cifra parte importante de su carácter enigmático: un *modo* literario que se expresa en el *subjuntivo* (el potencial cognitivo que, en tanto género literario, actualizan, por ejemplo, las utopías) y que desafía una lectura fundamentalmente *realista.* Se trataría de la *textualización* de lo *liminal,* desde lo cual se expresa no tanto el *futuro* como *lo que aún no es*. He aquí una de las fuentes para las «resonancias milenarias» que escucha Flores Galindo en el texto de Arguedas, la que le da forma a un nuevo sentido de *esperanza.*

[42] Flores Galindo, Alberto. «La nueva izquierda: sin faros ni mapas». En *Tiempo de plagas*. Lima: El Caballo Rojo Ediciones, 1988, p. 139.

La lógica de la novela: la captación de lo que es nuevo o informe

El momento difícil en la recepción y valoración de la obra narrativa de Arguedas corresponde al período en el que empieza a afianzarse su experimentación con lo que son representaciones de voces y conciencias que provienen del ámbito quechua-oral y quechua-literario: el contacto con la poesía hímnica y con la poesía religiosa quechua (en particular, poscolonial) a través de sus traducciones; su trabajo con el manuscrito de Huarochirí, del que luego publicará una traducción *(Dioses y hombres de Huarochirí);* y su estudio de los relatos folclóricos y mitos (Inkarrí), que recoge y transcribe. A través de distintas operaciones como la traducción, la traslación (transliteración), la ordenación (antológica) y el comentario crítico, se va asentando la materia y se van perfilando los mecanismos de la incorporación (imitación) de un complejo y heterogéneo rango de voces que le van dando densidad a su escritura, que van modelando su carácter palimpséstico.[43] Estas voces se encarnarán en sus novelas y, a través de esas encarnaciones, se incorporarán al diálogo con su tiempo. En la crisis de 1965, ¿no se escuchan estas voces?, ¿no se entra en contacto con el modelo de estas conciencias, con sus contenidos?, ¿no es eso, precisamente, lo que se rechaza?

La situación generada por la discusión de *Todas las sangres* se puede revisitar en interesante paralelo con la respuesta crítica que Mariátegui propuso como marco de lectura para *Tempestad en los Andes* de Valcárcel. Digo que es interesante, entre otras cosas, porque hasta un cotejo muy básico permite localizar esa voz o entonación profética como rasgo del discurso intelectual peruano *en* su recepción por el discurso intelectual radical en sus orígenes: se la escucha como una modulación o una entonación posible. Es interesante también porque la respuesta de Mariátegui no solo ofrece una reacción al discurso de Valcárcel, sino que nos permite apreciar, además, una particular «disposición» del discurso que escucha (las coordenadas desde las que escucha) hacia los otros discursos que constituyen su potencial universo *dialógico*. Mariátegui aguza el oído y comenta en su prólogo:

---

[43] En el segundo ensayo (capítulo 6), retomo con más detalle el análisis de estas «voces antiguas». Las nociones de 'experimentación' y 'carácter palimpséstico' me parecen descriptivamente adecuadas para caracterizar la orientación de la acción y la naturaleza del texto arguediano de esta época. Sin embargo, las propongo con cautela inicial por no aceptar abiertamente las resonancias programáticas que estas nociones puedan suscitar. Al margen de ello, es necesario introducir la idea en este punto para evitar la impresión de que Arguedas es un escritor que reorienta radicalmente su práctica y produce, en *El zorro...,* la novela más moderna, vanguardista y experimental de su medio, de manera súbita y solo hacia el final-final de su carrera.

> La obra que ha escrito [Valcárcel] no es una obra teórica y crítica. Tiene algo de evangelio y hasta algo de apocalipsis. Es la obra de un creyente. Aquí no están precisamente los principios de la revolución que restituirá a la raza indígena su sitio en la historia nacional; pero aquí están sus mitos. Y desde que el alto espíritu de Jorge Sorel, reaccionando contra el mediocre positivismo de que estaban contagiados los socialistas de su tiempo, descubrió el valor perenne del Mito en la formación de los grandes movimientos populares, sabemos bien que éste es un aspecto de la lucha que, dentro del más perfecto realismo, no debemos negligir [sic] ni subestimar. [Concluye Mariátegui:] *Tempestad en los Andes* llega a su hora. Su voz herirá las conciencias sensibles. Es la profesía [sic] apasionada que anuncia un Perú nuevo. Y nada importa que para unos sean los hechos los que crean la profesía y para otros sea la profesía la que crea los hechos.[44]

Comencemos por decir que parece ya claro que el contexto de recepción en 1965 se muestra mucho menos auspicioso que el de 1928 para los discursos proféticos o de entonación profética o mesiánica. Por otro lado, el hecho será distinto para el contexto de recepción de los ochenta, en particular para el discurso crítico arguedista de la época (como el que representa Flores Galindo), en la medida en que este escucha desde coordenadas que suponen, ya para entonces, por lo menos dos décadas de procesar el discurso *mariateguista,* cuyos contornos envolventes lo hacen, en realidad, la clave de toda una tradición intelectual. Pero, en 1965, el discurso progresista y radical recién empezaba su contacto con las discusiones de los años veinte y treinta. A este respecto, el mismo Flores Galindo observa que en ese año, «[…] coincidiendo con su fundación, Vanguardia Revolucionaria inició el reencuentro del marxismo peruano con Mariátegui. Quizá en ese momento el viraje no fue debidamente apreciado. Parece que no se desarrollaron todas las implicancias […]».[45]

Pero, si bien el oído de Mariátegui demuestra mayor apertura y flexibilidad al comentar *Tempestad en los Andes* que el de los contemporáneos de Arguedas en la discusión sobre *Todas las sangres* (¿la rigidez de estos es debida al «positivismo» que aquejaba entonces a los científicos sociales como sugiere Pinillas en su estudio, a la manera en que leía Mariátegui la condición de los socialistas contra los que reacciona Sorel en su tiempo?), no debe olvidarse que su prólogo (como también el colofón de Sánchez) se encarga de encuadrar la tempestuosa propuesta de Valcárcel. Aquí Mariátegui otra vez, para no dejar dudas sobre cómo se ha de leer este texto, en particular sus zonas proféticas:

---

[44] En Valcárcel, Luis E. *Tempestad en los Andes.* Lima: Universo, 1975 [1927], s./p.

[45] Flores Galindo, Alberto. «La nueva izquierda: sin faros ni mapas», pp. 143-144.

> La primera parte de *Tempestad en los Andes* tiene una entonación profética. Valcárcel pone en su prosa vehemente la emoción y la idea del resurgimiento inkaiko. No es el inkario lo que revive; es el pueblo del Inka que después de cuatro siglos de sopor, se pone otra vez en marcha hacia sus destinos. Comentando el primer libro de Valcárcel yo escribí que ni las conquistas de la civilización occidental ni las consecuencias vitales de la colonia y de la república son renunciables. Valcárcel reconoce estos límites a su anhelo.

La atingencia de Mariátegui tiene como propósito fundamental fijar límites. Su propósito es encuadrar bien la reacción intelectual de Valcárcel, pues esta no solo se abre contra los «positivismos» mediocres, sino que se plantea también, potencialmente, como una opción frente al marxismo. José Luis Rénique comenta sobre la búsqueda entre los intelectuales cuzqueños de la época de «una manera distinta de hacer historia», que se inicia como respuesta a la revelación que había sido para ellos el espectáculo de las rebeliones campesinas que habían puesto al descubierto en la población indígena un extraordinario e insospechado caudal de energías y de poder transformativo. El encuentro con la filosofía de Bergson y su énfasis en el poder de la intuición tuvo un papel liberador, que les permitió romper con los modelos de la historia erudita. En ese contexto de descubrimientos y definiciones, dice Rénique que Valcárcel:

> En su curso de Historia Nacional en la Facultad de Letras, […] explicaba a sus estudiantes que había dos aproximaciones contrapuestas en el estudio de la historia; la de Marx, que realizaba una interpretación de «índole económica», y la representada por Bergson surgida como reacción a la primera a la que oponía «un afán más resuelto por los espiritual». «A la materia histórica de nuestro curso —proseguía— conviene aplicar esta última tendencia».[46]

De modo que Mariátegui lee bien el proceso de transformación del intelectual en contacto con los movimientos sociales, pero, por un lado, se guarda de los excesos idealistas o *antiempiricistas* que parecen aquejar la búsqueda de un nuevo lenguaje interpretativo que estos habían emprendido. Por otro lado, se guarda también del potencial (o del real) carácter regresivo de la adopción de este *mito* que emerge de una particular coyuntura de «entusiasmo regionalista», como lo llama Rénique, en la que «De la atracción por

[46] Para esta cita y su contexto inmediato, véase Rénique, José Luis. «De la fe en el progreso al mito andino: los intelectuales cusqueños». *Márgenes. Encuentro y Debate,* año I, Nº 1, Lima, SUR Casa de Estudios del Socialismo, marzo de 1987, pp. 9-33. Para el pasaje citado, pp. 29-30. Rénique cita de Valcárcel el curso de Historia Nacional (versión de los alumnos Ladislao Casapino, Rafael Lechuga y J. Anchorena H.), que dictaba en la Facultad de Letras del Cusco en 1926.

el progreso y la modernidad se había pasado a la elaboración mítica del Imperio y del resurgimiento indígena, en el cual a los intelectuales indigenistas les cabía el papel de constructores, de "escultores" —como afirmó Valcárcel— de esa suerte de arcilla informe y maleable que era la renaciente masa indígena».[47] Tal vez se expresaba así una forma de desencanto con el sentido que adquiría la modernidad. De allí el énfasis de Mariátegui en el carácter irrenunciable de «las conquistas de la civilización occidental [y] las consecuencias vitales de la colonia y de la república […]».

Además, no solo responde Mariátegui a la mesianización de estos intelectuales en ese discurso, sino que también cala hondo en la comprensión de la mentalidad que, en su entusiasmo, estos invocan. En su forma plena (esto es, como movimiento social en busca de la utopía), esta puesta en marcha del pueblo «inka» expresaría, si se piensa en los términos de Karl Mannheim, esa forma religiosa *(quiliasmo)* que adquirieron las revoluciones campesinas en la formación de la Europa moderna. Esta forma, a su vez, genera respuestas contrautópicas (conservadoras, liberales y, aun desde perspectivas socialistas, revolucionarias) dirigidas contra la reemergencia de este utopismo milenario, cuya energía anárquica es vista como una amenaza.[48] De modo que hasta el utopismo socialista o el marxismo revolucionario de Mariátegui la entienden como su potencial enemiga.

Eso, en 1928. Para el período comprendido entre 1962 y 1965, hay otro pueblo en marcha, otro «resurgimiento», pero nadie lo reivindica, en sentido estricto, como «incaico» o del «inkario» (Arguedas no, definitivamente). Por ejemplo, en su prólogo a una reedición de *Tempestad en los Andes*, titulado «44 años después», Valcárcel, tras referirse a los episodios de tomas de tierras en el Cusco en 1963 y a la aparición de las guerrillas, comenta que «No se había producido la "TEMPESTAD EN LOS ANDES" que yo vaticinaba. Si la tempestad no se produjo con rayos y truenos, en cambio en estos veinte años un incontenible aluvión humano cayó sobre Lima y otras ciudades. Más de un millón de personas "tomaron" la Capital, como un ejército invasor, sin armas. La "tempestad" anda ahora por dentro».[49]

---

[47] Rénique, José Luis. *Op. cit.,* pp. 31-32.

[48] Véase *Ideology and Utopia. An Introduction to the Sociology of Knowledge*. Nueva York: Harcourt, Brace & World, Inc. [¿1936?]; especialmente el capítulo «The Utopian Mentality». Para la reflexión sobre las respuestas contrautópicas véase Ricoeur, Paul. *Lectures on Ideology and Utopia.* Nueva York: Columbia University Press, 1986, pp. 276-277.

[49] Valcárcel, Luis E. *Op. cit.,* s./p. Mayúsculas en el original.

Como ya he señalado, se hace clara a lo largo de los sesenta, y desde entonces, la competencia por modelar la comprensión de este fenómeno de movilización social. Se inicia una disputa abierta por determinar quién configurará la imagen pública de este proceso. Flores Galindo sugiere que los sociólogos no quisieron o no pudieron entender *Todas las sangres* como un discurso sobre el futuro, que no sintieron las resonancias de lo milenario y la apuesta por la revolución social. Parece, más bien, que los sociólogos sí escucharon las resonancias milenaristas que hay en sus páginas y, más aún, su conexión con una idea de la revolución social. De allí la respuesta que dieron.

Para comenzar, era difícil no escuchar este contenido y entonación, pues ya empezaba a tejer la urdimbre del texto arguediano, ya empezaba a ser forma de su lenguaje. Antes del Rendón Willka de *Todas las sangres*, Arguedas había producido a Cámac (*El Sexto*) y la voz chamánica del poema «A nuestro padre creador Túpac Amaru (himno-canción)»; antes de *Todas las sangres,* ya Arguedas le había dado forma a esos contenidos en cuentos y novelas como «El sueño del pongo», «La agonía de Rasu Ñiti», *El Sexto* y *Los ríos profundos*; y antes de todos ellos, habían entrado en el horizonte mental de Arguedas textos fundamentales como el poema «Apu Inka Atawallpaman» y el mito oral de Inkarrí, que él había reinsertado al cauce central del lenguaje intelectual de su tiempo. En verdad, uno podría regresar en la obra de Arguedas hasta la época de *Yawar fiesta* y oír la entonación profética, la verbalización del motivo de la espera mesiánica (aún tímida y en tonos bajos, pero presente), desde los primeros capítulos de la novela. Ese contenido estuvo allí desde el principio, pero no se actualizará con el sentido fundamental que ya tiene para mediados de los sesenta hasta después del «descubrimiento» de Inkarrí.[50] La emergencia de este *mito (narración)* no solo le abre una cantera de símbolos (metáforas), sino que le abre la posibilidad de ingreso a una particular gramática narrativa (mítica) a partir de la cual se podía expresar e interpretar la compleja dinámica de cambio por la que atravesaba la sociedad peruana de su tiempo.

Con qué claridad escuchan estas voces los auditorios intelectuales de Arguedas, o cómo y para qué, es otro asunto. El propio Arguedas expresa su preocupación por la posible recepción negativa de su novela *El Sexto* y, de manera muy particular, de un

[50] Es notable, por ejemplo, el caso del comentario de Arguedas sobre el poema «Apu Inka Atawallpaman», pues enfatiza la posición de la elegía como «pórtico» a los poemas religiosos, sin desarrollar los motivos de la esperanza mesiánica que estalla en su última estrofa. Arguedas no está sensibilizado a ese punto de vislumbre en 1955. Para el comentario de Arguedas, véase *Ollantay. Cantos y narraciones quechuas.* Versiones de José María Arguedas, Cesar Miró y Sebastián Salazar Bondy. Biblioteca Peruana. Lima: PEISA, 1974. Vuelvo a este asunto, más adelante, al estudiar la novela *Yawar fiesta*, en el segundo ensayo.

poema como el himno-canción, precisamente por el efecto (disonante) político que estos puedan tener, dada la extrañeza de las voces y los mensajes centrales de estos textos.[51] Parte del problema está en la función del *oído* en la novelística de Arguedas: no es solo lo que ve, sino lo que escucha lo que la convierte en un documento social particular, pero también lo que la hace extraña, enigmática. La otra parte del problema está en el oído que la escucha. Guillermo Rochabrún nos recuerda que Aníbal Quijano, por ejemplo, explicaba Inkarrí «como un *mito moderno* y como expresión de que el "fatalismo" y la "apatía" campesinas llegan a su fin».[52] ¿En cuánto se diferenciaba de Arguedas o pensaba diferenciarse de Arguedas? ¿Estaba la diferencia en el lenguaje con que se expresaba la idea? ¿Se construyó sobre esa diferencia la tensión entre ambos intelectuales?

Cuando se critica la consistencia de Rendón Willka como personaje literario o como concepción del potencial liderazgo indígena en esa discusión en Lima; cuando se sanciona como retrógrado y esencialista el indigenismo de Arguedas, y se critica su dificultad para entender a los agentes y las dinámicas de la modernidad capitalista; o cuando se critica su errada interpretación de la estructura social andina y el inadecuado manejo de los tiempos históricos, se expresan los límites de lo que es aceptable e inteligible en términos de la representación de los social, de lo real, y de lo que el discurso crítico es capaz de articular. Tal vez allí está la función, no el defecto, de los conceptos y las categorías con las que piensa el científico social: tanto lo que permiten pensar como lo que inhiben.[53]

Si formulamos el caso en términos literarios (como la tercera mitad fundamental del problema), se trata de entender o no entender aquello que la ficción (no solo la *narrativa* o la novela) hace posible, no como reflejo de la realidad, no como ilusión de realidad, sino como horizonte de la realidad. A lo largo de la discusión en torno a *Todas las sangres*, el discurso crítico parece estar atracado en los términos que presentan la relación ficción/realidad como una oposición (realidad frente a ficción, la ficción construye

---

[51] Arguedas le escribe a John Murra, en carta del 15 de agosto de 1962: «El poema a "Túpac Amaru" lo escribí en los tristes días en que se mataba comuneros. No estoy aún decidido a difundirlo. Te ruego que, si te es posible, me pongas unas líneas dándome tu opinión acerca de si podría ser interpretado como un llamado a la rebelión. El Dr. Valcárcel [el autor de *Tempestades los andes*], que es tan prudente y lo ha sido durante toda su vida, cree que no, pero yo siento algún temor. No deseo ser en mi patria un "apestado comunista". Soy un hombre libre; tengo discrepancias irremediables con los comunistas y, por otra parte estoy en la lista negra de la Embajada de los Estados Unidos». Murra, John V. y Mercedes López Baralt (eds.). *Las cartas de Arguedas.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, p. 84.

[52] Rochabrún, Guillermo. «¿Viviendo en vano?: una relectura de la mesa redonda sobre *Todas las sangres*». *Socialismo y participación,* Nº 57, Lima, CEDEP, marzo de 1992, p. 29.

[53] El carácter paternalista y reaccionario del indigenismo, en tanto que ideología de gamonales, resonará una década más tarde en el asalto de Alejandro Losada a *Todas las sangres*.

un mundo *imaginario* y *autónomo,* en posiciones como las de Salazar Bondy o Vargas Llosa) o como subordinación (reflejo fiel o reflejo crítico, realismo, en posiciones como las que van de Lévano a Losada, pero que también sostienen los científicos sociales). Esos términos, bien vistos, son mecanismos de control de la ficción. Lo que parece ser difícil, sino imposible, es entender los términos en que ficción y realidad se comunican.[54]

Me parece que los esfuerzos por construir la idea de un valor *profético* en su literatura (Arguedas) o de entender esta novela como un discurso sobre el futuro (Flores Galindo) tratan de escapar las lógicas restrictivas de oposición o de subordinación en la concepción de la relación entre ficción y realidad con el fin de entrar en el terreno de la construcción de alteridades (más o menos radicales) que permitan pensar en términos distintos. Esto último es, como ya he señalado, una de las funciones centrales del género de las utopías.[55] En ninguno de los dos casos (el de Arguedas o el de Flores Galindo) se hace esto de manera sistemática o consistente, aunque, por el campo conceptual en el que trabaja, más cerca de ello está Flores Galindo que el propio Arguedas.

Sin embargo, sin negar la orientación hacia el futuro (aspecto importante en una literatura de fondo utópico como la de Arguedas), lo que fundamentalmente hace *difícil* o *enigmática* a esta novela (*errada* o *descaminada* son términos que registran lo mismo, pero lo valoran de manera diferente) y lo que puede dar cuenta del lugar en el que entra en contacto y en conflicto con la sociología de su tiempo es su apertura hacia el presente y la relación intencional que establece con ese presente ancho y laminado: entra en contacto con sus aspectos informes (contenidos flotantes, componentes nuevos y emergentes) del imaginario de su tiempo. Ese material que no ha recibido formulación en otros ámbitos del lenguaje social o institucional (lo que no ha sido dominado como contenido o, al ser reconocido, ha sido rechazado por inmanejable) es lo que en la novela habla misteriosamente. Es más, es lo que hace al texto de Arguedas hablar como novela.

En un ensayo crítico contra el método de los formalistas rusos, M. Bakhtin y P. N. Medvedev desarrollan una reflexión que es particularmente relevante aquí. Sostienen que:

---

[54] Al respecto, las reflexiones de Jauss, Hans Robert. *Question and Answer. Forms of Dialogic Understanding*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, especialmente la sección «A. The Communicative Role of the Fictive», p. 3: «In *The Act of Reading* (1976), Wolfgang Iser asserted that "the time has come […] to replace ontological arguments with functional arguments. … If fiction and reality are to be linked, it must be in terms not of opposition but of communication". And in his critique of self-referential poetics, Karlheinz Stierle (1975) developed the thesis that fiction is no more a reflection of the world than it is a representation of something entirely other than the world. It is rather the "horizon of the world"».

[55] Para esta idea véase Ricoeur, Paul. *Op. cit.,* pp. 15-17.

> […] la lógica de la construcción novelística permite el dominio de la particular lógica de lo que son nuevos aspectos de la realidad. Lo que el artista hace es insertar orgánicamente la vida, tal como él la ve, en el plano de la obra. El científico —dicen estos autores— ve la vida de manera diferente, desde la perspectiva de los medios y mecanismos para dominarla. Por lo tanto, otros aspectos de la vida, otras relaciones, le son inaccesibles.[56]

El contacto conceptual de este pasaje con los términos en que Arguedas formulaba el poder de la novela hacia 1962 es claro. Esta conjunción nos pone en la pista de lo que podemos entender como la lógica de la novela en tanto discurso social. Como bien sabemos, sin embargo, no fue ese tipo de entendimiento o las posibilidades abiertas por este tipo de formulación (que en última instancia responde a una *lógica* de especialización de los géneros de discurso) lo que definió la recepción de la novela en 1965.

La novela social de Arguedas: la zona de choque con las ciencias sociales

En la discusión en Lima con los doctores, el planteamiento de los críticos más vocales de la novela (definida por Henri Favre, restrictivamente, como 'novela social') confronta a *Todas las sangres* y a su autor con sus distorsiones (ver lo que no es) y con sus limitaciones (lo que es posible y no es posible representar, y lo que se espera conseguir con ello). Por un lado, se hace tema de las dificultades de comprensión que revela la visión de Arguedas respecto del marco histórico y de la estructura social del mundo andino, fenómeno que sus críticos (de Favre a Losada y Vargas Llosa) asocian con el simplismo, romanticismo o esquematismo del «indigenismo» (como marca ideológica y no solo artística) de Arguedas. Por otro lado, en términos de la capacidad que esta novela muestra para reflejar la sociedad peruana, Henri Favre, siempre puntual, expresa una interesante preocupación estética sobre el asunto, ya que su comentario no solo critica la falta de precisión en la representación de la realidad, sino que también cuestiona su aptitud (la aptitud analítica del autor y del lenguaje de la novela, del género) para hacerlo de manera compleja. Se pregunta por la pertinencia de todo ello cuando señala como problemática «[…] la tentativa del autor de resaltar […] mecanismos

[56] Bakhtin, M. y P. N. Medvedev. *The Formal Method in Literary Scholarship. A Critical Introduction to Sociological Poetics*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985, p. 135. El texto original dice: «The logic of the novelistic construction permits the mastery of the unique logic of new aspects of reality. The artist organically places life as he sees it into the plane of the work. The scientist sees life in a different way, from the point of view of the means and devices for mastering it. Therefore other aspects of life, other relationships, are inaccessible to him». La traducción es mía.

económicos, recalcar ideas [y resaltar] mecanismos económicos que son feos por ellos mismos, y me pregunto [dice Favre] si era necesario tratar tal suma, esta horrible visión tan caricatural, tan rudimentaria de mecanismos sociales que por definición son impersonales y horribles por adición».[57]

El comentario, me parece, se elabora desde un sentido claro de la necesidad de especialización discursiva, y este sentido se construye en términos de parcelación (fragmentación) de dominio de lo real. Y, sin embargo, es precisamente esta *vox horrísona* que registra Favre lo que está a la base de eso que el propio Arguedas había empezado a definir como el carácter social de su novelística y lo que la convierte en un espacio experimental, de exploración del mundo social contemporáneo.[58]

Parte importante de lo que diferencia a esta novela particular y a la novelística de Arguedas de muchas de sus contemporáneas es la intensidad e intencionalidad de la representación de una multiplicidad de dominios de la vida social y económica en un esfuerzo por penetrar e interpretar la compleja naturaleza del actuar social. Arguedas explora mentalidades y conductas, algunas de ellas *residuales* o *arcaicas,* a la par que otras que apenas si van emergiendo y tomando forma en el presente. Esto no comienza con *Todas las sangres,* ni se limita en Arguedas a la representación de las relaciones económicas y sociales de explotación, a la manera de las novelas clásicas de denuncia. En el corazón de *Yawar fiesta*, por ejemplo, esto se hace visible con el episodio de la construcción de la carretera. En el centro de esa novela hay una gesta indígena; ese es uno de los focos de la representación. Pero la acción se desarrolla en distintos planos: los ámbitos de organización social del trabajo de la población indígena, la voluntad de esas comunidades y su fuerza, la manipulación que el Estado o los gamonales hacen de la cultura indígena, la autoexplotación como resultado de la *hybris* del dominado quechua, la *ritualización* de la violencia de indios contra indios en el mundo andino, etcétera. Esto es posible porque la novela construye lenguajes encontrados, polémicos, que presentan distintos grados de elaboración o autonomía idiomática e ideológica, y que interactúan en el texto. El principio dialógico en *Yawar fiesta* (un «dialogismo conflictivo») puede ser un tanto rudimentario, pero es efectivo. De hecho, los críticos han notado desde temprano

---

[57] *¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre* Todas las sangres. *23 de junio de 1965*. Prólogo de Alberto Escobar. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1985, p. 38.

[58] Años más tarde, en *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, Mario Vargas Llosa va a volver sobre este asunto. Su crítica, como la de Favre, implicará ambos niveles pero va a enfatizar lo que su autor entiende que es la frágil comprensión del fenómeno económico que Arguedas expone. Desarrollo mis comentarios sobre este asunto en el capítulo 5 del segundo ensayo.

esta orientación polémica de la novela al caracterizar la manera en que esta se inserta en el lenguaje social de su tiempo. La observación puede extenderse a la descripción de su estructura discursiva, esto es, a la manera como esta novela registra el discurso social de su tiempo. Este principio se ha desarrollado de manera sustancial para el momento de *Todas las sangres*, que se construye, con ese sentido de exploración de lenguajes y conductas, como una novela social.

Ahora bien, cuando Favre califica a *Todas las sangres* como *novela social,* lo hace de manera restrictiva, para constreñir el marco de recepción y comprensión de la novela. Definida en esos términos, la novela se critica por su desacuerdo con la realidad a la que se refiere. El fenómeno de incongruencia que se destaca en su sentido negativo en ese contexto es importante para entender, de manera básicamente descriptiva, aquello que hace difícil la articulación de esta imaginación con su tiempo. Sé que esto es como recoger migajas, pero son las que el crítico/los críticos fueron dejando para marcar el camino de regreso al internarse en este bosque de símbolos.

Me explico. La idea de la novela con la que Arguedas se interna en esta época está fuertemente influida por las formas de vida social que reclaman de manera intensa su atención. El fenómeno de las migraciones internas, por ejemplo, se ha ido convirtiendo en un espectáculo que convoca al intelectual y al artista. Como hemos visto, la tematizacion de este asunto se puede rastrear a los comienzos de su narrativa en el motivo del héroe que regresa a su ámbito de origen para ser devorado por él: el Pantacha de *Agua* por ejemplo, que luego será el Rendón de *Todas las sangres;* o, en su variante colectiva y *procesal,* la representación de los chalos en *Yawar fiesta*. Pero el asunto adquiere importancia central a partir de su estudio sobre Puquio (1956) y dimensión dramática a comienzos de los sesenta, como espectáculo social. Arguedas da testimonio claro de todo esto de distintas maneras (o, si se quiere, da cuenta del fenómeno en distintas *formas*): en sus reflexiones sobre el estado de la cultura en Puquio; en su reacción frente a la representación narrativa del proceso de la migraciones e incorporación a la ciudad de lo inmigrantes andinos en la novela de Luis Felipe Angell, *La tierra prometida*; en sus reflexiones sobre la narrativa peruana de comienzos de los sesenta; en la composición del himno-canción a Túpac Amaru; en sus reflexiones sobre la dinámica social y cultural del Perú contemporáneo en (la segunda parte de) «Razón de ser del indigenismo en el Perú»; en la definición de la naturaleza de su periodismo cultural con la creación de *Cultura y pueblo;* en los dramas de *El Sexto* y *Todas las sangres*. No uno sino una constelación de textos.

A comienzos de los sesenta, poco antes de la aparición de *El Sexto*, José María Arguedas contestó una encuesta que, bajo el título de «Discusión de la narración peruana»,

apareció publicada en *La Gaceta de Lima* (Nº 11). El siguiente pasaje expresa bastante bien la preocupación básica que nos ocupa ahora y el lenguaje asociado a ella:

> El campesino de los Andes ya no quisiera ser como era. Está abandonando sus mitos y sus fiestas, sus hermosos trajes típicos. Existe la antigua tragedia de que se consideran estos signos como símbolos de la inferioridad y la servidumbre. Ha decidido aparecer, aun cuando no sea sino en lo externo, como el «misti» o el mestizo, a cuyo servicio ha permanecido dolorosa y dulcemente durante muchos siglos. En su ofuscación y premura, especialmente los jóvenes campesinos, pretenden abandonar todo su pasado, lo niegan; pero de la ciudad no aprenden sino algo de su rutina; se juntan entre ellos y forman un sector marginal, una sociedad aparte; una capa intermedia, acaso de alma confundida, sin sustento espiritual definido, tan sólo felices por haber escapado del desprecio y de la servidumbre, aunque a cambio no hayan recibido sino trabajos inestables y considerados casi siempre como viles. Pero algunos de ellos triunfaron excepcionalmente, y los demás los han visto surgir, hacerse ricos, construir casas y manejar automóviles.
> Esta masa está esperando una novela, que no será difícil escribir para quien haya sido parte del camino con ellos mismos. Es la gesta más importante del Perú desde la conquista. Millones de hombres segregados pretenden incorporarse pacíficamente, ahora, a la época moderna.[59]

Esta idea de la novela que la «masa está esperando», la novela sobre «la gesta más importante desde la conquista», me interesa aquí, pues expresa los términos en los que Arguedas comienza a definir el carácter social de sus novelas, lo que podemos entender como el proyecto de construir una *nueva épica.*[60] Tal empresa se presenta como un enorme reto en distintos ámbitos y, al tratar de responder a ellos, Arguedas va dándole forma a ese experimento narrativo que es su novelística.

---

[59] Alberto Escobar elige esta sección del texto, sagazmente, como epígrafe al capítulo seis de su libro *Arguedas o la utopía de la lengua*, que está dedicado al estudio de *El zorro…*, la novela de Arguedas que aparece, de este modo, como anunciada ya a comienzos de la década.

[60] La idea tiene un claro proceso de gestación. En 1958, en la polémica en torno a la novela de Luis Felipe Angell sobre las barriadas (a la que ya me he referido), Arguedas la critica (y de paso critica a quienes la premiaron) como testimonio distorsionado de ese nuevo mundo social que está emergiendo y cambiando la configuración de la ciudad y del país. Uno de los problemas centrales que él encuentra, me parece, está conectado con la interpretación que se ofrece de este hecho. Frente a la historia entendida como una gestión de individuos (como se percibe la historia de la novela en los comentarios de Julio Ramón Ribeyro, entre otros), Arguedas se plantea y entiende el fenómeno como una gesta colectiva. La afirmación de este principio ya se observa en «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú» (1950) y muy claramente en pasajes de su repuesta a «La narración en el Perú» y la segunda parte de «Razón de ser del indigenismo en el Perú» (1962 y 1964, respectivamente). Para la perspectiva de Ribeyro sobre *La tierra prometida*, véase su *La caza sutil (ensayos y artículos de crítica literaria).* Lima: Milla Batres, 1976.

El contexto en el que este proceso se da no solo pone a la empresa narrativa de Arguedas en ruta de colisión con el desarrollo del nuevo discurso institucional de las ciencias sociales (la disputa por dilucidar quién controla la configuración de la imagen de este fenómeno), sino que la enfrenta también con el modelo de valoración de lo artístico que se comienza a organizar en las nuevas coordenadas que han construido un nuevo horizonte de expectativas literarias. Si la narrativa de Arguedas de los sesenta encontró dificultades para articularse con (parte significativa e influyente de) el discurso intelectual de su medio, las tendrá también de esa época en adelante para encontrarse con el medio literario de su tiempo, como veremos más adelante.

Para el momento en que se publica *Todas las sangres*, Arguedas está totalmente inserto en esa incursión en lo inarticulado, en el esfuerzo por explorar las distintas formas que adquiere la experiencia social de su tiempo, en la que se ponen en contacto lo nuevo y lo antiguo (incluso lo arcaico), lo que aparece como fenómeno inédito y lo que reemerge, entre otros aspectos. Esa empresa, como hemos visto, no se interrumpirá con su muerte (así como en *El Sexto* y *Todas las sangres*, las muertes de los héroes Cámac y Rendón no terminan la novela, no cierran la historia), sino que se proyectará a través de la tradición arguedista.

Y, sin embargo, uno de los resultados de esta discusión de *Todas las sangres* en Lima con los doctores fue que el propio Arguedas se convenció, por un tiempo al menos, de la críticas hechas e intentó el otro camino: trabajar desde la imagen de la realidad que le venía propuesta en esa otra forma de indagación (científica) sobre el país. Por esa época anuncia que está escribiendo una nueva novela desde una perspectiva más sólida, fundada en investigaciones recientes (las de Henri Favre) sobre el mundo de los Andes. En su entrevista con Tomás Escajadillo, Arguedas le concede a la crítica el haber destacado ciertos aspectos poco logrados en su última novela. Aceptaba que había tenido que incursionar en terrenos que no le eran familiares, pero que esa era una condición inevitable en el esfuerzo por crear un universo novelístico comprensivo y significativo: «Había que correr el riesgo», declaraba. Y cuando tiene que responder por sus proyectos actuales confiesa: «Había comenzado otra novela extensa, "Harina Mundo", de la cual tengo escritos ya unos cuatro capítulos. Pero he suspendido el trabajo. Ahora estoy escribiendo vehementemente una novela corta (de no más de 150 páginas) basado en el reciente estudio de un sociólogo, Louis Favre, realizado en un pueblo de Huancavelica. *La anécdota es, por lo tanto, ciento por ciento real*».[61]

[61] En Escajadillo, Tomás. «Entrevista a José María Arguedas». Cultura Peruana, Nº 7-8, Lima, julio-diciembre 1965, pp. 22-23. El énfasis es mío.

Ya habíamos visto cómo, en las entrevistas con S. Castro-Klarén (un poco más tarde, pero en esa misma época) y antes, en el encuentro de narradores de Arequipa, Arguedas *incorporaba* la crítica adversa de Lévano, al punto de convertirla en su propio mensaje. El caso de incorporación aquí presentado, sin embargo, es más perverso, en tanto que no implica modificar la lectura de una novela o explicar retrospectivamente sus intuiciones fundamentales. Se trata aquí de constituir esa crítica en marco de la creación.

La novela corta a la que alude Arguedas quedó como proyecto truncado, publicado solo recientemente, en sus *Obras completas*, bajo el título de «Se muda el sol». Parece, pues, que Arguedas intentaba en ella un giro hacia lo documental como forma de sustentar la conexión entre su representación artística y la realidad. Con esto entraba a cuestionar lo que él había sostenido como fundamento de su escritura, esto es, la confianza que le inspiraba su experiencia personal. Sin embargo, el proyecto de *Se muda el sol* se abandonó. Esta renuncia en particular, si la leemos bajo la luz del documento que es el poema «Llamado a unos doctores», da cuenta de lo ajeno que era ese camino para Arguedas en esa época. Y todo parece indicar que esto se debió al impacto producido en Arguedas por su propio trabajo de campo en Chimbote, experiencia de la cual surge *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, novela de la cual «Harina mundo» era inmediato antecedente. Los proyectos en los cuales Arguedas decidió invertir su energía y atención después de *Todas las sangres*, la traducción del manuscrito de Huarochirí y la redacción de *El zorro*, son textos que expresan, en distintos tiempos históricos, la experiencia de sociedades que atraviesan por intensos cambios; son proyectos que revelan la necesidad en él de retornar a otra forma de pensar e imaginar los mundos sociales, a otra idea de la novela.

Coda: la competencia en el mundo intelectual

Las particularidades del evento que he comentado lo pueden presentar, por un lado, como un claro indicador de que los distintos dominios del discurso artístico e intelectual tendrían que haber sido entendidos de acuerdo con su propia naturaleza y orientación: los tratados de sociología y las novelas, sostiene el sentido común, se construyen de acuerdo con reglas diferentes. La pregunta es, sin embargo, si tal sentido común (o la invitación que desde allí se hace a un pensar en común) era viable en un contexto tan competitivo como el de esos años, en los que se están dando una fuerte rivalidad ideológica y la transformación de la prácticas políticas, la redefinición del paradigma científico y la redefinición institucional/profesional del trabajo intelectual, así como la apertura a nuevas formas de entender las prácticas artísticas.

Por otro lado, ¿se puede evitar ese grado de competencia en el mundo intelectual? Y podemos pensar, en este punto, en los subtextos políticos y sociales que hacen del campo intelectual un terreno orientado hacia la polémica, pero también en el enfrentamiento y rivalidad que vienen cargados de contenidos personales más o menos identificados con posiciones metodológicas y profesionales. Arguedas intentaba afirmarse como intelectual y artista en un contexto en que las definiciones del intelectual y del artista cambiaban dramáticamente, entraban en crisis. Y el marco institucional que él había colaborado a crear para hacer posible esa definición, el Instituto de Estudios Peruanos, se convierte en espacio de sanción crítica y reprobación pública de su práctica intelectual.[62]

Será que Arguedas, en ese contexto, produce demasiada ansiedad (y no solo es víctima de ella), será que precipita las cosas hacia el lado de la subjetividad. Es un artista: su «método» es trasladar, al plano de la obra, la vida, tal y como él la ve. Y el actuar de una imaginación creativa se abre siempre a la posibilidad (o la necesidad) de representar aquello que no tiene todavía forma en el lenguaje social de su tiempo. Si frente a este hecho el sociólogo tiene una respuesta en el método científico, la novela (la ficción) en Arguedas parece cumplir la función de una antropología no mediada por la pretensión de objetividad. Por el contrario, es una práctica fundada en la exploración de la subjetividad, en comunicar los *datos* de esa experiencia.[63] Ya hemos visto cómo Flores Galindo destacaba ese aspecto en la respuesta de Arguedas a la discusión de su novela, al señalar que los conceptos y las categorías preservaban a los sociólogos de la realidad, mientras que «Arguedas en cambio, confundía su vida misma con esos debates: "Siento algún terror al mismo tiempo que una gran esperanza"». ¿Cuántas veces se dio, en el lapso de ese junio de 1965, la discusión aquella en la que Arguedas no se reconocía en el lenguaje de los *doctores* (de los académicos, de los especialistas en todo orden)? El problema es que Arguedas termina viendo esto como un defecto y lo hace fuente de su propia angustia. Esa fue su colaboración en la tarea de confinar la imaginación y la ficción a una zona vergonzante de la actividad mental. Aun así, y sin lugar a dudas, es parte del drama de cambio y redefinición del campo intelectual.

---

[62] A propósito de esto, una reflexión de Mannheim que apunta en la dirección amplia del significado de este contexto polémico: «Aceptar la proposición de que el fenómeno de competencia también se da en la esfera de lo mental no implica que *el conflicto teórico* sea solamente un reflejo de la competencia social en curso, sino simplemente que el conflicto teórico es una manifestación de "lo social" [*the general social*]». Mannheim, Karl. «Competition as a Cultural Phenomenon». En *Essays on the Sociology of Knowledge*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1964, pp. 191-229. Para el pasaje citado, p. 195. La traducción es mía.

[63] Aunque Arguedas se reclama realista, es obvio que su modo de representación ha devenido por lo menos antinaturalista.

Ahora bien, la reacción contra *Todas las sangres* fue una reacción contra su forma. Por ejemplo, contra su extensión, ya que dada su prolijidad en la representación de diversos planos de lo social, su tendencia enciclopédica y prosaica (más que un «vasto cuadro», la novela es una «anatomía» del Perú) la acercaba demasiado; la hacía parecer mucho a la historia. Y es que sus críticos escuchan, en un texto como este, la voz autorial (lo que algunos llaman el *modo disertativo*) o, en todo caso, ven el potencial descubrimiento que una lectura puede hacer, en ese texto, de una voz (retóricamente construida) que predica con autoridad sobre el mundo andino. Como el ataque de Platón contra los poetas, este «cargamontón» crítico contra *Todas las sangres* fue un ataque contra la novela, al servicio de un discurso conceptual, analítico, no-poético (¿antinarrativo?, ¿antificcional?).

Frente a esto, la crítica arguedista de los setenta construirá el espacio para un nuevo lector, para una nueva lectura. Se tratará de una lectura/experiencia correctiva. La *obra* se convertirá, en ese discurso crítico, en un espacio de imaginación que es necesario preservar y transmitir. De allí que uno de los aspectos fundamentales del desarrollo de la crítica Arguedista (en Cornejo Polar, Sara Castro-Klarén, Gladys Marín, Ángel Rama, William Rowe, Julio Ortega y Alberto Escobar, sobre todo) haya sido el esfuerzo por rescatar la novela como forma de indagación de la realidad y de expresión de la experiencia de lo social y lo histórico. Pero «novela» ya es entonces un termino ancho (y ajeno) como lo demuestra el tono polémico del lenguaje de la época en torno al género.

Capítulo 6
Hacia una imagen de la obra y el autor
(en el campo de la literatura: el otro contexto polémico)

Así como el proceso de redefinición y afirmación del campo de las ciencias sociales es un factor que determina las coordenadas en las que se producen y reciben grandes narrativas (novela, historia), en el ámbito local peruano, a mediados de los sesenta, hay otro contexto de valoración del hecho artístico que ha influido notablemente en la configuración de la imagen de Arguedas, del autor y de su obra. Este otro contexto es el que se origina en el ámbito de construcción de la «nueva novela», del *boom* de la literatura (la novela) latinoamericana, otro espacio polémico que ha afectado tanto los términos en que esta obra fue leída como los términos en que fue reactualizada a través del discurso crítico.

Las ideas y actitudes de la «nueva novela»

Entre 1969 (año de la muerte de Arguedas y de la aparición de importantes trabajos de y sobre la nueva novela latinoamericana) y 1973 (año en el que aparecen los primeros trabajos comprensivos sobre la narrativa arguediana), ciertos acontecimientos pusieron en evidencia que ese período estaba lejos de ser uno de consenso político o literario. Una corriente polémica atravesaba la escena intelectual. Es la época del caso Padilla, que devino una tensa relación, y luego ruptura, entre ciertos intelectuales latinoamericanos (en particular escritores) y la Revolución cubana y sus instituciones culturales, a las que habían apoyado y en las que originalmente se habían apoyado. Importante también es la polémica entre Julio Cortázar y Óscar Collazos, en la que terció Mario Vargas Llosa (una polémica con resonancias del malentendido que había enfrentado antes a Cortázar con Arguedas). Y es casi un hito de demarcación en el terreno ideológico-intelectual del momento la polémica entre Ángel Rama y Mario Vargas Llosa (textos publicados en 1972) a propósito de la aparición del libro del último sobre García Márquez, pues

nos revela hasta qué punto la disputa sobre el canon político y el canon artístico había dividido a los intelectuales de la época.[64]

Las posiciones sostenidas en el desarrollo de esta polémica se remontan, en lenguaje y temas, a los modelos ideológicos del siglo XIX, romanticismo y marxismo. Y aunque la noción de lo 'decimonónico' es, en el contexto de esta polémica, una acusación de anacronismo que circula de un lado hacia el otro, en ella cristaliza la naturaleza del problema que se discute: ¿en qué momento (o si en algún momento) la literatura en Latinoamérica llega a constituir un ámbito separado del resto de la producción del discurso social? Que la novela (como género) haya estado en el centro de este debate no es sino lógico, toda vez que el eje de esta discusión (desde el lado marxista, en los argumentos de Rama, esto es explícito) es la función social de la producción de grandes narrativas.

Una de las características, no siempre claramente advertida, de esta polémica (y, en general, de este momento polémico) es que la noción de novela, como forma de escritura, hace crisis en el medio artístico-intelectual latinoamericano. Esto empieza a ser evidente desde el momento mismo en que los polemistas apelan a modelos o concepciones del género radicalmente distintos. En el momento en el que se discute sobre el estatuto y la función social de la producción de grandes narrativas en nuestra sociedad, colapsan, en un mismo término, modos de escritura de por sí ya altamente diferenciados. Esa crisis, esa forma de plantearse el problema de la novelística, le da su carácter particular como momento al llamado *boom* de la novela hispanoamericana. Un aspecto notable de este fenómeno es el de la extraordinaria inversión hecha en el discurso intelectual para darle coherencia y sentido de unidad a la aparición de *nuevas novelas,* que aparecieron en número y calidad excepcionales. Este hecho se expresa bastante bien en la radical reorientación del discurso crítico de la época, que se siente forzado a apelar a modelos o concepciones del género *nuevos* (en realidad, en lo esencial, modelos originados en la modernidad europea y norteamericana) para explicar este fenómeno artístico y cultural.

Si nos concentramos en las transformaciones operadas en el lenguaje crítico de la época, observaremos que el centro de atención ahora lo constituye el trabajo formal del artista. Se reorientan las expectativas hacia la novedad, la experimentación, la modernidad. El lenguaje se convierte en *el verdadero personaje;* la autoreflexividad reemplaza

---

[64] Véase Collazos, Óscar. *Literatura en la revolución y revolución en la literartura (polémica)*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1970. Incluye textos polémicos de Collazos, Cortázar y Vargas Llosa. Asimismo, Rama, Ángel y Mario Vargas Llosa. *García Márquez y la problemática de la novela*. Buenos Aires: Corregidor-Marca, 1973. Es la intensa polémica iniciada por los comentarios de Rama al libro de Vargas Llosa sobre García Márquez.

toda utopía de transparencia referencial; se habla de novela total, de afán *totalizante,* del autor como deicida, etcétera. Todo esto da cuenta de lo muy desarrollado que se encontraba entonces el proceso de cambio en la percepción estética del fenómeno de la novela en el ámbito académico e intelectual hispanoamericano. Pero lo más importante es que se empieza a articular, en el interior de este nuevo lenguaje crítico, un proyecto de redefinición del canon.

En el nuevo discurso crítico, el modelo de la novela «tradicional» (novela social, indigenista, regionalista) se declara en bancarrota, pues se trata de un modo ya osificado de producir y recibir novelas, un modo que ha perdido toda su eficacia histórica y estética. A él se le opone la noción de 'nueva novela' o 'novela artística'. La oposición se plantea en términos de una polémica entre escritores modernos y antiguos (o «primitivos»). Sobre este fundamento se propone una nueva interpretación histórica del desarrollo del género novelesco en Latinoamérica: la vieja y la nueva novela expresan momentos altamente diferenciados y no continuos, que se definen en función de su inscripción o no en el marco de una u otra tradición artística.

En la base de esta idea se encuentra la hipervaloración de la novelística moderna europea y norteamericana en tanto procesos que influyen en la formación de la nueva novela hispanoamericana. Pero la distinción que se hace es más que una distinción técnico-literaria, pues supone una operación ideológica de carácter más amplio. En otras palabras, no solo se propone una redefinición de la función social de la novela (a la que se entiende ahora como objeto artístico), sino que implica tanto una redefinición del estatuto del creador y de su actividad creativa, como la redefinición de la relación del público con el objeto literario. Se impone, desde aquí, todo un sistema de valoración del hecho artístico. Desde este nuevo discurso crítico se va sancionar el fracaso de la novelística arguediana. Especialmente después de la aparición de *Todas las sangres*, el desarrollo de la narrativa de Arguedas será entendido como un proceso de regresión artística hacia el viejo modelo de la novela indigenista.

El silencio imposible: Arguedas, en las primeras horas del *boom*

Sin embargo, a comienzos de los sesenta, en influyentes trabajos de Saúl Yurkievich y Juan Loveluck por ejemplo, la narrativa de Arguedas se integra a este impulso renovador, fundamentalmente a partir de la publicación y circulación de *Los ríos profundos*. Más adelante, a mediados de la década, los artículos del joven Vargas Llosa sobre *Yawar fiesta* y *Los ríos profundos* confirman este juicio crítico y consolidan la posición de la narrativa de Arguedas en este punto inicial, fundacional, de la nueva novela latinoamericana. El eje

argumental de esta posición sostiene el valor fundamental de la narrativa arguediana en su capacidad de distanciarse del modelo tradicional de la novela regionalista e indigenista en virtud tanto de su capacidad de presentar el mundo andino (e indígena, en particular) a partir de la visión de un testigo, de un participante (esa «visión interior» del indio), como también por la particularidad del trabajo artístico con la lengua, aspecto que se convierte en el logro artístico fundamental de esta narrativa.

Los ríos profundos fue publicada por la casa editorial argentina Losada, hecho que le permitió una mayor circulación a la novela y la expuso de manera más activa y contemporánea a lectores (y especialmente a lectores críticos) que trabajaban en diferentes contextos literario-culturales y que estaban involucrados en la tarea de establecer conexiones entre ellos. Saúl Yurkievich y Juan Loveluck, por ejemplo, tratan la narrativa de Arguedas en el contexto latinoamericano, esto es, como parte de un continuo literario sobre el cual se proyecta la necesidad organizadora y clasificatoria de la construcción de un nuevo canon. De allí surgen modelos explicativos que ilustran la trayectoria de la narrativa de Arguedas como un proceso de decantación de los instrumentos artísticos y de la visión de lo americano que, surgidos del seno mismo de los usos y prácticas tradicionales (Arguedas comienza a publicar a inicios de los treinta, en la cresta de la ola regionalista-indigenista), evolucionan hacia un lenguaje artístico que claramente supera los límites del modelo tradicional e impulsa, desde sus prácticas innovadoras, nuevas posibilidades y nuevos lenguajes.

Yurkievich afirma la originalidad de la obra de Arguedas como un fenómeno en el que se encuentran, de manera inusual en Latinoamérica, la novela de corte social con la práctica de un lenguaje artístico y una preocupación intimista. Para Loveluck, la trayectoria de Arguedas hace posible acuñar la noción de un neoindigenismo que, sin renunciar a las motivaciones críticas centrales del indigenismo de primera hora, es capaz de transformar el modelo para articularlo con el conjunto nuevo de experiencias sociales.[65] Estos tópicos (superación artística e ideológica del indigenismo, trabajo artístico con el lenguaje, etcétera), referidos a la obra de Arguedas, surgen con el impulso crítico de afirmación de la nueva novela y se incorporarán en el discurso crítico de los setenta, incluso cuando la crítica arguedista se escriba en polémica con las ideas y actitudes del *boom* (o de algunos de sus representantes más influyentes). He aquí una de las paradojas centrales del discurso crítico arguedista.

---

[65] Yurkievich, Saúl. «José María Arguedas: encuentro con una narrativa americana». *Cuadernos Americanos,* septiembre-octubre de 1963, pp. 264-278; y Loveluck, Juan (comp.). *La novela hispanoamericana.* Prólogo del propio compilador. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1963.

La posición que el joven Vargas Llosa toma sobre la narrativa de Arguedas es similar a las expresadas por Yurkievich y Loveluck en sus lineamientos generales (la presencia de específicos tópicos críticos), pero difiere de ellas en dos aspectos fundamentales. El primero es que Vargas Llosa articula la imagen de Arguedas con un argumento polémico mucho más extenso, explícito y localizado, dirigido en contra de prácticas artísticas e intelectuales como las representadas por el indigenismo y contra propuestas críticas de tipo comisarial (específicamente la de César Lévano, que ya he comentado en detalle). El argumento de reevaluación y defensa de la literatura de Arguedas es, a la vez, un espacio desde el cual el joven Vargas Llosa empieza a afirmar su visión del escritor (de lo que es ser escritor) y su relación con las tradiciones locales, por un lado. Por el otro, afirma, ya en su defensa de Arguedas, la posición independiente del creador frente a las exigencias político-programáticas de su medio, preocupación que empieza a ser central en la reflexión de Vargas Llosa y que se da, lado a lado, con su adhesión crítica al proceso revolucionario cubano. Arguedas le abre ese espacio de reflexión.[66] El segundo aspecto es que, si bien Vargas Llosa no renuncia a encuadrar su lectura de la obra de Arguedas en el marco ya entonces común de la literatura *latinoamericana,* la imagen que emerge de sus artículos de la época es la de un escritor (Arguedas) que es, en lo esencial, un escritor peruano: un héroe local (y el único representante de la literatura peruana que tiene algún interés para el Vargas Llosa de entonces). En el punto más extremo de esta posición, Arguedas es, en lo esencial, un escritor *andino, serrano.*

En todos estos críticos (Yurkievich, Loveluck, Vargas Llosa), la *obra* de Arguedas que está a la base del juicio crítico es la que se puede describir secuencialmente desde *Agua* hasta *Los ríos profundos,* pasando por *Yawar fiesta*. En muy pocos casos se menciona *Diamantes y pedernales* y solo problemáticamente (en el caso de Vargas Llosa) *El Sexto*, novela que había ganado un premio nacional de literatura pero que tenía una existencia puramente local. En este momento (mediados de los sesenta), ya está consolidada la imagen de una obra que evoluciona de sus orígenes tradicionales a sus actitudes modernas o cercanas al impulso moderno, un proceso en el que cada paso (los trabajos individuales) constituye una etapa de superación del momento anterior. De hecho, el argumento de Yurkievich postula un modelo evolutivo-teleológico para el desarrollo de

[66] Para los artículos tempranos de Vargas Llosa, véase: «Tres notas sobre Arguedas». En Jorge Lafforgue (comp.). *Nueva novela latinoamericana, 1*. Buenos Aires: Paidós, 1969, pp. 30-36. Tras un período de silencio sobre la obra de Arguedas —un silencio imposible—, Vargas Llosa retomará el asunto a finales de los setenta. El foco, entonces, será el de las presiones políticas sobre Arguedas, vistas como el factor que explica el fracaso artístico e ideológico de su proyecto novelístico.

esta obra, formulado en consonancia con el modelo explicativo que se estaba aplicando al conjunto de la novela hispanoamericana.

En el caso de Arguedas, *Los ríos profundos* se entiende como la cima de ese proceso. Esta imagen es la que, en el plano de las expectativas organizadas en torno a la obra de Arguedas, está en la base de la decepción que significó la aparición de *Todas las sangres* (si no lo fue antes *El Sexto*).[67] La recepción de *Todas las sangres* fue problemática más allá del ámbito local y de sus lectores científico-sociales. Si nos guiamos por el juicio de Luis Harss en *Los nuestros*, la novela se presentó ante cierto sector de los lectores especializados como un regreso (una regresión) a los modelos de la vieja novela regionalista. En ese sentido, es una decepción y se la compara entonces desfavorablemente con *Hijo de hombre* de Roa Bastos, novela que Harss considera como la única que le insufla algo de vida al viejo modo regionalista.[68]

Sin embargo, más elocuente que cualquier comentario crítico a este respecto es el silencio que, en el ámbito del discurso crítico de la nueva novela y el *boom,* rodeó a *Todas las sangres*. A la hora del triunfo de la nueva novela, Arguedas ya está con un pie fuera del nuevo canon. La versión en inglés (en realidad, el original) del libro de Harss, *Into the Mainstream*, apenas si se refiere a la obra de Arguedas. Carlos Fuentes, en su influyente panfleto de finales de la década *La nueva novela hispanoamericana*, fundamentalmente lo ignora. Otro libro de época, la compilación de estudios críticos hecha por Jorge Lafforgue sobre la nueva novela en Latinoamérica, no lo ignora pero, como veremos, se lo entrega a Vargas Llosa, que reedita sus artículos de mitad de la década para cifrar la imagen de ese autor.

En 1965, Mario Vargas Llosa no participó del Primer Encuentro de Narradores Peruanos en Arequipa, aunque estuvo por esa época (antes) en esa ciudad, donde pronunció un interesante discurso. En él, Vargas Llosa saluda la aparición de *Todas las sangres,* cuya importancia en el destino de la novela social en América Latina destaca y la compara en importancia con la producción del mexicano Carlos Fuentes y otros:

> En Europa la novela ha entrado en un período de receso, en Europa está estabilizada; en América Latina, en cambio, la novela es un género que asciende y que crece. ¿Por qué? Porque nuestro Continente [sic] es un Continente en ebullición, es un Continente en

[67] Arguedas, por su parte, recordará hacia el final de su vida, no sin amargura, el lugar (el reconocimiento) alcanzado como escritor más allá de las fronteras nacionales.

[68] Harrs, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1978. También, la versión original en inglés: *Into the Mainstream. Conversations with Latin-American Writers*. Nueva York: Harper & Row, 1967.

> el que indudablemente se avecinan grandes cambios y transformaciones. La sociedad americana que nosotros vivimos no va a durar, va a ser otra, y entonces, como ocurrió con el *Amadís*, como ocurrió con *La educación sentimental*, como ocurrió con *La guerra y la paz*, están surgiendo libros como *Todas las sangres* de Arguedas, como *La región más transparente* de Fuentes, que tratan de fijar rápidamente, de testimoniar rápidamente sobre esa realidad llamada a desaparecer. Yo creo que esto es un signo para la novela en América y creo también que nosotros, los escritores latinoamericanos, deberíamos asumir plenamente esa diferencia que hay hoy en día entre el quehacer novelístico de América y el quehacer novelístico de Europa.[69]

Tras ese elogio temprano, Vargas Llosa no se vuelve a manifestar públicamente en juicio crítico sobre ese trabajo de Arguedas hasta una década más tarde, cuando aparece su estudio sobre Arguedas y la *utopía arcaica.*[70] Como sabemos, este nuevo juicio crítico consagra la opinión de que *Todas las sangres* constituye, en el desarrollo de la narrativa de Arguedas, un punto de regresión artística e ideológica a los modelos de la novela y el pensamiento indigenistas que, según Vargas Llosa, Arguedas había superado ya con *Yawar fiesta*.

Hasta entonces habían predominado, en su aproximación a Arguedas (una de las más influyentes, incluso después de la aparición de los estudios críticos de Cornejo Polar, Castro-Klarén, etcétera), las ideas que había comunicado en la primera parte de la década de los sesenta. Pero ya a esa imagen de Arguedas la caracteriza una ambigüedad fundamental. Por un lado, Vargas Llosa insiste en aquellos aspectos positivos en torno a los cuales se elaboran el valor y mérito artísticos de esta narrativa; sin embargo, sostiene, al mismo tiempo, la idea de que la obra de Arguedas no representa un logro cabal en términos del desarrollo del género: Arguedas es un gran escritor, no necesariamente un gran novelista. Por otro lado, ya he aludido al sentido restrictivo que circunscribe el dominio de esa obra a su relación con un referente particular. Esto, a la vez que señala su espacio en el ámbito de la escritura latinoamericana (lo localiza), define también un límite a su eficacia imaginativa y formal: Arguedas es, en lo fundamental, un escritor de lo andino.

---

[69] Conferencia de Mario Vargas Llosa ofrecida en el Teatro Ateneo el 27 de mayo de 1965. En *Primer Encuentro de Narradores Peruanos* (1969). 2.ª ed. Lima: Latinoamericana Editores, 1986, pp.153-165. Para el pasaje citado, p. 164.

[70] Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978. Sin embargo, en un artículo de 1969, en velado comentario sobre *Todas las sangres*, Vargas Llosa expresa que ha vuelto a sentir a Arguedas como aún muy cercano a los usos de la novela primitiva. Véase Vargas Llosa, Mario. «Novela Hispanoamericana: de la herejía a la coronación». *Ercilla*, Nº 1761, 18-25 de marzo de 1969, pp. 55-66.

La influencia de esta imagen del autor y de su obra domina, a mi entender, el discurso crítico sobre Arguedas en el espacio de la nueva novela. El siguiente comentario de Jorge Lafforgue es particularmente ilustrativo. El texto aparece incluido como una nota a pie de página del editor a un pasaje de las «Tres notas sobre Arguedas». Tras preguntarse si el juicio de Vargas Llosa, que considera a *Los ríos profundos* como la obra principal de Arguedas, queda invalidado por la publicación de *Todas las sangres*, Lafforgue responde:

> Creo que no, que el juicio sigue teniendo plena validez; y lo creo aun compartiendo, con José Miguel Oviedo, la opinión de que *Todas las sangres* es «el trabajo más ambicioso de Arguedas». En cambio ya no estoy de acuerdo con él cuando afirma que «*Todas las sangres* es una obra menos perfecta, menos proporcionada que *Los ríos profundos*, pero muchísimo más novelística que ésta, más importante y decisiva para el autor y para el género en el Perú». [...] *Es que para mí el fuerte de Arguedas sigue residiendo en el hondo impulso evocativo, en la acendrada ternura, en el lirismo con que se penetra en el mundo andino: hombre y paisaje.* Y estas cualidades hacen que sus mejores y más conmovedoras páginas aún se encuentren en algunos de sus relatos, o en varios pasajes de sus novelas, *pero justamente en aquellos que más se aproximan al testimonio confesional directo, excluyendo tipologías y estructuras, pues unas suelen resultar enclenques y otras anacrónicas, heredadas ambas del realismo regionalista.*[71]

La presentación de *Los ríos profundos* como punto culminante de la producción narrativa de Arguedas en oposición a *Todas las sangres* es clara aquí y es un tema constante en esta zona del discurso crítico. Por otro lado, tenemos el énfasis en el carácter *poético* de la lengua de Arguedas («hondo impulso evocativo», «acendrada ternura», «lirismo») como expresión de su mayor logro artístico, pero como un rasgo diseminado (o fragmentado) «en algunos de sus relatos, o en varios pasajes de sus novelas». *Poético* o *lírico* se usa no como un rasgo novelístico, sino en el sentido de lo *no-novelesco*. Finalmente, se trata, en el caso de Arguedas, de un lenguaje cuyo poder radica en su condición de estar circunscrito a la representación del ámbito de lo andino y en estar asociado al carácter autobiográfico y confesional de su literatura (como «testimonio confesional directo»). Todo otro esfuerzo (como el de la organización novelística de una visión compleja de la sociedad) parece condenado al fracaso y, en tanto esfuerzo, tiene carácter regresivo, «enclenque y anacrónico», derivado del realismo regionalista, etcétera.

---

[71] Lafforgue, Jorge (comp.). *Op. cit.,* pp. 36-37. El énfasis es mío.

En este pasaje, Lafforgue está haciendo de eco de las opiniones vertidas por Vargas Llosa, que ya para entonces (1969) se ha constituido en autoridad fundamental sobre el asunto. A nadie le debe más esa imagen de la obra de Arguedas como una producción escindida, que inicia un marcado proceso de regresión artística e ideológica con su trabajos de los sesenta; a nadie le debe más la imagen del autor como un artista secuestrado por las demandas políticas que su ámbito local imponía sobre él.

La tradición crítica arguedista y el doble contexto polémico

Lo que se va dibujando con claridad en la experiencia de estos años sesenta es la idea del fracaso de la novelística arguediana y, con ella, el fracaso de todo un proyecto intelectual. El fracaso se define en términos ideológicos y luego, marcadamente, en términos artísticos: fracasa en su registro de la realidad o por estar entrampada en el imperativo de expresarla; fracasa al no alcanzar una adecuada definición y cierre ideológico o por estar dogmáticamente invertida en una verdad política. Fracasa como novela social y como novela artística. El discurso crítico de los intelectuales contemporáneos parece sujetar a Arguedas (al autor y a la obra) a una relación de doble vínculo. Pero no solo fracasaría, en Arguedas, el proyecto de un artista individual, pues tanto la importancia como la complejidad de esa empresa artística, más que de la expresión de una voluntad individual, son cifra de una particular dinámica social y cultural.

La crítica arguedista construye, a partir de este punto, un nuevo espacio de lectura y *prepara* un nuevo lector; es decir, influye sobre una nueva audiencia para esta obra. Este proceso intenta apuntalar y hacer viable el potencial simbólico de ese acto creativo, pero también, de cierta manera, delimita o circunscribe su campo de significación. Este discurso crítico señala aspectos problemáticos de esta obra; sin embargo, solo se plantea los problemas que puede resolver. Los tres libros clave de 1973 (el de Marín, el de Castro-Klarén y el de Cornejo) nos devuelven (proponen, restituyen) una imagen integral y coherente, una imagen *narrativa* (dinámica, progresiva) de esta obra que es *experiencia, mundo, universo.* Esta nueva concepción de la narrativa arguediana exigirá, en su centro, la presencia del autor que funciona, en última instancia, como garante del sentido y unidad de la obra.

Esta tarea de rescate y reconfiguración es particularmente valiosa y difícil si se toma en cuenta el contexto en el que se formula y se sostiene, pues, en el proceso de hacerse, apunta a darle forma y contenido, a reactualizar (o *concretizar,* como dirían los formalistas) un modo de producir y leer novelas que se encuentra bajo fuego, amenazado de obsolescencia. El proceso de «fijar» el sentido de la obra de Arguedas se desarrolla en

un contexto de disputa sobre la función social de la producción de grandes narrativas y el carácter mismo de la interpretación crítica. Esta polémica, ya lo he señalado, está inscrita en la forma argumental de la tradición crítica arguedista. En este contexto, el desarrollo de esta tradición debe ser entendido como un espacio de redefinición del valor artístico y como una reactualización del sentido de la obra de Arguedas.

Este esfuerzo por construir una imagen de esta obra que fuera coherente desde el punto de vista histórico y artístico no es solamente una respuesta defensiva a la valoración negativa o descuidada de la novelística arguediana propuesta por los comentaristas y publicistas del *boom*. Aunque el esfuerzo reivindicativo y polémico es bastante evidente, es fundamental reconocer también la necesidad de elaborar, a partir de Arguedas, un modelo de escritor y de escritura como alternativa al que se venía imponiendo a partir del desarrollo, exitoso por cierto, de la *nueva novela* hispanoamericana. Al construirlos como modelos, sin embargo, los circunscribe y limita: trata de fijar el sentido de esa obra y, más aún, trata de reconciliarla con una forma de hacer sentido, con un pensamiento. Trata, en otras palabras, de reencausar la obra. Es un intento de articularla con su tiempo. Y el libro de Cornejo Polar en particular (como luego los ensayos de Ángel Rama y el estudio de William Rowe) es un activo esfuerzo por reconciliar esta novelística con el cauce central del pensamiento de izquierda sobre el Perú. Pero al hacerlo —o al intentar hacerlo— se reactivan también las paradojas de esa obra, sus asperezas, sus crisis: todo aquello que la separa y la hace un enigma (una enemiga) en su medio.

Así como en el contexto de la primera recepción de *Todas las sangres,* la obra de Arguedas se ve inmersa en una polémica; también en su segunda reactualización (en el desarrollo de su fama póstuma) el sentido de la *obra* se construye en polémica. Esa tensión del discurso crítico en torno a la narrativa de Arguedas (el conflicto de interpretaciones en el que está y estará permanentemente envuelto) es inseparable de la tensión interna (orgánica) en el discurso artístico (que se da entre lenguajes o sistemas simbólicos). Expresa esa tensión la naturaleza «doble» del lenguaje que habla sobre la sociedad peruana; dualidad, ambigüedad, multiplicidad de voces, es lo que esa novelística oye y traslada al plano del texto. Ese aspecto de la obra (su carácter problemático) le ha permitido trascender su medio y el momento de su primera aparición. Eso es lo que nos interesa de ella: investigar sus fallas, sus fracasos.

Segundo ensayo
Novela e idea de la novela

Argumento

Este ensayo se organiza secuencialmente, a la manera clásica de los trabajos que fundan la crítica arguedista. Es, en cierta medida, una manera de afiliarse y participar de esa tradición, aunque no ha sido de particular interés para mí suscribir la visión *evolutiva* del proceso de la obra de Arguedas que se ha consagrado desde la forma (narrativo-secuencial) de ese discurso crítico. Es, por supuesto, una manera de ver las cosas que el propio Arguedas hizo suya. Ha tenido, además, un rendimiento crítico muy alto. Mi opción por la exposición secuencial (de *Yawar fiesta* a *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, con las omisiones de rigor: *Diamantes y pedernales* y *Amor mundo*) está, sí, motivada por el interés en el carácter «procesal» de esa obra. Pero la manera como yo entiendo ese carácter se puede expresar de modo más simple de lo que se ha hecho hasta ahora: lo que me interesa en este ensayo es tratar de entender el proceso a través del cual el autor se va haciendo consciente *de* la naturaleza de su trabajo y de cómo eso ocurre *en* la elaboración de su trabajo. Ese es el sentido que tiene el título «Novela e idea de la novela». La secuencia conceptual es, en este caso, correcta.

Dos ideas van tomando forma a lo largo de este proceso. Por un lado, la novela la va entendiendo Arguedas en su capacidad para oír y representar el diálogo de su tiempo, y para insertarse en él. Por otro lado, la centralidad del ámbito de lo ritual se va haciendo clara como aspecto de su imaginación. Este hecho se manifiesta tanto en la preferencia por la representación de ritos como en la especial atención al carácter ritual o al potencial ritual de las acciones representadas. Es también notable en la manera en que las formas y contenidos de lo ritual van afectando la configuración de las novelas (de la organización del material narrativo al tipo de *visión* que se sostiene en el espacio de la novela) y, por último, la concepción de la escritura. En la etapa final de su producción, eso es lo que

caracterizo y describo como *dialogismo* y *ritualización.* El proceso de estas dos ideas se puede rastrear en las minucias de la forma de las novelas.

Los capítulos que conforman la primera parte del ensayo, «Entre la épica y el romance: inestabilidad formal en las primeras novelas de Arguedas», tiene su punto de partida en la reflexión sobre problemas puntuales que atañen a la percepción crítica de la forma de *Yawar fiesta* y de *Los ríos profundos,* respectivamente. Con la primera se trata del problema de los capítulos iniciales de la novela y la manera en que la composición *(disposición)* del texto parece afectar el sentido de coherencia formal. Con la segunda se trata del problema de la ruptura de la estructura causal en la novela y cómo eso parece indicar un problema de inestabilidad modal: ¿novela social?, ¿novela autobiográfica? En buena cuenta el ejercicio crítico en estos capítulos (procedimiento que se repetirá en los siguientes) consiste en recoger observaciones hechas por los primeros comentaristas de estas novelas, desgajándolas de sus marcos valorativos para desarrollarlas «descriptivamente». Puesto simplemente: trato de suspender los juicios de valor sobre el trabajo artístico de Arguedas con el propósito de obtener un mayor rendimiento de lo que me parece constituyen valiosas incursiones críticas en las intuiciones más fundamentales del autor. El método empleado aquí (y de aquí en adelante) es fundamentalmente el de realizar descripciones y redescripciones de los textos.

Los términos «épica» y «romance» invocan, a partir de esta parte del ensayo, el vocabulario de Arguedas cuando reflexiona sobre la novela. Estos términos no tienen una intención clasificatoria o tipológica estricta. Aluden, en cambio, a la existencia de *polos estilísticos* (o *polos modales*) que están en permanente tensión en el interior de cada uno de los experimentos narrativos y que le dan forma al marco estructural de las novelas. En el caso de las primeras novelas, por ejemplo, se trata de la tensión entre la épica y la sátira en *Yawar fiesta* (la representación de la tensión entre indios y mistis en Puquio), y entre la épica y el romance en *Los ríos profundos* (la tensión entre la representación del drama social y el pasaje del sujeto en Abancay). La idea es que, bien vista, la inestabilidad formal de estas novelas constituye un rasgo: es la expresión de un principio constructivo y no un defecto de esa práctica artística.

Usando esta idea básica como marco, en esta primera parte se trata de llamar la atención sobre otros fenómenos fundamentales. Uno es el de tratar de dilucidar las distintas formas de discurso que parecen articularse en el lenguaje de las novelas. Con ello, se empieza a destacar la importancia de los *sustratos* narrativos, esto es, la acción de ciertos modelos de discurso que constituyen las múltiples capas de significación en la novela. El otro fenómeno se relaciona con el anterior y tiene que ver con la creciente importancia del ámbito de lo ritual en la imaginación de Arguedas. Por un lado, la

concepción de la fiesta en *Yawar fiesta* parece correlacionarse con la forma en la que se organizan el universo ideológico de la novela. Por el otro, en la siguiente novela, la organización del material narrativo parece estar pautada de acuerdo con las etapas de un rito de pasaje. Pero, ya en este punto, no solo se trata de la organización narrativa, sino de la novela como *espacio* que se va impregnando de las cualidades de lo ritual.

La segunda parte de este ensayo, «En la encrucijada: *El Sexto*, novela de crisis», está dedicada a esta, una de la novelas menos estudiadas de Arguedas. Como en los capítulos anteriores, la incursión en *El Sexto* la organizo a partir de los problemas *visualizados* por dos de los comentaristas más agudos y constantes de Arguedas, Alberto Escobar y Mario Vargas Llosa. El primero observa y comenta un problema con la estructura del relato que pone en evidencia, según él, el tipo de dificultad técnica característica del Arguedas anterior a *Todas las sangres*. En el capítulo 3, «Sustratos narrativos. Mitos y ritos», yo parto de su observación para redescribir la estructura del relato de *El Sexto*. Arrastro a la empresa la noción de 'sustratos narrativos', divisada para el estudio de *Los ríos profundos*, así como el énfasis en los ritos y el ámbito de lo ritual para entender aquello que le da forma a la novela. Especial atención se le presta a las nociones de rito de pasaje y liminalidad, ya trabajadas en torno a la novela anterior, y a la figura del héroe míticamente constituido, que adquiere particular importancia en la novelística de Arguedas en este punto.

Por su parte, Vargas Llosa entra de lleno en el tema de la *lengua* en la novelística de Arguedas y dirige su atención a lo que él considera el fracaso artístico en la representación de los discursos de los personajes en *El Sexto*. Al hacerlo, reintroduce la idea de que se produce una regresión artística en Arguedas a partir de ese momento, pues apela a métodos y modelos de la novela «primitiva». A mí me interesa el mismo fenómeno por lo que significa de nuevo en el *estilo* novelístico de Arguedas. De manera básica, lo que quiero destacar en el capítulo 4, «Disonancias» (extendiendo una idea de Cornejo Polar), es la manera en que los discursos de los personajes rompen con el plano compositivo en virtud del mayor grado de autonomía que adquieren en esta novela (respecto al discurso del autor), tanto en la textura idiomática como en la ideológica. La noción se conecta con la de 'dialogismo' (y, en particular, con la noción de 'dialogismo conflictivo') propuesta por Bakhtin. Las ideas de 'encrucijada' y 'crisis' sirven, en esta parte del ensayo, para enfatizar el carácter dramático que adquiere, en Arguedas, la emergencia o reemergencia de ciertos temas y motivos obsesionales que lo impulsan a partir de *El Sexto*, una vez más, a la creación de un nuevo lenguaje artístico, a la construcción de una «nueva épica».

La tercera y última parte, «La incursión en lo inarticulado: *Todas las sangres* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*», está dedicada al estudio de las dos últimas novelas,

a las que trabaja como aspectos de un ciclo novelístico que es una incursión en la saga del capitalismo en el Perú. Esta es la etapa de más intensa experimentación artística; es el momento en el que la novela se interna más decididamente en la dinámica social de su tiempo. Los capítulos 5 («La novela y su tiempo») y 6 («La fibra del lenguaje social») tratan de describir los contextos en los que funciona la imaginación de Arguedas y los términos en los que entra en contacto con el lenguaje social de su tiempo. Por un lado, es importante el registro de las posibles fuentes o modelos de discurso con los que entra en diálogo. Esto supone tomar en cuenta el ámbito de los lenguajes actuales (modernos) con sus diferencias étnicas y sociales, y con los diferentes grados de formalización que estos presentan, pero también otras vetas que se abren al oído novelístico y que corresponden a distintos tiempos y *modos* históricos, a lo que se llama, en este estudio, las «voces antiguas». Por otro lado, se trata también de entender la manera en la que esos distintos materiales se articulan y reconfiguran en el lenguaje de la novela, en la que se crean particulares campos de discurso.

Los dos últimos capítulos están dedicados a la descripción de los *modos de exploración* (o de representación) novelística, esto es, a estudiar la manera específica en que la novela construye su poder investigativo. El capítulo 7 («Dialogismo») describe lo que ha sido una tendencia básica de la narrativa de Arguedas (de la preferencia por el *relato escénico* al predominio del diálogo) pero convertida, ahora, en principio constructivo de las novelas. En este caso, se trata de ver la manera en que la construcción de la novela capta el flujo e interacción de distintas formas del lenguaje social, y de cómo construye posibles escenarios de diálogo como una manera de investigar las posibilidades que unos y otros discursos tienen. Es también la forma en que las novelas captan la el sentido de rivalidad y competencia que caracteriza al diálogo de su tiempo, y la forma en la que deciden participar en él. El capítulo 8 («Ritualización») describe la particular densidad simbólica que adquiere la representación de eventos en las últimas novelas de Arguedas. El capítulo se concentra en personajes paradigmáticos de *Todas las sangres* y *El zorro…*, a través de los cuales se va revelando la cualidad de la visión novelística de Arguedas. Se privilegia aquellos personajes que actúan como *creadores de ritos* para enfatizar, con ellos, la condición que marca al texto de la novela como espacio de la imaginación, como campo de visión. Las reflexiones finales extienden la idea de lo ritual a la concepción de la escritura y a la constitución simbólica de la figura del autor.

A lo largo de estos ensayos he trabajado muy cerca de los planteamientos de otros autores y en contacto con sus ideas y argumentos. He tratado de consignar esos contactos de la mejor manera posible en el cuerpo del texto, en las notas que lo acompañan, en la biobliografía.

Primera parte
ENTRE LA ÉPICA Y EL ROMANCE: INESTABILIDAD FORMAL EN LAS PRIMERAS NOVELAS DE ARGUEDAS

Introducción

La reivindicación del trabajo artístico de Arguedas está en el centro de la constitución de la crítica arguedista desde comienzos de los setenta. Sin embargo, como se pondrá de manifiesto entre los representantes más importantes (y militantes) de esta tendencia crítica, el foco de atención será, en virtud de su carácter reivindicativo, el campo de gestación de las nuevas ideas en torno a la novela que habían empezado a definir los cambios en el campo de la literatura latinoamericana desde finales de los años sesenta. La posición que Antonio Cornejo Polar asume en su estudio de 1973 ante la actitud de los publicistas del *boom* es ejemplar a este respecto en cuanto revela una clara conciencia de que la narrativa Arguedas ha perdido lugar en el proceso de afirmación de un nuevo canon de la novela. Cornejo Polar confronta esa situación con una reivindicación del trabajo artístico de Arguedas que intenta (re)conectarlo con el curso central de la reflexión y la práctica artística de la novela en Latinoamérica. Aquí aparece la importancia del tema de la lengua. Declara Cornejo Polar al inicio de su estudio:

> Pese a la inocultable displicencia con que algunos creadores y críticos (Cortázar, Rodríguez Monegal, Harss) tratan la obra de José María Arguedas, la importancia de sus relatos breves y sobre todo de sus novelas se manifiesta […].
> Se explica parcialmente esta displicencia, que a veces llega al desplante, porque suele incorporarse la obra de Arguedas, haciendo las salvedades de más bulto, a la novela regional o a la corriente indigenista, ahora mal afamadas. […]
> Pero lo que sí resulta inexplicable es que quienes coinciden con Alejo Carpentier (para quien una de las misiones básicas del escritor latinoamericano es encontrar un lenguaje adánico, un lenguaje capaz de decir lo nunca dicho) o con Carlos Fuentes (para quien el problema mayor de nuestras literaturas es la carencia de un lenguaje auténtico y su primera

> obligación, por lo tanto, la de crearlo) no comprendan que la narrativa de Arguedas es, según propia confesión, una «pelea verdaderamente infernal con el lenguaje», en verdad un sostenido y ejemplar esfuerzo por inventar un lenguaje que no disfrace la insólita realidad que pretende representar y realice, con la misma autenticidad, el milagro de la comunicación intercultural.[1]

El énfasis en la posibilidad de realizar «el milagro de la comunicación intercultural» es el germen (no aún la concreción) de una reflexión futura que tanto Cornejo Polar como Ángel Rama desarrollarán de manera productiva (en la noción de 'literaturas heterogéneas' el primero, y en la de 'transculturación narrativa' el segundo) partiendo del estudio de la novelística de Arguedas. Se anticipa, con eso, la línea que Alberto Escobar, Martin Lienhard y Julio Ortega tomarán en los ochenta, ubicando más firmemente el problema del lenguaje en el marco del género novelesco, un marco de referencia más amplio y adecuado que el del estilo individual (o la *mistura* como logro estilístico-idiomático) que había predominado en los sesenta.

El tono reivindicativo se dejará sentir entre los comentaristas de Arguedas, aun en los estudios de los ochenta. Este es el caso de Julio Ortega, que presenta su trabajo sobre *Los ríos profundos* como un rescate de la complejidad artística de la narrativa de Arguedas frente al mito del autor ingenuo: «Insisto en esta pluralidad sistemática del Narrador de *Los ríos profundos* —dice Ortega al internarse en el análisis de la novela— porque una parte de la crítica ha difundido la idea oscurantista de que Arguedas fue poco menos que un escritor «ingenuo», y esta novela una versión idílica y "roussoniana" de la naturaleza. La verdad es más compleja. También más interesante».[2]

Algo similar anima el ensayo de Alberto Escobar, *Arguedas o la utopía de la lengua*, en el que realiza, a través de un arduo estudio de los textos del *primer* y el *último* Arguedas, la demostración de la intención y la extensión de su trabajo con la lengua: no es solo el artista concentrado en su labor sino, también, el artista que constantemente revisa y cambia sus textos. No se trata, en este caso, de elaborar la imagen de un autor perfeccionista o un estilista como imagen simplemente opuesta a la del autor desmañado e ingenuo, sino, más bien, de presentar a un artista consciente del carácter dinámico (social, histórico) del lenguaje, fenómeno que tiene fundamental significación como conciencia de la particular dinámica cultural del Perú.

---

[1] Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada, 1973, pp. 11-12.

[2] Ortega, Julio. *Texto, comunicación y cultura:* Los ríos profundos *de José María Arguedas*. Lima: CEDEP, 1982, p. 18.

En la misma época, Martin Lienhard, en *Cultura popular andina y forma novelesca*, propone su lectura de *El zorro…* en términos que inequívocamente la valoran como una de las novelas latinoamericanas más audaces en el plano de la experimentación artística, pero, al mismo tiempo, como una novela que plantea este experimento más allá del formalismo superficial. Se trata, como también lo sugiere Ortega y como lo propone Escobar, de un trabajo con la lengua en la novela que revela aspectos centrales en la dinámica social y cultural del Perú; se trata, más aún, de un trabajo con la novela que revela una nueva concepción de la escritura:

> Lo que distingue *El zorro* de la obra arguediana anterior y, más todavía, del resto de la narrativa peruana contemporánea, es su enorme permeabilidad respecto al movimiento histórico; su inconclusión, su naturaleza fragmentaria y experimental no son sino la consecuencia de una actitud nueva frente a la escritura narrativa, actitud que quizás no hubiera sido comprendida sin el suicidio del autor, pero que sería un grave error atribuir sin más a la neurosis de José María Arguedas.[3]

Lienhard, sin embargo, aísla esta «actitud nueva frente a la escritura narrativa» en la última novela de Arguedas, precisamente en virtud de la intensidad de su trabajo experimental, y la separa de las novelas anteriores, en las que tal registro no es tan aparente o, en todo caso, no ha sido percibido como tal. A este respecto dice Lienhard que, «como lo demuestra la adhesión general a la obra de Arguedas, por lo menos en el Perú, la subversión formal de la novela mediante la transculturación se mantenía, hasta la aparición de *El zorro*, dentro de unos límites aceptables para la crítica».[4]

Pero no es completamente cierto que la «subversión formal» (mediante cualquier procedimiento) se haya mantenido dentro de límites aceptables hasta la última novela. Si atendemos a la enorme dificultad en la recepción de la narrativa de Arguedas, en particular desde finales de los años cincuenta, podríamos arribar a la conclusión opuesta o cuestionar, al menos, el sentido de esa «adhesión general» que él sugiere. Lo que en realidad no ha ocurrido es una formulación positiva del problema. En otras palabras, el defecto de percepción (y de valoración) no tiene por qué aceptarse o extenderse como definición del carácter conservador o tradicional de una práctica artística, sino que, en sí, tendría que explicarse.

---

[3] Lienhard, Martin. *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Latinoamericana Editores-Tarea, 1981, p. 190.

[4] *Ibid.,* p. 16.

Vale la pena observar, en este punto, que las novelas individuales a partir de las cuales se empezó a articular una nueva atención y defensa del arte narrativo de Arguedas son *Los ríos profundos* (en los ensayos de Rama y Ortega) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (en los estudios de Escobar y Lienhard). En otras palabras, la novela que se acepta consensualmente como el punto artístico más alto en la obra de Arguedas, por un lado; y la novela inconclusa, decididamente imperfecta, pero genial, por el otro. Cima y sima de una trayectoria, en cierto sentido. Lo que las conecta es que cada una de ellas expresa a cabalidad un momento crítico del autor en el proceso del *trabajo con la lengua:* en lo que se refiere a la conquista y dominio del español como lengua de expresión literaria del escritor mestizo (la *figura* que caracteriza al autor de la época) en *Los ríos profundos*; o en el hacer problemática otra vez la relación quechua-castellano en el proceso de definir el modo de expresión de un autor «quechua moderno» (como «individuo quechua moderno» se autodefine Arguedas en su discurso «No soy un aculturado») en *El zorro*. A estos dos momentos —cabe agregar— los caracteriza, concomitantemente, una influyente reflexión metaliteraria: de «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú» que anuncia el logro de *Los ríos profundos* a los «Diarios» de *El zorro*, que narran el proceso de la última novela.

A ambas novelas las conecta, también, el que cada una de ellas ponga en evidencia un momento fundamental en el desarrollo de la tendencia hacia la autoexpresión en Arguedas: de la construcción del discurso autobiográfico de mayor consistencia y magnitud en *Los ríos profundos* al dramático intento de inscripción del sujeto en el proyecto narrativo de *El zorro*. Ambos constituyen momentos centrales en la construcción de la imagen del autor: en la construcción del mito del autor (su emergencia y su muerte) a través de la ficción. El asunto lo recogen los trabajos de la crítica arguedista con toda claridad y en toda su dificultad, tanto en las teorizaciones sobre la textura de la voz o voces de la novela (los dos narradores de *Los ríos profundos* en el ensayo de Rama y los tres narradores en el ensayo de Ortega), como en las elaboraciones en torno a las relaciones entre discursos en el campo de la novela (literatura-antropología, la problemática testimonio-ficción y la relación diarios-relato).

La lengua como problema técnico fundamental

En los años setenta, la defensa del valor artístico de la narrativa de Arguedas se organiza en torno al tema de la lengua, entendida esta como problema técnico fundamental, asunto que es también (y primero) un motivo de la autorreflexión de Arguedas desde los orígenes mismos de su práctica novelística. La preocupación sobre el problema de la

lengua aparece en Arguedas durante el período en el que está envuelto en el trabajo de composición de su primera novela, *Yawar fiesta*, y a partir de este momento es una de las maneras fundamentales de reflexión sobre la novela. Testimonios de sus concepciones de esa primera época son el conocido manifiesto «Entre el quechua y el castellano, la angustia del mestizo» (1939) y sus cartas a Manuel Moreno Jimeno, en las que desarrolla sus observaciones sobre lo que él está tratando de conseguir con su trabajo en la novela.[5]

En un primer momento, hay, en el motivo de la «angustia», una concepción de la posición comunicativa del mestizo como en un espacio a la vez generado y amenazado por la tensión entre las dos lenguas (quechua y castellano) que expresan los polos culturales, a la vez que a los actores fundacionales, del drama social del mundo andino. Este sitio dinámico y «angosto» se expresa cabalmente en *Yawar fiesta,* en la representación del campo de discurso mestizo a través de personajes como don Julián y don Pancho, el estudiante Escobar y los 'chalos', que (como he señalado al discutir las ideas de César Lévano en el primer ensayo) son los únicos personajes en la novela cuyos discursos tienen magnitud y gozan de un alto grado de individuación y densidad, tanto en la textura idiomática como en la ideológica.

Los dos primeros (don Julián y don Pancho) terminan encerrados en la cárcel y, de esa manera, son separados y *angostados.* Ellos, que han sido los principales defensores de la fiesta, se encuentran sin poder ver el desenlace final de la corrida de toros, que tiene que imaginar a la distancia. Pero allí, en esa celda, se los representa por última vez en intenso y sostenido diálogo. La posición simbólica de estos personajes es similar a la del niño Ernesto, hacia el final de *Los ríos profundos*, que está encerrado en una habitación del internado cuando los indios colonos ingresan a Abancay para exigir la celebración de una misa para conjurar la peste. El protagonista imagina la escena, construyéndola a partir de lo que oye a la distancia, en una irónica conclusión a sus constantes esfuerzos por comunicarse, por entrar en diálogo, con los colonos. La posición simbólica es similar, también, a la del joven Gabriel, encerrado en una celda de la prisión El Sexto, enganchado en una sostenida, inspirada y fecunda relación dialógica con el líder obrero-indígena Cámac. Por su parte, Escobacha y los chalos de *Yawar fiesta*, a pesar de su intento de *entroparse* con los indios de las comunidades (tras haber intentado detener

[5] «Entre el Kechwa y el castellano, la angustia del Mestizo» se publicó en *La Prensa* de Buenos Aires, el 24 de septiembre de 1939. Yo he trabajado con la versión incluida en *Nosotros los maestros*. Presentación y selección de Wilfredo Kapsoli. Lima: Horizonte, 1986. Esa edición consigna también que el texto de Arguedas apareció publicado en *Huamanga,* año v, Nº 28, 31 de diciembre de 1939, pp. 28-31. Uso «quechua» en lugar de «kechwa» a lo largo de mi trabajo.

la celebración de la fiesta india) terminan en la novela sitiados y casi aplastados por la masa indígena que pugna por entrar en la plaza para presenciar la corrida: una masa que los desborda, que los absorbe, en la que ellos se disuelven.

Arguedas le escribe a Moreno Jimeno sobre la lengua en que está escrita *Yawar fiesta* en términos que sostienen las dimensiones existencial y estética de esa tensión básica entre el quechua y el castellano, en la que vibra el autor mestizo:

> Claro que la obra no tiene la limpidez estética y castellana impecable; se siente que el autor es atropellado por el ambiente y la vida del mundo que describe; y el kechwa [rezuma] en su lenguaje, casi por todas partes. Pero [por] esto mismo está demostrado que la obra ha nacido de la raíz misma del pueblo cuya vida palpita en la novela; y sale a la luz empapado en la sangre del mestizo y del indio, que hablan y se realizan todavía en kechwa.[6]

Frente a la «limpidez estética y castellana» (esto es, la «limpieza» de aquello otro contra lo cual su novela va a ser juzgada) se ubica el parto sangriento, el nacimiento de una novela gestada *por* y *en* la experiencia directa y violenta de un mundo. El castellano que intenta instalarse en su centro es desbordado por el quechua, que le hace imposible su función de control y reducción. Este desborde o atropello marca en la obra el espacio de origen de la experiencia.

Más adelante, su ensayo de 1950, «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú», proveerá el argumento más desarrollado con respecto al tema de la lengua como centro de su actividad artística, al mismo tiempo que anuncia, durante el proceso de composición de *Los ríos profundos*, que la tensión inicial, la angustia, encuentra resolución artística en su trabajo con el castellano como opción de lengua literaria. El ensayo evalúa la trayectoria de este problema desde sus textos iniciales al momento en el que se encuentra el autor:

> Creo que en la novela *Los ríos profundos* este proceso ha concluido. Uno sólo podía ser su fin: el castellano como medio de expresión legítimo del mundo peruano de los Andes; noble torbellino en que espíritus diferentes, como forjados en estrellas antípodas, luchan, se atraen, se rechazan y se mezclan, entre las más altas montañas, los ríos más hondos, entre nieves y lagos silenciosos, la helada y el fuego.
>
> No se trata, pues, de una búsqueda de la forma en su acepción superficial y corriente, sino como problema del espíritu, de la cultura, en estos países en que corrientes extrañas se encuentran y durante siglos no concluyen por fusionar sus direcciones, sino que forman

[6] Forgues, Roland. *José María Arguedas: la letra inmortal. Correspondencia con Manuel Moreno Jimeno.* Lima: Ediciones de los Ríos Profundos, 1993, p. 90.

> estrechas zonas de confluencia, mientras en lo hondo y lo extenso las venas principales fluyen sin ceder, increíblemente.[7]

La aproximación crítica al trabajo novelístico de Arguedas desde muy temprano se ha organizado a partir de estas declaraciones, que la han modelado. El tópico crítico de la lengua como problema y logro técnico fundamental de la práctica artística de Arguedas se instala en la primera mitad de los sesenta a partir de la influyente formulación de Vargas Llosa sobre la invención de ese castellano influido por el quechua (la famosa «mistura») como la gran conquista artística de la novelística de Arguedas.[8]

La forma particular de la idea que nace en Vargas Llosa, sin embargo, osifica lo que Arguedas insiste en expresar como una dinámica abierta. La idea de la 'lengua' en la reflexión temprana de Arguedas se empieza a constituir como zona de confluencia, como *momento* organizativo o integrador en lo que es un cauce múltiple y dinámico (como en la metáfora de «todas las sangres») que, en última instancia, no se resuelve.[9] En el vocabulario de las declaraciones de Arguedas, en el que se sostiene este sentido de irresolución, reverbera ya la imagen del hervor, la idea de un mundo en ebullición, que encontraremos algo más adelante como metáfora dominante de lo que son tanto la dinámica social como la escritura en el Perú moderno.

De manera que la forma rígida en que se formula la idea del lenguaje como problema técnico fundamental (o como campo en el que se realiza la mayor conquista artística de Arguedas) prácticamente anula toda posibilidad de entender el carácter exploratorio de esa práctica artística. La circunscribe (en ese sentido, la entrampa, la angosta) a la lengua del autor. Ivo Rens, por ejemplo, piensa que ese es el drama o la paradoja de Arguedas, atrapado y reducido en el lenguaje que se inventa.[10] Pero eso es, más bien, el problema de un discurso crítico demasiado identificado con el discurso autorial.

---

[7] «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú». *Mar del Sur*, año II, vol. III, Nº 9, Lima, enero-febrero de 1950, pp. 66-72; para el pasaje citado, p. 72.

[8] La formulación de Vargas Llosa es, en realidad, una glosa algo superficial del argumento autorial. Esta concepción del logro artístico de Arguedas está atada, fundamentalmente, al éxito de recepción crítica que caracterizó la aparición de *Los ríos profundos* y es una de las dimensiones del trabajo artístico que algunos críticos sienten que se pierde en el siguiente momento del desarrollo de su novelística, a partir de *El Sexto*.

[9] De un sentido similar, abierto y procesal, se cargará más tarde, en Arguedas (y luego en la crítica arguedista), la idea de la 'obra'.

[10] Rens, Ivo. «El suicidio de José María Arguedas (ensayo psicopolítico)». *Cuadernos Americanos,* Nº 4, México D. F., julio-agosto de 1976, pp. 79-127.

Si hay algo que concluye o se resuelve en esta época, parece ser ese sentido de opresión y amenaza, presente como un contenido temprano de la *angustia.* La aceptación del castellano como lengua literaria, como «medio de expresión legítimo del mundo peruano de los Andes», está, más bien, cerca de esas estrategias que caracterizan a lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari han denominado «literaturas menores».[11] El espacio del mestizo (el sujeto y el autor), por otra parte, empieza a definirse en este nuevo contexto como un ámbito de creatividad, en tanto que es espacio de confluencia y de expresión. Se estetiza, por un lado, la idea de lo mestizo; y se le da densidad antropológica, por el otro, al entender lo mestizo como ámbito de lo posible, como *horizonte* de una sociedad tensa como la peruana: adquiere rasgos *liminoides.*[12] Arguedas ha empezado a explorar esta idea y busca confirmarla también, por entonces, en sus estudios etnográficos en la sierra central.

La inestabilidad formal de la novela y la imagen del artista imperfecto pero genial

Ya he señalado que con la discusión introducida por los estudios de los ochenta (Ortega, Lienhard y Escobar en la línea anticipada por Rama a mediados de los setenta) tenemos una perspectiva del problema de la lengua mejor integrado a la construcción del discurso en la novela y a la concepción de la novela como forma cultural, esto es, como género. Pero las formulaciones de los setenta, las más cercanas a la propia reflexión de Arguedas, se articulan sin poder deshacerse de la ambigüedad instalada en el tópico a través de la formulación de Vargas Llosa, quien introduce una escisión entre el aspecto idiomático-estilístico y el aspecto estructural-novelístico. Este asunto es particularmente interesante por lo que nos dice del discurso crítico como registro de la recepción (inteligibilidad) de la forma novelesca, en la medida en que se procede a partir de una *dicotomización* similar a la que (como hemos visto) operaban los críticos comisariales y los científicos sociales en sus lecturas de las novelas de Arguedas.[13]

---

[11] Retomo este punto más adelante, en el capítulo 2 de este ensayo, dedicado a *Los ríos profundos*.

[12] Sobre esta idea volveré de distintas maneras a lo largo de este ensayo. En su ensayo «Hidalgo: History as Social Drama», Victor Turner hace esta interesante reflexión sobre la radicalización de Hidalgo como líder revolucionario y el fracaso final de su empresa: «He seems to have thrown in his lot completely with the Indians and eschewed the criollo middle position, the creative liminality which was perhaps at the source of his earlier prophetic and charismatic leadership of a movement that, however unconsciously, was authentically Mexican». En *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press, 1974, pp. 118-119. La identificación o la creación y, luego, la preservación de ese espacio de creatividad son una de las mayores empresas simbólicas del *autor* José María Arguedas.

[13] Véase el capítulo 4 del primer ensayo, «De la crítica comisarial a una lectura figural de las novelas de Arguedas».

Según el juicio de Vargas Llosa, no coincidían, en el momento más alto del arte narrativo de Arguedas, el trabajo con la lengua y la mejor novela. Justamente, comentando *Los ríos profundos*, Vargas Llosa observa que «Arguedas no parece muy preocupado por el aspecto técnico de la novela e incurre, a veces, en defectos de construcción». Consideraba él, entonces, *Los ríos profundos* como el mejor «libro» de Arguedas, «quiero decir el de prosa más bella, el de más aliento», aunque, como su mejor «novela», *Yawar fiesta*, «la mejor construida, la de personajes más nítidos».[14] Y esa ambigüedad sugiere el carácter inorgánico del trabajo artístico de Arguedas. La crítica arguedista de los setenta negocia con dificultad esta idea y surge, entre algunos de estos críticos, una tendencia hacia la hipervaloración del plano de la lengua en desmedro de la valoración positiva del arte novelístico como tal. De hecho, este es, en repetidas oportunidades, descrito en términos de sus defectos estructurales. Esta tendencia producirá la imagen del escritor imperfecto pero genial, en gran medida la elaboración positiva de la imagen del autor intuitivo, enfocado en el problema de la lengua, que el propio Arguedas termina por aceptar y difundir en los años sesenta. Declara Arguedas en el encuentro de narradores de Arequipa: «Las técnicas nuevas surgen cuando hay mundos que revelar (cuando un autor) tiene que revelar algo que no han dicho los demás, entonces tiene que crearse una técnica y esa necesidad de crear la nueva técnica es la consecuencia de que no existe un instrumento ya hecho para revelar ese mundo. En mi caso el problema de la técnica ha sido una pelea con el lenguaje».[15]

Como ya he señalado, Cornejo Polar (y antes el crítico chileno Leonidas Morales, en un artículo muy influyente) había insistido sobre el asunto de la lengua como aspecto central del trabajo artístico de Arguedas y lo había convertido en uno de los ejes de su argumento reivindicativo. El motivo se puede apreciar por igual en el estudio de William Rowe, a fines de los setenta. En este último caso, sin embargo, no solo se desarrolla, en esa línea, el tema de la lengua como problema técnico fundamental, sino que se produce una conexión interesante con los defectos estructurales o impericias técnicas de las novelas de Arguedas: «En términos de técnicas narrativas, Arguedas sentía que poseía "un instrumento ya hecho" y esto nos ayuda a explicar ciertas torpezas que hay en la construcción de su narrativa. Sin embargo sería errado considerar que se trate de problemas serios que opacan los logros del novelista. En general, a

---

[14] Vargas Llosa, Mario. «Tres notas sobre Arguedas». En Jorge Lafforgue (comp.). *Nueva novela latinoamericana, 1*. Buenos Aires: Paidós, 1969, pp. 30-36. Para los pasajes citados, véase la p. 53

[15] *Primer Encuentro de Narradores Peruanos* (1969). 2.ª ed. Lima: Latinoamericana Editores, 1986, pp. 172-173.

medida que su visión se desarrollaba, era capaz de encontrar técnicas adecuadas para sus propósitos».[16]

La idea de encontrar un «instrumento ya hecho» en el modelo de la novela decimonónica (idea que propone Arguedas y recoge Rowe) es particularmente problemática como concepción o como práctica, particularmente en un contexto intelectual en el que se están produciendo transformaciones radicales en la comprensión de la narrativa y que resiste la aceptación irreflexiva (la *naturalización*) de formas de discurso y de conocimiento. Al sostener una posición como esa, o al ser su posición y su práctica percibidas en esos términos, Arguedas se expone a dos fuegos. Este hecho es el que abrirá (para ponerlo en términos de una idea ya visitada) una nueva zona de angustia para ese (intelectual) mestizo. El problema, como hemos visto, reventó aquel año de 1965.

Pero Rowe también insiste en afirmar que este novelista resuelve sus problemas eficientemente: descubre técnicas adecuadas a sus propósitos, con las que, a pesar de los problemas estructurales, la novela se salva… Si uno revisa los trabajos críticos de los setenta, encontrará observaciones similares, que llaman la atención por la claridad con la que se describen los problemas estructurales de las novelas de Arguedas, sin que esto, sin embargo, derive en una valoración negativa del conjunto: el sentido se sostiene por encima de la forma; la obra (el conjunto como ámbito en el que se realiza el valor artístico) se sostiene por encima del trabajo individual (la novela, campo de la imperfección, ¿o, tal vez, de la experimentación?).

Este tipo de lógica intenta responder al problema de la «inestabilidad» formal que presentan las novelas de Arguedas, ya sea que las examinemos individualmente, a partir de las dificultades «técnicas» que las aquejan; o ya sea que las veamos como proceso, en los cambios de dirección que caracteriza al conjunto y que se entienden como cambios que registran, por ejemplo, las vicisitudes del mundo social que estas representan. Pero la respuesta crítica se origina en un vocabulario que no favorece la formulación positiva de ese despliegue imaginativo y experimental establecido por la práctica artística de Arguedas en el trabajo con la forma de la novela. El fenómeno de la inestabilidad formal es visible desde las primeras novelas (y no solo a partir de la última), y yo diría que está presente de manera incrementadamente radical. Esta característica exigió a los críticos y a los auditorios, desde temprano, un esfuerzo de incorporación, de explicación y racionalización, o, en su defecto, suscitó su rechazo.

---

[16] Rowe, William. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979, p. 45. La posición de Rowe sobre el valor artístico de esa obra era bastante sofisticada y compleja entonces, y lo es hoy. Me estoy concentrando en una brecha de su argumento.

De modo que lo que llamo «inestabilidad formal» (y las distintas lecturas que se formulan sobre ese fenómeno) ofrece clara evidencia del carácter experimental de la práctica artística de Arguedas, aun cuando él y sus críticos no insistan en ello en esos términos. El problema fundamental de apreciación, tanto en la reflexión de Arguedas como en las reelaboraciones críticas de esa reflexión, es consecuencia, en parte, del contexto polémico en el que se formulan esas ideas. De allí que, como Rowe sugería en su estudio, un nuevo interés y una nueva apreciación de la narrativa arguediana solo se produce con el debilitamiento de los marcos valorativos del *boom* y la «nueva novela» (y, podríamos agregar, con la bancarrota de la crítica *comisarial* de la izquierda). La otra parte del problema reside, en mi opinión, en la dificultad que se tiene para procesar la condición de *fracaso* que es inherente a una práctica artística organizada en las coordenadas de la de Arguedas, en donde toda nueva empresa narrativa «es un nuevo comienzo, una incursión en lo inarticulado». Intentaremos, en lo que sigue, una nueva descripción de esos problemas en las primeras novelas de Arguedas.

Capítulo 1
Diseño y estructura en *Yawar fiesta*

Quiero comenzar por examinar una secuencia de comentarios sobre los capítulos iniciales de *Yawar fiesta* que se inician a mediados de los años sesenta (a través de una observación de Mario Vargas Llosa) y pasan a los setenta (a través de una reformulación de Antonio Cornejo Polar) y de allí a comienzos de los ochenta (en la posición crítica de Silverio Muñoz). El arco temporal es tan impresionante como la curva ideológica del argumento. La importancia de estos comentarios (como los que discutiré más adelante sobre *Los ríos profundos*) reside en que señalan con bastante claridad los términos en los que se organiza la recepción crítica de las primeras novelas de Arguedas, fenómeno que determinará, en buena cuenta, la serie de problemas que permanecerán por mucho tiempo asociados a la naturaleza del trabajo artístico de Arguedas. Es esta la puerta de entrada para considerar las particularidades del diseño y estructura de la primera novela de Arguedas.

Los capítulos iniciales de *Yawar fiesta*: la trayectoria de un problema

La primera formulación importante sobre la función de los capítulos iniciales en la estructura de *Yawar fiesta* la hace Mario Vargas Llosa. La idea básica es que, en la peculiar estructura narrativa de esta novela de Arguedas, el inicio del relato propiamente dicho (que, como veremos, se entiende como el inicio de la novela propiamente dicha) se retarda por la presencia de dos capítulos ubicados al comienzo (tres capítulos en la edición de 1941). Vargas Llosa dice que: «En el primer capítulo, Arguedas describe el escenario geográfico y social de su historia […] en el segundo capítulo traza la historia del pueblo […]. *Esos dos capítulos son como el prefacio de la novela, las coordenadas históricas y sociales del miedo. Pero la acción novelesca comienza en el tercer capítulo* […]».[17]

[17] Vargas Llosa, Mario. *Op. cit.,* pp. 30-36. Para el pasaje citado, p. 31. El énfasis es mío.

Aparentemente sin ironía, el comentario se hace en el mismo contexto en el que Vargas Llosa declara que *Yawar fiesta* es la mejor novela de Arguedas, «la mejor construida», en comparación con *Los ríos profundos*. La observación, desde el punto de vista técnico-descriptivo, se funda en un principio simple: establece una distinción entre el relato de acciones y aquellos otros discursos posibles en la novela (que se pueden también entender como funciones del discurso narrativo: descripciones, intervenciones editoriales, explicaciones, comentarios, etcétera). Estos se encuentran, como diría Gerard Genette, más allá de las fronteras del relato. Sin embargo, Vargas Llosa parece querer destacar algo así como una hipertrofia de esos otros discursos o funciones, en la medida en que establecen, a partir de ellos mismos, secciones especializadas del texto no regidas por el predominio del relato (en este caso, el discurso centrado en la historia, encargado de la acción novelesca propiamente dicha).

Esta observación que hace Vargas Llosa guarda relación con un fenómeno que Ángel Rama observará años más tarde en su estudio sobre el discurso narrativo de *Los ríos profundos* y que él explicará a través de lo que caracteriza como la presencia de un «narrador secundario» en la novela, esto es, nuevamente, el reconocimiento de la marcada presencia (incluso el predominio) de las funciones de explicación y comentario, que garantiza (en opinión del crítico) la relativa autonomía de esa voz o «narrador». Rama lo conecta directamente con la presencia en el texto de José María Arguedas, el etnólogo. Se trata, en este caso (y pienso que en el de Vargas Llosa también), de cómo se percibe la inscripción de una voz «autorial». Hago la conexión en este punto porque estamos rondando el registro de un aspecto importante en la construcción de la textura idiomática e ideológica de las voces en las primeras novelas de Arguedas, importancia que la explicación que propone Antonio Cornejo Polar sobre los capítulos iniciales de *Yawar fiesta* corroborará.

Cornejo Polar parte, en lo esencial, de la observación de Vargas Llosa cuando afirma que estos capítulos constituyen una suerte de pórtico de la «fábula» y acepta la caracterización general de los discursos de estos capítulos propuesta por Vargas Llosa. Pero Cornejo Polar va más allá de la observación inicial y desarrolla una explicación más acabada sobre la función de estos capítulos, función que, en su opinión, es clara y bien definida, y revela la intención del autor. Cornejo Polar explica que:

> En efecto, la fábula de la novela parece ser considerada por el autor como incomprensible para el lector si se la presenta desnuda, sin un marco de referencias más o menos explícitas. Se supone que el mundo novelesco es ajeno y misterioso para el lector: la explicación se hace, pues, indispensable. [...] se da por seguro que el lector (hispanohablante, partícipe de la cultura «occidental») no puede comprender con facilidad el universo de Puquio

> (quechua, cultura andina). *De aquí que el relato propiamente tal aparezca luego de esta suerte de prólogo explicativo que constituyen los dos primeros capítulos.* En general, puede decirse, por consiguiente, que la índole y dinámica interna de *Yawar Fiesta* son el resultado de su *diseño explicativo*. Tal su limitación y su alcance.[18]

Esta explicación, a diferencia de la que ofrece Vargas Llosa, intenta una valoración de la novela como un todo orgánico y cohesivo; o, si leemos el argumento en polémica con el de Vargas Llosa, restituye el sentido orgánico de la forma de *Yawar fiesta* y lo postula en un plano distinto y particular. El énfasis en la función de los capítulos iniciales deviene la noción de un «diseño explicativo» que construye la coherencia del discurso de la novela. Una vez establecido este grado de complejidad estructural y artística, Cornejo Polar propone que el diseño de *Yawar fiesta* representa una modificación significativa de lo que él considera que es el modelo tradicional de la novela indigenista. Estos capítulos iniciales, dice, «engloban mediante términos generales el esquema típico que las novelas indigenistas tradicionales plasman con detalle». Y explica más adelante que «es como si en ellos José María Arguedas hubiera querido concentrar lo que fue largamente expuesto por sus predecesores y hacerlo así para partir de esa base en la aventura de construir su propio testimonio».[19] Agreguemos que la diferenciación respecto del modelo tradicional de la novela indigenista se agudiza, como veremos, al hacer esta novela, del tema de la fiesta, su centro, esto es, al concentrarse en un evento cultural en lugar de representar de manera directa la lucha social.

La explicación de Cornejo estabiliza la brecha abierta por la observación de Vargas Llosa, que registraba un aspecto *extrañante* en la estructura del texto y lo valoraba como potencialmente defectivo. Cornejo Polar formula positivamente el fenómeno como un rasgo innovador que libera la novela de Arguedas de su conexión con la novela indigenista y la novela regional, por entonces «tan mal afamadas», en un claro esfuerzo por desenganchar la recepción de esta novela de ese contexto de lectura. Este esfuerzo de desenganche había sido iniciado por el propio Arguedas en su ensayo «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú», en el que comenta sobre la estrechez del término *indigenista* al uso para caracterizar su narrativa (o lo que él intenta hacer en ella).

Mas el planteamiento sobre el diseño explicativo de *Yawar fiesta* tiene aun una proyección mayor. A través de él, Cornejo Polar caracteriza el «tipo de correlación que

---

[18] Cornejo Polar, Antonio. *Op. cit.*, pp. 62-63. El énfasis es mío. Véase también el tratamiento similar de este fenómeno en *El mundo mágico de José María Arguedas* de Sara Castro-Klarén.

[19] Cornejo Polar, Antonio. *Op. cit.,* p. 65.

entablan autor, obra y lector en la estructura» de la novela. En el plano de los problemas generales que le propone el discurso artístico arguediano, Cornejo Polar identifica, en el análisis de la estructura de su primera novela, «uno de los aspectos claves de la narrativa de Arguedas: el problema de la comunicación, planteado en términos de la vinculación entre dos mundos distintos y opuestos».[20] Hay, en esta idea, un primer reconocimiento del sentido de la forma en esta novela de Arguedas; sin embargo, no es este el foco del argumento de Cornejo Polar, que sigue su propia lógica y se orienta en otra dirección. El objetivo para él es dilucidar un principio («el problema de la comunicación») cuyo valor explicativo se extiende más allá de la novela particular y sirve para caracterizar el conjunto, la obra. Esta idea tendrá un excelente rendimiento crítico en el futuro: es la matriz de reflexión para la noción de 'literaturas heterogéneas'. En el contexto que estamos comentando, sirve para formular otro principio general.

Extremando el rendimiento conceptual de esta reflexión, Cornejo Polar sostiene que este fenómeno estructural de *Yawar fiesta* se relaciona con lo que él entiende como el sentido particular (y las dificultades, agregaría yo) del realismo arguediano. Después de caracterizar la función de estos capítulos iniciales como la de un «prólogo explicativo» indispensable para la comprensión del mundo y la fábula de la novela, Cornejo anota: «Obviamente se trata del fenómeno de doble solicitación (ser fiel a la realidad que representa e *inteligible* frente a lectores extraños) que se mencionó al estudiar *Agua*».[21] Se trata, nuevamente, de un fenómeno que recorre toda la narrativa de Arguedas y a partir del cual Cornejo sienta las bases para definir el realismo arguediano, tanto en su dimensión ética como en su dimensión epistemológica. Compromiso, autenticidad, carácter testimonial, capacidad reveladora, valor gnoseológico de la literatura, van a ser las claves temáticas para el desarrollo de este tópico crítico.

En respuesta a esta lectura de Cornejo Polar, Silverio Muñoz, por su parte, juzga las particularidades estructurales de la primera novela de Arguedas como indicios de lo que llama «el proceso de involución ideológica» del autor, que se inicia, según él,

---

[20] *Ibid.,* p. 98. El «problema de la comunicación» se explica básicamente, como hemos visto, en los siguientes términos: el diseño explicativo de *Yawar fiesta* pone en evidencia el funcionamiento de un proceso comunicativo caracterizado por la distancia que se establece entre el lector (costeño) y el referente (Puquio, el mundo andino). El autor funciona aquí como una instancia mediadora que, consciente de esta distancia, hace tema y forma de ella en el mensaje (la novela). El procedimiento (o parte de él), en *Yawar fiesta*, consiste en la producción de un «prólogo», esto es, en la producción de una sección especializada en el texto, en el que los tipos de discurso empleados se orientan a satisfacer la necesidad de contacto con el mundo andino y las expectativas por comprenderlo supuestas en el lector.

[21] Cornejo Polar, Antonio. *Op. cit.,* pp. 62-63. El énfasis es mío.

después de *Agua* y cristaliza en *Los ríos profundos*. Si bien su propuesta se formula como un cuestionamiento de las bases ideológicas en las que se sostiene el proceso artístico de Arguedas, no es menos importante que se proponga también enjuiciar la consistencia y la coherencia del discurso crítico en el que se había construido la imagen del autor y de su obra.

Para comenzar, Muñoz no se hace problemas con la caracterización que ofrece Cornejo Polar de los discursos en los que se sostienen los capítulos iniciales de *Yawar fiesta*: como discurso «sociológico», el del primero; como discurso «histórico», el del segundo. Acepta también ciertas consideraciones sobre la intención y lógica informativa de estos discursos: el primero ofrece una perspectiva «sincrónica» y el segundo, una perspectiva «diacrónica» de Puquio. Discrepa, sin embargo, con el juicio sobre el «acierto artístico» de este procedimiento que vierte Antonio Cornejo Polar (como también Sara Castro-Klarén, entre otros) y sostiene su objeción a la idea del «diseño explicativo» al hacer su caracterización de la composición de la novela:

> Distribuido su material en once capítulos de progresión por lo general cronológica, llama la atención cierto corte que, como veremos enseguida, escinde más bien no en once [partes] sino en dos mitades el corpus novelesco. En efecto, ocurre que Arguedas ha creado un universo curioso que mucho se parece al minotauro de las mitologías —unidad a pesar de la desemejanza—. *Porque los dos primeros capítulos, por mucha vinculación objetiva que pretendan tener con los restantes, son, por donde se los quiera ver, un discurso científico que no literario.* Publicados aparte dichos capítulos —y de hecho así aconteció— tienen la suficiente autonomía para que no se los sienta como promesa de nada, ni menos como vertebraciones de alguna fábula en configuración.[22]

Se trata aquí de un fenómeno de inconexión del discurso: las partes no son partes de un todo, no se establece entre ellas relación de solidaridad o necesidad. Muñoz destaca la monstruosidad del discurso novelesco de Arguedas, esto es, su carácter inorgánico, escindido: *Yawar fiesta* es un texto desmembrado. Al hacerlo, el objetivo de Muñoz es enjuiciar la imaginación arguediana, partiendo de la descripción y de la crítica de la disposición narrativa de *Yawar fiesta*. Lo que Cornejo Polar entendía como una variación del modelo narrativo del indigenismo, Muñoz lo considera una renuncia («traición» es el término que él emplea) al curso de una tradición literaria caracterizada por la denuncia social:

---

[22] Muñoz, Silverio. *José María Arguedas y el mito de la salvación por la cultura.* Miniápolis: Instituto para el Estudio de Ideologías y Literatura, 1980, pp. 120-121. El énfasis es mío.

> Pues si el propósito de Arguedas ha sido, y creemos que así es, el de fijar en ellos [en los capítulos iniciales] ese esquema típico de las novelas indigenistas tradicionales «basado en la adición de despojos, usurpaciones y vejámenes» [como lo caracteriza Cornejo Polar], y dar configuración recién, a partir del capítulo III […] a la «novela» propiamente tal [como sostenía Vargas Llosa], ¿qué está haciendo con ello sino purgar al «texto novelesco» de esa impronta social que siempre ha caracterizado a la gran narrativa indigenista?[23]

La racionalización hecha por Cornejo Polar se entiende, en esta nueva perspectiva, como una solución «formalista» en la que se han perdido de vista «las connotaciones ideológicas» del problema técnico que aborda. Tal valoración de la estructura narrativa de *Yawar fiesta* arroja un velo «formalista-idealista» sobre la deserción de Arguedas de las filas de la novela social. La monstruosidad de *Yawar fiesta* se revela en toda su dimensión como una aberración ideológica. La operación que revela esta deformación del lenguaje artístico del indigenismo es la disociación del discurso «científico» y el discurso «literario» en el cuerpo de *Yawar fiesta*. El abandono de la perspectiva científica en el «texto novelesco», por otro lado, explica, según este argumento, el desplazamiento del conflicto social (la concentración, en cambio, en la realización de una fiesta) como eje de la representación narrativa de Arguedas en esta etapa de su producción novelística.

Según Muñoz, la purga del texto novelesco de su impronta social es el resultado de la constitución de dos mitos arguedianos que presidirán su actividad creativa a lo largo de esta etapa. Por un lado, aparece el mito político de que, vedada la salvación del indio «a partir de parámetros sociales», solo es posible su «salvación por la cultura». Por otro lado, aparece el mito artístico de «la objetividad, neutralidad e indeterminación ideológica del discurso narrativo». Las fuentes de tales «mitos» se pueden encontrar —propone Muñoz—, primero, en la práctica «científico-indigenista» de Arguedas, fuertemente influida desde aquel entonces por la corriente culturalista de la antropología norteamericana; y, segundo, en la mutilación política del autor que era, para entonces, algo así como un compañero de viaje desmoralizado. Su argumento hace eco aquí de las preocupaciones de César Lévano a comienzos de los sesenta.[24]

---

[23] Muñoz, Silverio. *Op. cit.,* pp. 123-124.

[24] *Ibid.,* p. 118. El texto de Lévano, *Arguedas: un sentimiento trágico de la vida*, es referido en el estudio de Muñoz, quien, por otra parte, no registra el ensayo de Alejandro Losada, que plantea en líneas generales un argumento cercano al suyo. Esta omisión se debe, tal vez, a que Muñoz difiere de Losada en la valoración de *Todas las sangres*. Para el chileno, *Todas las sangres* es el regreso de Arguedas al cauce político; para el argentino, es el punto en el que la crisis del autor se manifiesta con toda su agudeza.

Ahora bien, a un lector mínimamente atento no se le escapa que la propuesta de Muñoz sobre el problema estructural de *Yawar fiesta* se funda, en su mayor parte, en una lectura con signo invertido de los mismos problemas y los mismos materiales trabajados por la crítica arguedista (en particular por Antonio Cornejo Polar). Es más, resulta claro que Muñoz critica como si fuera de Arguedas lo que en definitiva es el argumento de la crítica arguedista, en cuyo discurso, por lo tanto, Muñoz ve cifrada la intención del autor. En todo caso, este hecho es un buen indicador del punto hasta el cual el discurso crítico arguedista se había convertido, para ese entonces, en segunda naturaleza de la obra. Ahora bien, en el defecto del argumento de Muñoz se encuentra también su mayor virtud, pues la interpretación que ofrece restituye el carácter problemático de la estructura de *Yawar fiesta*.

Tensión formal: la novela como diálogo y polémica

Es muy interesante esta fijación de los críticos en los capítulos iniciales de la novela, una fijación organizada en torno a la búsqueda de coherencia y organicidad textual. Es en particular interesante si consideramos que la estructura narrativa de *Yawar fiesta* presenta una serie de rasgos que hacen, de la supuesta peculiaridad de los capítulos iniciales, «El despojo» y «Pueblo indio» (en términos de su conexión o falta de conexión con el conjunto), más bien el patrón que la excepción.

Por ejemplo, el capítulo «Los serranos» es tan central (en el espacio que ocupa y en la importancia de la información narrativa que presenta) como digresivo (retarda la acción, la abre a otros ámbitos) en el relato de *Yawar fiesta*. Su extensión es tal y es internamente tan complejo (por dislocación de tiempos y espacios, y porque desarrolla su propio núcleo simbólico: la construcción de la carretera vista como *gesta indígena*) y su estilo verbal tan característico, que podemos ver, en él, el germen de una novela independiente; esto es, se vislumbra otra lógica narrativa, una protonovela incrustada, precisamente del tipo que Arguedas se sentirá llamado a escribir veinte años más tarde: una novela sobre migrantes.

Al igual que con los capítulos iniciales, se puede entender la importancia de la función explicativa de «Los serranos», aunque es obvio que su conexión con el conjunto no se percibe como problemática dado que su contenido narrativo se siente como más motivado por la historia: explica la entrada en escena de «los chalos». Pero, al igual que los capítulos iniciales (y esto lo digo en contra del énfasis de Cornejo Polar), esa función explicativa no media fundamentalmente entre lector y referente, sino que se realiza en la dinámica interna de los discursos de la novela.

En este tipo de fenómeno, en general, encuentra apoyo lo que otros críticos han caracterizado como la naturaleza «episódica» de la organización de las primeras novelas de Arguedas.[25] Sin embargo, lo importante para mí es que este fenómeno se destaca (ya que no se origina exclusivamente allí) por las variaciones sustanciales de *estilos* (o *inflexiones*) de la voz narrativa y el impacto de otras voces sobre la superficie textual, que marcan distintos momentos y planos de la novela. Estas variaciones se pueden observar segmentando el texto en unidades narrativas de distinta magnitud (no solo capítulos sino, también, pasajes, escenas, tiradas o secuencias de capítulos). Se las puede observar también al abordar las diferencias que caracterizan el tratamiento de los distintos personajes, tanto de aquellos cuyo discurso ofrece un alto grado de individuación en la textura idiomática o ideológica (como don Julián o el estudiante Escobar, por ejemplo), como de los llamados personajes «colectivos» (los comuneros de Puquio, pero también los mistis alimeñados).

Se pueden apreciar también estas variaciones de *estilo* al distinguir diferencias de tono en la novela, hecho que nos permite hablar de una veta *épica* (en la presentación de la gesta india de la construcción de la carretera, por ejemplo) y de otra veta *satírica* o *farsesca* (en la representación de la intriga de los mistis en contra de la corrida india), tonos que interactúan intensamente en la novela a través de la contigüidad y el contraste de escenas. Todo esto quiere decir, en mi opinión, que si hay algo que *no* caracteriza a *Yawar fiesta* es la homogeneidad estilística. Si juzgamos por el efecto disonante de los primeros capítulos, lo contrario es lo cierto, esto es, si los escuchamos en su particular relación con los otros discursos de la novela en lugar de separarlos. Incluso una somera mirada en el proceso de composición de la novela puede ayudar a entender este hecho.

Para comenzar, hay que destacar el carácter discontinuo de ese proceso de composición, en el que el germen de la novela lo constituyen textos escritos y publicados con independencia uno de otros (como señala Silverio Muñoz), como «El despojo» y «Pueblo indio» (luego los capítulos iniciales de la novela), y el relato-tipo-etnológico «Yawar (fiesta)», el texto que se enfoca por primera vez en la descripción del ritual de la corrida de toros.[26] Por otro lado, las cartas de la época a Manuel Moreno Jimeno nos ponen en contacto con las ideas (aspiraciones, intenciones, experiencias) que participan

---

[25] Importantes ideas sobre esto las proponen Sara Castro-Klarén en *El mundo mágico de José María Arguedas* y Antonio Cornejo Polar en *La novela indigenista*, obra en la que el rasgo se entiende como aspecto de un corpus mayor.

[26] Como ya he señalado en el primer ensayo, algo similar ocurrirá con la composición de *Los ríos profundos*, cuyo proceso es aún más dilatado si juzgamos por la aparición temprana de material que luego será *incorporado* al cauce mayor de la novela (pasajes de «Zumbayllu»; el pasaje sobre el rito de la cruz; la secuencia del capítulo «Los viajes», etcétera).

como material en el segundo momento de ese proceso de composición: la redacción del texto final de la novela, que se da de manera comprimida en unos cuantos meses (contra el reloj) en Sicuani. Si algo sale a luz a partir de todo esto, es que el compositor de *Yawar fiesta* trabaja aditivamente, yuxtaponiendo lenguajes y perspectivas, desarrollándolos, creando zonas de contacto entre ellos (situaciones). El énfasis se pone en la calidad realizable (idiomáticamente, ideológicamente) de cada uno de ellos y en sus interacciones. Allí está puesta la atención (el trabajo) del novelista.

A una conclusión complementaria se puede llegar al abordar la novela por un ángulo algo diferente, atendiendo al contexto de su composición y los términos en los que la forma de la novela registra ese contexto. Con *Yawar fiesta,* Arguedas cerraba, desde los Andes (escribe y compone el grueso en Sicuani), el ciclo de su primera experiencia en Lima y respondía polémicamente, en su diseño, a los argumentos sobre el mundo andino construidos por la intelectualidad costeña de la época. Es un período de separación y distancia con el medio intelectual y político en el cual había tratado de insertarse o en el que había empezado a funcionar durante sus años de estudiante.

El problema lo originaba, entonces, su percepción de la falta de atención y profundidad en la reflexión y la práctica política de sus contemporáneos hacia el mundo social de los Andes, en particular entre los comunistas, con quienes se había conectado durante su primera experiencia limeña. Esta actitud resultaba tanto más preocupante para Arguedas, toda vez que marchaba en paralelo (y el apoyo de los comunistas a Prado no puede haber aliviado este temor) con un nuevo asalto racista, antiindígena, articulado desde los núcleos intelectuales y académicos tradicionales, algo reactivados en esa coyuntura por el nuevo hispanismo «fascistoide» impulsado por intelectuales como José de la Riva Agüero. El libro *La cultura peruana* de Alejandro Deustua (1937) nos pone en contacto con el asunto y toca fibras particularmente sensitivas. Pontificaba Deustua desde esas páginas:

> Hay razas que superan ciertas debilidades inherentes [...] otras razas sucumben prontamente y pasan de un estado de riguroso dinamismo a otro desesperadamente estático. El Perú se encuentra desafortunadamente en esta segunda situación. Las desgracias del país se deben a la raza indígena, que ha llegado al punto de su descomposición psíquica y que, por causa de la rigidez biológica de sus integrantes, que han terminado definitivamente su ciclo evolutivo, han sido incapaces de trasmitir a los mestizos las virtudes que exhibieron en su fase de progreso [...]. El indio no es, ni puede ser otra cosa que una máquina.[27]

[27] Citado por Antonio Cornejo Polar en *Los universos narrativos de José María Arguedas*, p. 59. Él lo toma de Salazar Bondy, Augusto. *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo*. 2 tomos. Lima: Francisco Moncloa Editores, 1965, tomo I, p. 189.

Cornejo Polar y Castro-Klarén notaron y destacaron desde temprano la orientación polémica de *Yawar fiesta*, entendida esta, fundamentalmente, como respuesta a posiciones recalcitrantes como la de Deustua. A esa observación sería bueno agregar que, como lo demuestran la sensibilidad de los artículos de César Lévano comentados en el primer ensayo, la construcción de un discurso de oposición en la novela (o la construcción de la novela como discurso *oposicional*) no la limitaba a ser una discusión con los sectores más reaccionarios de su sociedad. La novela expresará, en su forma, la distancia y los términos de la relación del autor con sus mundos (o la posición del autor *entre* sus mundos, si atendemos a la metáfora de la *angustia*): esos son los términos de su inscripción en la escritura.

De modo que podemos entender la tensión interna de la novela (en el plano de la acción, de los lenguajes, de los «estilos») como una indicación de la tendencia del autor a trabajar con materiales heterogéneos (en origen o naturaleza), a los que va dándoles forma (los hace entrar en diálogo) en el proceso de composición (tendencia que estallará en el proceso de composición de la última novela, *El zorro…*). Por otro lado, podemos entender esta tensión interna de la novela como una forma de registro de las tensiones que construyen el discurso intelectual y, aunque de manera menos amplia, el lenguaje social de la época. *Yawar fiesta negocia* su forma en medio del universo de discursos existentes en su tiempo. *Yawar fiesta* es una forma de procesar el diálogo de su tiempo y de incorporarse en él. Abordaré un aspecto importante de este último asunto a continuación porque nos permitirá una primera formulación de lo que en mi opinión son las bases sobre las que se asienta la recepción de esta novela en sus distintas inscripciones.

La excentricidad de la *fábula* y el problema de la articulación de la novela con su tiempo

¿Cómo plantea la novela su articulación con el medio? Una manera de ver este asunto es a través de una comparación entre *Yawar fiesta* y otra novela importante de su tiempo, *El mundo es ancho y ajeno*, novela que otro peruano, Ciro Alegría, quien trabajaba desde Chile, presentó al mismo concurso literario al que Arguedas había presentado *Yawar fiesta*. Como sabemos, la novela de Alegría ganó el premio, mientras que la de Arguedas no fue seleccionada siquiera como finalista nacional, motivo de gran amargura para él. Las dos novelas de 1941 reflejan, en su *fábula* y *diseño,* aspectos fundamentales que estructuran la discusión e interpretación de la realidad peruana de las primeras décadas del siglo xx, pero lo hacen en forma muy diferente. El éxito o el fracaso en la recepción de una y otra parecen estar asociados a este hecho.

La novela de Alegría presenta un discurso más reconocible o «inteligible» (para usar el vocabulario de Cornejo Polar) sobre la sociedad peruana. La novela representa, en su cauce central, el conflicto entre una comunidad indígena (Rumi) y el señor local. El conflicto se inicia con el intento, por parte del gamonal, de usurpar los derechos a la tierra que ha pertenecido por siglos a la comunidad. Es el tema del «despojo» (asociado al proceso de expansión de la hacienda), que se encuentra en el centro del discurso político radical de la época, tanto en el discurso de agitación y denuncia (en el que se elabora la «tipicidad» de su asunto), como en el crítico-teórico (en el que se le confiere dimensión y relevancia históricas). A partir de las ramificaciones de este conflicto local (o regional), la novela se expande y, al articular distintos espacios y grupos sociales, nos presenta un gran «fresco» de la vida peruana.[28]

Pero *El mundo es ancho y ajeno* no solo entronca con el discurso radical de su tiempo a través del patetismo de su denuncia y la exaltada reivindicación de lo indígena y de la comunidad, a la que entonces se la podía pensar en círculos intelectuales progresistas como un residuo de comunismo agrario y, potencialmente, como el germen de un socialismo peruano. Asimismo, la novela entronca con el discurso radical a través del encuadre en el que se presenta la disputa por la tierra como un problema histórico y nacional. Si pensamos en el registro temporal de la novela, por ejemplo, observaremos que esta tiende un arco que conecta dos momentos críticos en la configuración histórica del Perú moderno: de las guerras civiles que siguen a la derrota con Chile al «oncenio» de Leguía. La comunidad indígena no solo es parte de nuestra historia moderna, sino que esa misma historia puede ser contada a través de ella; y, vista de ese modo, la historia de la sociedad peruana, en su asalto continuo sobre el mundo indígena, se nos muestra en todo lo que tiene de irracional y desarticulado.

Esta perspectiva novelística refleja la ubicación y la función crítica que tiene el problema del indio en el pensamiento peruano moderno como uno de los ejes a partir de los cuales se piensa la totalidad del país. Con justicia se podría decir que la novela de Alegría es el primer ensayo de representar esa totalidad *desde* el problema del indio. Y, al hacerlo así, la novela presenta su marco temporal como aquel en el que se forma la conciencia radical sobre el país, conciencia en la cual ella misma se sostiene: nos remite

[28] La metáfora del «fresco» (o variantes) fue usada para la caracterización del efecto de *Todas las sangres* por J. M. Oviedo y Sebastián Salazar Bondy en el contexto de la primera recepción de esa novela. La conexión que hago en este punto no es puramente incidental. La manera en que *El mundo es ancho y ajeno* se acerca y *Yawar fiesta* se aleja de ciertas coordenadas básicas del discurso de su tiempo está a la base del problema de *inteligibilidad* que, como hemos visto en el primer ensayo, es un aspecto importante también de la polémica recepción de *Todas las sangres*.

al tiempo en el que se fundan las bases teóricas, emocionales y retóricas del pensamiento radical en el Perú, haciendo reverberar, en su narrativa, la condena histórica de la sociedad peruana hecha por González Prada tras la derrota con Chile; nos ubica, también, en el período en que ese pensamiento adquiere su consistencia «actual», al fijar su eje temporal en los años veinte, en los orígenes de una intelectualidad pequeño burguesa y provinciana (representada en la novela), en la que hacen eco los problemas nacionales. En otras palabras, la novela registra las fuentes de la sensibilidad y la inteligencia que la modelan.

La magnitud de esta obra —su aspiración monumental— hace de ella una suerte de *summa* narrativa, en la que se comprende una imagen de la dinámica histórica de la sociedad peruana moderna de proporciones casi enciclopédicas. Esto vale tanto para el orden de los planos de la realidad que en ella se representan como para la variedad de discursos sobre esa realidad que registra. Pero la novela juzga e interpreta, y la orientación ideológica de su mensaje se define en consonancia con el cuerpo central de la reflexión crítica que su sociedad ha suscitado.

En contraste con *El mundo es ancho y ajeno*, se podría decir que *Yawar fiesta* es una obra más bien excéntrica. Como es bien sabido, la primera novela de Arguedas se enfoca en un fenómeno «cultural». El asunto parece, a primera vista, casi insignificante; se trata de las vicisitudes de una celebración de las Fiestas Patrias en un pueblo grande de la sierra sur peruana (Puquio). Pero ya desde el primer momento se revela, en él, una paradoja. En un mundo supuestamente dominado por los blancos (mistis), la celebración tradicional de la República consiste en una corrida de toros al estilo indio. El desarrollo de la fábula sigue un patrón simple: el pueblo hierve por la actividad de los indios que preparan la celebración tradicional, pero el pueblo será conmovido por la noticia de que el gobierno central (Lima) ha decidido prohibir las corridas, en un esfuerzo por proteger a sus indios de semejante barbarie. A partir de este punto se desencadena el drama.

La autoridad representante del gobierno central (un subprefecto de origen costeño, que conoce poco y tiene poca simpatía por la sierra) está decidida a hacer cumplir la orden. Para ello cuenta con el apoyo de un grupo de vecinos «principales» del pueblo. Estos reniegan de sus costumbres y tradiciones, y proponen su alianza con la autoridad como una forma de repudio a la barbarie y el atraso. Se oponen a la fiesta india en nombre de la civilización y el progreso; habrá fiesta, pero al estilo español. Los indios son mantenidos al margen de la noticia de la prohibición y de las solemnes decisiones de estos vecinos. El temor a su insolencia y a la posibilidad de un alzamiento así lo aconseja.

Pero un grupo minoritario de vecinos (entre los que se encuentra el gamonal más poderoso y tradicional de la región, don Julián Arangüena, y uno de los comerciantes

enriquecidos en virtud de su relación con los indios de las comunidades, don Pancho) se resistirá a acatar la orden, a la que ven como una forma de interferencia de autoridades «extranjeras» en el curso de sus vidas y negocios. En su negativa a abandonar la tradición del pueblo, se apoyan en la determinación que los indios manifiestan en llevar a cabo la corrida. Una de las cuatro comunidades (ayllus) que ocupan el pueblo ha ofrecido, como es costumbre, llevar a la plaza para la lidia a un temible toro bravo que ha adquirido ya fama legendaria: el toro Misitu. La oferta se hace en competencia con las otras comunidades y para demostrar su superioridad y valor frente a ellas y los mistis.

El conflicto manifiesto que presenta la novela de Arguedas no consiste en un enfrentamiento directo de clases a partir de causas económicas sino, según parece, en un enfrentamiento entre grupos sociales a partir de cómo se vinculan estos con el espacio cultural andino. Sin embargo, Arguedas, en sus declaraciones de 1950, aclara su perspectiva sobre problema en la época de *Yawar fiesta* de manera más interesante y compleja: «Las clases sociales tiene también un fundamento cultural especialmente grave en el Perú andino; cuando ellas luchan, y lo hacen bárbaramente, la lucha no es sólo impulsada por el interés económico; otras fuerzas espirituales profundas y violentas enardecen a los bandos; los agitan con implacable fuerza, con incesante e ineludible exigencia».[29]

Arguedas expone, en *Yawar fiesta,* las ramificaciones de ese conflicto, lo que, en contraste con el curso de la novela de Alegría, lo lleva a presentar un universo más cerrado y circunscrito. Frente a la apertura y a la articulación de espacios que caracteriza a *El mundo es ancho y ajeno*, *Yawar fiesta* construye, en Puquio, un espacio inclusivo, un espacio de concurrencia; hace del espacio andino el centro de la representación del drama de las clases sociales. De este modo, Arguedas no le concede lugar central, en su primera novela, a uno de los motivos narrativos más dinámicos que había propuesto el discurso político de su tiempo para organizar la comprensión del problema del indio y para articularlo con una visión del conjunto de la sociedad: su conexión con el problema de la propiedad de la tierra.

Si bien *Yawar fiesta* y *El mundo es ancho y ajeno* se nutren de fuentes similares, la perspectiva de Arguedas en su primera novela parece sostenerse sobre aspectos más marginales de esa línea de pensamiento o sobre posiciones que fueron políticamente

[29] «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú». *Mar del Sur*, año II, vol. III, Nº 9, Lima, enero-febrero de 1950, p. 67. También puede consultarse el texto (aunque se usa una variante tardía) en el tomo II, pp. 193-198 de las *Obras completas.* Compilación y notas de Sybila A. de Arguedas. Lima: Horizonte, 1983. Para el pasaje citado véase la p. 194.

derrotadas (o, simplemente, puestas de lado en el proceso de institucionalización de los movimientos y el discurso radicales); o, en todo caso, parte de posiciones en gestación, de ideas que no habían sido articuladas aún (al menos no de manera reconocible) en el lenguaje de la época, pero que la novela «escucha» y desarrolla.

La novela de Arguedas, por lo tanto, se puede entender como una forma de *problematizar* el mismo discurso del cual es o se presume parte. Frente al mensaje unívoco e ideológicamente definido de la obra de Alegría, el de la novela de Arguedas se percibió como vacilante, percepción que se mantuvo en la época de su segunda aparición, como lo demuestran los comentarios de César Lévano, Antonio Cornejo Polar y William Rowe, entre otros. Frente al carácter realista y crítico de *El mundo es ancho y ajeno*, el tono de *Yawar fiesta* resultaba un tanto ambiguo. En fin, por oposición al carácter monumental y más «literario» de la primera, el esquematismo y la economía formal de la segunda hicieron que su forma artística fuera difícil de fijar.

Dicho de otra manera, las preguntas (artísticas e ideológicas) que suscitaba una novela como *El mundo es ancho y ajeno* encontraron (y encuentran) sus respuestas, sedimentadas emocional y teóricamente, en un discurso político y en una concepción de la literatura que pasaba del fermento revolucionario al discurso institucional. Las preguntas que suscitó una novela como *Yawar fiesta*, por su parte, quedaron suspendidas, sin encontrar, aparentemente, un espacio que les diera contexto. Frente a la inteligibilidad, el enigma. Lo que hace aún más agudos el problema y la distancia es que la novela de Arguedas no es solo una escenificación de ideas, sino que la novela interpela a su tiempo de manera radical, ya que incluso resiste un cierre narrativo «plenamente concordante, como el que es típicamente provisto por una trama bien hecha».[30] En efecto, más que un desajuste, en la trama de *Yawar fiesta* es particularmente visible una tendencia a la *inconclusión,* en el sentido de que la lógica de ciertas líneas narrativas se define a través de la ironía.[31]

Por ejemplo, la novela hace un gran esfuerzo para traer a los chalos al centro de ese mundo. Ya me he referido a la magnitud del capítulo en que esto se hace («Los serranos»), que se inicia con la narración de la épica construcción de la carretera a la costa por donde saldrán los chalos y por donde volverán como mestizos rebeldes. Tras la construcción de ese capítulo-carretera, los chalos ocupan el centro de la escena por un tiempo para luego prácticamente desaparecer sin dejar rastro; su palabra y su perspectiva

---

[30] Para el fraseo, para la idea general y para el desarrollo que sigue véase La Capra, Dominick. *History, Politics, and the Novel*. Ithaca: Cornell University Press, 1987, p. 14.

[31] Como veremos en la tercera parte de este ensayo (dedicada a las últimas novelas de Arguedas), esta tendencia a la «inconclusión» la observa Lienhard como rasgo de la radicalidad de *El zorro...*

como arrastradas o devoradas, vamos a suponer, por la masa indígena que, en una de las escenas que llevan al final de la novela, pugna por entrar al coso para presenciar la corrida a la que los chalos, en principio, se oponen. Por otro lado, don Julián y don Pancho, los dos mistis defensores de la corrida, terminan en la cárcel, separados del triunfo indígena, tratando de imaginar lo que no podrán ver, mientras que, finalmente, es en boca de uno de los mistis opositores a la fiesta, aparentemente ganado ahora por el espectáculo de sangre, que se cierra la novela, en toda la ambigüedad de ese gesto grotesco de admiración:

> Un dinamitazo estalló en ese instante, cerca del toro. El polvo que salió en remolino desde el ruedo oscureció la plaza. Los wak'rapukus tocaron una tonada de ataque y las mujeres cantaron de pie, adivinando el suelo de la plaza. Como disipado por el canto se aclaró el polvo. El Wallpa seguía, parado aún, agarrándose de los palos. El Misitu caminaba a pasos con el pecho destrozado; parecía ciego. El «Honrao» Rojas corrió hacia él.
> —¡Muere, pues, muérete, sallk'a —le gritaba, abriendo los brazos.
> —¿Ve usted, señor Subprefecto? Estas son nuestras corridas. ¡El yawar punchay verdadero! —le decía el alcalde al oído de la autoridad.[32]

Esta resistencia de la novela, al cierre ideológico o argumental (si explicamos el fenómeno en el vocabulario de Dominick La Capra) inhibe las «catarsis compensatorias» y los «significados estables» o satisfactorios a nivel de la imaginación. Esta característica fuerza a los lectores a entrar en términos con el carácter abierto de los problemas que la novela ayuda a revelar. De ese modo, *Yawar fiesta* explora los límites del entendimiento presente sobre el mundo andino y establece un contacto crítico, cuestionador, con los modelos de *realidad* e *historia* de su medio. No explica ese mundo, sino que lo hace problemático. De allí, en parte al menos, la dificultad para que esta novela se articule con los discursos de su tiempo; o, mejor dicho, de allí las peculiaridades de su articulación conflictiva con el medio.

Todo esto empieza a revelar la particularidad de una práctica novelística en la que, desde sus inicios, la orientación hacia la participación activa en el diálogo y la polémica de su tiempo curva las opciones formales (y no solo las ideológicas) del novelista y, también, distancia su práctica artística (una práctica en el discurso) de unas y la acerca a

[32] *Yawar fiesta*. En las *Obras completas.* Compilación y notas de Sybila A. de Arguedas. Lima: Horizonte, 1983, tomo II, p. 192. En adelante, las referencias a esta edición de *Yawar fiesta* van en paréntesis en el cuerpo de mi texto. Prácticamente todos los críticos importantes de la obra de Arguedas coinciden en evaluar como ambiguo o desconcertante este final de *Yawar fiesta*.

otras prácticas de discurso contemporáneas, ya sean estas emergentes o bien establecidas. Esta tendencia fundamental de la novelística de Arguedas se sostendrá y desarrollará con el tiempo. En parte, al menos, este hecho da cuenta del carácter «enigmático» de sus novelas iniciales, que exigen esfuerzos de exégesis racionalizadores en la medida en que no siempre se reconocen todos los materiales que intervienen en el diálogo que estas novelas representan y en aquel hacia el cual se dirigen. Este fenómeno afecta a los auditorios en distintos momentos de actualización de la obra.

El carácter enigmático de *Yawar fiesta* no es el resultado de problemas estructurales ni de limitaciones ideológicas del autor. Es cierto que la obra se escribe (o se inicia) en un momento de crisis (de angustia) personal, pero la existencia misma de la obra es muestra de la superación de esa posición. La novela se produce (siguiendo el principio general que afirmé en el primer ensayo) no a pesar de esa experiencia, sino en virtud de ella. Es cierto que Arguedas pugna por encontrar, en esa época (y en cierto momento incluso siente haber encontrado), la expresión justa de ese mundo, pero la justeza no tiene por qué ser entendida como claridad o transparencia. La novela se escribe en diálogo con su tiempo, pero lo que caracteriza a ese diálogo es su carácter polémico, conflictivo. Es probable que Arguedas buscara producir con la obra un efecto de revelación en su público, pero se trata de un efecto fundado en el *shock* o el *extrañamiento;* y esta es, tal vez, otra manera de entender por qué en su centro se encuentra la representación de la fiesta india.

Sin embargo, como hemos visto, aunque las peculiaridades de su estructura narrativa han sido notadas y comentadas, las explicaciones tienden a buscar una definición normalizadora; tienden a definir alguna función que reduzca el impacto de la excentricidad, ya sea una afirmación de su distancia frente al cuerpo de la tradición indigenista (y, por lo tanto, ya no excentricidad sino innovación), ya sea su sanción como desacierto artístico o ideológico.[33] Estas peculiaridades han resultado siempre incómodas cuando no problemáticas, en tanto que son un tipo de afirmación formal «de la singularidad del texto, una indicación, quizás, de que no se le puede reducir fácilmente a otra cosa». Y esto afecta al intérprete para quien, como sostiene Frank Kermode, una de las más útiles estrategias es, precisamente, «ver su texto en relación a una unidad mayor: una obra, un género, algún cuerpo organizado [...]». Sin embargo, *Yawar fiesta* está cargada

[33] Las excentricidades lingüísticas de esta novela (a diferencia de las estructurales) parecen haber corrido mejor suerte a la hora de su incorporación al discurso crítico, aunque los problemas descriptivos y conceptuales con los que chocó Rowe en *Mito e ideología...* (que realiza la primera cala honda en ese fenómeno) o la facilidad con que se mistificó el procedimiento en el discurso crítico de Vargas Llosa (al idealizar el logro artístico de ese lenguaje especial o «mistura» que introduce la novela) nos deberían poner en alerta sobre este asunto.

de lo que Kermode llama «invitaciones a licencias interpretativas», esto es, invitaciones a que sea leída como obra idiosincrásica, para poder dar cuenta de sus «excentricidades» narrativas y estilísticas.[34]

La inscripción de múltiples voces y el poder de la lengua en la novela

Lo que parece haber llamado la atención o parece haber fijado la atención en los capítulos iniciales es la poderosa autonomía, tal vez incluso la integridad de las voces que los constituyen.[35]

Por eso, intriga que las respuestas críticas hayan sido siempre intentos de restringirlas, adscribiéndoles una función específica *(prólogo explicativo)* o intentos de reducirlas a modos de discurso institucionalizados *(historia, sociología),* en lugar de escucharlas en la amplia dimensión (la fuerza) de su propio estilo. No se trata de que otros aspectos de esas voces no hayan sido notados (como la conexión con los motivos utópicos o arcádicos de los relatos de *la edad de oro,* que se establece en el fraseo inicial de «El despojo»), pero nociones como *prólogo explicativo* o *visión histórica* y *visión sincrónica de Puquio* no responden de manera satisfactoria a preguntas como *¿a quién le hablan esas voces y para qué?* y, sobre todo, *¿desde dónde hablan las voces allí inscritas?*

Al comentar la discusión de 1965 sobre *Todas las sangres* en el primer ensayo, sostuve que las resonancias mesiánicas de esa novela sí fueron percibidas por sus primeros críticos y que (al margen de la claridad con que el tema fuera expuesto en aquella oportunidad) ese registro había sido determinante en la forma de la respuesta que esa novela generó entonces. También afirmaba (comentando la «exégesis forzada» de César Lévano sobre la escena de *Los ríos profundos* en que los colonos mágicos entran en Abancay) que, desde temprano y siempre, la recepción de las novelas de Arguedas entre los intelectuales ha chocado con esas zonas de contacto que la novela establece, en las que se encuentran lo mítico y lo político —por ejemplo, teología y marxología (¿socialismo mágico?)—.[36]

---

[34] Las citas de Frank Kermode en este pasaje vienen de *The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative*. Cambridge: Harvard University Press, 1979, p. 12.

[35] Arguedas eliminó uno de los capítulos iniciales (el primero), «La quebrada», al hacer la segunda edición de la novela (1957). La especulación sobre sus motivos para hacerlo pertenece a otro lugar. Aquí me limito a observar lo obvio: la estructura resultante, veintitantos años más tarde, le parecía, por lo menos, satisfactoria.

[36] Más allá del contexto inicial de recepción, ese «temor» se ha expresado por igual entre críticos de distinta orientación ideológica: del marxismo (Losada) al liberalismo (Vargas Llosa). Tal vez se trate de respuestas defensivas desde las lógicas de la modernidad contra este lenguaje desviado y desafiante.

Señalé entonces, también, que este tipo de lenguaje de resonancias mesiánicas era aspecto importante de una tradición intelectual (Mariátegui lo procesa a partir del telurismo profético de Valcárcel), al margen de lo que se hubiera probado entonces o se fuera a probar más tarde sobre su existencia o peso en las mentalidades activas del mundo andino. Pues bien, los capítulos iniciales de *Yawar fiesta* están cargados de ese material. Es más, me parece que ese material se empieza a afianzar en la imaginación de Arguedas a partir de los capítulos iniciales de esa novela, aunque su pleno desarrollo no se alcanzará hasta más tarde, de la época de *El Sexto* en adelante. De modo que, dada la persistencia de ese material en el proceso creativo de Arguedas, vale la pena insistir en la importancia de su inscripción inicial.

En la voz del himno-canción «A nuestro padre creador Tupac Amaru», uno de los textos que corresponde a la constelación de *El Sexto*, se expresa (en cierto sentido se repite) lo que constituye el núcleo temático-emocional y el lenguaje de «El despojo» de *Yawar fiesta*. Dice la voz del poema:

> Nos arrebataron nuestras tierras. Nuestras ovejitas se alimentan con las hojas secas que el viento arrastra, que ni el viento quiere; nuestra única vaca lame agonizando la poca sal de la tierra. Serpiente Dios, Padre Nuestro: en tu tiempo éramos aún dueños, comuneros. Ahora, como perro que huye de la muerte, corremos hacia los valles calientes. Nos hemos extendido en miles de pueblos ajenos, aves despavoridas.[37]

El himno-canción es un poema germinal y un poema de encrucijada; recoge y lanza («no sabemos hasta qué limites») los motivos y las voces de *Yawar fiesta*, y anticipa motivos y voces de *Todas las sangres* y, sobre todo, *El zorro.* El complejo registro que esta voz presenta, tanto en su configuración ideológica e idiomática como en su inscripción como *voz colectiva* (la voz de un hablante que encarna la voz de una comunidad), no habría sido posible sin la acumulación de sucesivos descubrimientos sobre los cuales esta se funda: el mito de Inkarrí, sobre todo, fuente de la figura gravitacional del texto. Sin embargo, también es importante el poema «Apu Inka Atawallpaman», que Arguedas había traducido y publicado a mediados de los cincuenta, poco antes del descubrimiento del mito. En el poema a Atawallpa reconocemos la misma entonación y el mismo motivo del despojo y de la dispersión de un pueblo:

> Bajo extraño imperio, aglomerados los martirios
> Y destruidos;

[37] Cito el texto de *Katatay/Temblar* en las *Obras completas.* Compilación y notas de Sybila A. de Arguedas. Lima: Horizonte, 1983, tomo v, p. 229.

Perplejos, extraviados, negada la memoria,
Solos;
Muerta la sombra que protege;
Lloramos;
Sin tener a quién o a dónde volver,
Estamos delirando.[38]

Pero ya en «El despojo» de *Yawar fiesta*, como en el himno-canción luego, se recoge el sentido de violencia contenida, violencia asociada a la experiencia de abuso, que pende como amenaza sobre el mundo del opresor. El registro es fundamental en el poema a Tupac Amaru y es entendido políticamente, como lo expresa Arguedas (en carta a John Murra), con el temor de que el poema sea leído como una incitación a la rebelión y a la violencia en el Perú de su tiempo.[39] Ese temor particular por la recepción del texto no parece estar presente en Arguedas en la época de redacción de *Yawar fiesta*. Sin embargo, el sentido de amenaza que pende sobre el mundo del opresor tiene un efecto fundamental en la atmósfera de Puquio en la novela, donde los mistis son superados numéricamente y se sienten rodeados y amenazados por los indios. He aquí una escena emblemática. Se trata del capítulo «Los serranos» y se presenta aquí una visión del ejército de comuneros movilizado para la construcción de la carretera a Nazca:

> Los diez mil indios de Lucanas vivaron desde Chaupi hasta la plaza. Con el griterío de la indiada *se asustaron los zorzales y las palomas que dormían en los árboles y en los molles de los barrios; volaron a todos lados, en la oscuridad. Las niñas y los mistis se frotaron los ojos para ver;* el vidrio de los andamios y de las ventanas se llenó de polvo con el andar de los indios. Parados en el corredor del municipio, bajo la lámpara de gasolina, *las autoridades y los vecinos notables se alentaban entre ellos, para levantar bien la cabeza frente a la indiada* y que parecía iba a tumbar todas las casas de la plaza, si seguía entrando.
> —¡Paren! ¡Paren! ¡Sayaychik!
> Desde la plaza mandaron los andamarkas. Y toda la indiada se paró, donde estaba.

---

[38] El poema se encuentra en *Ollantay. Cantos y narraciones quechuas.* Versiones de José María Arguedas, Cesar Miró y Sebastián Salazar Bondy. Biblioteca Peruana. Lima: PEISA, 1974, pp. 83-86. Para el pasaje citado, véase la p. 86. Ya en el capítulo 5 del primer ensayo, en la sección «La lógica de la novela: la inscripción de voces y conciencias», he comentado la apreciación que hace Arguedas de este poema.

[39] Véase la carta que Arguedas le escribe a John Murra el 15 de agosto de 1962, en la que expresa abiertamente este temor, en Murra, John V. y Mercedes López-Baralt (eds.). *Las cartas de Arguedas.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996; especialmente, p. 84. Ya he comentado sobre el asunto en el capítulo 5 del primer ensayo. Más adelante, al estudiar *El Sexto* en el capítulo 4 («Disonancias») de este ensayo, vuelvo sobre este problema.

> El varayok' alcalde de Pichk'achuri subió a la pila de cemento, frente a la puerta de la cárcel, al pie del municipio. Todos se callaron; *los principales se juntaban en el corredor, pegándose a las barandas.* Un poco de la luz de la lámpara alumbró la cara del varayok', pero la banderita alcanzó en lo alto, toda la fuerza de la lámpara, y parecía iluminada frente a los ojos de los señores [el énfasis es mío] (122).

El temor se traslada de las aves a los mistis. ¿Quién es ahora el pueblo «perplejo»? ¿Quiénes están «desorientados» y «bajo extraño imperio»? El movimiento y el espacio lo controlan los indios; los «principales» (el peso de la ironía nos los ilumina) se angostan. Esto es, se expresa en la novela esta forma misti de la *angustia,* que es también un tópico del discurso radical (oposicionista), desde que fuera enunciado por González Prada (¿quién constituye la mayoría en el Perú?).[40] Termina «El despojo» (esto es, el fin del «prólogo») de la siguiente manera:

> Pero los mak'tillos sufrían más; lloraban como en las noches oscuras, cuando se despertaban solos en la chuklla; como para morirse lloraban; y desde entonces, el odio a los principales crecía en sus corazones, como aumenta la sangre, como crecen los huesos. Así fue el despojo de los indios de la puna de K'ayau, Chaupi y K'ollana (85).

Aquí está el motivo de la *rabia-odio* que Arguedas ubicaba como eje emocional de su escritura desde *Agua* (de hecho, aquí resuena el final de «Agua»). Pero aquí la idea es que este odio crece con el pueblo y en los sujetos como parte de su cuerpo. La imagen es aquí extraordinariamente cercana, en la metáfora del cuerpo que crece, a la idea del cuerpo de Inkarrí (que se reintegra y crece y hierve) que proveerán los relatos de los informantes puquianos años más tarde y que tendrá duradera influencia en la producción de metáforas en Arguedas.

De modo que empiezan ya a manifestarse voces en la que se expresa la imaginación popular, pero no como voces *del* pasado sino como voces presentes *desde* el pasado. Es también interesante que junto al odio creciente aumente la carga emotiva en el motivo de la espera. Dice el final de «Pueblo indio»: «Cuando los indios miran y hablan de ese modo, en sus ojos arde otra esperanza, su verdadera alma brilla. Se ríen fuerte, quizás

---

[40] La afirmación sobre la desproporción entre la población indígena y la blanca en el Perú dominará igualmente la imaginación de los años veinte (Mariátegui formula el motivo en sus *7 ensayos*, por ejemplo). Para los antecedentes de este temor misti véase Flores Galindo, Alberto. *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes.* Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1987, pp. 248-249. Este motivo regresa con fuerza en *Los ríos profundos*, en una novela que se plantea más abiertamente el problema de la violencia social como amenaza y como hecho.

también rabian». Y termina: «Pero en el corazón de los puquios está riendo y llorando la quebrada, en sus ojos el cielo y el sol están viviendo; en su adentro está cantando la quebrada, con su voz de la mañana, del mediodía, de la tarde, del oscurecer» (77). La amenaza se cifra desde la perspectiva del narrador en el sentido de una latencia. ¿Quién la oye? ¿Quién la ve?

En octubre de 1940, ya cerca de fin del período de redacción de *Yawar fiesta*, Arguedas le escribe una carta a su amigo y colaborador Manuel Moreno Jimeno. El pasaje que cito a continuación es el inicio de la carta y nos pondrá en camino a responder las preguntas anteriores y nos ayudará a cerrar esta reflexión sobre algunos de los materiales a los que le dan forma a la estructura de la primera novela de Arguedas. En esa carta, Arguedas le contesta y agradece a Moreno Jimeno los comentarios vertidos tras la lectura del manuscrito:

> Ahora sé que está bien, que he podido describir cuanto necesitaba describir, y he podido hacerlo con la verdad y la fuerza que quería y que era necesario. ¡Cuánta alegría tengo hermano! Era necesario que en todas partes supieran esta terrible vida del pueblo indio. Ayer, cuando quince mil indios concentrados en el Stadium, lanzaron un inmenso alarido a la entrada de [el presidente] Prado, como un grito terrible de dolor y de queja, comprendí también, en lo más hondo de mi alma, que «Yawar Fiesta» es la verdad, y que *en esas páginas vive, casi en toda su indefinible realidad, el corazón de este pueblo.* Y cuando un indio de San Pedro se abrió campo y llegó hasta junto a la tribuna de Prado, y casi llorando, le dijo en kechwa: «Padre mío: no tenemos ni un centavo, estamos viviendo con hambre todos los días; mira pues nuestra miseria. Y tú vives tan lejos, que no podemos hacerte oír nuestro dolor, nuestras quejas y nuestras lágrimas. Mira, padre mío, te quiero entregar estos objetos de plata, para que nunca te olvides de nosotros. Los he fabricado en la cocina de mi hogar, porque no tengo herramientas para trabajar como es debido. Así es padre mío, mira pues este sufrimiento que nos consume, a estos tus hijos desamparados que viven tan lejos de tu casa». Cuando escuché estas palabras tuve necesidad de que Celia me hablara para contener mis lágrimas; si ella no me habla no hubiera podido resistir y hubiera llorado ante toda esa gente reunida ante la Tribuna. *Y también ese rato comprendí que «El Despojo» es justo; el lenguaje y la desatadura que se describen allí están hechos con la misma voz que escuché ayer de ese indio de San Pablo* [sic], *con sus mismas palabras, con idéntica emoción.*[41]

Este pasaje es una de las expresiones más tempranas de su concepción del poder de la lengua en la novela, de su capacidad para expresar la intensidad e integridad de la

[41] Forgues, Roland. *Op. cit.,* pp. 91-92. El énfasis es mío.

experiencia. La idea se expresa en una escena muy reveladora, cuya composición está muy cerca, en *Yawar fiesta*, a la de la congregación en la plaza de Puquio del ejército de indios movilizados (que acabamos de ver) o a la del *yawar punchay* al final de la novela. La escena se da en el «Stadium» (el tono de solemnidad ritual del término es adecuado e insistente, más allá de su posible uso convencional en la época), ante la presencia envolvente, y para algunos tal vez amenazante, de «quince mil indios concentrados» que lanzan un «inmenso alarido a la entrada de Prado».[42] El discurso quechua del indio (de San Pedro/San Pablo, la ambivalencia es de Arguedas) lo refiere Arguedas en castellano, pero un castellano «como si fuera quechua» (y cabe agregar, a este respecto, que es notable la «extensión» del discurso registrado por la «memoria»). El destinatario del mensaje (Prado) está «lejos», aunque presente en la escena, y esa presencia/ausencia es precisamente el contenido del discurso del indio. ¿Quién está, de otro modo, cerca, lo suficientemente cerca para entender y sentir… y transmitir? Arguedas inscribe su imagen en la escena como oyente-autor, entre el quechua y el castellano. Él es el que escucha; él es el que escribe. Esta posición —e imagen— del autor será reformulada desde entonces a partir de distintos motivos en los siguientes 30 años: de la *angustia del mestizo* (1939) al *hombre quechua moderno* (1968) de los «Diarios» de su última novela.

Ahora bien, ¿en qué es justo «El despojo»? En su «lenguaje y desatadura», dice Arguedas. El hecho importante aquí es que Arguedas siente que ha encontrado el prototipo de esa (su) voz, una voz que puede ubicar en el mundo social (y, de acuerdo con el potencial de resonancias, una voz que se puede ubicar *transhistóricamente*). Este hecho

---

[42] En un pasaje de *Los ríos profundos*, Ernesto, el narrador-protagonista, refiere lo que ha oído sobre la respuesta de los indios a la presencia, en la plaza mayor del Cusco, del Señor de los Temblores: «Yo sabía que cuando el trono de ese Crucificado aparecía en la puerta de la catedral, todos los indios del Cusco lanzaban un alarido que hacía estremecer la ciudad, y cubrían, después, las andas del Señor y las andas y caminos, de flores de ñujchu, que es roja y débil» (*Obras completas.* Compilación y notas de Sybila A. de Arguedas. Lima: Horizonte, 1983, tomo III, p. 24). R. González Vigil, en su edición anotada de *Los ríos profundos,* cita a Arguedas en un texto de 1961 reflexionando sobre el nombre quechua de la plaza cuzqueña: «El nombre Wak'aypata es más propio […] porque wak'ay puede significar también [además de 'llorar'] "canto" y "queja". En esta plaza se celebraban las grandes fiestas del Cusco imperial. Presidía el Inca […]. La persona del Inca sólo podía ser contemplada en casos excepcionales; y los súbditos con derecho a hablar en el Cusco podían verlo en esta plaza […]. Y aunque, como se ha apuntado, existe duda acerca del nombre de la plaza, este alarido de asombro y rendimiento, de ilimitada entrega, mezcla de ternura y de terror religiosos, justifica muy bien la palabra "Wak'aypata"». (González Vigil, Ricardo. «Introducción». En *Los ríos profundos*. Edición de Ricardo González Vigil. 5.ª ed. Madrid: Cátedra, 2003, pp. 151-152, nota 41). Estamos aquí en una de esas escenas primordiales y recurrentes, arquetípicas, en Arguedas. El nexo entre las figuras de Cristo, el Inca y Prado se construye intertextualmente y en distintos tiempos.

ayuda a entender cómo se organiza la atención del oído de Arguedas (su búsqueda) y cómo se organiza la imaginación para representarla. La «traducción» al castellano de un discurso quechua (que crea la figura de *castellano-como-si-fuera-quechua*) se convertirá, más adelante, en la operación privilegiada para construir discursos indígenas de magnitud, fenómeno que será notable en *Los ríos profundos*. Ya en este punto, sin embargo, es notable la construcción de esa escena primordial en la que el autor oye *ese* discurso. Ese mecanismo se perfeccionará dinámicamente en la relación que se establece entre los personajes Cámac y Gabriel de *El Sexto*, obra en la que la escena original adquiere pleno significado estructural como relación dialógica.

Pero además, como la escena en el Stadium, «El despojo» es justo en que articula en un mismo espacio una diversidad de lenguajes (y niveles o proyectos de lenguajes) que se encuentran en distintos planos de interacción. La interacción puede implicar distancia (una copresencia sin comunicación) como se da en la repetición constante en *Yawar fiesta* de que los mistis «no entienden», por ejemplo; la interacción puede ser rivalidad, etcétera. Como la escena en el Stadium, otra vez «El despojo» es justo en que articula en un mismo espacio una diversidad de actores que expresan un rango muy amplio de experiencias sociales, de vivencias históricas (entre Prado y el indio de San Pedro/San Pablo, ¿cuánta es la distancia? Más grande que la que hay entre el Zar y un campesino ruso, diría Arguedas). «El despojo», en esta reflexión de Arguedas, expresa el acierto de *Yawar fiesta* en la configuración de un lenguaje que *oye,* un lenguaje en el que *resuenan* múltiples voces. En otras palabras, se expresa una comprensión del acierto de haber creado un espacio novelístico «heteroglósico», es decir, la creación de un espacio en el que se entiende que «el lenguaje es siempre lenguajes» y que «siempre hay muchas y distintas formas de hablar una variedad de "lenguas", que reflejan la diversidad de la experiencia social, de las conceptualizaciones y de los valores».[43]

De acuerdo con todo esto, los capítulos iniciales son espacios privilegiados por exceso de significación, ya que la yuxtaposición de materiales diversos («lenguajes») produce interacciones radicales, fricción, indeterminación entre ellos. Si se los quiere especializar, los capítulos iniciales se tendrían que entender como una suerte de «obertura», dada la concentración de motivos que allí se encuentra y su proyección sobre el resto del texto.[44]

---

[43] El concepto de 'heteroglosia' de Bakhtin es amplio y complejo. Para esta particular formulación de este aspecto del fenómeno de heteroglosia véase Morson, Gary Saul y Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press, 1990, p. 140. La traducción es mía.

[44] En su análisis de la función de los capítulos iniciales de *Los ríos profundos*, Ángel Rama usa ese término («obertura») en consonancia con la metáfora musical que domina su descripción de la novela («novela-ópera de pobres»). Uso el mismo término, pero no razono de igual manera la función de estos capítulos iniciales.

Solo en ese sentido constituirían, en cierto grado, un lenguaje meta-narrativo.[45] Pero más útil resulta pensar lo que se manifiesta en *Yawar fiesta* como el inicio de un aspecto constante y clave del pensar novelístico de Arguedas, no una anormalidad o defecto.

En esta particularidad de *Yawar fiesta*, me parece, se plasma lo que atrae a Arguedas hacia la novela: la capacidad de esta forma (género) narrativa para expresar la densidad y complejidad temporal y social del mundo andino. F. Braudel le reprochaba a la historia narrativa su incapacidad de dar cuenta (y, a los historiadores, de no ver) la pluralidad del tiempo social. Por su parte, M. Bakhtin, un pensador contemporáneo y cercano al genio «prosaico» de Braudel, acuña el término de «heterocronía» (o *multitemporalidad,* pensada en línea con «heteroglosia») para entrar en el entendimiento de lo que es, precisamente, el potencial del género de la novela. Hecha en esos términos, la presentación (descripción o re-descripción) *densa* del mundo de Puquio en *Yawar fiesta* es una respuesta polémica a la sobresimplificación del espacio histórico-cultural andino en el discurso intelectual de su tiempo (al margen del signo ideológico que lo anime o de la forma institucional en la que se exprese). La estructura de *Yawar fiesta* registra y responde a los problemas que el discurso intelectual sobre el mundo andino le proponen a la imaginación artística de José María Arguedas.

Entre la épica y la sátira: estilizaciones y principio constructivo

La celebración de la corrida de toros ocupa el centro de la novela. Si Arguedas se concentró en ella, es porque la fiesta le ofrecía la posibilidad de ilustrar lo que él consideraba un aspecto fundamental en la definición de las particularidades del mundo andino:

---

[45] Decir que «El despojo» ofrece una perspectiva histórica sobre Puquio es hipotecarse a la anécdota y perder de vista la entonación de la voz y el sentido de multitemporalidad que le da densidad al texto. Así como hay en ese texto la formulación de un *illo tempore* (¿qué clase de historia es esa?) que se abre a la memoria del bien perdido (el sentido de comunidad y orden), hay también una suerte de saga del capitalismo en los Andes, engastada en el relato de esos primitivos actos de rapacería y pillaje que se encuentran a la base de la acumulación de propiedad. La alusión al despojo inicial, a la conquista, es obvia, pero no final. No se trata, pues, de *la historia* sino *las muchas historias* de Puquio que, como la estructura del pueblo mismo, no se organizan cartesianamente. Se puede apreciar una similar articulación de motivos en «Pueblo indio», por ejemplo, donde los críticos han notado un conflicto de sensibilidades o choque de racionalidades en el contraste que se produce entre las distintas valoraciones acerca de cómo se organiza el espacio humano en Puquio: el contraste, precisamente, entre el *pueblo misti* y el *pueblo indio*. Pero ese principio de contraposición valorativa organiza toda la presentación de los indios y los mistis, en tanto personajes «colectivos», a lo largo de la novela. Desde ese punto de vista, «Pueblo indio» no *explica* nada. Para una lectura muy aguda y tal vez más compleja de *Yawar fiesta,* que converge y diverge con la que yo presento, véase de Peter Elmore *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul, 1933.

su condición de espacio de encuentro entre lo indio y lo español. La novela procesa imaginativamente propuestas que el nuevo discurso sobre el mundo de los Andes había establecido. El espacio andino se presentaba, desde este punto de vista, como el escenario del drama histórico del Perú. Y la fiesta le permitía, también, elaborarlo simbólicamente como una lucha *(agón)* constante entre dos polos.

El *turupukllay* ofrece lo que parece ser una bien definida perspectiva a partir de la cual se podía presentar este drama, una perspectiva que estaba en todo de acuerdo con el tono reivindicativo y polémico de los tiempos. No solo se trata de la celebración de la corrida de toros, sino que es fundamentalmente la historia del enfrentamiento entre la corrida indígena y la española. A partir de la prohibición de la fiesta tradicional andina, hay un intento de restituir la fiesta a su forma original española. El intento fracasa estrepitosamente, con lo cual la fiesta española y sus defensores se hunden en el ridículo.

En un sentido, el *turupukllay* representa el triunfo de lo indio sobre lo español. Uriel García había sancionado, en *El nuevo indio*, que lo puramente español o se había extinguido o se había vuelto a la costa, pero nunca había logrado asentarse en los Andes. La fábula de Arguedas parece ilustrar a cabalidad esa idea. La novela exalta el vigor creativo de lo andino que, en *Yawar fiesta*, es un impulso que tiene su fundamento en la vitalidad del pueblo indígena, representado por las comunidades (o *ayllus*). De esta forma, no cabe la menor duda, Arguedas respondía al extendido prejuicio sobre la declinación de la raza indígena que había sido reformulado con un nuevo énfasis por intelectuales de la oligarquía costeña.

La exaltación y reivindicación de lo indígena da lugar, en la novela, a lo que llamaré su aspecto «épico», en tono y tema. Este aspecto épico cristaliza en la gesta india, esto es, en la narración de las hazañas de las comunidades, que en un primer plano se refieren a la realización de la fiesta (la captura del Misitu, la construcción de la nueva plaza y la lidia propiamente dicha) y que, en un segundo plano, son resaltadas por su paralelo con la construcción de la carretera que unirá a Puquio con la costa, hazaña que se narra en el capítulo «Los serranos». Dos hechos de distinta magnitud y de épocas distintas pero contiguas, que se reflejan uno a otro en el diseño de la novela. En *Yawar fiesta,* el ritual (la fiesta) se hace visible en el interior del mismo universo de acción que la (épica) construcción de la carretera, que deja de ser simplemente una acción funcional, orientada hacia una finalidad pragmática. Ambas acciones expresan, a la misma vez, un aspecto funcional (la orientación hacia un fin práctico) y un aspecto ritual (en el que empieza a ser más importante la creación de sentido que la función o el fin práctico).

El aspecto épico de *Yawar fiesta,* por otra parte, se sostiene en lo que se ha celebrado como uno de los mayores logros de la novela: la creación del «personaje colectivo» (los

comuneros), al que se ha considerado siempre como el verdadero protagonista de la novela.[46] Con la creación de este personaje épico, Arguedas le da forma a ideas de quienes, como José Carlos Mariátegui, habían propuesto ver, en el indio del presente, los rasgos fundamentales de un pasado primordial y, a la vez, proyectar, en él, una visión del futuro. El pasado andino, según Mariátegui, había logrado persistir a través de la comunidad, la que vendría a convertirse, a su vez, en uno de los sustentos del futuro socialismo peruano. Mariátegui reivindicaba (cual lo hacían indigenistas como Valcárcel) la sinonimia —la sincronía— de los términos «ayllu»/«comunidad». Pero lejos de abogar por una vuelta furiosa o romántica al incario, sostenía la necesidad de articular esta tradición andina con «los progresos morales de la sociedad moderna» (esto es, el socialismo moderno, por oposición al despotismo del comunismo agrario) en el proyecto de construir una sociedad nueva.[47]

La biblia de Mariátegui sobre ese mundo era, por aquel entonces, el libro de Hildebrando Castro Pozo, *Nuestra comunidad indígena*, un concienzudo trabajo en el que, sin embargo, no había un registro de los efectos que había tenido, en el mundo andino, el proceso que había concluido, a inicios de los años veinte, con las rebeliones indígenas y su represión y derrota. En situación similar de desconocimiento sobre la condición de las comunidades se encontraban otros indigenistas. Comenta al respecto Alberto Flores Galindo:

> Era muy poco lo que entonces se sabía sobre las comunidades campesinas. Los indigenistas suponían el colectivismo de sus relaciones sociales y estaban convencidos de su filiación

---

[46] Véase el tratamiento del asunto en Lévano, Vargas Llosa, Castro-Klarén, Cornejo Polar y Rowe, entre los principales críticos.

[47] Las ideas de Mariátegui fueron sometidas a dura crítica en su tiempo. Luis Alberto Sánchez, que polemizó con él sobre el carácter del movimiento indigenista en 1927, antes de la publicación de los *7 ensayos*, había sido particularmente severo con la caracterización de la comunidad indígena y con las implicaciones del proyecto social que pretendía fundarse en ella. Las críticas de Sánchez tenían un fundamento histórico, en particular al señalar el origen colonial de la institución defendida por Mariátegui como autóctona. Por otro lado, expresaban su rechazo político a lo que él percibía como la encendida y peligrosa retórica de autores indigenistas como Luis E. Valcárcel, quien, el más radical entre todos, había terminado por ser identificado como portavoz de los proyectos de restauración del incanato que, en el Perú de aquellos tiempos, equivalía a ser un propagandista de la temida «guerra de castas». En uno de sus ataques más sarcásticos, Sánchez califica a la comunidad indígena de «remota parodia de una organización autóctona». Lo interesante es que, en la crudeza de sus términos, Sánchez desnuda, en tono satírico, el mecanismo retórico de la propuesta de Mariátegui. Su ataque pone al descubierto el grado de idealización o, mejor aún, de *estilización* de la comunidad indígena en el discurso sobre el socialismo peruano. Véase el desarrollo de esta discusión en Aquézolo Castro, Manuel (comp.). *La polémica del indigenismo. Textos y documentos.* Lima: Mosca Azul Editores, 1976.

> prehispánica. Pero en 1927 apenas existían un centenar de comunidades reconocidas en todo el país. [...]. Carentes de información empírica, observando a los campesinos desde fuera y en polémica con la intelectualidad oligárquica, los indigenistas terminaron, a pesar de ellos, conducidos sólo por sus deseos y esperanzas. Ignoraban, desde luego, que las rebeliones de los años 20 habían sido derrotadas mediante el recurso a otros campesinos.[48]

No era ese el caso de Arguedas. Por un lado, porque las bases empíricas en la que se fundaba el conocimiento científico del mundo andino (y, muy en particular, del mundo de la comunidad indígena) se habían desarrollado sustancialmente a lo largo de la década de los años treinta, en parte debido al empuje de personajes como el mexicano Moisés Sáenz, cuyo trabajo y carisma tuvieron influencia en Arguedas. A él y a las comunidades de Puquio les había dedicado Arguedas «El despojo».[49] Por otro lado, la experiencia personal de Arguedas lo distanciaba notablemente de intelectuales como el Valcárcel o el García de los años veinte y, más aún, de Mariátegui. El mundo social andino que conoció Arguedas, en el que había pasado su infancia y adolescencia, era un mundo marcado por la lucha de indios contra indios, por la lucha de comuneros y colonos contra la expansión del latifundio serrano, un mundo marcado por la penetración del capital costeño y la creación de mercados regionales que, con su tendencia homogenizadora y modernizadora, amenazaban con destruir las formas tradicionales de vida. Un mundo remecido en sus cimientos: el mundo de San Juan de Lucanas, en sus primeros cuentos; el mundo de Abancay, en *Los ríos profundos*. Las comunidades indígenas de entonces habían recibido el impacto de esas transformaciones y luchaban para resistir o adaptarse. Otro aspecto del continuo drama andino. ¿Fue Puquio (*Yawar fiesta*) una excepción?

Arguedas elaboró estas experiencias personales (intelectual, emocional y literariamente) a lo largo de la década de los años treinta. Primero, en la agitada atmósfera de Lima y, luego, de vuelta en los Andes, en Sicuani, donde compuso *Yawar fiesta.* Ya en sus primeros cuentos (la etapa limeña de este período) registra algunos de los efectos de este nuevo encuentro entre los Andes y el mundo costeño del que él había sido testigo. En el cuento «Los comuneros de Ak'ola» (1933), por ejemplo (de manera mucho más dramática que en «Agua», en el que el tema también se presenta), la rebelión de la comunidad contra el gamonal es derrotada por la acción de otros indios (otra comunidad) que

---

[48] Flores Galindo, Alberto. *Op. cit.,* p. 276.

[49] De Sáenz puede consultarse *Sobre el indio peruano y su incorporación al medio nacional.* México: Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1933.

se alinean con este. El cuento registra, de ese modo, aquello que históricamente había sucedido, en escala mayor, durante el proceso de represión de las rebeliones indígenas de los años veinte.[50]

Indios que luchan contra indios: la comunidad se ensalza en estos cuentos iniciales, es verdad, pero de ningún modo es vista como una institución homogénea, pues las diferencias entre unas y otras son destacadas. De modo que, incluso en el mundo aldeano de sus primeros cuentos (en el cual, según algunos críticos, Arguedas retrata al mundo andino en su total aislamiento), se puede vislumbrar ya la angustia de Arguedas ante la historia, ante la visión de un mundo cuyas contradicciones internas se ven agudizadas, un mundo que empieza a ser desarticulado por la acción disolvente de fuerzas exógenas.

¿Pero qué hay de eso en *Yawar fiesta*? Se puede decir que «El despojo» recoge y hace su centro de esa angustia y presenta, desde la perspectiva del mundo tradicional, los móviles económicos de la acción disolvente de los mistis y la resistencia de la economía (y la cultura) campesina al empuje terrateniente. La imagen de la dinámica del capitalismo en la sierra (el capitalismo tiene su propia historia en los Andes) es filtrada por la mirada del mundo que ella amenaza. El horror de los comuneros ante la idea de la servidumbre y el rechazo de la condición de asalariados ya se filtran en la novela. Pero los conflictos entre los indios aparecen sublimados y son presentados, a lo largo de *Yawar fiesta*, bajo la forma de la competencia ritual que estos sostienen: ya sea entre sí los ayllus de Puquio, en la organización y realización de la fiesta; o los puquios como unidad en competencia con las comunidades vecinas, en la construcción de la carretera. El esfuerzo colectivo en función de objetivos sociales.[51]

El personaje colectivo de Arguedas es, pues, intencionalmente, una estilización como la de Mariátegui. Los puquios ilustran una convicción: la de la existencia de una energía social creativa que la historia tiene que liberar. Más que el fruto de un esfuerzo por representarlos de manera «realista», los puquios de Arguedas son la expresión plástica

---

[50] «Los comuneros de Ak'ola» es uno de los cuentos «olvidados» de Arguedas. El contraste con «Agua», cuento «privilegiado» para la publicación en libro, es tanto ideológico como es estético. Para este aspecto de la historia social andina véase el capítulo VI («El horizonte utópico») de *Buscando un Inca...* de Alberto Flores Galindo. Para los cuentos véase *Obras completas.* Compilación y notas de Sybila A. de Arguedas. Lima: Horizonte, 1983, tomo I.

[51] A propósito, el siguiente pasaje de Mariátegui: «La organización colectivista regida por los incas había enervado en los indios el impulso individual; pero había desarrollado extraordinariamente en ellos, en provecho de este régimen económico, el hábito de una humilde y religiosa obediencia a su deber social [...]. El trabajo colectivo, el esfuerzo común, se empleaban fructuosamente en fines sociales». En sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana.* 13.ª ed. Lima: Empresa Editora Amauta, 1968, p. 13.

de una esperanza. Los rasgos de esta estilización se conservan aún en sus palabras de 1950, cuando se refiere a este personaje colectivo:

> Casi no hay nombres de indios en *Yawar Fiesta*. Se relata la historia de varias hazañas de los cuatro barrios de Puquio; se intenta exhibir el alma de la comunidad, lo lúcido y lo oscuro de su ser; la forma cómo la marea de su actual destino los desconcierta incesantemente; *cómo tal marea, bajo una aparente definición de límites, bajo la costra, los obliga a un constante esfuerzo de acomodación, de reajuste, a permanente drama.*[52]

La acomodación, el reajuste, como drama permanente. ¿Qué inclinó a Arguedas, hacia finales de los años treinta, a seguir este rumbo en su representación artística de los indios? ¿Qué lo llevó a soslayar las contradicciones internas de esta masa, contradicciones que lo habían ocupado en un primer momento y a las que volverá luego? ¿Fue Puquio una excepción o Arguedas se quiso convencer de la excepcionalidad y ejemplaridad de este caso?

Como ya hemos visto, la exaltación del poder y el vigor creativo del pueblo indígena que reconocemos en *Yawar fiesta* se debe entender como la contraparte de las tesis sobre la decadencia de la raza indígena, sostenidas por algunos representantes de la intelectualidad de entonces. La exaltación del colectivismo, como modo de acción social, debe entenderse, siguiendo la misma línea argumental, como la respuesta política a la tesis elitista y aristocratizante sobre el destino del país. Alejandro Deustua, una vez más, expresaba con toda claridad la idea al decir que: «La salvación [del país] no surgirá de la voluntad colectiva, que es la más deprimida, ni de la resurrección de las energías primitivas del pueblo, que no las ha tenido, sino de [...] la inteligencia omnipotente de un grupo de hombres que tenga conciencia absoluta, profunda y clara del estado del país y de los remedios que éste exige».[53]

Si tomamos esta idea como modelo de uno de los discursos contra los cuales se construye *Yawar fiesta*, observaremos que el aspecto épico de esta novela constituye una perfecta inversión valorativa de los juicios de Deustua sobre el carácter y el destino de la voluntad colectiva y las energías primitivas del pueblo en la definición del rumbo histórico de la sociedad peruana. Y, partiendo del mismo principio de inversión, la novela le asigna también su lugar a «la inteligencia omnipotente de un grupo de hombres», en la que Deustua ve la salvación del país. En efecto, como contraparte a la comuni-

---

[52] «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú», *op. cit.,* p. 67. El énfasis es mío.

[53] El pasaje es citado por Augusto Salazar Bondy en su *Historia de las ideas en el Perú…,* tomo I, p. 189; y también por Antonio Cornejo Polar en *Los universos narrativos…*, p. 58.

dad indígena, tenemos en *Yawar fiesta* otro personaje colectivo: los mistis. Como los puquios, los mistis son también una estilización, pero de carácter degradante. Y en la representación artística de este grupo se sostiene otro aspecto de la novela, el aspecto *satírico* (en tono y tema). La función de los dos aspectos (el épico y el satírico) es la de dislocar al objeto que la obra ilumina, esto es, se trata de sacar a ese objeto del lugar que ocupaba en el discurso contra el cual se polemiza.

En la literatura crítica sobre esta novela poco se ha hecho por entender su aspecto satírico. Por el contrario, un crítico tan agudo como James Higgins llega a considerar como un defecto de la novela la caracterización de algunos de los mistis (la de los cabecillas del grupo que se opone a la corrida india), pues la percibe como una caricatura. Y no hay duda de que lo es, pero Higgins parece entender que esto supone una nota disonante en el general estilo épico-realista de la novela.[54] Una parte de las dificultades para integrar el aspecto satírico de esta novela en la lectura crítica radica en que, para el caso de Arguedas en general, se ha insistido demasiado en el valor sociológico-descriptivo de la representación del mundo social andino en sus novelas; esto es, se ha insistido demasiado en el realismo arguediano entendido como reflejo de una realidad (al margen de las sutilezas con que esta idea se formule). Este hecho lo podemos ver en conexión con el tópico crítico según el cual con *Yawar fiesta* se inicia, en la narrativa de Arguedas, el proceso de ampliaciones sucesivas del mundo representado en las novelas. Cornejo Polar explica bien lo que se ha entendido por esto en el plano de la representación del mundo social:

> Contrariamente a lo que podría sospecharse, el crecimiento del mundo representado [de la aldea al pueblo (Puquio), del pueblo a la ciudad (Abancay) y de allí a la totalidad del país (en *Todas las sangres*)] no implica la dilución de lo concreto en panoramas más o menos genéricos ni la cancelación de la aptitud de análisis. A la inversa: la ampliación resulta

[54] Higgins sostiene que: «Undoubtedly *Yawar fiesta* has its flaws —in particular, its artistic unity is undermined by the lengthy and somewhat old-fashioned introduction which postpones the narrative until the third chapter, and its characterization of Don Demetrio and Don Antenor tends to degenerate into caricature— and, indeed, Arguedas did not produce his best work until the fifties and sixties when his career took off again after a prolonged silence». En Higgins, James. *A History of Peruvian Literature*. Liverpool: Francis Cairns (Publications) 1987, p. 143. Esta idea de lo caricaturesco como defecto en la representación artística reaparecerá también (y con más fuerza) en el discurso crítico sobre y contra *Todas las sangres*, como veremos más adelante en la tercera parte de este ensayo. El problema va referido en ese caso, normalmente, a la representación de los personajes costeños, miembros de la clase dominante o asociados a ella. Particularmente ilustrativas de esta posición crítica son las intervenciones de Luis Alberto Sánchez, Alejandro Losada y Mario Vargas Llosa.

> correlativa a una manifiesta agudización de la capacidad de percibir matices y distingos. Sectores vistos en las primeras instancias del proceso como totalidades homogéneas, son posteriormente captados en función de gamas internas, delimitadas tajante o sutilmente, como se aprecia en la representación de los *principales:* de la monolítica plasmación de este estrato en los cuentos de *Agua* se pasa a la dicotomía «más principales» y «menos principales» de *Yawar Fiesta* y a la considerablemente más rica matización de *Todas las sangres* [...].[55]

El problema con la idea de las ampliaciones sucesivas así presentada es que esta más parece referirse a algo así como la ampliación de un inventario social. Y aun eso, en términos de su propia lógica, no es cierto. Si tomamos un cuento como «Agua», por ejemplo, no hay tal cosa como una plasmación monolítica de los *principales*. La distinción «más principales» y «menos principales» ya está allí. Toda la historia gira alrededor de un reparto (de agua), esto es, de una jerarquización social en torno a la cual se realiza la distribución de recursos. El mundo de San Juan admite tantos distingos como el de Puquio en la descripción de este grupo. Y admite más, pues si nos concentramos en la presentación de los indios, ya lo hemos dicho, se revela, en el cuento, «una manifiesta agudización en la capacidad de percibir matices y distingos» (entre comunidades enfrentadas a los gamonales y comunidades «maulas», aliadas a los principales, por ejemplo), que contrasta con el carácter más homogéneo que tiende a dominar la representación de los puquios en *Yawar fiesta*.

Si alguna ampliación se opera en *Yawar fiesta* es la del espacio artístico, entendiéndose por esto que se produce en este período, como hemos visto, una apertura hacia una tipo de discurso de registro más amplio. La incorporación del aspecto satírico en esta novela es uno de sus rasgos más innovadores y cumplirá una función esencial. En *Yawar fiesta* nos encontramos con el uso de la sátira como mecanismo de crítica social en la novela de «tema andino». De este modo, el impulso a la protesta, el odio y la rabia en que se alimenta (de los que Arguedas tanto hablaba como que habían marcado toda su primera etapa creativa) adquiere otra forma artística. Que este aspecto esté asociado con la cultura popular es una cuestión que está de más discutir. Así se registra (y hay muchos ejemplos de ello) en el propio Arguedas, en particular en sus primeros cuentos. En esos casos, se trata de una visión humorística de desafío cuya fuente está bien definida, al ser esta atribuida a un personaje particular (Pantacha, los escoleros, etcétera). Por lo general está dirigida contra los mistis (como burla) y lo «extranjero», aunque los indios (los otros indios) son también blancos de ella.

---

[55] Cornejo Polar, Antonio. *Op. cit.,* p. 15.

Justamente por aquella época, Raúl Porras Barrenechea reconocía en lo satírico uno de los rasgos más resaltantes (y más indio) del «estilo bárbaro» de Guamán Poma, pero sin (¿querer?) advertir la inversión valorativa (esto es, el pensamiento «crítico») con la que esto se asociaba. Y Uriel García había comentado sobre este aspecto de la cultura popular al que él llamaba «ironía» y consideraba, fundamentalmente, como una actitud defensiva: «La aldea es ironía. El lenguaje de la ironía es el quechua, el idioma vencido y humillado. La ironía quechua es restañante; a veces tiene la obscenidad psicopática de lo primitivo y siempre es despectiva [...]. La ironía es defensa pueblerina del pasado, de la costumbre tradicional [...] reacción agresiva de la vida campesina contra la ciudad».[56]

Mas el aspecto satírico o irónico de la narrativa arguediana no tiene como fuente exclusiva la cultura popular (sobre todo para la primera época), si lo consideramos en su valor estructurante. La inversión valorativa en la que se origina la sátira de lo misti y lo español estaba ya presente, en gran medida, en el discurso de la intelectualidad radical peruana desde los años veinte, como una reacción contra el hispanismo de la intelectualidad oligárquica. Si González Prada puede verse como su antecedente moderno, lo cierto es que el antihispanismo de entonces había adquirido un sesgo diferente y una mayor definición como discurso político, en todo lo cual había jugado un papel importante la reemergencia del horizonte social y cultural andino.

El antihispanismo aparece como credo furioso en *Tempestad en los andes*, un libro que Mariátegui patrocinó con cautela, y de manera más articulada en el propio Amauta. El antihispanismo de Mariátegui es bastante evidente en su discusión sobre el carácter de la literatura peruana, por ejemplo. Es, claro está, la forma que adquiere un argumento polémico contra las propuestas de José de la Riva Agüero (en *El carácter de la literatura del Perú independiente*) y las de José Gálvez (en *Posibilidad de una genuina literatura nacional*). Se monta, a partir de él, una relectura de la tradición literaria del Perú. Pero los motivos de esta relectura adquieren mayor relevancia, aun cuando se los aplica a la interpretación de la tradición histórica.

Es bastante claro el papel que jugó la recuperación del pasado prehispánico en la polémica intelectual de los años veinte. Mariátegui le da sentido categórico a esta recuperación en *Peruanicemos al Perú* cuando afirma que «El pasado incaico ha entrado en nuestra historia reivindicado no por lo tradicionalistas sino por los revolucionarios. En esto consiste la derrota del colonialismo. [...]. La revolución ha reivindicado nuestra

[56] García, José Uriel. *El nuevo indio. Ensayos indianistas sobre la sierra surperuana.* 2.ª ed. Cusco: H. G. Rozas Sucesores Librería e Imprenta, 1937, p. 161.

más antigua tradición».[57] Pero también traslada los efectos de esta reivindicación de lo antiguo hacia un nuevo entendimiento de la conquista y la colonización española. Sin caer en los extremos de una reactualización de la leyenda negra (cosa que le criticaba Uriel García a Valcárcel), la desmitificación de esta etapa de la historia del Perú la realiza Mariátegui presentándola en su carácter problemático, esto es, presentándola como un proceso abierto, incompleto, defectuoso. En otras palabras, como un proceso *antiépico.*

En lugar de la épica (y típica) exaltación de la gesta militar española (conquista), él se concentra en las dificultades para organizar un sistema económico coherente (colonia). Lo español pierde su aura heroica y deja de ser el gran protagonista de la historia, pues su papel se ha visto disminuido dada su incapacidad de elaborar una respuesta coherente a los retos que le imponía su nuevo medio. Y es precisamente al comentar este tipo de problemas (el carácter de la colonización española de América) que Mariátegui engancha con una imagen de «lo español» en la que no podemos dejar de ver el modelo de la inversión valorativa que se ofrece en *Yawar fiesta*. Apunta Mariátegui, en una nota a pie de página, interrumpiendo el flujo de su argumento en el primer ensayo:

> Comentando a Donoso Cortés, el malogrado crítico italiano Piero Gobetti califica a España como «un pueblo de colonizadores, de buscadores de oro, no ajeno a hacer esclavos en caso de desventura». Hay que rectificar a Gobetti que considera colonizadores a quienes no fueron sino conquistadores. Pero es imposible no meditar en el juicio siguiente: «El culto de la corrida es un aspecto de este amor a la diversión y de este catolicismo de espectáculo y de la forma: es natural que el énfasis decorativo constituya el ideal del haraposo que se da el aire del señor y que no puede seguir ni la pedagogía anglo-sajona del heroísmo serio ni la tradición francesa de la fineza. *El ideal español de la señorilidad confina con la holgazanería y por esto comprende como campo propio y como símbolo la idea de la corte».*[58]

La caracterización de los mistis en la novela de Arguedas parece fundada en esta observación poco halagüeña de Gobetti, acogida por Mariátegui. Y una observación

---

[57] Citado por A. Flores Galindo en *Buscando un Inca…*, p. 248. El contexto de la cita es importante. Flores Galindo comenta sobre la capacidad de Mariátegui de visualizar, en la (elaboración sobre la) figura de Rumi Maqui, la articulación de tiempos y contenidos históricos, desde la cual se propone un nuevo valor: «la posibilidad del cambio social, la insurrección», realizando en ello la fórmula de Marx que instaba a «encontrar en lo que existe de más antiguo las cosas más nuevas». Esta estrategia de pensamiento es, posiblemente (si creemos en la fórmula del «magisterio de Mariátegui»), la más importante enseñanza del Amauta para el novelista.

[58] Mariátegui, José Carlos. *Op. cit.,* p. 14, nota 1. El énfasis es mío.

como esta no puede menos que sugerir el sentido que adquiere la fiesta india en *Yawar fiesta*. El *turupukllay* tiene, entonces, un doble valor positivo: primero, como expresión de la capacidad creativa andina, la capacidad indígena para adaptar y transformar los nuevos materiales incorporados a su mundo; y segundo, concomitantemente, como un rescate del sentido de la fiesta, que adquiere entonces un nuevo sentido moral (heroico) y ritual. Precisamente, es de acuerdo con su relación con el sentido de la fiesta que los dos grupos son juzgados en la novela y sus funciones dentro de la historia (como héroes u opositores) se definen.

El contraste que se plantea entre indios y mistis determina, por otra parte, la forma cómo se distribuye el material narrativo en el relato. Los seis capítulos en que se narra la historia de la corrida («K'ayau», «La circular», «La autoridad» y «La víspera» // «El auki» y «Yawar fiesta») se dividen en escenas o constituyen ellos mismos escenas. El predominio del relato escénico va adquiriendo en ellos mayor definición como recurso expresivo. En *Yawar fiesta*, este recurso dramático está al servicio de marcar las diferencias entre indios y mistis, y refuerza, de ese modo, la perspectiva con la que se valora ese mundo. La mayor parte de las escenas tienen ya sea a uno o a otro de estos personajes colectivos ocupando el escenario. Cada escena de este tipo condensa uno de los aspectos (épico o satírico) de la novela.

Los indios son presentados siempre en acción que progresa hacia su objetivo —se organizan; marchan en busca del Misitu, lo enfrentan y capturan; lo traen al pueblo y lo lidian— abriendo y ocupando, en cada caso, nuevos espacios.[59] Los mistis, por otra parte, están siempre pre-ocupados (como marca de su enajenación), intrigando contra la realización de la corrida, ocupando el mismo espacio cuyo centro es la autoridad «extranjera». Frente a la gesta india, la intriga palaciega (o «cortesana») de los mistis. Los indios hacen; los mistis hablan. La alternancia de las escenas establece un contrapunto en el que las virtudes de unos son destacadas por los defectos de los otros. Cuando ambos personajes colectivos aparecen en la misma escena, el centro lo ocupan los indios y los mistis son espectadores: como en el espectáculo final de la corrida.

El contraste entre comuneros y mistis es, pues, neto. A los indios los caracteriza su cohesión interna como grupo, de la que emana la energía y la determinación con que acometen sus empresas, aun cuando entran en competencia entre sí. Los mistis, en

[59] La idea de que se abren nuevos espacios va en serio. Los capítulos «Los serranos» y «El Misitu» interrumpen la secuencia de capítulos que narran la preparación y ejecución del ritual: literalmente, la dividen en dos. Se abre, entonces, un nuevo espacio narrativo (una digresión) en el que se acopia material para resaltar la gesta indígena.

cambio, son un grupo conflictivo, que se cohesiona a partir de alianzas coyunturales, cuya rivalidad descontrolada es una amenaza para la estabilidad de ese mundo, y los caracteriza, además, su ineptitud para el trabajo y su desidia para desarrollar cualquier actividad productiva. Si los indios son la fuerza centrípeta y estructurante de ese mundo (el valor «simbólico» de la tradición), los mistis representan las fuerzas centrífugas y disolventes (un cierto valor «diabólico») del cambio, aunque superficial o anárquico.

En este contraste *tonal* se configura el marco estructural de la novela. La lucha (o «agón») entre lo indio y lo misti en el mundo andino se inscribe como una narrativa constitutiva, un «mito», que expresa la consistencia del lenguaje intelectual (en cierta medida, también, el lenguaje social) sobre el mundo andino. Ahora bien, más adelante regresaremos a observar cómo en el centro de esta narrativa se incrusta, *antiestructuralmente,* una franja de lenguaje (la *voz dialógica* de la franja mestiza, en tanto que se trata en ella de personajes que no son ni *indios* ni *mistis* en el sentido estructural propuesto), el lugar en el que se va forjando el sentido de un discurso que se erige crítica y polémicamente contra los mitos constituidos: una «jeremiada».

Ritual y drama de las clases sociales en el mundo andino: el valor de la fiesta

Si regresamos ahora a la sintaxis narrativa que propone la novela desde sus capítulos iniciales, observamos que la representación se inicia con la definición de un macro nivel temporal-espacial (la primera versión de la novela se iniciaba en un plano casi tectónico, con el capítulo «La quebrada») y se mueve (se podría decir que desciende) vertiginosa y puntualmente, acumulando material, hasta desembocar en la captación del desafiante gesto ritual de un danzante de tijeras en la plaza de Puquio (en el «tercer» capítulo, «Trompetas de la tierra», que es un capítulo de transición). La concreción de este nuevo plano temporal-espacial expresa el modo que dominará la representación de ese mundo a partir de ese punto: se trata de la radical concentración en el tiempo de la realización de la fiesta, en el espacio en construcción de la plaza ritual. La novela se va construyendo al construir el sentido del ritual. ¿A qué responde la centralidad de este?

Si pensamos en *Yawar fiesta* como la representación del drama social del mundo andino (incluso en los términos esquemáticos en el que lo estamos entendiendo por ahora), la parte del relato que se concentra en las vicisitudes de la realización de la fiesta constituye algo así como una radical *desaceleración* del tiempo en la gran narrativa sobre Puquio, fenómeno que da lugar a la *magnificación* de un momento fundamental: la escenificación del evento que revela los mecanismos en los que se sostiene el precario equilibrio, la tensión, de ese mundo. Ahora bien, si la «fiesta de sangre» constituye una

crisis cíclica (un tiempo ritual) en la que se ponen en juego las tensiones que hacen a ese mundo (recordemos que la «fiesta de sangre» se monta sobre una celebración cívica republicana), a ese evento se le suma otro, que actualiza el conflicto y agudiza la crisis con la amenaza de desbordar los mecanismos del ritual: se trata de la prohibición de la fiesta y de los esfuerzos de un segmento de ese mundo por ejecutarla y los de otro por resistirla.

Los esfuerzos por parte de los mistis «alimeñados» por ejecutar la prohibición de la fiesta, en apoyo de la autoridad del subprefecto, son vistos por otros mistis (como el terrateniente don Julián Arangüena y el comerciante don Pancho) como una ruptura con la tradición, esto es, la infracción de una norma. Se genera aquí la crisis que amenaza con romper los marcos en que se han organizado las relaciones entre los grupos en Puquio. Tanto esta crisis como el proceso de escalamiento que la sigue se originan en el espacio de los mistis y se expresan, al inicio, en el ámbito de los mistis y los chalos exclusivamente. Los comuneros continúan con los preparativos de la fiesta; ellos son *separados:* están en otra cosa.

Solo hacia el final (con el débil intento de imponer la corrida española sobre la india), cuando ya los defensores mistis de la tradición han sido reducidos y encarcelados, los comuneros se ven involucrados en la crisis; si se quiere, la crisis se extiende hasta ellos. Y es en ese momento que la crisis actual de Puquio coincide con la fisura fundamental de ese mundo, que separa a mistis e indios. Es el tiempo de mayor peligro. Al final, la acción reparativa de los comuneros (que retoman la dirección o sentido de la fiesta ante el fracaso del torero español) impone un sentido de continuidad en ese mundo. Se realiza el ritual público tradicional (que incluye un sacrificio de sangre) que cierra la peligrosa brecha abierta entre grupos rivales. Se puede pensar, entonces, que los comuneros son el factor de estabilidad en el tenso mundo puquiano, tanto por su no participación en el desarrollo inicial de la crisis como por la efectividad (la coherencia) de los mecanismos de reparación que ellos ponen en juego (el retorno a la tradición).

El último capítulo de la novela, con la celebración de la fiesta propiamente dicha, cierra (momentáneamente) la crisis actual de Puquio, pero, al mismo tiempo, revela lo que a la larga será una fisura irreparable entre los grupos que cohabitan ese espacio. En gran medida, la separación está simbólicamente integrada a la existencia de esta comunidad fraccional. Desde el inicio de la novela, en el capítulo «Pueblo indio», se introduce la imagen de la separación espacial de los grupos, que se actualiza cada año en la estructura espacial del ritual: ¿qué lugar ocupan los comuneros en esa plaza?, ¿qué lugar ocupan los mistis y los chalos? Esto último es particularmente enfatizado en la novela al acentuar la separación de don Julián y don Pancho del centro ritual (en el que

están, pero no están), y la dramática redefinición del lugar que ocuparán Escobacha y los chalos, rebasados por la presión de los comuneros que entran a celebrar su fiesta (¿toman o no toman parte?).

El ritual de la fiesta de sangre, como ciertas «ceremonias seculares» estudiadas por Moore y Myerhoff, ofrece «un medio teatral formal en el cual la gente puede estar junta sin mucha interacción, pero en el cual sus símbolos se pueden yuxtaponer en el tiempo y el espacio para dar una apariencia de unidad».[60] Este es uno de los sentidos que la fiesta tiene como espacio de concurrencia en tanto centro de la representación novelesca. Moore y Myerhoff se refieren a un tipo específico de ritual, en el que la solidaridad del grupo participante puede ser solo momentánea e incluso se puede tratar de «ceremonias seculares inventadas y producidas para personas [o grupos de personas] que se reúnen para sólo una ocasión particular». Esta condición parece caracterizar mejor, en *Yawar fiesta,* la lógica del proyecto de construir la carretera, que la de la fiesta. Sin embargo, aunque en la novela de Arguedas la fiesta de sangre es una tradición establecida, esta idea nos permite pensar también *genéticamente,* nos permite mirar hacia el origen del ritual. De ese modo, ciertas condiciones originales de las relaciones entre grupos, que requieren la invención y producción de tales «ceremonias», afloran en el presente para destacar y recordar la precariedad del orden en ese mundo. El orden de Puquio es un orden transicional y transaccional. Es la formulación de un vivir aparte: una separación que estabiliza las tensas relaciones entre los grupos. Pero hay que trabajar para mantenerla; y, en la novela, el principal peligro viene de la inestabilidad del mundo misti (o no-indio).

La manera en que se organiza el trabajo de construcción de la carretera a Nazca y el modo en que se lo «ritualiza» (como marca de la influencia y liderazgo de los ayllus de Puquio) revela, al mismo tiempo, la capacidad y la constante necesidad de la creación de rituales, ya sea para hacer posible la «conjunción temporal» de grupos de personas (social y culturalmente diversos) en respuesta a las demandas de la vida moderna, dándole forma a una actividad económica impulsada desde afuera (como será también la participación en el trabajo de la mina, a través de la «mita», representado más tarde en *Todas las sangres*); ya sea para visitar periódicamente esa zona en la que se redefinen las fronteras internas en un mundo constantemente amenazado con la irrupción de violencia destructiva.

---

[60] Véase, de Sally F. Moore y Barbara G. Myerhoff, la introducción («Secular Ritual: Forms and Meanings», pp. 3-24) del volumen que ellas editan: *Secular Ritual*. Assen: Van Gorcum, 1977. Para el pasaje citado, véase la p. 9. Las traducciones son mías.

Carlos Vidales, en su artículo «Lucha intercultural y ambivalencia en la *Fiesta de sangre*», destaca el sentido activo y permanente de la lucha entre segmentos de la misma estructura social y apunta hacia ideas semejantes a las anteriores al describir la lógica del ritual:

> [...] en ese juego de la «muerte del toro» que es *Yawar fiesta*, *el hacendado y las comunidades están viviendo en mundos de representación completamente distintos en el momento de participar en el mismo ritual.* Y simultáneamente, la escenografía y los accesorios dramáticos del ritual que comparten los obliga a compartir pautas de identificación y a elaborar símbolos, signos, significaciones comunes que *permiten la convivencia emocional del drama. En el fragor de la lucha intercultural se aprende, sin querer, a sentir lo mismo que el otro, a* coactuar en una zona de existencia compartida que no es «tierra de nadie» sino más bien «tierra de todos». *Es en esta frontera difusa, ambivalente, en continuo proceso de creación, donde se forjan los ricos y cambiantes sistemas de señales que constituyen el fundamento sociológico del mestizaje.*[61]

Lo que el ritual enseña se refleja en la novela en otra zona que se conecta con este sentido de frontera difusa, «en continuo proceso de creación» (otra de las formas del «continuo drama» de las clases sociales del que hablaba Arguedas), y lo expande. Entre las dos fuerzas o principios que pugnan por darle forma a ese mundo en la novela, como hemos visto, se abre una franja en la que resuena y se instala la ambivalencia fundamental de la lucha intercultural que se expresa en la fiesta. Esa franja es ocupada por aquellos personajes cuyo perfil individual aparece con mayor nitidez y que están dotados de mayor densidad, justamente en virtud de su naturaleza conflictiva. Estos personajes establecen una gradación que recorre todo el espectro de matices, cuyos límites están marcados por los personajes colectivos de mistis e indios. Del gran señor, don Julián Arangüena, al comerciante don Pancho (ambos mistis); de Escobacha, el chalo rebelde, intelectualizado y «odiador» de mistis, a Martínez, el indio proletario. Una franja mestiza.

A través de ella, Arguedas ilumina distintos aspectos de esa lucha constante entre las dos grandes fuerzas o principios que coexisten en lo andino. A través del vínculo que cada uno de esos personajes sostiene con ese mundo se va revelando la complejidad de una sociedad en fermento. Tal complejidad se revela, en principio, en el entendimiento de que las distintas formas de relación con lo andino son el resultado de la acción de diversas fuerzas históricas que han actuado sobre los individuos en distintos momentos. Entre la épica y la sátira se desarrolla otro drama (¿el «verdadero»?) del mundo andino.

---

[61] Vidales, Carlos. «Lucha intercultural y ambivalencia en la *Fiesta de sangre*» En *La Rana Dorada. Revista de historia y cultura*. Estocolmo, 1997. El énfasis es mío.

El centro ideológico de la novela se edifica en este espacio, pues aquí se reflejan los valores y las perspectivas a partir de los cuales ese mundo es juzgado.

La franja mestiza como centro ideológico

Cuando se ha insistido en la objetividad del narrador de *Yawar fiesta*, los críticos se han referido, fundamentalmente, al hecho de que el narrador no se manifiesta directamente (no juzga o comenta) sobre los acontecimientos narrados. Ahora bien, la «objetividad» del narrador no implica que ese mundo quede sin sanción.[62] Ya hemos visto, por ejemplo, en el mecanismo de la inversión valorativa, una de las formas específicas en que la novela entra en diálogo con su contexto de discursos. Pero, además, hay en la novela otra fuente a través de la cual se articula, con mayor complejidad, la construcción de un discurso andino sobre lo andino. Esta se ubica en esa franja abierta por la presencia de los personajes más individualizados. Su función es esencial, puesto que es allí donde los rasgos generales con los que se ha diseñado ese universo (a través de la oposición indios/mistis) encuentra su perspectiva. Se formula aquí una homilía política. Su presencia le otorga profundidad al diseño, por otra parte esquemático, de la novela.

Pero profundidad es en este caso, como hemos visto, ambigüedad y conflicto, los términos en los que estos personajes se relacionan con el mundo de Puquio. Estos personajes son el resultado de la dinámica de ese mundo, y la novela pone en escena el drama de sus existencias. Se produce, de esta manera, una primera concreción de la figura de lo mestizo que se define en la oscilación entre un sentido de angustia (como sentido opresivo y potencialmente destructivo) y la vislumbre de esa posición intermedia como un ámbito de posibilidades. Y es precisamente en virtud de esta condición que en el lenguaje de estos personajes se expresa la mayor textura ideológica e idiomática, por oposición al habla de los comuneros y de los mistis.

El habla de los comuneros no solo es una invención, sino que no hay en ella ninguna intención mimética y su magnitud discursiva es bastante limitada. Se trata de una lengua creada para destacar el carácter épico del personaje colectivo, una lengua «especial» (otra estilización) cuya función es, nuevamente, dislocar el habla indígena del lugar que

---

[62] Véase, en particular, el largo desarrollo que le da a este punto Castro-Klarén, Sara. *El mundo mágico de José María Arguedas.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1973. Véase en particular el capítulo 2, «Realismo y retórica», en el que dice: «El narrador de *Yawar fiesta* es un hombre interesado en informar más que en comentar o juzgar. En los pocos casos en los que comenta, sus observaciones parecen tan naturales e indirectas que crean la impresión de una completa neutralidad. […] el narrador de *Yawar fiesta*, emplea maneras muy sutiles de registrar sus simpatías y comentarios» (pp. 59-60).

ocupaba en otros discursos que le eran extraños y adversos. Es una lengua expresiva, vehículo de emociones fuertes y bien definidas: dolor, alegría, coraje. En cuanto se debe abrir a cierta magnitud discursiva, esto es, en cuanto empieza a revelar una más compleja textura ideológica, es convertida en «visión» y asumida por el narrador. De esta manera, se comunica el punto de vista indígena, reforzado por ciertas alteraciones en la textura idiomática del discurso del narrador. Ocurre así, por ejemplo, en ciertos pasajes de «El despojo» y de «Pueblo indio», y en toda la sección inicial de «El Misitu».

El habla de los mistis en *Yawar fiesta*, por su parte, es también una estilización cuyo propósito, como ha quedado establecido en general para el tratamiento de estos personajes, es la sátira. No presenta las drásticas limitaciones discursivas del habla de los indios, pero de su textura idiomática Arguedas ha eliminado todo atisbo de quechuismos o localismos, y la construye, más bien, sobre la base de una estructura retórica que oscila entre la grandilocuencia y la cháchara. Es esta, también, en muchos sentidos, una lengua artificial, asociada al amaneramiento de estos mistis alimeñados. La excentricidad de esta forma de hablar es también una condición de su textura ideológica.

Lo último es evidente en la forma como cambia de orientación el discurso de los mistis sobre la corrida india. Al final del capítulo «K'ayau», los mistis están tratando de entusiasmar al subprefecto con la corrida de toros al estilo indio, describiendo con lujo de detalles los momentos de la fiesta, destacando los aspectos más fuertes y salvajes del espectáculo. Pero al comenzar el capítulo siguiente, «La circular», una vez que se ha conocido la noticia de la prohibición de la fiesta, su actitud cambia drásticamente. Los mistis, reunidos en el despacho del subprefecto, reaccionan contra la defensa de la fiesta que hace don Pancho Jiménez:

> —No, señor Subprefecto Los vecinos conscientes estamos con la autoridad. La corrida de Puquio es deshonrosa para nuestro pueblo. Parecemos salvajes de África y nos gozamos con estos cholos que se meten entre las astas de los toros, sin saber torear y borrachos todavía —don Demetrio Cáceres avanzó hasta la mesa del Subprefecto. Se hacía el rabioso—. Yo he estado en las corridas de Belmonte en Lima y he gozado con su arte. *Aquí hay que enseñar a la gente que sepan ver toros y corridas civilizadas. Todos estos vecinos que me rodean son los que van a Lima, son los más instruidos. Y apoyamos al Gobierno. Sí señor.*
> *Y siguió hablando largo rato, porque el Subprefecto le aprobaba moviendo la cabeza* [el énfasis es mío] (101).

El narrador deja muy en claro bajo qué luz se desarrolla la escena. Los términos en que los mistis defienden la civilización son los de un discurso impostado, la extensión del gesto mecánico de la autoridad. A partir de estos rasgos idiomáticos e ideológicos,

el habla de los mistis contrasta notablemente con el habla de don Julián y don Pancho, por un lado, y con el habla de Escobar, por el otro. Estas son las fuentes de un auténtico discurso sobre lo andino —no exento, sin embargo, de contradicciones—.

Con don Julián, Arguedas inicia su exploración del drama particular de la casta dominante serrana.[63] Don Julián encarna al señor antiguo, uno de aquellos cuyo patrón de conducta «no ha sido perturbado, manejan los puños, blanden el garrote e hincan las espuelas, duramente; son los dueños».[64] El chalo Escobar, desde su odio lúcido, lo caracteriza:

> ¿Pero qué quieres, hermano, con gobiernos que apoyan a todos los gamonales de corazón duro y bestia, como don Julián Arangüena? *Estos empujan cada vez más, y de propósito, con cálculo infernal; empujan al indio a arraigarse en esa vida oscura, temerosa y primitiva; porque eso les conviene, porque por eso mandan y gobiernan. Y son gente poderosa, hermanos, porque también ellos conocen el alma del indio, tanto quizá como nosotros, y hacen lo contrario de lo que podríamos hacer nosotros.* Ellos precipitan al indio hacia lo oscuro, al temor, a eso que en la universidad llamamos «el temor mítico» [el énfasis es mío] (170).

El «cálculo infernal» (el *maquiavelismo*) como característica de la conducta de ciertos personajes se convertirá en regla en la representación de los representantes más importantes de los grupos dominantes. Pero el fenómeno será particularmente importante más adelante. En *Yawar fiesta*, don Julián no es solo un agente que modela la conducta del indio. Así como ha persistido en las comunidades el espíritu antiguo de lo andino, así persiste él, como una fuerza que ha sido también modelada por su medio y su historia: en él, aunque de manera contradictoria, ha empezado a triunfar lo indio, y eso es lo que lo separa de los otros mistis; eso es lo que le permite conocer el alma del indio: esa es la fuente de su poder.

A Arguedas lo obsesionará ese personaje que, para él, encarna una parte esencial del mundo andino y, en trabajos posteriores, volverá sobre él, tratando de darle forma más definida.[65] La configuración de don Julián es el comienzo de la exploración novelística

---

[63] Hay un antecedente de esto en uno de sus primeros cuentos, «El vengativo» (1933), en el que (como hará más adelante en *Diamantes y pedernales*) presenta un drama pasional.

[64] «La novela y el problema de la expresión literaria…», *op. cit.,* p. 67.

[65] En *Los ríos profundos*, por ejemplo, lo encontramos sobre todo en la figura del padre predicador de Abancay, a través del cual Arguedas engancha la deliberación de su actuar político (el «cálculo infernal» del que habla Escobar en *Yawar fiesta*) con el discurso religioso. Sin embargo, en don Julián y en el padre predicador, tal fusión o es incipiente o no ha producido un impulso transformador. Tendremos que esperar hasta *Todas las sangres,* novela en la que tal impulso adquirirá forma cabal en la figura de don Bruno Aragón de Peralta.

de un comportamiento humano crucial y problemático, organizado en torno a los principios de deseo y apropiación.[66] Por eso, es particularmente interesante el problema que han tenido ciertos críticos con la simpatía o preferencia de Arguedas por este tipo de personaje. Lévano, Losada y Vargas Llosa, no siendo los únicos, han sido los más vocales. La preocupación, cuando surge entre estos críticos, se traduce pronto en sanción sobre lo que puede o no puede ser representando, y los términos en los que ha de ser representado, en la novela de tipo «realista». Es, si se quiere, una objeción que tiende a restringir (o disciplinar) la imaginación de Arguedas o a no convalidar los hallazgos de su *investigación* novelística, los nuevos campos que esta abre.[67]

En don Pancho como en don Julián triunfa también lo indio. Sin embargo, don Pancho es el resultado de un proceso muy diferente. En él se presenta un aspecto de la modernidad que coexiste con lo antiguo (con don Julián y los comuneros). Si don Julián revela la incapacidad de los otros mistis de mantenerse fieles a sus tradiciones, don Pancho pone en evidencia la incompetencia de estos para apropiarse de los frutos del progreso que tanto elogian en su discurso. En diálogo en la cárcel «exponen» sus posiciones (don Julián lo hace en ese estilo explicativo que se desarrollará tanto más en *El Sexto* y *Todas las sangres*). Al ir a visitar a don Pancho, don Julián ha sido apresado:

> —Hey venido a verlo, don Pancho. Pero de viejos, creo, solemos agüevarnos. ¡Qué temeridad! ¡Quien iba a creer! Los dos, presos, como indios.
> —¡Y de abuso!
> —No de abuso. Yo de puro pesao. Pero a esos chalos renegados seguro que los voy a desgraciar. Pero ahora hablemos todavía de la apuestita. Ya están bajando los k'ayaus con el Misitu. ¿Oyó usted el anuncio de los wakawak'ras?

---

[66] Es importante destacar que en don Julián, a diferencia del don Froylán de «Warma Kuyay» (uno de los primeros bosquejos) y del don Aparicio de *Diamantes y pedernales* o del don Bruno de *Todas las sangres* (este último, en la dialéctica con su hermano Fermín, es el extremo hacia el que se desarrolla este prototipo), el deseo y apropiación aparecen desexualizados. Este rasgo (el gamonal desexualizado) se da en el mismo contexto simbólico en el que se atenúa la violencia social de ese mundo como efecto de la acción del ritual.

[67] Sin lugar a dudas estos personajes son los vehículos a través de los cuales se expresa la crisis, en la imaginación artística de Arguedas, de lo que René Girard llamaría el «reflejo mimético», y se marca la transición hacia (la investigación de) la problemática del «deseo mimético» y su paulatino afianzamiento: «If we are blind to mimetic desire, we will also be blind to the experience of 'disillusionment' that makes its revelation possible and to the unmistakable traces left by that experience, not necessarily in all works of mimetic revelation but primarily in those transitional works that accomplish the passage from mimetic reflection to mimetic revelation. For the writer himself, this passage necessarily means the shattering of a mimetic reflection that complacently mirrors itself as pure originality and spontaneity». *To Double Business Bound. Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978, pp. IX-X.

> —Sí he oído, don Julián. ¿No le dije? ¡Los kayau's son trejos! Hay que hablar claro; los indios, cuando acuerdan, creo que hasta el infierno taparían, como a una olla. ¡Caray! Si saben que estamos aquí, de puro abuso, capaz nos sacan. Tumban la puerta, y atropellando a los «civiles», nos llevan para que miremos al Misitu.
> —A usted será. Yo, pues, a veces, los he acogotado feo. En su adentro, seguro, me maldicen. Es, pues, de razón. Yo, como a perros no más los arreo. Ya usted sabe, don Pancho, mucho indio hey fregado. *Así es, pues, Dios me ha puesto en Puquio para que los aguante. ¡Caray! Y en la puna, los hey hecho gritar bien, desde las alturas de Coracora hasta Chalhuanca, de Pampachire a Chipao. Como a potro mañoso los he amansado, así, a puro golpe, hasta que han arrodillado en el suelo. Usted es, pues, de otra manera, otro corazón tiene usted. Y es de razón. Usted ha hecho plata vendiendo trago y abarrotes no más; calladitos, y de buena voluntad, le han traído la ganancia a su misma casa. ¡Así cualquiera!* Por eso, usted para de parte de los ayllus, es usted amiguero de K'ayau, de Pick'achuri, y como a hijos los defiende. «¡Carajo, los comuneros son papachas!», dice usted. Y si hay ocasión, usted pelea por la indiada. ¡Claro pues! Así tiene que ser. Pero yo tengo que correr la puna bien armao y tengo que meterles fuerte la espuela. ¡Pero valgan verdades! Nunca hemos peleado con usted. Los otros vecinos me muerden, peor que indios.
> —Usted, don Julián, es como un toro padre en Lucanas; se anda usted, de canto a canto, empujando a los otros, y abusando. Pero cierto es que no hemos peleao. Y ahora estamos hermanados en este calabocito. Y cuando salguemos, capaz vuelta nos traen, pero ya no será de por gusto [el énfasis es mío] (182).

Don Julián y don Pancho representan dos modos de apropiación de la riqueza, entre los cuales se tiende un arco que describe las drásticas transformaciones de la mano de obra indígena: don Julián ha hecho su fortuna a través del pillaje y con el trabajo casi esclavo de los indios; don Pancho, en cambio, le debe su fortuna al trabajo libre de los comuneros. Son, en buena cuenta, representantes de dos tiempos históricos que confluyen en el tempo andino.

Un segundo aspecto de la modernidad se incorpora al discurso novelístico a través de los chalos. Estos, como don Pancho, representan un severo cuestionamiento del poder y la autoridad de los gamonales. Son los grupos que se han filtrado por las brechas que abriera, en el régimen oligárquico, el proyecto modernizador y el discurso indigenista oficial del leguiísmo en la década de los años veinte. Regresados a Puquio, en aparente alianza con los mistis opuestos a la corrida india, muy pronto los chalos los desplazan del rol protagónico. El epidérmico paternalismo de los mistis no puede competir con el proyecto más político y más radical de los chalos. Y, sin embargo, estos no pueden triunfar, rebasados, a su vez, por el empuje de los indios, que terminan imponiendo la corrida.

La lección política que deja este hecho (el sermón de Arguedas) parece ser que la capacidad y la energía de un pueblo que actúa impulsado por su sentido de comunidad (en busca de fines sociales, como diría Mariátegui) no solo es ilimitada, sino que constituye un capital excepcional, un capital humano indispensable en el diseño histórico del país. La salvación no vendría «de la inteligencia omnipotente de un grupo de hombres», de una elite con conciencia clara de la situación del país, como había sugerido Deustua, sino de la capacidad de entender y dar curso a la voluntad colectiva. En el discurso de Escobar en *Yawar fiesta*, las fuerzas inconscientes y ciegas que parecen orientar la conducta de los indios comienzan a hacerse inteligibles y positivas. Su discurso se sostiene en un tópico indigenista (desde González Prada) y mariateguista (el indio tendrá que ser el agente de su propia salvación) asimilado en las tesis integracionistas de Moisés Sáenz, cuya influencia sobre Arguedas ya hemos señalado. Decía Sáenz:

> Creo que el indio, pese a su mutismo y a su pasividad, tendrá que forzar la puerta de salida; tendrá que hablar por propia voz y clamar por sus derechos humanos para asegurar después, por sí mismo, sus derechos políticos. *Pero cuando esto suceda, el indio ya no será indio, se habrá amestizado; si lo queremos, será uno de nosotros. Si lo queremos y si lo pensamos y si lo sentimos, será uno de nosotros, será nosotros mismos, esto es lo que quiere decir la «incorporación del indio».*[68]

Pero Arguedas, a su vez, modula esta idea. Arguedas retrata en los chalos a una nueva elite, si se quiere; pero una elite surgida de las masas y que a ellas ha de volver, como lo hace el chofer Martínez, indio de origen, que se (re)incorpora con entusiasmo al arreo del Misitu, totalmente ganado por la escena del triunfo de la comunidad. Parece que Arguedas se expresa, con ello, contra un temor personal, que llegará a sentir como una enorme angustia a finales de la década de los cincuenta: alejarse, como intelectual, de las masas.

Esa angustia recorrerá todo su proyecto novelístico final. Para la época de *Yawar fiesta* está más bajo control. Sin embargo, los críticos han visto en la caracterización de los chalos más el fracaso de un proyecto que un aprendizaje político. Si hay alguna limitación en el discurso político del estudiante Escobar puede ser la de que este no ha «incorporado» cabalmente lo indio, es decir, no ha sido tocado y modelado todavía por el poder de lo antiguo, que es justamente lo que atrae a Arguedas, tan poderosamente, hacia la imagen del gamonal, don Julián. Este último, sin embargo, no sostiene un

---

[68] Sáenz, Moisés. *Sobre el indio peruano y su incorporación al medio nacional.* México: Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1933, pp. xv-xvi. El énfasis es mío.

proyecto con posibilidades de éxito, pues está todavía encadenado, sin poder realizarse como una energía transformadora.

Si alguna ambigüedad o indeterminación puede percibirse en el mensaje de esta novela a partir del tratamiento que reciben estos personajes, estas no responden a limitaciones personales del autor; ni a deformaciones ideológicas (Muñoz), para las cuales el patrón no ha sido jamás fijado con seriedad; ni a su incapacidad de elevarse por encima de la miseria de su sociedad y de su época (Lévano). Lo que se registra en estas aparentes ambigüedades son, me parece, las dificultades con las que se encontró Arguedas para articular un discurso coherente sobre el destino de un mundo que se encontraba en fermento («en continuo drama», dice él en esa época), un mundo que estaba siendo modelado por fuerzas en permanente tensión y en busca de definición. Y, si en el diseño global de la fábula interpretaba los rasgos fundamentales de la imagen del mundo andino presente en el discurso de su época, en la creación de estos personajes superaba las limitaciones de ese mismo discurso que, si bien había sido capaz de intuir la compleja articulación de ese mundo, no había sido capaz de representarla.

Aquello que había que superar eran las limitaciones del discurso de su época sobre lo andino. El proyecto mismo de crear un discurso narrativo mayor (una novela) revela el propósito de vertebrar la imagen de ese mundo que había sido presentada de manera fragmentaria en el discurso de sus contemporáneos. Esta condición del discurso sobre lo andino la acepta el propio García para *El nuevo indio* y es bastante evidente en un libro como *Tempestad en los Andes*. Las dificultades con las que se enfrentó Arguedas en la composición de esta novela son las de un proyecto narrativo que, como el de *Yawar fiesta*, se abre al contacto con su contemporaneidad, al contacto con un mundo inacabado, en el proceso de hacerse. Y en este, como en muchos otros aspectos que hemos visto, *Yawar fiesta* constituye el bosquejo de todo el proyecto narrativo de Arguedas.

Coda

Es necesario, para terminar, formular algunas ideas sobre el impacto de la representación de la fiesta en la forma de *Yawar fiesta*. La forma del ritual, por ejemplo, parece afectar la dinámica y la disposición espacial de los personajes en la novela. En parte, este es el contenido que tiene la insistente repetición del motivo de la *separación,* que está presente desde el inicio mismo de la narrativa y que se expresa en los varios planos del lenguaje artístico. Por otro lado, en la novela, como en la fiesta, se produce también una yuxtaposición de ideologías y discursos *(símbolos).* La novela, como la ceremonia o el ritual colectivo, se convierte en el «medio teatral formal» en el cual se yuxtaponen

estos símbolos en tiempo y espacio. Todo esto parece sugerir una correspondencia más honda (tal vez una homología) entre la fiesta y la novela. Y, así como el ritual afecta o influye la forma de la novela, la novela ilumina aspectos fundamentales del ritual. Como veremos en el desarrollo del siguiente capítulo, esta intensa comunicación entre el ámbito de lo ritual y la novela es lo que conecta el experimento formal de *Yawar fiesta* con el de *Los ríos profundos*.

De modo que en este punto quiero insistir en la posibilidad de pensar los problemas estructurales de la primera novela de Arguedas (la inestabilidad formal) como una marca de su carácter experimental. La novela no solo se convierte en un espacio de concurrencia de voces y conciencias (mentalidades), sino que estas ponen en evidencia la acción en la novela de ciertos *sustratos* de discurso, distintos planos de significación que se articulan en ella y le confieren densidad simbólica. El proceso de recepción de esta novela está marcado por el problema de ininteligibilidad de su forma, que se funda en el hecho de que la novela se construye como reto a nuestros hábitos de lectura. Veamos si podemos pensar este fenómeno como modelo de recepción de la obra.

Capítulo 2
Los ríos profundos: entre la *épica* y el *romance*

En sus consideraciones finales sobre *Los ríos profundos* en *El mundo mágico de José María Arguedas* (1973), Sara Castro-Klarén observa la presencia de un fenómeno que, en su opinión, genera una cierta inestabilidad estructural y pone en peligro el sentido de unidad de la novela:

> Hay algo fuera de lugar, tal vez ambiguo o equívoco en *Los ríos profundos*. Sobre todo en los episodios que se refieren al levantamiento de las chicheras y a la invasión de Abancay por los pasivos colonos de las haciendas vecinas. El problema reside en serias inconsistencias que afectan tanto al argumento cuanto a la estructura de causa. La imagen de un abanico es la más acertada para describir el movimiento del argumento y la naturaleza expansiva de la estructura causal. Ambos se abren de lo individual a lo cósmico.[69]

El problema tiene su origen en lo que Castro-Klarén considera como el abandono de la propuesta inicial de la novela, en la que se ofrece narrar un viaje (capítulos I y II) «durante el cual esperamos que se nos revele lo más íntimo del alma de Ernesto», el narrador-protagonista de la novela. Tal propuesta termina por convertirse en un fin secundario, dice Castro-Klarén, y el foco de atención se desplaza, sucesivamente, hacia el relato de una serie de eventos que tienen lugar durante la estancia del protagonista en la ciudad de Abancay: los conflictos en el colegio donde él está internado; la rebelión de las chicheras, que se origina en una protesta contra el acaparamiento de la sal por las autoridades de la ciudad; la plaga de tifus que azota la región e impulsa a los colonos de las haciendas que rodean la ciudad a ingresar en ella en masa y exigir que se celebre una misa para conjurar el mal.

---

[69] Castro-Klarén, Sara. *Op. cit.,* p. 150.

En opinión de Castro-Klarén, este procedimiento narrativo resquebraja la unidad argumental a tal punto que ella se pregunta: «La novela, ¿estaba destinada a ser el diario de un alma o una epopeya acerca de las chicheras y los colonos?». La pregunta se puede reformular usando el vocabulario en el que Arguedas pensaba hacia 1950 para proponer una suerte de tipología básica de la novela: *Los ríos profundos,* ¿se trata de un *romance* o una *épica*? Se trataría entonces de un problema de definición *modal.*[70]

Por otro lado, la lógica causal se ve afectada en la medida en que cada uno de estos episodios «destroza» la previa estructura causal e instala una nueva. Se genera entonces un relato constituido por una secuencia de eventos, en la que cada uno presenta una estructura interna cerrada que lo independiza de los demás. Otra vez, parece que estamos frente a lo que se percibe como la naturaleza episódica de la novela y frente al carácter problemático que esta naturaleza episódica presenta.[71] En su evaluación final del fenómeno, declara Castro-Klarén que todo esto sugiere «una falta de previsión o planeamiento por parte del creador»: «Tanto los cambios en la estructura causal cuanto la ambigüedad del molde [argumental] revelan la ausencia de un sentido claro de dirección y una concepción ambivalente del tema de la novela. [...] De este modo la fragilidad de la causalidad del argumento socava la coherente y bien elaborada narración».[72] ¿Se trata de un defecto técnico?

El principio constructivo. ¿Un modelo «agónico»?

Se podría pensar que la conclusión a la que llega Castro-Klarén se desprende del rigor formalista con el que ella se aproxima a (lo que debe ser) la novela. Así se pueden leer sus constantes observaciones sobre la (falta de) unidad argumental y definición de la lógica causal de las acciones. Pero también es importante tomar en cuenta que estas

---

[70] «Romance» es un término introducido por Arguedas en «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú». La noción de una *épica* se incorpora ya en ese punto, aunque al término como tal no se le dé preferencia sobre «drama» o «gesta». Pero me parece válido usarlos como pareja ya en este contexto para introducir la idea de esa tensión fundamental. En términos generales, se puede entender que distinguen entre narrativas que presentan la historia del individuo o el relato de la gesta de la comunidad, respectivamente: «La novela en el Perú ha sido hasta ahora el relato de *la aventura de los pueblos y no de individuos*. Y ha sido predominantemente andina. En los pueblos serranos*, el romance, la novela de los individuos*, queda borrada, enterrada, por *el drama de las clases sociales».* «La novela y el problema de la expresión…», *op. cit.,* p. 67. El énfasis es mío.

[71] Antonio Cornejo Polar, en *La novela indigenista*, tratará en detalle este problema como rasgo no solo de las novelas tempranas de Arguedas sino como rasgo de la novelística indigenista en su conjunto.

[72] Castro-Klarén, Sara. *Op. cit.,* p. 152.

observaciones se conectan fuertemente con las del propio autor y en cierto sentido parecen modeladas en ellas o autorizadas por ellas. En entrevistas concedidas a Castro-Klarén entre 1966 y 1967, Arguedas había declarado lo siguiente sobre *Los ríos profundos*:

> Yo la había empezado a escribir como una novela de aventuras. Pero seguramente estaba concebida para que tuviera otro desarrollo. [...] *A veces me hago un plan, pero* Los ríos profundos *fue saliendo casi por sí mismo.* La experiencia del niño iba a ser un capítulo y se convirtió en casi todo el libro. Lo que había concebido era una imagen del Viejo [capítulo I de la novela], unas aventuras amorosas con la hija del dueño de una hacienda próxima. Es decir, una novela completamente convencional. *Llegó* [la novela] *al capítulo que debía escribir sobre la permanencia del niño* [en Abancay, capítulo III] *y todas las experiencias del internado empezaron a salir y el resto se hizo casi sin plan.*[73]

La contigüidad de las declaraciones del crítico con las del autor es bastante evidente. En sus declaraciones, Arguedas proyecta esa imagen del autor intuitivo, que hemos ya señalado como una forma de autorreferencia típica de él, particularmente marcada a mediados de los años sesenta. Es importante observar la forma que adquiere esta idea al representar el proceso de composición que condujo a *Los ríos profundos*: la novela brota al contacto de lo que es un poderoso núcleo temático-emocional (las experiencias del niño en el internado de Abancay), ya que, llegado a ese punto, rompe con el plan inicial y toma un rumbo diferente. En el mismo contexto testimonial, Arguedas ahonda esta idea sobre el autor y su método (o falta de método) cuando comenta sobre *Todas las sangres* y dice que esta «empieza como una novela perfectamente planeada. Pero por

---

[73] Para esta entrevista, véase el apéndice documental en Ortega, Julio. *Texto, comunicación y cultura:* Los ríos profundos *de José María Arguedas.* Lima: CEDEP, 1982. Para el pasaje citado, pp. 110-112. El énfasis es mío. La referencia a las «aventuras amorosas» es interesante en tanto que se conecta con un episodio en la vida de Arguedas durante su estancia en el valle del Mantaro en la época en que se le impone la necesidad de entregarse a la redacción de *Los ríos profundos*. En el mismo contexto de las declaraciones a Castro-Klarén, Arguedas se refiere al episodio: «Me quedé en el Mantaro como unos cuatro o cinco meses y ahí tuve una aventura sentimental muy curiosa. Conocí a una chica que era parecida a una de mis compañeras de colegio y entonces esa chica me causó una impresión muy grande y era tan buena y leal. Fue a raíz de este enamoramiento que yo empecé a escribir otra vez». Así narrado, parece como la matriz del enamoramiento de Ernesto en la novela, que lleva al joven protagonista a comenzar a escribir. Ya aquí se va manifestando un fenómeno de particular interés: la fricción entre realidad y ficción en el discurso arguediano. La seriedad de este extraño caso de amor se revela con claridad en una carta de la época a Moreno Jimeno, en la que el episodio está a la base de su crisis matrimonial (*La letra inmortal*, *op. cit.,* pp. 133-135, carta de febrero de 1955). Finalmente, C. M. Pinilla ha editado las cartas de Arguedas de la época y ha estudiado más en detalle ese período, con lo cual se puede reconstruir su completa importancia. Véase *Arguedas en el valle del Mantaro*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004.

la mitad, empiezan a surgir personajes por sí solos». Según esto, el texto se construye a partir de un proceso de proliferación narrativa, ¿la imagen del abanico invocada por Castro-Klarén?[74]

Sin embargo, a pesar de los serios problemas (¿defectos?) técnicos que describe, Sara Castro-Klarén elabora un juicio de valor en el que rescata la novela a partir del reconocimiento de un tema estructurante que garantiza la inteligibilidad ética y estética de *Los ríos profundos*:

> Lo que salva a la novela de un error que pudo ser fatal, *es su firme enraizamiento en el tema total de la lucha entre el bien y el mal. Es tan sólo en función de este elemento estructural que las dificultades del patrón, enfoque y naturaleza episódica ocupan un lugar secundario.* José María Arguedas en *Los ríos profundos* nos ha dado su mejor obra, en la que hay una feliz integración entre sus poderes de creación y una visión penetrante y coherente de un mundo infiltrado, saturado por el mal y redimible sólo gracias a un ciego amor cósmico.[75]

Me parece que, con este juicio (intencionalmente o no), Castro-Klarén responde a una observación hecha por Mario Vargas Llosa, quien, al comentar sobre la aparente despreocupación de Arguedas por el aspecto técnico de *Los ríos profundos*, señala que «a pesar de ello su intuición suele guiarlo certeramente en la distribución de sus materiales». La reflexión de Castro-Klarén mejora este juicio en tanto que ofrece una perspectiva más honda sobre la imaginación artística de Arguedas. Sin embargo, uno tiene la impresión de que, en ambos casos, la actitud de rescate se organiza en torno a una certeza compartida, formulada con más simpleza en la posición de Vargas Llosa: allí donde a Arguedas le falla la técnica, lo salva la inspiración. Esta visión algo romántica del autor acoge la duda sobre habilidad técnica de Arguedas (en algunos casos, propone un cuestionamiento de su habilidad técnica) y conduce a una conclusión interesante y, a la vez, problemática: la unidad o el valor artístico de *Los ríos profundos* se construye a pesar y más allá de sus defectos formales. Una paradoja que en el discurso crítico arguedista se convertirá en segunda naturaleza de la narrativa de Arguedas y consagrará la imagen de un artista imperfecto pero genial.

---

[74] Es importante recordar que estas declaraciones fueron hechas durante el período inicial de la experiencia etnográfico-literaria de Arguedas en Chimbote, pues, como vimos en el primer ensayo (capítulo 3, sección «La opción por la novela»), esta experiencia será muy semejante la situación que había llevado a Arguedas a consagrarse a la escritura de *Los ríos profundos*. Estamos ya en el umbral del proceso de composición de *El zorro...*

[75] Castro-Klarén, Sara. *Op. cit.,* p.152. El énfasis es mío.

Como hemos visto ya con *Yawar fiesta*, los problemas estructurales observados y descritos por los primeros críticos de la obra de Arguedas admiten redescripción y nueva explicación. En todo caso, las peculiaridades y extrañezas que presentan sistemáticamente las estructuras de estas novelas podríamos verlas (siguiendo la actitud crítica sugerida por Frank Kermode) como invitaciones a tomarnos «licencias interpretativas». Por ejemplo, si le hacemos caso al propio Arguedas, el fenómeno que registra en *Los ríos profundos* (y su «causa», la falta de plan compositivo) no se circunscribe a sus primeras novelas, pues hemos visto que él lo señala también para *Todas las sangres* (y una buena parte de las respuestas críticas a esa novela, en particular entre los críticos y publicistas de la «nueva novela» latinoamericana, parecen confirmar la idea). Podemos verlo entonces como un rasgo que caracteriza al conjunto. Más que un defecto, un patrón; algo que, formulado positivamente, podría ser entendido como un principio constructivo en la novelística de Arguedas. Y, si pensamos en el fenómeno (la proliferación narrativa) y no en la aducida causa (la falta de plan) en su sentido estricto, podríamos mirar en tres direcciones para entender por qué se da de cierta forma; y en los tres casos estaríamos tratando de entender los términos en que se realiza el carácter *mimético* del arte de Arguedas.

Por un lado, como podremos detallar más adelante, se trata de novelas que exploran, obsesivamente, la dinámica de la violencia, tanto interpersonal como social. La proliferación narrativa (en el caso de las novelas aludidas, *Los ríos profundos* y *Todas las sangres*) sería una forma de mimetizar el modo de expansión del conflicto y el de la violencia que se desata con este: un modo que se puede expresar con la metáfora de la peste o la del *yawar mayu.* Por otro lado, se trata de novelas que intentan de distintas maneras (elípticas o directas) una incursión en el ámbito de la experiencia del presente. La forma misma de la novela, en su dificultad, en su negativa a ajustarse a los percibidos modelos, puede ser vista como la actualización de un reto a la institucionalización de la «verdad», un reto a la afirmación de contenidos estables y tranquilizadores. De *Yawar fiesta* a *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, este procedimiento se radicaliza hasta producir ese fenómeno de *inconclusión novelesca* que Lienhard analiza en la última novela, pero que yo ya he señalado como tendencia desde la primera. No es, por lo tanto, extraño que estas observaciones de Arguedas sobre sus novelas hayan sido formuladas precisamente en la época de su entrada a Chimbote: la entrada a la época más extrema de su incursión en lo inarticulado. Finalmente, si pensamos el fenómeno a partir de lo ya visto con *Yawar fiesta*, podemos pensar que estamos frente a un fenómeno asociado, en parte al menos, al efecto que tienen en la superficie textual el registro de los distintos lenguajes sociales y los sustratos de discurso sobre los cuales se configura la novela.

Ahora bien, la idea que propone Castro-Klarén, según la cual «el tema total de la lucha entre el bien y el mal» funciona como una suerte de eje estructural (o estructurante) de la novela, es muy acertada en tanto que capta aspectos de lo que es el funcionamiento de un modelo «agónico» como rasgo de la imaginación, que siempre está presente en la configuración formal de la narrativa de Arguedas. La noción de un «modelo agónico» la tomó del antropólogo Victor Turner, quien la usa para explicar la naturaleza de su concepción del «drama social». El «drama social» es un modelo con el que Turner interpreta procesos recurrentes de tensión y conflicto social, un modelo que le da forma a lo que se observa como «situaciones agónicas recurrentes».[76] La idea básica es que los *dramas sociales* son unidades procesales en las que se puede demostrar que una secuencia de eventos (sociales), vista retrospectivamente por un observador, tiene una estructura que se expresa en el desarrollo de cuatro fases: brecha, crisis, reparación y reintegración o cisma. Esta estructura la hemos visto ya al estudiar *Yawar fiesta*. Volveré sobre esto más adelante. Por ahora quiero destacar que, en la concepción del *drama social,* el elemento dinámico y la noción de conflicto tienen un papel central en la construcción de un modelo de comprensión de los procesos sociales.

En el caso de *Los ríos profundos*, podemos entender, en estos términos, la atención (insistente, obsesiva) puesta en la novela sobre el registro de situaciones de tensión y conflicto, y sobre el diseño de su desarrollo. Desde el inicio, la novela toma el asunto en el plano de la familia (el enfrentamiento entre el padre y el viejo) y lo procesa metafóricamente en la noción del *yawar mayu,* que luego se traslada al plano del internado (la conflictiva comunidad de neófitos) y al plano de la arena social de Abancay. La progresión ha sido notada y comentada por los críticos.[77] De modo que no se trata tan solo de la presencia de elementos temáticos, sino que es un fenómeno que se expresa en distintos planos de la construcción novelística. La organización formal de la narración adopta ese modelo dinámico, la visión del cual está «inscrita» (y este dato formal tendrá que ser desarrollado luego) en la experiencia y perspectiva de un observador (el narrador-protagonista), una de las características fundamentales de esta novela.

Podemos pensar que la configuración de este modelo agónico es, en última instancia, la forma que adquiere, en este punto, el registro del carácter conflictivo y problemático

---

[76] En «Social Dramas and Stories about Them», dice Turner: «I am well aware that the social drama is an agonistic model drawn after a recurrent agonistic situation […]». El ensayo se encuentra en W. J. T. Mitchell (ed.). *On Narrative*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981, pp. 137-164. Para el pasaje citado, p. 147. Véase también, del mismo Turner, «Social Dramas and Ritual Metaphors». En *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.

[77] Véase, en particular, Castro-Klarén, Sara. *Op. cit.,* pp. 149-152.

de la dinámica y del lenguaje social de su tiempo. Más adelante veremos cómo se expresa este fenómeno bajo los rubros de «disonancia» (para *El Sexto*) y «dialogismo» (para *Todas las sangres* y *El zorro...*). Pero ahora me interesa destacar un aspecto que es fundamental en la definición temprana de la práctica de la novela en Arguedas. Se trata de lo que podríamos caracterizar como una tensión estructural interna, una lucha *modal* en la novela, que oscila entre la épica y el romance; esto es, entre una narrativa que se centra en el relato de la historia del individuo (que propone, incluso, una radical inmersión en lo subjetivo) y otra que se centra en el relato de la gesta de la comunidad (que caracteriza la propuesta de una novela que ahonda en la naturaleza de la dinámica social).

Tensiones formales: cuestiones de técnica e idea de la novela

Ángel Rama trabaja también sobre problemas estructurales de este tipo, que él entiende como tensiones formales en la estructura de *Los ríos profundos* y se acerca a ellos con la intención de explicar la fuerza subyacente que los determinan. Como a Castro-Klarén, le interesan problemas de ruptura de la causalidad y, en general, problemas asociados con lo que llamaré la *sintaxis narrativa.* Sugiere Ángel Rama que en *Los ríos profundos* se opera «una especie de retorno al sistema acumulativo [la novela de las aventuras de un personaje] que corresponde a etapas anteriores del desarrollo del género». Este tipo de *regresión formal* (yo lo llamo así) caracteriza, según Rama, no solo a esta novela sino, también, a los cuentos de Arguedas, y el conjunto constituye «el centro definidor de su original aportación».[78]

La idea de que, en su práctica de discurso, Arguedas apela a formas anteriores (antiguas, incluso primitivas) del género y las reactiva (o resemantiza) es profundamente relevante para pensar ciertas operaciones clave en la configuración de la novelística de Arguedas, en particular porque esta idea crítica enfatiza correctamente su tendencia a la recepción creativa de otras formas culturales. Se trataría de una manifestación de la orientación *dialógica* de su imaginación. Esta idea es relevante en un sentido laxo como una manera de entender la relación activa de esta novelística con un campo literario (o de discurso, en general) amplio y el funcionamiento, en ella, de una imaginación palimpséstica (intertextual). Y, de manera estricta, es también relevante, como veremos más adelante, si pensamos en la afinidades de la novelas de Arguedas con modelos

[78] Para estas ideas véase, en particular, el ensayo «La inteligencia mítica», recogido en *Transculturación narrativa en América Latina.* 2.ª ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1985, pp. 194-226. Para los pasajes citados, p. 223.

específicos de discurso (como la autobiografía) o, hacia el final de su vida creativa, si pensamos en el particular entretejimiento de su texto novelesco con el del manuscrito de Huarochirí.

Aunque su ensayo abre el campo para las conexiones dichas y las sostiene, Ángel Rama privilegia, en su argumento, una dirección algo distinta. Su eje argumental sostiene que lo que Arguedas está haciendo en *Los ríos profundos* es una transformación (críticos como Cornejo Polar habían hablado antes de *superación* y, más adelante, críticos como Lienhard preferirán la noción de 'subversión') del modelo tradicional de la novela realista-regionalista que, según el crítico uruguayo, definía el horizonte literario en el cual operaba Arguedas. A partir de esta idea, Rama desarrolla una interpretación del trabajo artístico de Arguedas que destaca el valor instrumental de sus estrategias narrativas como maneras de «abrir el acceso» a la cosmovisión mítica (esto es, su constitución en vehículos para la traslación de la cosmovisión indígena), con lo que se completa, según él, la operación *transculturizadora* de renovación de la forma de la novela. En otras palabras, las alteraciones que afectan la superficie textual de *Los ríos profundos* las causa la fuerza erosiva de material nuevo (o ajeno al género, en tanto forma cultural) que se trama y emerge en el texto. A lo que Rama apunta con esto es a demostrar que los términos en los cuales esa transformación se opera revelan el funcionamiento de otra lógica cultural en la configuración del discurso novelesco, es decir, lo que él llamaría «la inteligencia mítica».

Rama entiende, de esta manera, la aparente inconexión narrativa de *Los ríos profundos*, a partir de la cual esta novela se distancia (o discrepa) de «la concepción prototípica de la novela realista decimonónica». Y lo hace en conjunción con su idea de que un principio musical (*Los ríos profundos* vista como «ópera de pobres») prima en la composición de esta novela, por encima de las exigencias de un desarrollo ordenado y causal. Para él, la lógica narrativa de *Los ríos profundos*:

> [...] [que se caracteriza por] el manejo de núcleos aparentemente independientes, que van de la descripción de un muro sin aparente incidencia causal sobre el relato, a la atención por un trompo infantil casi mágico […] en el cual se detiene y concentra la acción, *tiene que ver con el funcionamiento de otro plano cultural, de otros mecanismos psíquicos para la aprehensión de la realidad, que no son* [los] *que se manifiestan en las estructuras privativas del realismo.*[79]

[79] Rama, Ángel. *Op. cit.,* p. 224. El énfasis es mío.

Ahora bien, me parece que lo que Rama ofrece como evidencia de la presencia de esa inteligencia mítica justifica cabalmente pensar en los materiales heterogéneos con los que Arguedas trabaja, los que incorpora o los que encuentran su lugar en el lenguaje de la novela (que incluye aquellos que Rama entiende como «formas originarias de la cultura quechua»), con el propósito de «trasladar la cosmovisión andina» al discurso novelesco. La importancia del fenómeno es clara, y estoy en línea con ese entendimiento en lo que he sostenido para los primeros capítulos de *Yawar fiesta*. Sin embargo (y a pesar de la validez de la metáfora musical que introduce Rama), la extensión de este reclamo para caracterizar el principio que organiza constructivamente el trabajo formal en la novela no la veo sustentada.

Me parece que parte del problema reside en que el argumento crítico subvalora la idea de la novela en Arguedas (a la que entiende como encuadrada por una particular concepción novelística, la del regionalismo), lado a lado con que sobrevalora el impacto de esa «inteligencia mítica» y de las «formas originarias» de la cultura quechua en la forma de la novela (género que se entiende como dado, como establecido y organizado por una lógica definitiva y definida en términos de una tradición literaria). Y esto se hace en desmedro de una apreciación más justa de la visión y los mecanismos narrativos empleados por Arguedas, en los que se sostiene la múltiple orientación que esta novela propone en la representación de la experiencia del sujeto y la experiencia de la comunidad.[80]

Los mecanismos responsables por la desarticulación (causal) de la sintaxis narrativa en la descripción que ofrece Rama no tienen por qué ser atribuidos al funcionamiento de otra lógica cultural. De hecho, si pensamos en términos de mecanismos o estrategias narrativas, todos los fenómenos que invoca el crítico («el manejo de núcleos aparentemente independientes, que van de la descripción de un muro sin aparente incidencia causal sobre el relato, a la atención por un trompo infantil casi mágico […] en el cual se detiene y concentra la acción») pueden ser entendidos como formas radicales de trabajo con el punto de vista en la novela, que en el caso de *Los ríos profundos* es también un mecanismo que define drásticos cambios en la aceleración y desaceleración narrativa (esto es, en la distribución del *espacio* narrativo). Todo ello tiene un enorme efecto en la forma que adquiere nuestra lectura: desautomatiza nuestras prácticas de lectura. Este es un aspecto fundamental del «lirismo» de *Los ríos profundos*, que en este caso exacerba

[80] Por ejemplo, no solo se trata de «trasladar la cosmovisión andina» a la novela, sino que, como ya es el caso en la primera novela, se trata también de «trasladar» (representar, comentar, contestar) «cosmovisiones» sobre lo andino. Esto es, se trata de cómo las novelas entran en diálogo con el lenguaje social de su tiempo.

y revela el carácter transgresivo (libre, exploratorio, no constreñido por modelos) de su aproximación a la narrativa. Este es un rasgo de la *tekné* arguediana.

Tanto la descripción del muro inca (en el primer capítulo de la novela) como la del *zumbayllu* (el trompo, en el sexto capítulo), para mencionar los dos pasajes clásicos de esta novela a los que alude Rama, le deben su eficacia y poder narrativo (que *se funda* precisamente en su poder digresivo o disruptivo) no al funcionamiento de una cosmovisión andina fundamentalmente, mas sí, necesariamente, a la magistral capacidad de Arguedas para desarrollar complejas representaciones que articulan percepción e intelección (percepto y concepto) en distintos planos temporales de la experiencia del sujeto, y a la atención que estas representaciones reciben (en términos de la cantidad de espacio narrativo que se les asigna) a lo largo de la novela. Arguedas actúa con «audacia». La acción que se detiene y se concentra en el trompo mágico constituye, en realidad, una reactualización a través de la imaginación (en ese sentido, la representación) de la actividad perceptiva (o *perceptual*) del protagonista por el narrador. No solo el modo sino el énfasis en la representación de la percepción revelan la orientación de esta novela, en la que se integran y articulan distintos planos de la experiencia del sujeto en distintos tiempos.

Y más que de una genial intuición (que la hay) se trata de un hecho sistemático, como lo demuestran, además, las digresiones explicativas y los comentarios (fenómeno que también ocupa a Rama, como veremos más adelante, en su caracterización de los dos narradores de la novela) que, en voz del narrador, apuntan al *aquí y ahora* del acto de narrar, al conocimiento o saber de ese sujeto que se construye y se inscribe de ese modo como una voz autorial. Esas *tiradas* digresivas o explicativas funcionan generalmente por conexión asociativa (no necesariamente causal) con el contenido de la narración de acciones verbales y no verbales que van configurando la historia. En este sentido, sí se aprecia una diferencia de lógicas. Le daré más desarrollo a estas ideas más adelante. Quiero volver ahora al otro aspecto del argumento crítico de Rama, al problema de la idea de la novela en Arguedas.

Rama le concede mucha e innecesaria fuerza a la idea de que Arguedas parece tener poco contacto creativo con la literatura moderna occidental y que se encuentra fundamentalmente dominado por el modelo narrativo del regionalismo literario, al cual enfrenta como un artista que intenta subvertir una imposición opresiva. Esta idea, en el fondo, formula la misma posición básica sobre la «superación del indigenismo» que encontramos en muchos críticos arguedistas de la época. Pero en este caso, en la manera en que se adentra en la caracterización del mundo literario de Arguedas, la idea desatiende la estructura del campo artístico o intelectual del período. Esta particular

estructura es evidente incluso anecdóticamente en los reclamos fundamentales hechos por el propio Arguedas de haberse educado él como lector a través de *Amauta* y de lo que esa revista (fundada por Mariátegui) significó como apertura a una constelación cultural que articulaba, en un mismo espacio, la arqueología de Julio C. Tello con el psicoanálisis y la literatura de vanguardia.

La caracterización que ofrece Rama de ese campo literario le presta demasiada atención al impacto efectivo de un modelo novelístico cuya consistencia e influencia, fuera del discurso crítico, me parecen bastante débiles. Por otro lado, le resta importancia a la estructura mental del medio en el que Arguedas se sumerge y desde el cual y contra el cual se expresa. ¿Quiénes son los antecesores de Arguedas? ¿Con quiénes está en contacto creativo? ¿Con quiénes en polémica o diálogo conflictivo? ¿Cómo se configura el universo artístico (formal) e ideológico en que opera el creador, en el que existe la novela? Si algo, el regionalismo literario o la novela regionalista sería una de las líneas que participa de una compleja red causal, pues tenemos todas las pruebas de que la visión y el oído de Arguedas agudizaban su atención hacia una multiplicidad de fenómenos «contemporáneos».

Por ejemplo, si bien es cierto que Arguedas mitifica su lectura del *Tungsteno* de Vallejo (de pie, en el patio de letras de San Marcos, de un tirón) y con ello parece afirmar emblemáticamente su adhesión ideológica a un cierto modelo de literatura, Arguedas también fue lector de *Trilce*, y el impacto duradero de «Vallejo» (la figura del autor, la figura de la obra) se define mucho más (según la recurrente evocación del poeta en el discurso reflexivo de Arguedas) en términos de entender la intensidad del proceso de inscripción de esa particular experiencia y sensibilidad en el lenguaje de su tiempo. Ese fenómeno de inscripción *subjetiva* se expresa de manera cabal ya desde la poesía temprana de Vallejo. La creación de un nuevo lenguaje artístico, en la que se reformula el sentido de lo personal y lo local, ya está cifrada allí.[81] En la misma línea se podría destacar también, para seguir con el énfasis sobre ciertas tendencias tempranas de su relación con el medio local, el contacto con la poesía de sus contemporáneos a lo largo de los años treinta y cuarenta, como la de Emilio Adolfo Westphalen, amigo y compañero de Arguedas, y el diálogo de diferencias y descubrimientos que se establece con él; o, agregada a la poesía, la melomanía compartida con Manuel Moreno Jimeno,

[81] Es interesante a este respecto el comentario de Basadre en *Equivocaciones* sobre el relativo desinterés del oído de sus contemporáneos hacia la primera poesía de Vallejo en virtud precisamente (razona Basadre) de ese particular signo intimista y local que impregna y caracteriza su imaginación creativa. Basadre, Jorge. *Equivocaciones. Ensayos sobre literatura penúltima*. Lima: Casa Editora La Opinión Nacional, 1928.

en particular los clásicos europeos (Bach, Mozart, a quienes por lo menos una epifanía novelística les debe Arguedas, según propia confesión), oídos lado a lado con huainos y carnavales andinos.

Sabemos también por cartas ahora publicadas que Arguedas leía (o decía leer) literatura norteamericana: Faulkner, Dos Pasos, Steinbeck; y se ha sabido de siempre que participaba en peñas, tertulias y revistas que no se limitaban al folclor y al regionalismo literario. Por último, si pensamos en la naturaleza del drama final de este autor, el conflicto de Arguedas con su mundo intelectual estuvo siempre enmarcado por la proliferación y competencia de ideas, por la emergencia e institucionalización de diversas prácticas de discurso, por la manera particular en que Arguedas intentó navegar ese campo, buscando afirmarse, y por las dificultades que logró superar y por las que lo lastraron. De modo que es más importante ver la novela de Arguedas como un diálogo complejo, con un denso y cargado universo de lenguajes, del cual la novela regionalista es un aspecto (como tema y vocabulario, y solo en ese sentido me parece relevante).

De ese universo de lenguajes solo he destacado aspectos asociados al discurso literario e intelectual de su tiempo, pero hay otras manifestaciones de discurso sobre lo andino y desde el mundo andino que se hacen notables y empiezan a empujar también hacia la superficie del lenguaje social de su tiempo, a las que Arguedas es particularmente sensible (ya me he referido a las primeras manifestaciones de este fenómeno al estudiar *Yawar fiesta*). También hay, como Rama bien lo sabía, nuevas presiones y nuevas formulaciones en la definición de lo que es ser un intelectual, de lo que es ser un artista. En conexión con esto hay que recordar que en este contexto se expresa el interés de Arguedas por las «nuevas narrativas» que empiezan a emerger localmente a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, lado a lado con la emergencia de un nuevo escenario urbano. Con ellas engancha Arguedas polémicamente (como en la discusión que suscita en el medio intelectual su reacción contra el premio concedido a la novela «sobre las barriadas» de Luis Felipe Angell), o engancha también a través de su apoyo crítico, como en el caso de sus comentarios sobre los cuentos de Reynoso, respecto a los cuales acuña la noción (que es una pregunta y hasta una duda) de 'un narrador para un nuevo mundo'.[82]

---

[82] Es también la época en que reflexiona sobre la literatura de Juan Rulfo, a quien lee como autor y como obra en contraste consigo mismo. Ya está aquí, en toda esta época, la preocupación por entenderse como escritor en un espacio cambiante. Me he referido ya en el primer ensayo a las consideraciones de Arguedas en torno a los cuentos de Reynoso y a la novela de Angell, *La tierra prometida*. Un mayor desarrollo de la polémica en torno a la «novela sobre las barriadas» se encuentra en Pinilla, Carmen María. *Arguedas: conocimiento y vida*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994.

En todo caso, lo importante es destacar la variedad y vastedad de lenguajes que caracteriza al medio en el que el autor opera, y la variada naturaleza de los problemas que estos le plantean. El problema con la simplificación del mundo literario e intelectual que habita Arguedas es que no ayuda a entender bien la importancia que tiene la opción por esos «materiales humildes» de la cultura quechua (como los llama Rama), porque no da cuenta cabal de la cualidad del *oído* que la define. Los materiales serán humildes, pero la opción por ellos no es pobre, pues se da en un mundo rico, cuando no saturado, en posibilidades. Además, al estar formulada en términos restrictivos, la propuesta de Rama nos da una visión más bien limitada de lo que, visto de otro modo, es el *shamanismo* literario de Arguedas. Por ejemplo, la opción de Arguedas por la novela la presenta Rama desde una perspectiva que enfatiza demasiado su aspecto instrumental (en conflicto con la tendencia vocacional del artista) cuando dice que:

> […] en un período histórico signado por la publicación de *Tungsteno* de Vallejo, ese género [la novela] se presenta como el vehículo apropiado de una burguesía urbana en proceso de modernización al que por lo tanto puede echársele mano con posibilidades de que rinda una eficaz actividad educadora. Efectivamente, pudo haber recurrido a la poesía, género que él cultivó esporádicamente y que constituía la forma preferida de la cultura indígena, pero como no es para ella que emite su mensaje, sino para la cultura de la dominación, como está impulsado por un afán típico misionero que no puede restringirse al campo de los estudios folklóricos y etnológicos, como tiene frente a sí a un grupo social nuevo, surgiendo intersticialmente dentro de la pequeña burguesía y que efectúa su ascenso social a través de articulaciones intelectuales […], la novela se le ofrece [a Arguedas] como una ancha salida expresiva. Al margen de lo que ella representa como vocación (y es evidente que dado el acento lírico que distingue sus narraciones, esa vocación no resulta suficientemente explícita) hay en esta opción un ingrediente social, una estimación de las posibilidades de mayor repercusión e incidencia sobre un determinado público lector.[83]

Aquí Rama parece sugerir que la novela, más que surgir de su genio, se le impone a Arguedas contextualmente; y esto parece explicar ciertas debilidades manifiestas en su práctica del género (su carácter defectivo), como lo demuestra ese «acento lírico que distingue sus narraciones». Sin embargo, no se entiende la opción por la novela en Arguedas si no se entiende el poder de la novela para Arguedas. Ese punto lo he resaltado ya en el primer ensayo. Conviene retomarlo acá.

---

[83] Rama, Ángel. *Op. cit.,* p. 210.

El contraste que propongo frente a este aspecto de la hipótesis *transculturizadora* de Rama es que no se trata de ver en Arguedas una «renovación» de la forma de la novela (o la «superación» o «subversión» de modelos establecidos), sino que se trata de entender los términos en lo que se produce la captación del potencial de la novela en Arguedas, que permite la construcción de una práctica artística original. En otras palabras, la imaginación y la práctica intelectual de Arguedas lo hacen ingresar al campo de la *novela* (en el sentido más preciso, incluso restrictivo, que la idea del género adquiere, por ejemplo, en la categorización de M. Bakhtin: como un fenómeno que se define en las coordenadas de lo prosaico, lo heteroglósico, el dialogismo, la polifonía) o lo hace ingresar en el campo de las *narrativas* (en el sentido que les da R. Rorty: como camino que lleva a entender al *otro* como parte de *nosotros,* a partir de detalladas descripciones de cómo son aquellos a quienes vemos como extraños y de *redescripciones* de cómo somos nosotros mismos).

No se trata de descartar completamente el motivo instrumental que propone Rama. Es claro que, en repetidas oportunidades, Arguedas se refirió a esto y reflexionó sobre la necesidad de una literatura sobre lo andino y desde lo andino que tuviera la capacidad de alcanzar y apelar a vastos auditorios. En el período de composición de *Los ríos profundos*, específicamente, ese es uno de los argumentos en los que se sostiene su opción por el castellano como lengua de expresión literaria para los sujetos andinos. Y entiendo que la reflexión se refiere tanto al ámbito de la lengua (la famosa tensión entre el quechua y el castellano, y luego la opción por el castellano) como al ámbito del género, la novela. Como he dicho, la novela de Arguedas (y esto se aplica al texto «regionalista» o «indigenista») no funciona en el vacío; por el contrario, existe por una u otra forma de diálogo con otros lenguajes (o «palabras», como diría Bakhtín) preexistentes *sobre* su objeto y *en* su objeto. En otras palabras, entra en contacto (en diálogo creativo o conflictivo) con otra palabra ideológicamente cargada. De aquí emerge la importancia primera que tiene, en Arguedas, la orientación hacia el lector: entra en contacto *con* su lengua (la del lector) en *su* lengua, reactivando en ella distintas resonancias del hablar sobre ese mundo (andino, peruano). En ese sentido, la opción de Arguedas por el castellano es decisiva. Lo es también porque en las inflexiones de su lengua (la del autor) se hace problemática, y en ese sentido nueva, la imagen preexistente de ese mundo.

Pero un criterio instrumental para la opción por la novela como el sugerido por Rama oscurece aspectos centrales de la «vocación» y sensibilidad de Arguedas: la esencial decisión de invertir en la *narrativa* y no en la *teoría,* por ejemplo; la decisión de insistir en la ficción y no en la ciencia social como ámbito fundamental que define la forma de exploración y expresión del imaginario, de los problemas de identidad *(romance)* y comunidad *(épica).* En este contexto, «el acento lírico que distingue sus narraciones» tiene

que ocupar su lugar como uno de los descubrimientos sobre el potencial «expresivo» y también «gnoseológico» de la novela, y no como marca de una concepción debilitada del género. Ese lirismo apunta a la tensión modal que caracteriza a *Los ríos profundos*. Se trata también del descubrimiento (o del encuentro) de una de las vetas más ricas que constituyen el complejo registro de ese autor naciente, el mestizo andino.

La sintaxis narrativa de *Los ríos profundos*: el discurso autobiográfico como sustrato

Los problemas estructurales a los que alude Ángel Rama en sus observaciones sobre *Los ríos profundos* se asocian a los que subyacen a la descripción de Sara Castro-Klarén, quien ofrece observaciones similares sobre la discontinuidad en la lógica narrativa. Aunque cada uno propone una explicación diferente sobre lo que sostiene la coherencia de la novela en última instancia, su explicación depende, en ambos casos, de cómo procesa el crítico la estrategia narrativa dominante en *Los ríos profundos*, la constitución de un narrador de tipo autobiográfico que se concentra en la narración de su propia historia.

Castro-Klarén veía un problema de inconsistencia en el molde de la novela, precisamente porque la promesa narrativa inicial no se sostenía, sino que se producía un cambio de rumbo: la entrada a una narrativa ya no centrada fundamentalmente en las aventuras del héroe (en su proceso de crecimiento y socialización) sino en la narración de conflictos y gestas en cuyos centros se encuentran otros personajes (los internos, las chicheras, los colonos), y cuyas dinámicas apuntan a ámbitos sociales más amplios. Para Rama, por su parte, la postura narrativa básica de *Los ríos profundos* es decididamente problemática. Su análisis no lamenta (y a su análisis no lo perturba) el cambio de rumbo de la historia (si lo percibe), sino que inmediatamente subordina la postura autobiográfica (entendida por él como «tendencia subjetivizadora») a la existencia de un programa mayor, tanto en lo que se refiere al desarrollo de la novela misma como en lo que se refiere a la definición del lugar que esta novela ocupa en el marco de la tradición en la que se da y con el cual rompe.

La función de esta tendencia subjetivizadora la entiende Rama para *Los ríos profundos* como una forma de subvertir la rigidez de los modelos dentro de los cuales le tocó operar; si se quiere, se la entiende como una manera de superar las imposiciones de su tiempo: «El instrumento que utilizó para reducir esa imposición fue la tendencia subjetivizadora, el empleo del narrador niño, la distorsión lírica de una realidad mediante su iluminación en una conciencia avizorante».[84] En la tipología implícita en que funda

[84] *Ibid.,* p. 218.

este juicio, la visión lírica se entiende como una forma de distorsión. De esta manera, el campo semántico del problema se va definiendo y fijando: tendencia subjetivizadora, distorsión de la realidad. Sin embargo, los anticuerpos críticos le conceden a esta tendencia (en tanto vehículo o «instrumento») una capacidad «subversiva» en el ámbito de la tradición formal.

Una lógica de explicación similar había usado Antonio Cornejo Polar para elaborar su interpretación de las excentricidades formales de *Yawar fiesta*, a las que entendía como una manera de superar los marcos de producción y recepción de la novela regionalista tradicional. Esta lógica argumental toca cuestiones fundamentales (que ya he comentado en el capítulo anterior) y ofrece un alto rendimiento crítico toda vez que permite encuadrar la actividad artística de Arguedas, de tal manera que la subversión formal que se le atribuye, a la vez que supera lo marcos estéticos del regionalismo, no rompe con su ámbito de representación ni con su signo ideológico fundamental. Por un lado, propone la idea de Arguedas como un escritor innovador, pero no se lo presenta como un experimentador formal a la manera esteticista de lo escritores modernizantes. Por otro lado, en el caso de todos los críticos arguedistas, esta línea de explicación satisface la necesidad de mantener la obra de Arguedas conectada creativamente con un campo de representación fundamental, el mundo andino y el indio, en relación con el cual se constituye el centro de valor artístico e histórico de esta obra.

Ahora bien, la noción de una tendencia subjetivizadora propuesta por Rama, aunque aparente rescatar el «lirismo» evidente en la narrativa de Arguedas como signo de renovación literaria, la razona en última instancia como un rasgo debilitador que pone en cuestión la definición o nitidez de su manejo del género (novela). De allí la necesidad de afirmar la existencia de un proyecto mayor, el proyecto «transculturizador», como garante del éxito de esta empresa artística en tanto forma cultural. Con esto, el centro argumental se desplaza hacia un espacio que permite afirmaciones fuertes; el espacio en que se puede articular la comprensión de la «rara unidad» de la obra intelectual de Arguedas, que se funda «[…] en el manejo de una temática exclusiva [que] rota en torno al indio peruano y aspira poco a poco a reflejar, con un criterio fundamentalmente nacionalista, a la totalidad sociocultural de su país cuyo estructurante, para Arguedas, no puede ser otro que la cultura indígena».[85] La manera en que se formula la importancia de esta «temática» se conecta activamente, es claro, con el curso central del discurso crítico arguedista, que entiende el desarrollo de la narrativa de Arguedas en términos casi programáticos (teleológicos) y a su visión como centrada en lo indígena

[85] *Ibid,* p. 194.

(como toda visión auténtica, *histórica,* de lo peruano, por lo menos desde Mariátegui) y filtrada por ello.

La excepción a esta «concentración obsesiva» en torno al tema del indio, como la llama más adelante Rama, es la novela *El Sexto*. Lado a lado con la ausencia de la temática andina, el carácter «testimonial» (entiéndase, la tendencia hacia la *autoexpresión*) de *El Sexto*, dice Rama, la excluye del núcleo central de la narrativa de Arguedas, en la que «dicha temática es interpretada —voluntaria, tercamente— a través de la cosmovisión de las comunidades indias, [enfoque que] luego amplió, trasladándolo a otros estratos sociales de índole mestiza, donde estimó que aquella cosmovisión se prolongaba y aún revivificaba».[86] El énfasis está puesto en cosmovisiones colectivas («comunidades», «clases») como fuentes (¿también formas?) de la perspectiva novelística; no en procesos de inmersión en lo individual-subjetivo (el carácter «testimonial»). De allí que, desde esta perspectiva, el valor de la infancia (y lo «infantil») invocada en *Los ríos profundos* radica no en su carácter testimonial o autobiográfico, sino, como hemos visto, en la capacidad que tiene de convertirse en un espacio privilegiado (en vehículo) que permite la presentación coherente (tal vez la naturalización) de esa cosmovisión andina, asociada al «mito» y la «magia».

La conclusión hacia la que avanza Rama con esta búsqueda de coherencia para el conjunto de la producción narrativa de Arguedas es paradójica y especialmente problemática. Él plantea que el significado de esa obra se vuelve más claro

> […] si se reintegra el sector literario de su producción intelectual en el seno de los restantes sectores que practicara, sobre todo los ensayísticos […]. En estos no sólo se reiteran los mismos temas y lo mismos enfoques, sino que las condiciones peculiares del género le imponen racionalizarlos, en el nivel de su más empinado esfuerzo intelectual, con una constante búsqueda de fundamentaciones y explicaciones para las posiciones asumidas.[87]

Pero en la imagen de la obra que emerge aquí, más que destacar la articulación de una multiplicidad de canales de indagación y expresión intelectual (una de las idea que el mismo Rama propone para entender la obra de Arguedas, en su sentido extenso) parece que se trata de poner el trabajo artístico-narrativo casi bajo la custodia del trabajo

---

[86] *Ibid., loc. cit.* Es interesante que Mario Vargas Llosa, para explicar el fracaso artístico de *El Sexto*, señale como rasgo fundamental, precisamente, la virtual ausencia de lo andino en la novela o, más bien, las escasas referencias al mundo andino que, cuando se dan, constituyen los pasajes más logrados de la novela. William Rowe (en *Mito e ideología…*) también se refiere a este asunto de la ausencia de lo andino. Veremos esto más adelante, al estudiar *El Sexto*.

[87] Rama, Ángel. *Op. cit.,* p. 195.

ensayístico (la antropología, el folclor). La reintegración de la literatura, *stricto senso*, al seno de sus otras prácticas intelectuales es la garantía de control (racionalización) de las particularidades de una modalidad de pensamiento (la ficción) por acción de otra (las ciencias sociales). Hay aquí un sentido jerárquico y tutelar de las relaciones entre géneros de discurso. ¿Nos advierte esto sobre los límites de la tolerancia hacia ciertas formas de la imaginación en un particular medio o contexto intelectual?

Por lo menos parece que se pone en evidencia la asimetría que organiza tanto la relación entre las distintas visiones que intentan darle forma a la experiencia social como la posibilidad que tienen los distintos géneros de discurso en una sociedad particular.[88] ¿Se expresa aquí una cierta desconfianza hacia la ficción, en particular si esta revela o exacerba su carácter de distorsión? Es claro, en todo caso, que el celo *contextualizador* de Rama distorsiona la relación que se establece entre los distintos dominios que componen el discurso del autor y propone una jerarquía modal interna que, en cierta medida, reproduce el contexto competitivo entre modos de discurso institucional que había definido el momento polémico de la primera recepción de *Todas las sangres* una década antes, a mediados de los sesenta. En el caso que examino (y es la razón por la que lo examino), la causa de este problema en el discurso crítico es (lado a lado con la necesidad de incorporar y legitimar la noción de una innovación *transculturizadora*) la incapacidad o la negativa a aceptar, a cualquier nivel, el carácter autobiográfico de *Los ríos profundos*. A esto es necesario dirigir nuestra atención ahora.

Es útil retomar, en este punto, la idea sobre la ambivalencia del «molde« de la novela, que Sara Castro-Klarén sacaba a relucir en su estudio de *Los ríos profundos* al preguntarse si «La novela, ¿estaba destinada a ser el diario de un alma o una epopeya acerca de las chicheras y los colonos?». Es, en realidad, una pregunta sobre el modo narrativo (formulada como duda sobre la intención del autor) y es altamente relevante aquí porque nos ayuda a entender la tensión formal interna de esta novela como una tensión modal (entre la «épica» y el «romance»), sin que esto suponga necesariamente ambivalencia o falta de resolución. Esa sería su forma de ser. Más aún, cabe sugerir que es la confluencia

[88] Sobre este asunto véanse las reflexiones de R. Wuthnow sobre el problema de «articulación», al que me he referido en el primer ensayo. Véanse también, de manera más puntual, las ideas de Pierre Bourdieu al respecto: «Ethnology and history bear witness that the various dispositions towards the natural world and the social world, and the various anthropologically possible ways of constructing the world […] have very unequal probability, because they are encouraged and rewarded to very unequal degrees in different societies […]». «Critique of Scholastic Reason». En *Pascalian Meditations*. Stanford: Stanford University Press, 2000, p. 16. La idea me interesa aquí como una manera de explicar también la opción por formas o modos de expresión (géneros de discurso).

(la tensión) de esas dos *modalidades* la que permite a Arguedas continuar transformando y ampliando la concepción y la comprensión del tiempo y espacio andinos, al realizar en el proceso nuevas posibilidades del género. Es una de las tareas exploratorias que le dan forma a su opción por la novela. El problema estructural, por lo tanto, nos estaría revelando la complejidad narrativa de *Los ríos profundos*.[89]

Pero es difícil acceder a esta complejidad o densidad narrativa si no captamos las coordenadas básicas en las que se define la «intención» del autor, la particular naturaleza de su impulso creativo. En *Los ríos profundos,* este hecho significa postular la intención autobiográfica de la novela (autobiografía «ficcional», como veremos) para entender adecuadamente su principio constructivo. La autobiografía es forma. Las inconsistencias que emergen en el análisis que hace Sara Castro-Klarén de *Los ríos profundos*, como la excentricidades formales que observa y describe Ángel Rama, las podemos conectar, descriptivamente, con el principio constructivo del discurso autobiográfico, al que no lo orienta necesariamente una lógica causal y en el que predomina la imaginación (la fantasía) como medio de reactualización de la experiencia pasada.

La siguiente observación de B. Neumann, referida al relato autobiográfico de Peter Weiss, *La despedida de los padres*, formula, a partir del ámbito del texto individual, un rasgo tipológico de enorme importancia para la comprensión del modo en que se realiza la organización del contenido narrativo en el relato autobiográfico, pautado por la forma de la *vida* que se construye y narra:

> La autobiografía muestra cesuras siempre que se suceden recíprocamente importantes estaciones del proceso de maduración. La muerte de los padres, por ejemplo, da ocasión en una autobiografía a un nuevo capítulo, y aun a un nuevo libro. [...] *Tales coincidencias entre los cortes formales y las estaciones psíquicas del adolescente pueden conducir a las más finas ramificaciones de una experiencia totalmente subjetiva del mundo.*[90]

---

[89] Desde esta perspectiva, tendría sentido preguntarse, como lo hacía Lévano, por el significado de una escena como la de los colonos entrando en Abancay. Lo que no tendría sentido (pues pierde de vista el contexto formal al que se le formula la pregunta) es esperar una respuesta que, en última instancia, defina unívocamente la «índole» del mensaje serio de la novela: la escena no solo cifra un mensaje político (procesado como contenido *épico*) sino, también, la visión de un individuo y la estructura de la experiencia en la que esta se funda (el aspecto *romance*). Además de las explicaciones de Castro-Klarén y Ángel Rama que vengo comentando, es interesante e importante a este respecto la que propone Julio Ortega en *Texto, comunicación y cultura*. Este estudio abre un canal de investigación distinto y particularmente productivo, cuyo curso general sigo sin suscribir en detalle su argumento.

[90] Neumann, B. *La identidad personal: autonomía y sumisión.* Buenos Aires: Sur, 1973, p. 110. El énfasis es mío.

En su condición de hecho narrativo, la autobiografía (*stricto senso* o ficcional, la distinción no es relevante en este contexto) puede ser entendida como una historia informada por el recuerdo. El relato autobiográfico es la verbalización de un acto de memoria. La naturaleza de la representación narrativa estará determinada, entonces, al igual que los principios que rigen su organización como discurso, por esta condición. Si esta tendencia del relato autobiográfico a registrar, en él, las huellas del acto de memoria que verbaliza se lleva a su extremo, la estructura narrativa de la autobiografía puede llegar a presentar rasgos altamente transgresivos, como la producción de un relato casi amorfo, organizado solo a partir de tenues asociaciones. A este extremo tipológico Neumann lo denomina «autobiografía lírica». En él, «Se suspende la lógica, sólo el valor del sentimiento decide sobre la mención de las cosas».[91]

En la descripción de la organización episódica del relato en *Los ríos profundos* propuesta por Castro-Klarén, el punto crítico (el punto de ruptura) de la estructura novelesca se ubica en el capítulo III («La despedida»). Hasta ese momento, se ha narrado fundamentalmente los viajes del protagonista, Ernesto, con su padre a lo largo y ancho de la sierra sur peruana. A partir de ese momento se abre, como dice Castro-Klarén, un largo paréntesis (que ocupa los ocho siguientes capítulos) en el que se narra la estancia del protagonista en Abancay. El tema del viaje será retomado recién al final de la novela, en el último capítulo, con la salida del niño de esa ciudad rumbo a su reencuentro con el padre. Son estos cambios (o rupturas) lo que, según el crítico, crean una dicotomía en el molde de la novela.

Si segmentamos la novela atendiendo a este juicio, veremos que el material narrativo se distribuye en tres secciones, cuyo arreglo tal vez permita reconstruir la lógica de las acciones:

(1) «Los viajes», capítulos I-II *(promesa de narrar un viaje);*

(2) «La estancia en Abancay», capítulos III-X *(ruptura de la promesa inicial);* y

(3) «La salida», capítulo XI *(restitución de la promesa inicial).*

Aceptemos que hay un cambio de rumbo en la novela cómo y dónde se lo propone. Ese fenómeno lo podemos interpretar de una manera distinta, sin embargo, como la construcción de una lógica particular que redefine los contenidos.

Es evidente que las rupturas (claramente marcadas en el texto) corresponden a momentos críticos (hitos que señalan el ingreso a distintas estaciones) de la vida social y emocional del protagonista, quien los registra en su discurso como narrador.[92] Es la

[91] Neumann, B. *Op. cit.,* p. 113.

[92] La cuestión de la identidad en la voz (esto es, hay un solo narrador), como se verá más adelante, es crucial.

misma Castro-Klarén la que propone un motivo clave para tal interpretación cuando comenta que «La novela está hecha de la crisis que la separación del padre y la querencia temporal producen en Ernesto», pues define con ello un núcleo emocional, esencial en la historia del narrador-protagonista, como eje temático de la novela.[93]

En esta novela, el cambio de rumbo está siempre asociado a lo que llamaremos, siguiendo a Neumann, «las estaciones psíquicas» del narrador-protagonista. El material de la historia se impregna de la carga simbólica de cada una de las partes del proceso. Si conectamos esto con la segmentación del relato propuesta arriba, podremos observar que:

(1) «Los viajes» están asociados a la época de más intensa relación con el padre, época que se define también como el espacio de origen y formación de la sensibilidad y la visión del mundo del protagonista. El capítulo II, de hecho, está totalmente consagrado a esto y se explica, a partir de él, la exaltada imaginación, las muy peculiares mente y sensibilidad del protagonista, que se ponen de manifiesto en toda su febril intensión y extensión, por ejemplo, durante el episodio en que se narra la estancia en el Cusco (al cual está consagrado el capítulo I), una de las etapas finales de esos viajes.
(2) «La estancia en Abancay» está asociada con los motivos de la separación y el abandono, esto es, con la ruptura de la sociedad con el padre y el conflictivo proceso de incorporación a un mundo que se percibe como extraño y hostil, y el proceso de aprendizaje y «crecimiento» que allí se produce. El capítulo III, «La despedida», procesa este motivo de la separación y abre una transición a otra etapa de la vida.
(3) «La salida» se asocia con la (amenaza de) destrucción de ese mundo y con la promesa de restitución de la sociedad con el padre, con una vuelta a los orígenes de la relación del protagonista con el mundo auténtico y una reintegración a él, al cumplirse un proceso de transformación.[94]

Más adelante retomaré la descripción de esta estructura básica con un mayor énfasis en la presencia de otros *contenidos formales:* la presencia de umbrales de entrada y salida

---

[93] Castro-Klarén, Sara. *Op. cit.,* p. 89.

[94] El motivo de la reintegración al mundo de origen se articula de manera significativa en *Los ríos profundos* con la definición de la vida del sujeto. El motivo se expresaba ya en *Yawar fiesta*, a través la de la gesta de los chalos (el regreso a Puquio); sin embargo, el perfil individual de la experiencia no se destacaba en la representación novelesca, a pesar de que la opción por esa historia (por esa narrativa, por esa novela) en ese punto de la vida del autor parecía estar fuertemente determinada por esa idea de reintegrarse al mundo andino, al final de su primera experiencia limeña. En cierto sentido, esta incursión en la experiencia del sujeto (ficcional y autorial) que se inicia en *Los ríos profundos* se completará recién con la narrativa que propone *El Sexto*, novela en la que se restituye el *tiempo* y la *experiencia* fundamentales (la cárcel), que marcan el fin de la primera experiencia limeña.

(que marcan *separación* y *reintegración*), así como los gestos que evidencian la experiencia de transición (el mundo de monstruos y fuego, del que habla el narrador) como manera de destacar que la estructura narrativa está configurada, en nueva instancia, a partir de otra sintaxis que articula una secuencia de ritos de pasaje.

Por ahora podemos afirmar que el relato está claramente (tal vez, intuitivamente) pautado de tal modo que sugiere que el discurso novelesco de *Los ríos profundos* está orientado por el propósito y el principio constructivo de la autobiografía, es decir, la reactualización vívida de la experiencia pasada, orientada por el peso emocional que los recuerdos tienen en el memorialista. Y, aunque la novela no se caracteriza como conjunto con los rasgos de la «autobiografía lírica» que Neumann explica, algunos aspectos de ella se pueden identificar en su construcción. Por ejemplo, los rasgos «líricos» son visibles en pasajes que caracterizan, sobre todo, a «La estancia en Abancay». Es el caso de ciertas tiradas digresivas (como el ingreso al capítulo VI, «Zumbayllu») o momentos hímnicos (como el cierre del capítulo V, «Puente sobre el mundo»), en los que se fusionan las perspectivas del narrador y el protagonista, y son pasajes motivados asociativamente por recuerdos que movilizan al narrador y que surgen en el proceso de contar su historia.

De modo que el carácter autobiográfico de *Los ríos profundos* no depende de la incorporación de acontecimientos de la infancia del autor como material narrativo de la obra (aunque el hecho es ya en sí significativo); depende, fundamentalmente, de que Arguedas creó para esta novela un narrador que está motivado hacia el discurso (¿por qué?, ¿cómo?, ¿para qué?) dentro de las mismas coordenadas que organizan a un autobiógrafo. De allí derivan la unidad y la complejidad del narrador de esta novela, y esta es, de manera significativa, una de las raíces de sus excentricidades formales.

De acuerdo con lo anterior, entiendo las declaraciones de Arguedas referidas a *Los ríos profundos* (tal y como le fueron comunicadas a Sara Castro-Klarén) como un indicio de que la tendencia hacia la autoexpresión (que es característica de la actividad discursiva de Arguedas) cristaliza, en esta novela, en la forma de un discurso en el que reconocemos el propósito de reactualización de la infancia a través de un relato que se organiza a partir del peso emocional que esas experiencias aún tienen para el autor/narrador. En otras palabras, la espontaneidad con que brota el relato a partir del episodio del internado no se explica (no se entiende) como una falta de plan; se trata más bien de un hecho que marca la emergencia de una veta del discurso autorial que se afianza como principio constructivo de la novela.

Finalmente, un análisis detallado acerca de cómo funciona la «focalización» (el filtro de la información a través del manejo del punto de vista narrativo) en esta novela permi-

tiría entender, en parte, cómo se construye adicionalmente la «fragilidad de la causalidad del argumento». Uno de los fenómenos narrativos que mejor caracteriza el «estilo» (en realidad, la «técnica») de Arguedas en esta novela es lo que A. Banfield llama *percepción representada,* que en el caso de Arguedas, muy de acuerdo con el propósito autobiográfico que anima su narrativa, se convierte en una manera radical de reactualización y recreación de la experiencia pasada.[95] La extensa representación de micropercepciones, frecuentes a lo largo de *Los ríos profundos*, produce fenómenos de desaceleración narrativa y ahonda la tendencia digresiva del discurso de la novela. Aspectos de este manejo narrativo del punto de vista se integran a los experimentos posteriores de *El Sexto* y *El zorro de arriba y el zorro de bajo*.

Una parte de la dificultad para integrar y entender lo autobiográfico como principio constructivo de esta novela se debe, en gran medida, al énfasis que se le ha dado a la incorporación de materiales de la vida del autor en su ficción. Este énfasis define una tendencia documentalista en la lectura de la obra de Arguedas a la que voy a caracterizar como *autobiografismo.* La otra parte del problema se asienta en la dificultad de parte del discurso crítico para procesar lo que se expresa y se entiende como una radical inmersión en lo subjetivo y lo personal, allí donde los tiempos, aparentemente, exigían otra cosa.[96] Estas dos condiciones son aspectos importantes (el autobiografismo parece ya inevitable) de la recepción de esta novela que, aunque han definido de manera significativa la recepción del conjunto de la obra, expresan negativamente aspectos fundamentales de la imaginación artística de Arguedas. Las voy a tratar por separado.

El autobiografismo y sus descontentos: las dificultades del discurso crítico para integrar autobiografía y estructura narrativa

Se entiende por *autobiografía,* en el discurso de la crítica sobre la obra de Arguedas, fundamentalmente, el uso que Arguedas hizo de las circunstancias de su propia vida, en particular de su infancia, en la elaboración de su narrativa ficcional. El hecho no se origina ni queda confinado al ámbito de la recepción y valoración de *Los ríos profundos,* sino que, como sucedió con otros aspectos de esta obra particular, el registro autobiográfico

---

[95] Banfield, A. «Reflective and Non-Reflective Consciousness in the Language of Fiction». *Poetics Today*, vol. 2, Nº 2, 1981, pp. 61-67.

[96] La dificultad la expresa, de manera radical, Silverio Muñoz, quien ve, en *Los ríos profundos,* la cristalización de la regresión ideológica de Arguedas, proceso del cual se redime, según él, con *Todas las sangres*. La dificultad ha estado también presente, como hemos visto, en críticos como A. Rama y, como veremos, en A. Cornejo Polar.

se trasladó como principio organizador a la lectura del conjunto narrativo.[97] A inicios de la década de los setenta, cuando ya estaba a la vista la totalidad de su producción artística, el reconocimiento del fundamento autobiográfico-testimonial de la narrativa arguediana demostró su notable rendimiento crítico en la tarea de construir la noción de la coherencia interna del conjunto de su obra.[98]

Lo autobiográfico, así entendido, se manifiesta en una amplia serie de textos arguedianos que se extiende desde los inicios mismos de su producción artística (con *Agua*, de 1935) hasta el final (con los «Diarios» de su última novela). Una y otra vez, Arguedas parece volver sobre los materiales que le ofrece su propia vida (en particular la infancia) y lo hace de manera cada vez más intensa. Esta serie autobiográfica, llamémosla así, la constituyen, además de los extremos ya marcados, el cuento «Orovilca» (1954) y las novelas *Los ríos profundos* (1958), *El Sexto* (1961) y *Amor mundo* (1967). Considerada desde esta perspectiva, la obra narrativa de Arguedas se puede entender como un campo autobiográfico o una autobiografía disfrazada. En el centro de este campo se encuentra *Los ríos profundos*, novela sin la cual este fenómeno no hubiera alcanzado ni la consistencia ni la relevancia que se manifiestan en el tópico crítico, pues es, en *Los ríos profundos,* donde lo autobiográfico adquiere la magnitud de discurso de la que carece en las otras obras.

Además, entender lo autobiográfico como material narrativo de la obra de Arguedas ha permitido, a los críticos, elaborar en torno al valor de esta obra en términos de su autenticidad o de la «capacidad reveladora» y el «valor cognoscitivo» de su realismo.[99] Sin embargo, paradójicamente, la manera misma como se ha planteado el problema

---

[97] Cuando, a inicios de la década de 1960, César Lévano sostiene sobre Arguedas que «Es un hecho verificado que toda su obra, o casi toda ella, está compuesta de "fragmentos de una vasta confesión". Es rememorativa, autobiográfica. Está dominada por la nostalgia del mundo quechua de la infancia», está reflejando el impacto producido por la aparición de *Los ríos profundos* entre sus lectores contemporáneos. Poco tiempo después, Mario Vargas Llosa (en su artículo «Ensoñación y magia») sanciona el valor del tópico cuando construye a partir de esa idea una definición ético-estética de la naturaleza y el valor de la escritura arguediana que, con el tiempo, devendrá en su teoría sobre la «utopía arcaica». Comentaré más adelante sobre los efectos de esta particular insistencia y comprensión de la «nostalgia» arguediana.

[98] De particular interés a este respecto es la «Meditación preliminar sobre José María Arguedas y el indigenismo» (1970), de Tomás G. Escajadillo, cuyo propósito es demostrar que ese mundo novelado se edifica sobre la base de «vivencias autobiográficas» [sic]. Lo que Escajadillo hace es ofrecer una nueva base documental para afirmar aquello que Lévano ya había considerado como «un hecho verificado». Escajadillo concluye diciendo que las referencias autobiográficas presentadas, a la vez que demuestran la «especial vinculación» de un sector de su narrativa, le permiten al crítico «postular o reafirmar» la unidad y cohesión de la obra total de Arguedas. Véase Escajadillo, Tomás. «Meditación preliminar acerca de José María Arguedas y el indigenismo». *Revista Peruana de Cultura,* Nº 13-14, Lima, diciembre 1970, pp. 82-126.

[99] Estas ideas se repetirán con variaciones de registro pero sin variación de fondo en prácticamente todos los críticos de la obra de Arguedas.

de lo autobiográfico en la narrativa de Arguedas, y en *Los ríos profundos* en particular (a pesar de que se lo propone como un fenómeno de importancia capital y que se coextiende con toda su producción literaria), limita y casi impide que se lo pueda ver en toda su dimensión como problema artístico, esto es, como aspecto de su novelística, como aspecto de la forma novelesca.

Es a mediados de los años setenta, en el momento en que empieza a establecerse la fama póstuma de Arguedas, que Ángel Rama publica la serie de ensayos (que he estado comentando) en los que *Los ríos profundos* ocupa un lugar destacado en la definición del carácter de la obra de Arguedas, y con los que intenta redefinir el lugar que ocupa esta novela en el concierto literario hispanoamericano. En «La novela-ópera de los pobres», Rama observa que han existido enormes dificultades para llegar a la correcta apreciación de los méritos artísticos de esta obra y ubica el origen de las dificultades en dos principios de lectura que habían sido (y eran) dominantes: «La dificultad ha procedido —dice— de que, en una perspectiva continental de la apreciación, los marcos sociopolíticos nacionales o los marcos autobiográficos en que, alternativamente, se ha hecho descansar la obra, deben ceder paso a un marco estético que pueda valorar la novela en tanto invención artística original, dentro del campo competitivo de las formas literarias contemporáneas de América Latina».[100]

Y en «Los ríos cruzados, del mito y de la historia», su reacción contra la forma como se venía entendiendo lo autobiográfico en esta obra de Arguedas y su efecto en la descripción de la estructura de la novela se define: «La demasiado sabida procedencia autobiográfica de los episodios [de *Los ríos profundos*], ha distraído a lectores y críticos sobre el manejo a que Arguedas somete esos materiales —tal como cualquier otro novelista— poniéndolos al servicio de un proyecto literario significativo». La propuesta que desarrollará Ángel Rama no llama a una reconsideración del fenómeno de lo autobiográfico en la novelística de Arguedas, en general, o en *Los ríos profundos,* en particular. Por el contrario, se propone erradicar el tópico de su reflexión crítica sobre esta obra.[101]

---

[100] Tanto «La novela-opera de los pobres» como «Los ríos cruzados, del mito y de la historia» fueron escritos especialmente para el volumen *Transculturación narrativa en América Latina.* 2.ª ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1985 (pp. 229-269 y pp. 270-305, respectivamente). Para el pasaje citado, p. 229.

[101] Rama, Ángel. *Op. cit.,* p. 280. Ya me he referido, en el primer ensayo, a este problema. Más adelante en este ensayo, en la sección «La inmersión en la vida individual: ¿una regresión nostálgica?», examinaré la dificultad de Rama y otros con el *subjetivismo* o el *individualismo* que parece sugerido en la postura narrativa de Arguedas en *Los ríos profundos* (tanto en lo que se refiere a la incursión en el mundo de la infancia como la preferencia por un narrador de tipo autobiográfico). Por ahora, nos concentraremos en el argumento más general y en sus consecuencias más notables sobre la descripción y comprensión de la estructura narrativa de esta novela.

La reacción de Rama es, hasta cierto punto, saludable, cuando se dirige contra las limitaciones de proponer que la literatura de Arguedas es una extensión o brote espontáneo de la vida del autor, juicio que se insinuaba en planteamientos críticos como el del joven Vargas Llosa y el de César Lévano en los años sesenta, y que no estuvo del todo ausente (aunque sí sensiblemente mediatizado) entre los críticos arguedistas de los setenta, interesados como estaban ellos en establecer el carácter testimonial de la literatura de Arguedas. Frente a la idea (o al peligro de la idea) de la escritura arguediana como expresión casi directa de su experiencia personal, y de ello como hecho definidor de su valor, Rama quiere poner el énfasis en el trabajo artístico del novelista que, según él entiende, se define (como hemos visto al comentar sobre «la imaginación mítica», por ejemplo) en coordenadas muy distintas de la imaginación. Pero la propuesta tiene sus dificultades. Los problemas comienzan justamente en su esfuerzo por sentar las bases para una drástica ruptura con el autobiografismo. Dice Rama:

> Que Arguedas, como cualquier otro novelista, haya manejado para el personaje [Ernesto, el protagonista] percepciones propias y construido su historia con muchos materiales autobiográficos, nada resta a que *evidentemente eludió la autobiografía y se propuso crear un personaje autónomo a quien denominó Ernesto*. La ficta independencia del personaje Ernesto respecto del autor, repercute en el narrador adulto [...].[102]

Esta lectura de la intención del autor (eludir la autobiografía) se funda en una constatación básica: el carácter ficcional del rol de productor del discurso. El narrador protagonista de este relato, Ernesto, es ficcional y no se debe identificar con la persona del autor José María Arguedas. La no identidad entre narrador y autor tiene, en efecto, valor de contrato de lectura. Lo obvio queda dicho: no se puede considerar esto como una autobiografía *stricto senso;* se trata de una novela, de una obra de ficción. Distinción obvia, es verdad, pero que parece tener un valor fundamental; pues, a la par que con las restricciones propuestas por los «marcos sociopolíticos nacionales», parece que solo liberando la lectura de *Los ríos profundos* del lastre del autobiografismo o la intención autobiográfica, solo poniéndola más allá del ámbito de lo testimonial, se podría recuperar esta novela como obra de la imaginación artística.

Pero la propuesta, como veremos, nos pide ignorar aspectos fundamentales de la estrategia narrativa y, consecuentemente, de la forma de la novela. Una vez más, la crítica de los «marcos» de lectura (tanto el autobiografismo como los «marcos sociopolíticos» *son hechos* de lectura) invade y obstruye la visión del trabajo artístico. La drástica

[102] Rama, Ángel. *Op. cit.,* p. 276. El énfasis es mío.

recusación que hace Rama de lo autobiográfico en esta novela de Arguedas parte, en cierta medida, de concebir este fenómeno en el mismo sentido estrecho *(contenidista)* que él le venía asignando la tradición crítica, negándole dimensión y potencial artístico al no reconocerle rango de discurso ni valor estructural. La rigidez de esta perspectiva se convertirá, a su vez, en un lastre para su propio ensayo de revaloración del trabajo de Arguedas con la forma novelesca, a pesar de que es el suyo, tal vez aún hoy, el trabajo más complejo y ambicioso sobre esta novela.

Un buen ejemplo de los problemas que se derivan de esta perspectiva lo ofrece la teoría del contrapunto de los dos narradores, que Ángel Rama propone partiendo de una peculiar descripción de la estrategia narrativa de *Los ríos profundos*. Sostiene Rama que: «El autor ha apelado a dos narradores que, a modo de dos trujamanes situados a ambos lados del escenario imaginario en que discurre la acción, se encargan de relatarla. Dos narradores y no uno como ha señalado insistentemente la crítica, extraviada por la aparencial homogeneidad ilocutiva del narrador».[103] Rama funda esta distinción, que rompe con la «apariencial homogeneidad ilocutiva del narrador», en la presencia de dos registros lingüísticos que se pueden observar en la superficie textual. Estos coinciden, en lo esencial, con dos sistemas de tiempos verbales que caracterizan situaciones comunicativas diferentes (los correspondientes a lo que H. Weinrich llama «mundo comentado» y «mundo narrado»; o, en términos de E. Benveniste, los que corresponden a la oposición entre «discurso» e «historia»). Pero el verdadero fundamento de la distinción entre los dos narradores aparecerá con nitidez en el ensayo. Poco a poco, los factores textuales de la distinción van perdiendo consistencia. Rama termina por identificar al «narrador secundario» con José María Arguedas, «el etnólogo», en virtud de que este narrador, en algunas ocasiones, «apela desenfadadamente a textos ensayísticos que han sido escritos por José María Arguedas o parafrasea algunas de sus investigaciones etnológicas publicadas en revistas especializadas».[104]

Las observaciones que hace Rama tienen valor y rendimiento como puerta de entrada para indagar sobre el proceso de composición de la novela, a la vez que revelan la intensa solidaridad que se establece entre las distintas formas en las que discurre y se comunica la imaginación de Arguedas. De esta manera, llaman poderosamente nuestra atención sobre el hecho de que toda novela de Arguedas (no solo *Los ríos profundos*) es parte de una extensa y dinámica constelación de textos. En «La gesta del mestizo» (1975), ensayo escrito poco después de que Cornejo Polar postulara, en *Los universos narrativos*,

[103] Rama, Ángel. *Op. cit.,* p. 270.

[104] *Ibid.,* p. 277.

la necesidad de entender el conjunto narrativo arguediano como una totalidad, Rama afirmaba lo siguiente:

> No hay [en el caso de Arguedas] compartimentalización de las áreas de conocimiento [...] sino que presenciamos la construcción de una tarea intelectual como totalidad de sentido. Este se vierte a través de *una pluralidad de canales,* entre los que podemos reconocer al menos tres, para hablar así de José María Arguedas escritor, folklorista, etnólogo; *cualquiera de ellos, incluido el narrativo, resultaría insuficiente si con sólo sus datos pretendemos entender la aventura intelectual del autor.*[105]

Podríamos pensar entonces que el análisis que hace Rama de *Los ríos profundos* intenta darle forma a la convergencia de esa «pluralidad de canales» en la composición del discurso de la novela y rescatar, al mismo tiempo, su valor artístico. Pero tal y como lo formula tiene un escaso valor como descripción de la naturaleza y función del narrador en *Los ríos profundos*. Por el contrario, hace perder de vista cuestiones que son centrales en la novela. Ocurre, además, algo más complicado, que ya he señalado: en el contexto de una propuesta que destaca la fluidez de la actividad discursiva de Arguedas, reaparece la problemática idea que establecía relaciones de jerarquía entre los distintos lenguajes (o ámbitos) intelectuales de Arguedas.

Para encarar este asunto, lo primero que hay que hacer es despejar el prejuicio que domina la descripción de las estrategias narrativas. El problema no radica en la confusión de los narradores en el discurso novelesco. No es cuestión de que Arguedas los maneje «sin un estricto rigor, con más espontaneidad que cálculo», como afirma el crítico (en otra paradójica afirmación de la espontaneidad artística de Arguedas). Desde el punto de vista «técnico», el problema se origina en el discurso crítico, en la confusión de lo que es el narrador y lo que son los posibles registros y funciones del discurso del narrador, por ejemplo. Por alguna razón, Rama decide operar con una concepción muy estrecha del potencial de ese registro. Es probable que esto sea un efecto secundario de la rigidez con que aplica, al análisis de *Los ríos profundos*, la distinción entre historia y discurso (que él

---

[105] «La gesta del mestizo» apareció originalmente como prólogo a la colección de ensayos de Arguedas *Formación de una cultura nacional Indoamericana.* Selección y prólogo de Ángel Rama. México: Siglo Veintiuno Editores, 1975. Yo cito (como con los otros ensayos sobre *Los ríos profundos* que vengo examinando) a través de *Transculturación narrativa en América Latina.* 2.ª ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1985. Para el pasaje citado, p. 173. El énfasis es mío. Como he señalado ya, Ángel Rama había sido de los primeros en darle una perspectiva más compleja al concepto de 'obra', extendiéndolo a la totalidad de la producción intelectual de Arguedas. He comentado también, en la sección anterior de este capítulo, los aspectos problemáticos de su posición.

toma de E. Benveniste): «Ambos [narradores] manejan prosas radicalmente diferentes, pues mientras la del primero es narrativa, la del segundo es fuertemente discursiva, como extraída de una clase, al punto que la eliminación de todas estas intervenciones no afectaría en nada la hilación [sic] argumental del relato, aunque sí la comprensión profunda de múltiples términos y situaciones».[106]

Sin embargo, «las prosas radicalmente diferentes» a las que alude Rama solo dan cuenta, como él mismo observa, de la diferencia entre el «relato» (entendido como el discurso que se encarga de la representación de eventos o acciones verbales y no verbales) y los otros tipos de discurso que participan en la estructuración del lenguaje de la novela y que se ubican, como diría Gerard Genette, en las fronteras del relato: la descripción, el comentario, las acotaciones autoriales, etcétera.[107] Todo aquello que, para Benveniste, se presenta como las formas «subjetivas» del lenguaje. Rama, aparentemente, les atribuye a estas formas una función secundaria y subordinada a la función principal de narrar acciones.

Por lo tanto, la necesidad de establecer diferentes fuentes u orígenes para los distintos tipos de discurso y de conferirles a ambas estatuto de narrador parece responder tanto a lo que se percibe como una hipertrofia de las funciones secundarias en la construcción del lenguaje novelesco de *Los ríos profundos* (dado el considerable espacio que ocupan «las intervenciones del narrador secundario», el peso que estas tienen en la definición de la estructura y de la carga informativa de la novela) como a la valoración negativa que se hace de este fenómeno (su carácter digresivo, el hecho de que estas no siempre presentan una clara conexión con el curso del relato). Esta dicotomización es también, paradójicamente, un esfuerzo por razonar la complejidad o la extrañeza de la forma novelesca; pero se funda en una lógica que, como hemos visto ya, había contribuido poco para entender el trabajo artístico en *Yawar fiesta*.

Así como se percibió que los primeros capítulos (el famoso «prólogo») de *Yawar fiesta* retardaban el inicio de la acción, del relato propiamente dicho, para el caso de *Los ríos profundos* se sostiene que las intervenciones del narrador secundario interrumpen el relato y, al hacerlo, le imponen un ritmo moroso (lo retardan). Así como existía acuerdo entre los críticos en que la función del prólogo en *Yawar fiesta* era explicativa y que en ella se ponía en evidencia la «decidida orientación hacia el lector» de la narrativa

[106] Rama, Ángel. *Op. cit.,* p. 273.

[107] Genette, Gérard. «Frontiers of Narrative». En *Figures of Literary Discourse*. Nueva York: Columbia University Press, 1982, pp. 127-144.

arguediana, Rama sostiene que las intervenciones del narrador secundario tienen una función «cognoscitiva» y ejercen «una presión informativa que postula la existencia de un lector concreto al que va dirigido el mensaje».[108]

Así como la diferencia entre «prólogo» y «novela» en *Yawar fiesta* se establecía a partir de la distinta naturaleza de sus respectivos discursos —el científico (histórico-sociológico) frente al literario (novelesco)—, ahora se sostiene que la diferencia entre el narrador secundario y el principal marca las fronteras entre un discurso académico-etnológico y otro narrativo-ficcional. (¿Es el primero garante del segundo?). Por último, las semejanzas que encontramos en las distinciones *prólogo/relato* (en *Yawar fiesta*) y *narrador principal/narrador secundario* (en *Los ríos profundos*), así como la inversión hecha por el discurso crítico en ellas, revelan la constante preocupación de los críticos por definir el lugar que ocupa el autor en el ámbito de la representación novelesca y los efectos que esa presencia tiene.[109]

Tanto «La novela-ópera de los pobres» como «Los ríos cruzados, del mito y de la historia» avanzan poderosamente en la tarea de dilucidar la dirección de la imaginación de Arguedas. Por eso es tan decepcionante que fracasen al tratar de dar cuenta de la forma en que Arguedas crea nuevas perspectivas y establece nuevas relaciones con el mundo que es objeto de su representación, integrando y articulando conocimientos, percepciones y emociones en el discurso de la novela. Esto es peculiarmente extraño toda vez que esos dos ensayos de Rama abren el campo para entender la «receptividad» de la imaginación artística de Arguedas respecto de los «lenguajes» (idiomas, dialectos, vocabularios, géneros de discurso, etcétera) que le dan forma al mundo social peruano.

---

[108] Rama, Ángel. *Op. cit.,* p. 273.

[109] Ángel Rama no fue el primero en percibir la excentricidad en la forma novelesca de *Los ríos profundos* en esos términos. En su temprano artículo sobre la novela, Saúl Yurkievich, al comentar sobre la famosa sección inicial del capítulo VI, «Zumbayllu», en la que el autor presenta una larga exposición sobre el sentido de dos terminaciones del quechua, sostenía lo siguiente: «Tanto afán explicativo, lo mismo que la inclusión de canciones indígenas en texto bilingüe, *producen extrañeza en el lector porque son recursos normalmente ajenos al género novelesco.* Con ellos, el autor se propone, sin duda, darnos todos los elementos de juicio necesarios como para que captemos íntegramente lo que nos narra, no obstante el peligro de disminuir la intensidad del relato por demorarlo». Véase «José María Arguedas: encuentro con una narrativa americana». *Cuadernos Americanos,* septiembre-octubre de 1963, pp. 264-278. Para el pasaje citado, p. 276. El énfasis es mío. El vocabulario sugiere la presencia de fenómenos que invitan a organizar una lectura de esa estructura narrativa capaz de permitirse algunas licencias interpretativas, pero la posición de Yurkievich intenta razonar las extrañezas (el uso de materiales «normalmente ajenos al género novelesco») en términos en los que se piensa y se hace necesario afirmar la cohesión formal (¿y la función?) del texto o, en el caso de Yurkievich, la función del género.

La unidad del narrador, la imagen del autor y la creación de un nuevo lenguaje artístico

En cierto sentido, el narrador de *Los ríos profundos* no solo es uno, sino que lo es todo o lo incorpora todo en un esfuerzo por hacerse y por constituir la vasta pluralidad de su *mente.* El protagonista es la máscara del narrador en la reactualización de la experiencia pasada, y la experiencia del protagonista es presentada como la fuente que convalida la experiencia y la autoridad del narrador. Se trata de un sistema de retroalimentación. La presencia en el cuerpo novelesco de los discursos que Rama ubica en su «narrador secundario» está motivada, en la mayor parte de los casos, por conexión asociativa con los contenidos de la línea principal del relato. La sintaxis narrativa representa, de este modo, la dinámica de la actividad recordatoria del narrador, en actos que sintetizan e indirectamente explican su experiencia y valoración subjetivas del mundo. En otros casos se convierten en espacios que impulsan al relato (no lo retardan), como ocurre con frecuencia al interior del capítulo II, «Los viajes». En todos los casos, la presencia de estos discursos en la novela revela el modo en que Arguedas procede a la integración (y, en ese sentido, a la apropiación de) una gran variedad de estilos.

La novela está hecha de una gama de estilos que va desde lo que se organiza a la manera de un registro etnográfico (por su orientación hacia la producción de descripciones densas) hasta otro que, por la intensa subjetividad que comunica y la calidad «poética» del lenguaje que lo sostiene, la crítica ha acordado en describirlo como «lírico» (por ejemplo, en los pasajes en los que la fusión de las voces y perspectivas del narrador y del protagonista produce una suerte de lenguaje hímnico). Y entre uno y otro de estos registros, si los pensamos como polos de un espectro, se produce la compresión de voces y conciencias, propias y ajenas, que se expresan a través del *canto* (y todas las variaciones de la idea de música que solo podemos recibir como lenguaje en la novela), el *sermón,* la *protesta,* el *lamento,* la *disputa,* etcétera; todas ellas filtradas por la actividad sensorial-conceptual que se construye en ese campo de tensión que es el narrador-protagonista.

No se trata de narradores separados; son inflexiones o modulaciones de una voz en la que se incrustan otras. Julio Ortega lo caracteriza como un narrador «uno y plural», como «voces de un mismo narrador»; y, en otro punto de su estudio, entiende el fenómeno como la inscripción en el texto de un sujeto «multidimensional». La descripción inicial que ofrece Ortega conduce a una distinción de tres tipos de discurso, cada uno de los cuales corresponde a una instancia particular: el discurso *novela* corresponde a la instancia del *yo autorial;* el *informe,* al *yo testigo;* la *biografía,* al *yo actor.* Tanto esta descripción como su caracterización final ofrecen una base superior para entrar en la

estructura de esta novela, no solo porque describen mejor la complejidad (en tanto «intencionalidad») del discurso narrativo, sino porque la encuadra adecuadamente.[110]

La identidad del narrador como origen del discurso y la integridad de su voz están aseguradas textualmente y es fundamental sostenerlas en el análisis, pues a través de ellas se puede apreciar lo que constituye una de las particularidades de esta novela: la construcción de un poderosísimo lenguaje de compleja textura idiomática e ideológica, en el que se articulan los distintos *tempos* en los que se han producido la relación del sujeto con el mundo andino. Se trata de una voz que dialoga consigo misma e inscribe, en el proceso, su genealogía.

Martin Lienhard comentaba en esos términos acerca de la identidad de la voz del narrador «anónimo» de *El zorro...*, que descubrimos que lleva un signo doble: «Detrás del narrador del *Relato* se oculta el narrador de los *Diarios*. La polifónica voz del narrador —irreducible a un «unísono»— representa, sin duda, la voz dialógica del zorro de arriba y del zorro de abajo […] Arguedas, hombre de «arriba» y «de abajo» adopta, dentro de *El zorro...*, *una voz que dialoga con ella misma*».[111] Podemos ver entonces que ciertas particularidades estructurales, como el prólogo/novela de *Yawar fiesta*, el narrador principal/narrador secundario de *Los ríos profundos* y el relato/diarios de *El zorro*, constituyen, en realidad, patrones constructivos que, a la vez que caracterizan la compleja densidad de la voz del narrador en Arguedas, revelan también la necesidad de dar cuenta de la inscripción del autor en la escritura como un problema que aparece temprano, en los orígenes de su novelística, y persiste hasta el final.[112]

En *Los ríos profundos,* Arguedas le da forma a lo que él había llamado, en 1950, «el romance, la novela del individuo», un modelo de narración que, según él lo entendía entonces, no había sido característico de la tradición novelística peruana, en particular si se pensaba en la novela de asunto andino. *Los ríos profundos* constituye la creación de un romance que no iba a ser barrido o enterrado «por el drama de las clases sociales»,

---

[110] Véase Ortega, Julio. *Texto, comunicación y cultura. Los ríos profundos de José María Arguedas*. Lima: CEDEP, 1982; en especial, pp. 18 y ss. La distinción tripartita de Ortega ya está sugerida en el estudio de Rama. La pluralidad del sujeto y la voz de *Los ríos profundos* se harán también, más tarde, motivo en Antonio Cornejo Polar, en *Escribir en el aire*, obra en la que se describe el fenómeno en términos cercanos al concepto de «polifonía» propuesto por Bakhtin.

[111] Lienhard, Martin. *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Latinoamericana Editores-Tarea, 1981, p. 157. El énfasis es mío.

[112] Tanto en *Yawar fiesta* como en *Los ríos profundos* (particularmente), el énfasis de la figura se da en la oposición o tensión de planos temporales (la tensión entre un *allá-entonces* y un *aquí-ahora*) frente al énfasis espacial que parece dominar en *El zorro...*

sino que estaría enraizado en él. Luis Harss, comentando el pasaje en que Ernesto se vuelca hacia la escritura en *Los ríos profundos*, quería ver, en esa novela, la huella del modelo del *retrato del artista.*[113] La idea puede expandirse y conectarse con un motivo arguediano fundamental, el del «nacimiento» del autor.

En *Los ríos profundos* actúa el impulso de la novela de formación como no se había dado antes en la narrativa peruana.[114] Al referirme al *impulso* de la novela de formación quiero remarcar que no se trata, en ella, de la adscripción puntual a una tradición o un modelo particular, sino de la presencia en *Los ríos profundos* de una tendencia intelectual en la que los patrones temáticos y estructurales en la novela conducen a la cristalización de ciertas ideas. Fundamentalmente, la idea de la emergencia del individuo asociada a la emergencia de su mundo social, que se articula temáticamente con el drama del «llamado» o la «vocación» del artista-intelectual, en conflicto con los otros roles o prácticas en los que se concentran las expectativas sociales sobre los sujetos.[115]

Se puede ver, en *Los ríos profundos,* la voluntad expresa de definir el lugar del sujeto en el ámbito de la representación del mundo andino. Con esta novela, uno llega a apreciar el sentido urgente de la necesidad de decir «yo» que arde a la base de la actividad discursiva de Arguedas desde su inicio y, con ello, se llega a apreciar la medida en que esta literatura es excepcional en el medio y en el tiempo en el que aparece. Por mucho que le deba Arguedas a sus contemporáneos en su concepción y en su forma de representación del mundo andino, él es el primero de los escritores peruanos modernos que ha presentado a los Andes como el espacio de formación de la experiencia personal.

En el fondo de *Yawar fiesta* latía el proceso o crisis de «reintegración» al mundo andino; *Los ríos profundos* propone un «nacimiento» o, tal vez, un «renacimiento» del

---

[113] Harss, Luis. «*Los ríos profundos* como retrato del artista». *Revista Iberoamericana*, Nº 122 (número especial sobre José María Arguedas, editado por Julio Ortega), Pittsburg, enero-marzo de 1983, pp. 143-148.

[114] Compárese la magnitud de *Los ríos profundos* con los textos casi canónicos de Diez Canseco (*Duque*) y de Martín Adán (*La casa de cartón*), por ejemplo. La comparación se puede extender no solo a los textos que la siguen (los de Ribeyro, Vargas Llosa, Bryce y Gutiérrez, entre los más célebres) sino, también, a los proyectos de «educación sentimental» que estos proponen como formas de inscripción de la figura autorial a través de la ficción o de tematización del acto de producción cultural.

[115] La conexión entre emergencia del individuo y emergencia de la sociedad es uno de los ejes conceptuales del estudio de M. Bakhtin sobre este género o forma de la novela. Véase «The *Bildungsroman* and Its Significance in the History of Realism. (Toward a Historical Typology of the Novel)». En Carly Emerson y Michael Holquist (eds.). *Speech Genres & Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press, 1987. He trabajado sobre este asunto en relación con otros autores en el ensayo «Héroes de nuestro tiempo. La formulación de la figura del protagonista en tres narraciones de M. Vargas Llosa, A. Bryce y M. Gutiérrez». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año xxx, Nº 59, Lima, Hanover, 1.er semestre de 2004, pp. 229-248.

autor. Según Arguedas (en versión que apoya John Murra), el período de redacción de *Los ríos profundos* es la salida de una época de esterilidad artística, una época «seca» (la expresión es de Murra).[116] Rama se ha opuesto a extender este mito aduciendo (con justeza) la enorme producción intelectual y de promoción y administración educativo-cultural que caracteriza al período anterior y al contemporáneo a esa novela. Sin embargo el énfasis de Arguedas va puesto a lo que ya él veía como la medida de su productividad: el trabajo narrativo ficcional. Todo esto enfatiza, desde otra perspectiva, no solo la importancia de la opción de la novela sino, también, la importancia y la función de la opción autobiográfica en ese momento: el regreso a la novela es la creación del *mito (narración)* del autor, la novela como un parto seco.

Si ya con *Yawar fiesta* Arguedas se había abierto a la difícil tarea de darle forma plástica a la compleja dinámica social e histórica de los Andes, con *Los ríos profundos* agrega un aspecto más a la representación de la multitemporalidad de ese mundo: el registro temporal del individuo; y lo hace audazmente, convirtiéndolo en el filtro de la representación. Por un lado, tenemos el aspecto psicosocial de la experiencia vivida: los Andes se convierten en el espacio del crecimiento y de la socialización, son el espacio de la pérdida y la búsqueda de los padres, son el espacio de la iniciación sexual, etcétera. En suma, en ellos se traza el camino hacia la identidad personal. Por otro lado, tenemos el aspecto sensorial de esa experiencia: no solo ya la formación de la subjetividad (entendida como conciencia) sino, también, la formación de los sentidos (el cuerpo cabal) está enraizada en ese mundo. Por eso, aquí, una vez más, cabe destacar la insistencia con la que *Los ríos profundos* se organiza narrativamente en torno a mecanismos de representación de la percepción.

En esta novela cristaliza y adquiere forma compleja lo que vamos a llamar la tendencia hacia la *autoexpresión*. Se trata de la tendencia a entender al sujeto (al autor) como *experiencia* que debe ser inscrita en la escritura. Es, entonces, también una motivación o una forma de impulso hacia la escritura. Esta imagen del autor aparece temprano en Arguedas, en los años treinta, cuando la vemos asociada a la figura de César Vallejo (influida también por la inscripción que hace de él Mariátegui), que empieza a ocupar un lugar central en el discurso reflexivo de Arguedas. Está asociada también, por entonces, a la incipiente pero interesante figura del «recién» descubierto Felipe Guamán Poma.[117]

---

[116] Para las opiniones de Murra a este respecto véase «Pon la vida, pon los sueños. Conversación con John Murra». En Fernando Calderón. *Los trabajos de Sísifo: conversaciones sobre las ciencias sociales en América Latina*. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional (de Costa Rica), 2000, pp. 247-285.

[117] No es la extensión de lo escrito por él sobre estas figuras lo me que interesa aquí, sino la intensión y calidad de la atención de Arguedas sobre ellos. En el caso de Vallejo, su persistencia a lo largo del tiempo en la imaginación de Arguedas es notable.

En la tendencia hacia la autoexpresión, no es solo el registro del material biográfico lo que define este sentido de experiencia que es el autor; se trata también en ella, como ya hemos visto, del funcionamiento de un principio constructivo más amplio que afecta la configuración formal del discurso de Arguedas. Si bien su manifestación más notable la podemos encontrar, como he dicho, en un texto como *Los ríos profundos* (en su condición de autobiografía ficcional), la tendencia hacia la autoexpresión no se circunscribe al ámbito de lo narrativo-ficcional. Por el contrario, se puede decir que se expresa en toda su actividad discursiva (y no solo en la escritura). De hecho, es un factor fundamental en la definición de esa práctica, de esa red de discursos que constituye la *obra* de Arguedas y de la dinámica de disolución de fronteras entre tipos de discurso que la caracteriza. Es también la fuente de esa *biografía ad hoc* del autor que Arguedas se encargó de diseminar por escrito y oralmente.[118]

Partiendo de esta perspectiva se puede pensar también que la entrada a *Los ríos profundos* es la apertura de un nuevo horizonte en el trabajo de creación de una nueva lengua artística en Arguedas. Como vamos viendo, se trata, en este punto, de la formulación de un nuevo lenguaje en el que se expresa esta tendencia hacia la autoexpresión como tendencia hacia la autocreación: es el proceso de construcción de la imagen del artista. Pero habría que agregar que esto se hace en tensión con la necesidad de crear un lenguaje de apelación comunitaria, de voces que expresan al *otro* en sus distintas manifestaciones, como individuo o colectividad. Y lo que nos permite ver cómo y dónde se da la tensión entre estas orientaciones del discurso es nuestra capacidad tanto de escuchar la continuidad del diálogo entre narrador y protagonista, como de percibir (en contra de Rama) la «integridad» de la voz del narrador (sin dejar por ello de apreciar su «heterogeneidad ilocutiva»). La transformación del lenguaje en *Los ríos profundos* se asienta en esa dinámica tensión, que se manifiesta también en otros planos. En el plano de los motivos, por ejemplo, *Los ríos profundos* proyecta (externaliza) este «drama de la comunicación» (para ponerlo en expresión cara tanto a Cornejo Polar como a Julio Ortega) en la constante búsqueda del protagonista, que intenta establecer

[118] He desarrollado este asunto en el artículo «Muerte y resurrección del autor». En Maruja Martínez y Nelson Manrique (eds.). *Amor y fuego. José María Arguedas, 25 años después*. Lima: Centro de Estudios para la Promoción y el Desarrollo, DESCO-Centro Peruano de Estudios Sociales, CEPES-SUR Casa de Estudios del Socialismo, 1995, pp. 273-282. Véase, en particular, la sección «La figura del autor»: «El "yo" autorial emerge, como fuente de autoridad, para apuntalar en el discurso un marco de referencia que por sí mismo no bastaba ya para dar cuenta de la realidad y asignarle sentido. Arguedas percibió desde temprano no sólo el aspecto ético y epistemológico del problema, sino también el problema artístico […]» (279-280).

contacto con el pongo (en el Cusco) o con los colonos de la hacienda Patibamba (en Abancay), quienes se niegan o están negados al diálogo. Ese *otro* distante y próximo, a la vez, se hace obsesión y centro de la mirada del protagonista, una mirada que en su detallismo descriptivo es acto de creación radical de la imaginación y del lenguaje del narrador.[119]

En el plano de la lengua se trata, entonces, de la creación del lenguaje denso y complejo de un sujeto: el castellano como lengua de expresión para el mestizo andino. Se realiza, en esta novela, la voz que Castro-Klarén y otros ya escuchaban en *Yawar fiesta*. Se trata, en ese sentido, de la construcción de un prototipo.[120] Mas en *Los ríos profundos*, en su intento de expresar al otro, Arguedas pasa a adoptar la posición de expresarse *como el otro* en una lengua hegemónica. La opción por el castellano tal y como se formula en y para esa novela inscribe el experimento narrativo de Arguedas en el campo de lo que se ha venido a llamar una «literatura menor», cuyos rasgos fundamentales se pueden resumir de la siguiente manera: se crea la figura (o se crea el sentido) de una literatura en la que «la lengua es afectada por un alto coeficiente de desterritorialización»; una literatura cuyos «abigarrados espacios fuerzan que cada intriga individual se conecte de inmediato con lo político» («todo en ella es político»); una literatura en la que «todo toma valor colectivo» («el dominio político ha contaminado cada declaración»); y una literatura que apunta a producir «activa solidaridad». En el plano del género (en la práctica de la novela) se da, entonces, el descubrimiento del potencial del *romance* (mejor entendida ahora como *novela de formación*) como novela social en un sentido particular: la creación de un espacio de imaginación e invocación de una comunidad potencial (una forma de inscripción del futuro como esperanza), o un espacio en el que se pueda «imaginar una nueva comunidad desde los márgenes».[121]

---

[119] Hay varias *escenas* en la novela en las que se construye esta mirada y, en todas ellas, el motivo del *otro* es fundamental. Especialmente, escenas como el encuentro con el pongo, en el capítulo primero de la novela; o, más adelante, la escena de de la extirpación de la nigua del ano de la niña, vista por la rendija de un choza de colonos en Patibamba. En algunas de ellas, el mecanismo de construcción del punto de vista se hace particularmente evidente, incluso se hace tema, como en la escena de la descripción del *zumbayllu,* el trompo y su danza.

[120] Es cierto, sin embargo, que la más intensa incursión en los dialectos sociales y su exploración y uso no se iniciará a cabalidad hasta *El Sexto*, y de allí en adelante definirá el curso de su novelística.

[121] *Literatura menor* es la literatura escrita por un grupo minoritario en la lengua del grupo dominante o hegemónico. Para la definición de literatura menor véase el estudio de Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Toward a Minor Literature*. Miniápolis: University of Minnesota Press, 1986. Para los pasajes citados, véase pp. 16-17. La traducción es mía.

La inmersión en la vida individual: ¿una regresión nostálgica? De la representación del drama social al rito de pasaje como sustrato narrativo

Y, sin embargo, lo que se percibe en esta novela como una «inmersión en la vida individual» ha perturbado, como hemos visto, algunas muy importantes e influyentes lecturas críticas de esta novela. Lo que «preocupa» a los críticos arguedistas (y a los críticos de izquierda en particular) se encuentra a la base de los que entusiasmó a otros, a los críticos y publicistas de la «nueva novela» a comienzos de los sesenta. Es precisamente la presencia de ese sujeto y su experiencia en el centro de la novela lo que permite pensar a *Los ríos profundos* como obra paradigmática de lo que se entendía entonces como un proceso de ruptura con los modelos tradicionales (del regionalismo literario) y de transición hacia nuevas formas de entender la práctica de la novela. Desde esa perspectiva, por ejemplo, la novedad de *Los ríos profundos* anuncia el advenimiento de un neoindigenismo. Ahora bien, los mismos principios sobre los que se construyó el valor modélico de esta novela como parte de un nuevo canon novelístico (y las expectativas generadas por su originalidad) son los que alimentarán la desilusión de estos críticos con la aparición de *Todas las sangres*, novela en la que sancionaron la regresión artística de Arguedas.[122]

La preocupación por la pérdida del filo social y político en *Los ríos profundos* orienta el esfuerzo argumental de Antonio Cornejo Polar para tratar de explicar la índole lírica de esa novela y racionalizar la distancia que el autor parece asumir frente a su tiempo en ella. Dice Antonio Cornejo Polar en *Los universos narrativos...* que:

> La índole de *Los ríos profundos* resta importancia al entorno social. La breve experiencia democrática del gobierno de Bustamante y Rivero (1945-1948) y la dictadura del general Odría (1948-1956), representante desembozado de la oligarquía nacional, no dejan huella visible en la elaboración de *Los ríos profundos*, aunque no puede dejar de haber alguna relación entre la opacidad y resistencia del devenir social, que tercamente se opone a las ilusiones de los hombres de izquierda, y esa inmersión en la vida individual y en el pasado que define la naturaleza de esta novela de Arguedas.[123]

---

[122] Véase, en el capítulo 6 del primer ensayo, la sección «El silencio imposible: Arguedas en las primeras horas del *boom*».

[123] Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas.* Buenos Aires: Losada, 1973, p. 102.

Ya Vargas Llosa (de «Ensoñación y magia» en adelante) había sugerido y luego sostenido que el arcadismo o *roussonianismo* de *Los ríos profundos* (esos son los términos con los que interpreta este regreso de Arguedas a un mundo fundamental y a una concepción fundamental del mundo) era un aspecto de la reacción antimoderna de Arguedas. Frente a eso, la idea de Antonio Cornejo Polar sugiere, en cambio, que la novela se construye como refugio no contra los embates de la modernización (aunque constantemente se reconoce en el discurso crítico la presencia amenazante de lo costeño en el mundo *Los ríos profundos*), sino contra la frustración política (ante el fracaso o cancelación de proyectos sociales y culturales), la experiencia que caracteriza al mundo del autor. No es necesariamente una novela *reaccionaria* (arcaísta) sino *reactiva,* aunque no se despeja con ello del todo la sospecha sobre la imaginación que la engendra.

Aunque hay notables diferencias entre las distintas posiciones, me parece posible afirmar que las reacciones de los críticos tienen en común que se organizan en torno al temor por la potencial *patología* de esta inmersión en el pasado y lo personal. Este hecho es particularmente serio entre los críticos de izquierda, como Lévano, Rama, Cornejo Polar, Muñoz, etcétera. El problema radica en ver la novela como una fantasía de refugio o como la caída en un utopismo arcádico, antihistórico. En otras palabras, una regresión ideológica. Pero en verdad, ¿esta narración expresa una regresión nostálgica? Los críticos parecen preguntarse (fraseando el problema en términos de G. Vattimo) si se construye esta novela «como nostalgia por una realidad autorizante, sólida, unitaria, estable», pero una nostalgia que en su esfuerzo «por reconstruir el mundo de nuestra infancia, donde la autoridad familiar era al mismo tiempo amenaza y consuelo […] está en continuo peligro de convertirse en neurosis».[124] La idea, me parece, articula bastante bien el temor que, como ya hemos visto (y tendremos oportunidad de volver a ver), recurre en el discurso crítico bajo la forma del motivo de la *regresión* (ideológica, artística, política, etcétera) en la obra de Arguedas. Contra ese temor, para conjurarlo, se construye la forma «progresiva» del argumento crítico arguedista.[125]

Para ello, Ángel Rama, como hemos visto, intenta erradicar el problema de la inmersión en lo subjetivo racionalizando y limitando (interpretativamente) el carácter autobiográfico de la novela. Silverio Muñoz, en cambio, entiende el proceso creativo que desemboca en *Los ríos profundos* como una regresión ideológica, de la cual ha de redimirse el autor en el futuro, mientras que César Lévano había propuesto una exégesis

---

[124] Vattimo, G. *The Transparent Society*. Cambridge: Polity Press, 1992, p. 8. La traducción es mía.

[125] Por otro lado, esto da origen, también, al reclamo progresista y moderno de la crítica de Vargas Llosa contra la «utopía arcaica» de Arguedas.

de rescate, que tenía la peculiaridad de construirle un «final» a la novela antes del desenlace de la historia del individuo, de modo que se concentrara nuestra atención en el único acto con potencial político significativo (convirtiendo la marcha de los colonos en un protoacto de *masas*).

Por su parte, Cornejo Polar acepta la trasgresión intimista, pero anuncia (con entonación casi profética y hondamente arguediana) que, con ella, «El tiempo de la evocación ha terminado. Comienza el de la angustiosa, durísima e incierta adivinación del futuro».[126] Esta idea se afirma en la concepción de que el motivo que organiza la novela es, en última instancia, el «fracaso» del héroe. Cornejo Polar ve y expresa de manera muy sugerente que el final de la novela nos muestra «el fracaso de un muchacho *cuyo porvenir, contradictoriamente, se encuentra en el pasado* [...]».[127] Esta formulación no solo instala el motivo del fracaso del héroe como elemento dominante en la concepción de la novela (la idea se puede rastrear a Lukács), sino que remite negativamente a la presencia de estructuras mentales ahistóricas o antihistóricas (¿míticas?, ¿mesiánicas?) en ella. Y si bien la observación puntual se refiere al protagonista, la idea se abre al ámbito del autor. Sin embargo, nos dice Cornejo Polar, *Los ríos profundos* es el cierre de ese horizonte (¿de derrotas?) en la obra de Arguedas.

De modo que ha habido una preocupación sostenida desde los críticos tempranos por tratar de entender y explicar esa *distancia,* ese *retiro* de la perspectiva autorial de la dinámica social de su tiempo. Esa ha sido otra manera de destacar el carácter peculiar o excéntrico de esta novela, comparada con el resto de la producción de Arguedas (piénsese en *Yawar fiesta* antes o *Todas las sangres* después) en donde el tema «épico» aparentemente predomina, ya sea que se lo encuadre con una perspectiva histórica sobre el mundo andino (como en *Yawar fiesta*, que propone también una incursión en el pasado de Puquio y el sentido que este tiene en el presente), ya sea que se lo presente como una incursión en las raíces del presente (como *Todas las sangres*, cuya inteligibilidad histórica, sin embargo, se cuestionó). Esta preocupación está presente en el propio Arguedas cuando insiste en enfatizar el aspecto *épico* de *Los ríos profundos* en los años sesenta.[128] ¿Pero hasta qué punto esta preocupación se justifica?

La materia épica, si la entendemos como la representación de las luchas de la comunidad, obviamente está presente en *Los ríos profundos*. Es más, si nos enfocamos en la

---

[126] Cornejo Polar, Antonio. *Op. cit.,* p. 161.

[127] *Ibid.,* p. 160. El énfasis es mío.

[128] Para detalles sobre esta posición de Arguedas véase en el capítulo 4 del primer ensayo, especialmente las secciones «Pregunta el crítico» y «Responde el autor».

historia que se cuenta en la novela, se puede decir que «el drama de las clases sociales» de Abancay está claramente representado y pautado en ella. Más aún, su representación define la sección central de la novela que es, a la vez, el momento de mayor desaceleración narrativa, por un lado, y de mayor aceleración del tempo de la acción, por el otro. Es la entrada al relato escénico, el corazón de lo que hemos llamado «La estancia en Abancay».[129] Como sabemos, la inmoralidad de las autoridades encargadas de la comercialización de la sal en la ciudad de Abancay da paso a la intervención de la chicheras que, encabezadas por doña Felipa, inician un movimiento que intenta rectificar la situación, un intento de restablecer un sentido básico de justicia. A esta iniciativa se oponen otras autoridades «legítimas», como el padre director-predicador, uno de los centro de poder en Abancay, porque entienden que el gesto de las chicheras es un desafío a las normas establecidas de ejercicio del poder y autoridad. Se produce una crisis. La escena que presenta el encuentro y enfrentamiento de estos dos personajes es vista por el protagonista y narrada de manera que se enfatiza su presencia como testigo en este *encuentro en la plaza* (cuyas resonancias históricas, si bien no conviene exagerar, es necesario notar). En la escena, la chichera *acata* (reconoce la autoridad del padre) pero no *cumple* (no lo obedece). Con firmeza política, doña Felipa lo rodea:

> El Padre Director avanzaba entre la mujeres, escoltado por dos frailes. Sus vestiduras blancas se destacaban entre los rebozos multicolores de las mujeres. Le hacían campo y entraba con cierta rapidez. Llegó junto al arco de la torre, frente a la chichera. Levantó el brazo derecho como para bendecirla; luego le habló. No podíamos oír la voz del Padre; pero por la expresión de la mujer comprendimos que le rogaba. Las mujeres guardaron silencio: y, poco a poco, el silencio se extendió a toda la plaza. Podía escucharse el caer del sol sobre el cuerpo de las mujeres, sobre las hojas destrozadas de los lirios del parque… Oímos entonces las palabras del padre. Habló en quechua.
> —…No, hija. No ofendas a Dios. Las autoridades no tienen la culpa. Yo te lo digo en nombre de Dios.
> —¿Y quién ha vendido la sal para las vacas de las haciendas? ¿Las vacas son antes que la gente, Padrecito Linares?
> La pregunta de la chichera se escuchó claramente en el parque. La esquina que formaban los muros de la torre y del templo servía como caja de resonancia.
> —¡No me retes, hija! ¡Obedece a Dios!

[129] Recordemos que, en *Yawar fiesta*, la representación del centro del drama de Puquio, la celebración de la fiesta, se organiza de manera similar: desaceleración narrativa e intensificación del tempo de la acción.

> —Dios castiga a los ladrones, Padrecito Linares —dijo a voces la chichera, y se inclinó ante el Padre. El Padre dijo algo y la mujer lanzó un grito:
> —¡Maldita no, padrecito! ¡Maldición a los ladrones!
> Agitó el brazo derecho, como si sacudiera una cuerda. Todas las campanas se lanzaron a vuelo, tocando nuevamente a rebato.
> —¡Yastá! ¡Avanzo, avanzo! —gritó la chichera, en castellano.
> Bajó del arco; dio un rodeo junto a los Padres, respetuosamente, y se dirigió a la esquina más próxima. La multitud le abrió campo. Las mujeres mayores, que eran también las más gordas, como las dueñas de las chicherías, formaron una especie de primera fila, a la izquierda y derecha de la cabecilla. Avanzaron hacia la esquina.
> Se oyeron unos tiros.[130]

La intervención de las mestizas se extenderá hasta incluir en el reparto de la sal (ahora en sus manos) a los colonos de la hacienda Patibamba, quienes constituyen el segmento más oprimido del mundo social de *Los ríos profundos*. La respuesta de las autoridades (del mundo oficial) al gesto de las chicheras es la represión violenta. Tal respuesta es un cabal reconocimiento de la peligrosidad del acto rebelde, particularmente porque se ha dirigido a incluir a «otros» originalmente excluidos del ámbito inicial del conflicto. Se agudiza la crisis. El padre predicador se ve obligado a intervenir para desactivar a los colonos y para reengancharlos al sentido de orden social que había sido perturbado por las chicheras. Esta intervención da pie a una de las escenas más poderosas de la novela: el discurso en quechua del padre director a los colonos de la hacienda (101-103). La escena es narrada, como la anterior, enfatizando la experiencia del protagonista-testigo, figura que en su persistencia quiere ser como una inscripción del autor.

Al mismo tiempo que el padre director interviene en Patibamba, la policía persigue a la cabecilla de las chicheras, doña Felipa, y desarticula el movimiento. Proceden entonces al castigo físico de las culpables capturadas o de sus asociados (como la escena de la humillación de los maridos de la cabecilla, narrada por un informante a Ernesto). La violencia que se usa contra las rebeldes con la intención de cerrar la brecha abierta por su insurgencia y restablecer el orden es, a su vez, una amenaza a la supervivencia de ese mundo. En lo fundamental, esa violencia no resuelve y no repara nada. Por el contrario, los habitantes de la ciudad, remecidos por los acontecimientos, comienzan a comentar sobre signos premonitorios de la destrucción de Abancay.

---

[130] *Los ríos profundos*. En *Obras completas.* Compilación y notas de Sybila A. de Arguedas. Lima: Editorial Horizonte, 1983, tomo III, pp. 85-86. En adelante, las referencias a esta novela van en paréntesis en el cuerpo de mi texto.

En ese contexto se desencadena la peste, hecho que intensifica la amenaza real de la violencia social, al tiempo que revela e instala su valor y poder simbólicos. He aquí otro notable ejemplo de cómo se articulan, en la novela, distintos planos de significación. Tanto en sus consecuencias devastadoras como en su mecanismo de expansión, la violencia social imita a la peste, pues se desencadena y se extiende como una epidemia.[131] La escena de la marcha de los colonos sobre Abancay y su esfuerzo por conjurar la peste revelan también, en el plano simbólico, la naturaleza de ese esfuerzo como acto de reparación y prevención frente a la violencia social que se ha originado en la sociedad de la que ellos se hallaban marginados.

Un patrón similar al descrito en *Los ríos profundos* organiza la representación del drama puquiano de la corrida india, el núcleo novelesco en *Yawar fiesta*. Ambos casos coinciden, en rasgos generales, con el modelo del «drama social» propuesto por Victor Turner para caracterizar y describir lo que él entiende como «unidades espontáneas de procesos sociales», es decir, «hechos de la experiencia de todos» en distintas sociedades humanas. De acuerdo con él, hay cuatro fases fundamentales en el desarrollo de esto procesos que pautan el desarrollo del drama.[132]

El drama social se manifiesta primero como la violación, en una arena pública, de las normas que regulan las relaciones sociales (esta violación o ruptura se expresa y se ve como expresión de divisiones más hondas de lo que se aprecia en la superficie); segundo, se da una fase de creciente (acumulativa) crisis; tercero, para evitar la «contagiosa» diseminación de la división del grupo social, se produce un intento de reparación o enmienda, que a veces es seguido por una regresión a la crisis y a un nuevo esfuerzo de reparar o enderezar la afronta o el error; finalmente, se produce ya sea la reintegración del grupo social perturbado o el reconocimiento y legitimación del cisma irreparable.

En el drama social, la fase de crisis expresa una coyuntura importante en la redefinición de las relaciones entre miembros de un campo social. Como se ve en *Los ríos*

---

[131] Para esta última idea véase el estudio de R. Girard sobre la función de la *peste* en el mito y en la literatura: «The Plague in Literature and Myth». En *To Double Business Bound. Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978, pp. 136-154.

[132] Véase Turner, Victor. *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1974. También «Social Dramas and Stories about Them». En W. J. T. Mitchell (ed.). *On Narrative*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981, pp. 137-164, especialmente pp. 146-148. La noción de 'drama social' resulta de la observación y estudio de sociedades tribales, más homogéneas que la sociedad andina, de modo que la explicación que sigue no solo parafrasea, sino que adapta la presentación del fenómeno hecha en esos textos. Retomo aquí el argumento introducido al inicio del capítulo, en la sección «El principio constructivo. ¿Un modelo "agónico"?».

profundos, a menos que el conflicto se «selle» al interior de un ámbito limitado de interacciones sociales, la brecha abierta tiende a expandirse hasta coincidir con una división o desgarramiento dominante, fundamental, más hondo, y en un ámbito más amplio de relaciones sociales entre los grupos en conflicto. De este modo, en la fase de *crisis,* sostiene Turner, la estructura básica de la sociedad afectada queda expuesta, para posiblemente ser transformada: «se hace visible la menos plástica, más durable y aún así cambiante estructura social básica». Para controlar la extensión de la crisis, la sociedad amenazada utiliza tantos instrumentos y procedimientos (o mecanismos) defensivos como tenga a su disposición. Estos pueden asumir forma *judicial* o expresarse en la actuación de un *ritual público* u otra forma de acción simbólica que indique ya sea la reconciliación, ya sea la división irreparable de los grupos en conflicto.

En el mundo de Puquio (en *Yawar fiesta*), la división se produce cuando la prohibición de la fiesta es adoptada por la autoridad foránea (en tanto que, como autoridad, es impuesta desde afuera) y su intención de implementarla es apoyada por un segmento de los mistis notables y resistida por otro. La prohibición de la fiesta es una ruptura con la tradición. La crisis, sin embargo, se da inicialmente solo en el ámbito de los mistis (que incluye a los chalos que se reintegran «conflictivamente» al mundo de Puquio para apoyar la prohibición). A las comunidades indígenas se las mantiene al margen de la situación. La representación de esta crisis y la forma restrictiva en que se produce (la forma inicial en la que se entienden los «campos sociales») permiten ver ciertos problemas estructurales fundamentales en el mundo de Puquio. Se establece un contraste interesante entre la manera en que se articulan las comunidades (y el uso del término «ayllu» se hace semántica e históricamente relevante en ese contexto) en competencia ritual entre ellas, por un lado; y la manera en que el grupo misti-chalo es desgarrado, por el otro, por una escalada de la crisis que insinúa una posible salida violenta (por ejemplo, hay un punto en que el prefecto quiere asesinar a don Julián, quien representa la oposición fundamental a su autoridad en nombre de la tradición). La crisis se atenúa momentáneamente con el encarcelamiento de los mistis don Julián y don Pancho, por haber desafiado a la autoridad que intentaba implementar el cambio. Este encarcelamiento funciona como señal clara de la imposible reconciliación de los bandos, pues uno de ellos (o sus cabezas visibles) tiene que ser separado físicamente del espacio colectivo.[133]

[133] En *Todas las sangres*, se produce una figura similar cuando don Bruno, el gamonal tradicional, es encarcelado, mientras los comuneros (movilizados en parte por las acciones del propio don Bruno) son masacrados en una brutal «fiesta de sangre».

Como en otros casos en la narrativa de Arguedas (se dará así en *Los ríos profundos* como ya hemos visto y se verá luego en *Todas las sangres*), la crisis en el ámbito misti amenaza con extender sus consecuencias negativas al resto del *mundo,* dada la incapacidad de poner en movimiento mecanismos de reconciliación o reparación efectivos (mecanismos reparativos o curativos), incapacidad que caracteriza a la dinámica histórica de este grupo, dominada por un sentido de competencia destructivo. En el «bando ganador», los chalos y los mistis «alimeñados» que apoyan la prohibición siguen en conflicto entre sí. La respuesta indígena, por el contrario, no rompe con la lógica ritual que la ha impulsado desde el inicio, ni aun cuando se les hace claro a las comunidades el engaño: que, en la práctica, se intenta reemplazar la fiesta tradicional «india» con la «española». Los ayllus de Puquio ocupan la plaza, el espacio ritual que ellos han construido, venciendo al hacerlo todo esfuerzo externo de controlarlos o contenerlos, como los colonos de *Los ríos profundos*, cuya marcha sobre Abancay para exigir que se haga la misa para conjurar la peste no puede ser detenida por el ejército.

En ambos casos (Puquio y Abancay), el desborde de las masas indígenas puede ser visto como un gesto amenazante (cuya peligrosidad parece incrementar de una novela a la otra); esto es, puede ser visto como una reactivación e intensificación de la crisis que estaba amenazando con la destrucción a la estructura del mundo social «oficial». En efecto, se produce a partir de estos gestos una intensificación y aceleración del conflicto que avanza hacia lo que parece un clímax de violencia: un *yawar mayu* marcado no solo en el *tempo* de la acción en la historia sino, también, como ya se ha dicho, por una intensificación dramática del lenguaje narrativo. Pero esta violencia se da en un marco ritual, introducido en la situación por la acción de la masa indígena, que desemboca en un acto reparador: la corrida india o la misa en el atrio, ambos inteligibles como formas de sacrificio.[134]

Parte de la dificultad o la resistencia que producen estos finales entre algunos críticos (los juicios ambivalentes sobre el mensaje «serio» de estas novelas, que se hacen más agudos cuando pasamos de *Yawar fiesta* a *Los ríos profundos*) tiene que ver, me parece, con este sentido de reparación que adquiere la gesta india: tiene que ver, en el fondo, con la sospecha de que Arguedas lo ha pensado desde una concepción que entiende a la cultura indígena como fuerza conservadora o, de manera más precisa, que lo ha pensado

[134] Es interesante, por otro lado, que tanto la celebración de la corrida como la de la misa exigida por los colonos hayan sido vistas como actos «amenazantes» en el discurso crítico (y *para* el discurso crítico) por igual. Ambos gestos rituales han exigido forzados esfuerzos exegéticos para controlar el libre flujo de ciertos contenidos. Una muestra más de que la historia de la recepción de las novelas de Arguedas es la historia de la difícil articulación de esa sensibilidad con la forma dominante de la mente de su tiempo.

desde una concepción de la cultura vista a través del ritual, cuya función es (entendida desde esa lógica) restituir el orden social. Esto se convierte en un problema particularmente serio si se confronta este tipo de representación del poder físico y simbólico de la masa indígena con las expectativas políticas de un medio de recepción que asocia movilización de masas con cambio social, normalmente leído en clave revolucionaria.

Valdría la pena, sin embargo, repensar el asunto y tratar de dilucidar el sentido que tienen las prácticas rituales (cómo son vistas y entendidas) en las novelas. Me parece que para Arguedas la práctica de ritos comporta las dos cosas. Hay en ellas un aspecto conservador y confirmativo del *status quo,* y un aspecto creativo, transformativo, por el otro. Esto se podría expresar en el vocabulario idiosincrásico de Victor Turner como la distinción entre lo «ceremonial» y lo «ritual», respectivamente, entendidos no como distintos tipos de acción (o prácticas) sino como distintas cualidades de la acción.[135] De modo que la incomodidad de los críticos se debe, en mi opinión, al registro del aspecto conservador («ceremonial») de las prácticas representadas, de una manera que constriñe o borra su aspecto creativo («ritual»).

La corrida en *Yawar fiesta* cierra la brecha abierta por el conflicto de los mistis. Cumple, en ese sentido, su función ceremonial. En ese *nuevo* contexto (el de la crisis que se abre a partir de la introducción de la prohibición), la celebración de la fiesta fija la atención sobre la dinámica social profunda y, en el proceso, actualiza el sentido de superioridad simbólica de la comunidad indígena, a la que se reinstala como agente social en virtud de su energía y creatividad. Los puquios generan respuestas a la crisis y formas de entendimiento que son imposibles en el mundo misti. Aun en su sentido conservador, la celebración de la fiesta impide que se desencadene el potencial destructivo de la violencia que abriga el mundo de los mistis. Como escribe Richard Schechner al reflexionar sobre la tragedia griega, «la violencia ficticia en el escenario se refiere al futuro —a lo que amenaza si la empresa estético-ritual colapsa».[136] El motivo estará presente también en la siguiente novela y será desarrollado en ella.

---

[135] Para esta distinción, véase el excelente ensayo de Grimes, Ronald L. «Victor Turner's Definition, Theory, and Sense of Ritual». En *Victor Turner and the Construction of Cultural Criticism. Between Literature and Anthropology*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990, pp. 141-146. Véanse, especialmente, las páginas 142-143. La distinción se asienta, según Grimes, tanto en la «teoría» como en el «sentido» de lo ritual, en contra y más allá de la «definición» de lo ritual en Turner. Algo similar, creo, se podría decir de Arguedas.

[136] Schechner, Richard. «Ritual, Violence, and Creativity». En Smadar Lavie, Kirin Narayan y Renato Rosaldo (eds.). *Creativity/Anthropology*. Ithaca: Cornell University Press, 1993. Para el pasaje citado, p. 313. La traducción es mía.

En *Los ríos profundos*, la marcha de los colonos sobre Abancay y la celebración de la misa que exigen son vistas (y el narrador se encarga de hacer tema de esto en la conciencia del protagonista) como las únicas respuestas a la crisis que amenaza con la destrucción a Abancay. Del centro misti de la ciudad no aparecen respuestas imaginativas capaces de conjurar o transformar la dinámica destructiva; de allí no se puede esperar nada.[137] Como ya he señalado, el rango de la respuesta de los colonos cubre simbólicamente tanto a la peste como a la violencia social desencadenada por el conflicto en el mundo misti-mestizo. La respuesta de los colonos es también un acto que antecede y causa la liberación del niño cautivo (el protagonista, Ernesto). En ese sentido, se trata de la liberación de una imaginación que constituye el «nacimiento» de la figura del autor. Como veremos más adelante, *Los ríos profundos* nos pone, de este modo, aún más cerca de entender la función de las prácticas rituales en la configuración de la representación artística.

Finalmente, la celebración del ritual llama la atención sobre el conflicto social del cual forma parte y que, en cierto sentido, lo rodea. Victor Turner insistía en el carácter dramático del ritual y, con eso, invitaba a pensar el fenómeno en dos direcciones. Por un lado, la idea llama la atención sobre el hecho de que el desarrollo de un ritual es similar al de una pieza dramática; por el otro, se llama la atención sobre el hecho de que el conflicto social que lo rodea también puede asumir la forma de un proceso dramático. La celebración del ritual aparece al final de la secuencia de acciones en *Yawar fiesta*, pero la novela enfatiza el hecho de que el conflicto en Puquio ocurre en torno a él. En *Los ríos profundos*, el conflicto misti-mestizo estalla en torno a los colonos, y esa idea destaca aún más en una novela en la que las acciones del protagonista ponen en el centro de su búsqueda el motivo de la expresión de los colonos: el «drama de la comunicación», la búsqueda de un lenguaje perdido.

Ahora bien, siguiendo esta línea que conecta la intuición narrativa de Arguedas con la intuición del modelo del drama social, convendría repensar estas novelas y la idea del mundo social que ellas comunican. Tal vez esto nos ayude, al mismo tiempo, a reformular nuestra comprensión de ciertos aspectos compositivos. En el drama social, entendido como «modelo agónico» (en la expresión de Víctor Turner), el elemento dinámico y conflictivo tiene un papel central, fundamental para comprender el problema del cambio social, por oposición a modelos que ponen el énfasis en sistemas *en balance*

[137] La otra respuesta imaginativa la podemos ver en la *mesianización* de la figura de doña Felipa, la líder prófuga tras la derrota de la rebelión de las chicheras. Esta figura es una construcción del pueblo mestizo y la novela se encarga de presentarlo así. Trataré más este asunto en el siguiente capítulo, al estudiar *El Sexto*.

(en la homeostasis social) y en figuras estructurales atemporales que conducen a un prejuicio en favor de sociedades «bien integradas», en equilibrio estable, y que tienen una tendencia a enfatizar los aspectos funcionales de los usos y costumbres sociales en lugar de sus implicaciones disfuncionales. En las primeras novelas de Arguedas, la organización formal de la narrativa adopta un modelo fundamentalmente dinámico, como este.

La estructura temática de las novelas de Arguedas destaca el elemento dinámico y conflictivo como punto de partida en la representación del mundo social. En relación con este hecho, quiero retomar la idea de que los capítulos iniciales de estas novelas funcionan como «oberturas», pero rectificando el sentido restrictivo que le daba Ángel Rama.[138] De la primera novela a la segunda, se puede extender la idea de los capítulos iniciales como una *obertura,* entendiéndolos como un esquema o resumen de motivos fundamentales que revelan contenidos y mecanismos que se encuentra (¿escondidos?) en la base de esos mundos. El modelo que estas novelas proponen no es el de una progresión del tipo *estabilidad inicial/tensión /re-estabilización,* como podría parecer a primera vista si sobreinterpretamos la función conservadora, ceremonial, de los actos rituales representados. Más bien, se trata de una progresión del tipo *inestabilidad inicial/mayor inestabilidad/resolución.* La inestabilidad inicial se expresa, en ellas, en la forma de una yuxtaposición de dos áreas conflictivas que se incrementa luego, durante el desarrollo. Esto no solo complica el tema inicial, sino que además permite la incursión en otras áreas asociadas.[139]

---

[138] También, variando un tanto la base de la metáfora, traslado el análisis del modelo *operático* que él utiliza a otro modelo musical, que presenta una mejor definida estructura narrativa. El vocabulario básico para la descripción que sigue lo he tomado prestado de la exposición que hace Peter J. Rabinowitz sobre las variantes fundamentales de la estructura narrativa de la forma *sonata-allegro,* en su ensayo «Chord and discourse: listening through the written word», recogido en Steven Paul Scher (ed.). *Musical Text: Critical Inquiries*. Nueva York: Cambridge University Press, 1992, pp. 38-56. No sugiero una directa influencia de esta estructura musical en la imaginación de Arguedas; sin embargo, ¿cómo no explorar esta idea como estrategia de lectura de una novela que se organiza, provocativamente, de manera tripartita?

[139] Este principio compositivo se puede postular de novelas posteriores, como *El Sexto* y *Todas las sangres*. En el caso de la última, de manera similar a *Los ríos profundos* y *Yawar fiesta*, el primer capítulo parece haber sido escrito con significativa anterioridad al cuerpo de la novela. Allí, tal vez, en su carácter germinal, se encuentra la explicación a su densidad simbólica. Con *El zorro...*, la situación parece un tanto distinta si tomamos en cuenta las variaciones que se dan en la disposición de los capítulos de un momento del manuscrito a otro. Sin embargo, la decisión autorial de establecer el «Primer diario» como entrada al texto parece reafirmar esta tendencia compositiva.

La inestabilidad inicial la piensa Arguedas en distintos niveles en sus primeras novelas: como la representación del conflicto entre mistis y puquios en la historia de *Yawar fiesta*, que se introduce en los capítulos iniciales y que luego se enfoca en las vicisitudes de la corrida. Como ya he señalado para el caso de *Los ríos profundos*, el modelo agónico se instala desde el primer capítulo de la novela, que introduce el espacio de Cusco como escenario en el que se visualizará los distintos *estratos* del conflicto fundamental. Por un lado, el ámbito del presente familiar está definido por el enfrentamiento entre el padre del protagonista y el Viejo (personaje que le da título a este capítulo), tío abuelo y patriarca familiar. Por otro lado, el pasado histórico se presenta en el conflicto entre los muros, el incaico y el español, *experiencia* fundamental del protagonista (una *iluminación*) que, en la figura del «yawar mayu», instala el motivo del agón que dominará temáticamente la novela. Aquí cristaliza también el carácter *visionario* del protagonista, rasgo que lo construye con un cierto rango de excepcionalidad. El segundo capítulo, «Los viajes» tematiza la idea de un aprendizaje realizado bajo la peculiar pero benigna tutela del padre. Esta relación introduce y alimenta, desde el inicio, el motivo de la solidaridad (como contrapunto al motivo de la rivalidad), que funciona como marco protector del proceso de formación de la sensibilidad de Ernesto.

Los eventos del capítulo segundo anteceden en el tiempo de la historia a los eventos narrados en el primer capítulo. La estancia en Cusco es la última etapa del período de los viajes, que concluirá en Abancay. La sintaxis narrativa refuerza formalmente el tema del recuerdo y la evocación al introducir un recuento dentro del recuento. El conjunto propone otra dinámica confrontación de temas y motivos, los de *errancia* y *estancia,* que serán también desarrollados en la siguiente sección («la estancia en Abancay») con un énfasis diferente, para que luego (tras el paroxismo narrativo que desemboca en el capítulo x, apropiadamente, «Yawar Mayu»), vuelvan a ser trabajados en el último capítulo («Los colonos»), que marca el motivo de la *salida* y *reintegración* del protagonista. En conjunto, una estructura tripartita, en la que los dos capítulos iniciales se proponen como «obertura» o *exposición,* seguida de un *cuerpo* de ocho capítulos que operan la *transición* (el *desarrollo*) de los temas a través de la desaceleración narrativa y la intensificación de los conflictos, para concluir en un capítulo final de *resolución.* Estructura similar se puede rastrear en *Yawar fiesta*, que consta también de once capítulos pautados de manera semejante. El carácter del capítulo final de esta novela, «Yawar fiesta», como el de «Los colonos» en *Los ríos profundos,* propone, sin embargo, lo que puede constituir una interesante paradoja estructural.

En *Yawar fiesta,* la intensidad alcanzada al final del capítulo x, «El auki», con la entrada del toro Misitu capturado y el triunfo del ayllu, no marca un descenso en la

naturaleza del conflicto, sino que un nuevo paroxismo se alcanza en el capítulo final con la celebración de la fiesta. Algo similar ocurre en *Los ríos profundos* con la entrada de los colonos en la ciudad. El hecho es más notable en la primera novela, precisamente porque la ausencia de un *protagonista* individual (Escobacha, don Julián, don Pancho son no habidos en ese punto y nunca, en verdad, constituidos como protagonistas) hace imposible la resolución en otro plano que no sea el del ritual público. Eso le confiere su carácter enigmático y perturbador a la novela. Pero la historia del individuo constituye en *Los ríos profundos* uno de los ejes de la novela (como lo que intentaba construirse en la franja mestiza de *Yawar fiesta*) y es, en última instancia, lo que le da forma a la novela. Insistiremos en este aspecto de *Los ríos profundos* y, al hacerlo, pasamos al último aspecto de nuestro análisis.

La figura del *yawar mayu* (el tiempo violento, los danzantes que luchan) en el contexto que se la formula en *Los ríos profundos* hace pensar en la naturaleza conflictiva de la conexión entre las dos culturas, quechua e hispana, precisamente al tiempo que se abriga la esperanza de una experiencia que permita o favorezca el aprendizaje necesario para avanzar en el plano del protagonista. Ernesto, de paso por el Cusco con su padre (en el primer capítulo de la novela), ha quedado solo. Su padre, tras anunciarle que partirán al día siguiente, ha ido a encarar al pariente (el Viejo) que los ha recibido mal. El niño corre a examinar el muro incaico que su padre le señalara al entrar a la ciudad:

> Eran más grandes y extrañas de cuanto había imaginado las piedras del muro incaico; bullían bajo el segundo piso encalado que por el lado de la calle angosta, era ciego. Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: «yawar mayu», río de sangre; «yawar unu», agua sangrienta; «puk'tik' yawar k'ocha», lago de sangre que hierve; «yawar wek'e», lágrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse «yawar rumi», piedra de sangre, o «puk'tik' yawar rumi», piedra de sangre hirviente? Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en el verano, que tienen una cima así, hacia el centro del caudal, que es la zona temible, la más poderosa. Los indios llaman «yawar mayu» a esos ríos turbios, porque muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre. También llaman «yawar mayu« al tiempo violento de las danzas guerreras, al momento en que los bailarines luchan (14).

En la figura del *yawar mayu* resuena, lado a lado con su aspecto ritual y su potencial simbólico, el sentido de una rivalidad que ha definido, en los hechos, la relación entre los mundos en términos de oposición (antagonismo). La pregunta que se abre es si hay espacios que permitan la posibilidad de imaginar o pensar al otro en términos de

comunicación y no solo de enfrentamiento. La novela, al ser la historia de un sujeto en tránsito, crea el espacio desde donde es posible contemplar y pensar ese problema. A lo largo de la novela, desde ese espacio se invoca a la cultura quechua como fuente de comunidad, identidad y energía reparativa, un contenido que se traslada a *Los ríos profundos* desde *Yawar fiesta* y que será transmitido luego a *El Sexto*.

La forma que adquiere «lo social» en *Los ríos profundos* está determinada por la perspectiva con la que se aborda la representación de ese mundo. Y se trata, en este caso, de una perspectiva que introduce otras formas de entendimiento. ¿Desde dónde se ve este drama? En la representación del mundo de Abancay en esta novela prima la perspectiva del protagonista que ve y entiende las cosas en función de los cambios y modificaciones que se están operando en su propia vida, y con las «limitaciones» que le imponen su edad y su capacidad de ocupar el espacio cultural y el espacio físico. Debe quedar en claro que la adopción de un punto de vista tan restringido como este no es una necesidad impuesta por el relato de tipo autobiográfico. Por el contrario, un relato de tipo autobiográfico «autoriza» al narrador a tomar el control de la información de acuerdo con lo que verosímilmente constituye su saber en el aquí-ahora. En *Los ríos profundos* (ya lo hemos visto al comentar el modelo de los dos narradores de Ángel Rama), esa perspectiva del narrador se registra, pero se alterna con los segmentos *focalizados* en y a través del protagonista. Este último filtro predomina y es una opción, una estrategia del narrador-autor, cuya importancia trataremos de dilucidar. Esta opción se puede entender incluso como una «alteración» de lo que tendría que ser el código focalización dominante, ya que, al restringirse a la perspectiva que el protagonista «tenía» al momento de la acción, la idea es que el narrador «suprime» la información adquirida posteriormente.[140] De esta particular organización del punto de vista en la novela, proviene también esa sensación de falta de estructura, de ruptura de molde, a la que aludía Castro-Klarén. Pero he ahí que lo que resulta una forma de registro verosímil de los acontecimientos que rodean al protagonista, se incorpora a un diseño más complejo en el que se trasluce la figura del narrador (como autor).

La falta de estructura e interpretación explícita (causalidad) de los acontecimientos que conmueven a Abancay durante la permanencia del protagonista en esa ciudad

[140] Para el fundamento de estas observaciones véase Genette, Gérard. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Nueva York: Cornell University Press, 1980. Especialmente, la sección dedicada al problema de la *perspectiva,* pp. 185-199: «[…] the "autobiographical" type of narrator, whether we are dealing with a real or a fictive autobiography, is —by the very fact of his oneness with the hero— more "naturally" authorized to speak in his own name than is the narrator of a "third person" narrative» (p. 198). Las continuas comillas en el texto de Gennete y en el mío nos recuerdan el carácter ficticio de cierto saber o tener *información.*

están en directa relación con la concepción de Abancay como un mundo que está amenazado de destrucción. Esto, al interpretar desde la perspectiva de Ernesto la condición del mundo que habita allí-entonces, hace tema de las preocupaciones de un narrador-autor que (más intensamente aún que en su novela anterior) se ve visitado por el temor de la destrucción del mundo andino, aquí-ahora, como consecuencia de su nuevo encuentro con la modernidad. El mundo histórico de *Los ríos profundos* (el mundo que se asocia con la infancia de Arguedas, el autor y Ernesto, el narrador) es anterior incluso al representado en *Yawar fiesta*. Es un mundo *primitivo,* en el sentido de que se trata de un mundo convulsionado por rebeliones espasmódicas y visitado por la peste. Es tal vez, en eso, la mejor construcción del sentido de la «feudalidad» andina en nuestra literatura. El de Abancay es un mundo que ha perdido contacto con sus raíces históricas, como lo demuestra el contraste con el Cusco; y que, por lo tanto, está condenado a desaparecer: lo marcan la decadencia de la clase señorial y la casi aniquilada humanidad de los colonos. Y, aun así, de las entrañas de este mundo del que huye el protagonista (del que salió el autor), emerge la visión de una fuerza insospechada que en la novela es representada por los colonos, cuya entrada a la ciudad marca el inicio de la salida (la expulsión) del protagonista. En ambos movimientos (la entrada y la salida), se sostiene una promesa de salvación hacia el futuro. De este modo, la representación del destino del individuo y los del mundo que este habita convergen. ¿Qué tipo de forma narrativa hace esto posible? Mi primera respuesta a esa pregunta había sido ver en *Los ríos profundos* el impulso de la novela de formación y la manera en que se inscribe, en ella, el mito del nacimiento del autor. Daremos, con esto, un paso más en dirección de dilucidar la presencia y acción de particulares sustratos discursivos que modelan la estructura narrativa de la novela de manera aún más particular.

Si seguimos ahondando en el discurso narrativo de *Los ríos profundos* (entendido a partir del modelo autobiográfico y apoyándonos en las particularidades compositivas que tenemos descritas) veremos que coincide también con la forma pautada de los ritos de pasaje. La sintaxis básica en este caso se expresa también en tres momentos, que corresponden a los que habíamos señalado como pautas del discurso «autobiográfico» de la novela, pero, en este caso, cada uno de esos momentos (o estaciones) se puede entender como una particular forma de tránsito: *separación, liminalidad* y *reintegración,* en el vocabulario de Victor Turner. El énfasis simbólico-narrativo estará puesto en la etapa intermedia, *liminalidad,* como ya era evidente a partir de nuestra segmentación anterior (en la que el mayor espacio narrativo se concentraba en «La estancia en Abancay»). Este hecho (el peso simbólico de lo liminal) tendrá importante efecto en la representación

del drama social de Abancay, como ya venimos observando.[141] Procederé, ahora, a la descripción de la estructura de *Los ríos profundos* en estos nuevos términos.

Primero, en el momento de la *separación,* esperamos que se produzcan ciertos comportamientos o indicios que expresen el distanciamiento del sujeto de su estado social anterior. En la novela, esto se expresa precisamente con el tema de la separación del padre (y, con ello, el fin de la infancia) antes del ingreso cabal al internado, momento que marca, como observaba Castro-Klarén, un cambio de rumbo en la novela. Se hace tema de este asunto en el capítulo III, «La despedida», cuando se encuentran Ernesto y su padre en los primeros días de la estancia en Abancay, y el padre recibe la oferta de ir a otro pueblo, Chalhuanca, para asistir a un hacendado en un litigio. En la escena en la que Ernesto llega a la casa donde los esperan su padre y el terrateniente chalhuanquino, se produce una tensa situación en la que los silencios del padre (enmarcados por la incapacidad para el disimulo del visitante) dejan entrever su decisión de partir. La tensión conduce a una escena en la que el visitante ofrece un brindis a la salud de Ernesto («Usted es el contento del señor doctor, usted es su corazón […] ¡Por él, doctor!»), tras el cual el padre sanciona el «cambio» en el hijo:

> —Ya es un hombre, señor don Joaquín —dijo mi padre, señalándome—. Con él he cruzado cinco veces las cordilleras; he andado en las arenas de la costa. Hemos dormido en las punas, al pie de los nevados. Cien, doscientas, quinientas leguas a caballo. Y ahora está en el internado de un Colegio religioso. ¿Qué le parecerá a él que ha trotado por tantos sitios, el encierro día y noche? ¡Pero estás en tu Colegio! ¡Estás en tu lugar verdadero! Y nadie te moverá hasta que termines, hasta que vayas a la Universidad. ¡Sólo que nunca, que jamás serás abogado! Para los grandes males basta conmigo (37).

---

[141] La presentación que sigue se hace atendiendo a la versión de los ritos de pasaje que Turner elabora a partir de las observaciones de van Gennep. Véase, en particular, *The Ritual Process. Structure and Anti-structure*. Ithaca: Cornell University Press, 1969. El análisis que hace A. Urrelo del «Niño-Héroe» en la narrativa de Arguedas (en *El Nuevo Rostro del Indio...*) introduce un vocabulario similar al de Turner pero con fuentes diferentes (C. G. Jung y J. Campbell) y se organiza en dirección distinta a la que yo voy a tomar aquí. Véase, también, López-Baralt, Mercedes. *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino*. Madrid: Playor, 1987. Se discuten allí las ideas de Turner en el contexto de un estudio de «la metáfora andina de la liminalidad». Interesa mantener activa la comunicación a este respecto del los planos del individuo y la comunidad. De particular interés es la nota 16, a pie de la página 61, en la que López-Baralt desarrolla una análisis de la elegía *Apu Inka Atawallpaman* que demuestra «en el texto las etapas del rito de paso», de manera similar al análisis que propongo aquí para *Los ríos profundos*. Como resultado de nuestro análisis veremos que *Los ríos profundos* de Arguedas (como luego *El* sexto) pondrá el énfasis el la etapa de liminalidad, que es exactamente lo que ocurre en la elegía andina a Atahualpa (y en el mito de Inkarrí) según López-Baralt. Estas coincidencias adquirirán mayor importancia aún conforme avancemos en nuestra investigación de la novelística de Arguedas.

La enumeración de los viajes cubre el material y la idea que le da forma al capítulo II, «Los viajes». No solo se recapitula y cierra un momento de la novela aquí, sino que se sanciona el fin de la infancia del protagonista, con la que se asocian esos viajes como primera forma de crecimiento y conocimiento. El entusiasmo del padre proyecta el ascenso del hijo a una posición e identidad social, que parte de la definición de un sentido de pertenencia («¡Estás en tu lugar verdadero!») por oposición al de *errancia* que caracterizaba a la etapa anterior. La sanción del cambio se refuerza con una nueva ceremonia de libación, en la cual es incluido Ernesto por acción del visitante:

> Y mi padre se puso de pie. El chalhuanquino me sirvió medio vaso de cerveza:
> —Ya está grandecito; suficiente para la ocasión. ¡Salud!
> Fue la primera vez que bebí con mi padre (38).

El capítulo se cerrará con un pasaje definido por la perspectiva del narrador-protagonista: un discurso que expresa ahora (como narrador) la visión que proyectó entonces (como protagonista) de su futuro inmediato. En esta *imagen-reflexión* se verbaliza la separación, la despedida del padre, al imaginar su viaje (el cruce del río) de «salida» de Abancay y su vida en el nuevo pueblo; a la vez, se enfatiza la idea de una «entrada», para el protagonista, a un período de exploración e incertidumbre. Aquí cobra vitalidad lo que en el discurso del padre está soslayado, tan interesado como está él en proponer una visión final, cerrada. La perspectiva del narrador-protagonista, por el contrario, se concentra el carácter procesal de la experiencia que aguarda en ese «internado»:

> Él subiría la cumbre de la cordillera que se elevaba al otro lado del Pachachaca; pasaría el río por un puente de cal y canto, de tres arcos. Desde el abra se despediría del valle y vería un campo nuevo. Y mientras en Chalhuanca, cuando hablara con los nuevos amigos, en su calidad de forastero recién llegado, sentiría mi ausencia, yo exploraría palmo a palmo el gran valle y el pueblo; recibiría la corriente poderosa y triste que golpea a los niños, cuando deben enfrentarse solos a un mundo cargado de monstruos y de fuego, y de grandes ríos que cantan la música más hermosa al chocar contra las piedras y las islas (38-39).

Es el anuncio y prefiguración de la novela que viene y del sentido que tiene el siguiente momento, que corresponde en la novela al período de la estancia en Abancay: el internado, sus reclusiones y sus revelaciones.

El segundo momento es el de *liminalidad,* que en términos rituales es un período ambiguo durante el cual el sujeto no posee ninguno del los atributos del estado anterior ni del estado siguiente. Aunque Ernesto parece aferrarse al pasado a través de la memoria, un aspecto significativo de los recuerdos es que hacen tema de la idea de las

separaciones. Así, por ejemplo, en el recuerdo del ayllu que lo acogió cuando huía de parientes crueles (narrado en el capítulo IV, «La hacienda»), lado a lado con la memoria de la ternura con que lo trataron los comuneros y el retorno del padre para vengar la afrenta, el relato desarrolla y enfatiza una doble separación: primero, la separación del ayllu (la comunidad feliz) representada por el recuerdo de la mujeres cantando «el jarahui de la despedida»; segundo, el episodio lo cierra el narrador rememorando, una vez más, la experiencia de los viajes con el padre y la disolución de esa otra comunidad feliz: «Desde entonces no dejamos ya de viajar. De pueblo en pueblo, de provincia en provincia, hasta llegar a la quebrada más profunda, a estos feudos de cañaverales. Mi padre se fue demasiado pronto de Abancay, cuando empezaba a descubrir su infierno; cuando el odio y la desolación empezaban a aturdirme de nuevo» (43).

Hay un poderoso intento de reactualizar el *aquí-ahora* del protagonista en Abancay como lo demuestra la interferencia del sistema de deícticos del narrador («hasta llegar a la quebrada más profunda, a *estos* feudos de cañaverales») en el enunciado. La imágenes de desorientación y sufrimiento («infierno», «odio», «desolación», «aturdimiento») que caracterizan esa entrada del protagonista en el mundo de Abancay son reiteraciones de los mismos motivos antes vistos, que marcan el ingreso a un «mundo cargado de monstruos y de fuego», y nos remiten a la imaginación febril de Ernesto, presentada al inicio de la novela, en el episodio del Cusco.

La ambigüedad que caracteriza a este momento (este no ser ni una cosa ni la otra del protagonista, el no estar ni aquí ni allá sino como suspendido en un medio) no tiene un carácter negativo. Por el contrario, abre la experiencia a una receptividad y a una imaginación creativas. La pérdida de las comunidades del pasado, por ejemplo, se convierte en un valor entendido que orientará la búsqueda de un nuevo sentido de comunidad. Ernesto se entrega a la exploración física, social e imaginaria del universo de Abancay. El continuo intento de contacto con los colonos de la hacienda, con las chicheras, con los músicos y la música, con la opa Marcelina, etcétera, marcan una de las características fundamentales del protagonista: su vocación por darle forma a la idea de una posible comunicación directa e inmediata con los otros.[142]

[142] Son las características del modelo de comunicación directa entre sujetos concretos e idiosincrásicos que caracteriza al fenómeno (asociado a la experiencia liminalidad) que Victor Turner llama «communitas». Véase Turner, Victor. *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press, 1974 (especialmente, el primer capítulo, «Social Dramas and Ritual Metaphors») y *The Ritual Process. Structure and Anti-structure*, *op. cit.* Volveré sobre esto en la segunda parte de este ensayo, dedicada al estudio de *El Sexto*, en la sección «La celda de Gabriel» del capítulo 3.

Este momento de liminalidad, por otra parte, es también el espacio de experiencia desde el cual se tiene una visión privilegiada del mundo social, y la novela nos informa precisamente desde la perspectiva del protagonista (con las características que ya hemos señalado) sobre el drama social de Abancay. Esta particular conexión entre sujeto y comunidad destaca el hecho de que el momento de *liminalidad,* en el plano del individuo, guarda estrecha relación cualitativa con el momento de *crisis* en el drama social. Ambos procesos de tránsito, el del sujeto y el de la sociedad, están cargados de posibilidades. En la novela, ambas experiencias desembocan en el episodio de la misa, exigida por los colonos para conjurar la peste. El pasaje que narra el evento guarda semejanzas estilísticas con otros pasajes que han servido ya como pórtico o umbral en la novela. Ernesto se encuentra en su habitación, como en una celda, esperando a que amanezca para partir. Sabe ya que el padre director oficiará una misa para los colonos, pero este le da instrucciones para su viaje y le ordena permanecer en su habitación hasta que sea la hora de salir:

> Coronado de su cabellera blanca, su frente, sus ojos, aun sus mejillas, sus manos que tenía bajo mi rostro, transmitían calma; aquietaron la desesperación que sentía ante la evidencia de que no podría ver la llegada de los colonos, su ingreso al templo, con los cabellos levantados en desorden, los ojos candentes.
> El padre esperó que me acostara. Se fue. Y no le echó candado a la puerta. Yo no iba a desobedecerle.
> A la medianoche repicaron tres veces las campanas. Ninguna de ellas debía tener oro ni plata, ni grasa humana, porque sus voces eran confusas y broncas.
> Bajo el sonido feo de las campanas de Abancay estarían llegando los colonos. No percibí, sin embargo, ningún ruido de pasos, ni cantos, ni gritos, durante largo rato. Los animales comunes tienen cascos que suenan en el empedrado de las calles o en el suelo; el «colono» camina con las plantas de sus pies descalzos, sigilosamente. Habrían corrido en tropel silencioso hacia la iglesia. No oiría nada en toda la noche.
> Estuve esperando. Fue una misa corta. A la media hora, después que cesó el repique de las campanas, escuché un rumor grave que se acercaba,
> —¡Están rezando! —dije.
> La calle transversal directa, de la plaza a la carretera de Patibamba, queda a menos de cien metros del Colegio. El rumor se hizo más alto. Me arrodillé. El aire traía el sonido del coro.
> —Ya se van. Se van lejos, Hermano —dije en voz alta.
> Empecé a rezar el *Yayayku*. Lo recomencé dos veces. El rumor se hizo más intenso y elevé la voz:
> «*Yayayku, hanak' pachapi kak'* …»
> Oí, de repente, otros gritos, mientras concluía la oración. Me acerqué a la puerta. La abrí y salí al corredor. Desde allí escuché mejor las voces.

—¡Fuera peste! *¡Way jiebre! ¡Waaay …!*
—*¡Ripuy, ripuy! ¡Kañask'aykin! ¡Waaay…!*
Lejos ya de la plaza, desde las calles apostrofaban a la peste la amenazaban.
Las mujeres empezaron a cantar. Improvisaban la letra con la melodía funeraria de los entierros:
[El canto es presentado en quechua y en castellano.]
Seguirían cantando hasta la salida del pueblo. El coro se alejaba; se desprendía de mí.
Llegarían a Huanupata, y juntos allí, cantarían o lanzarían un grito final de *haraui*, dirigido a los mundos y materias desconocidos que precipitan la reproducción de los piojos, el movimiento menudo y tan lento de la muerte. Quizá el grito alcanzaría a la *madre* de la fiebre y la penetraría, haciéndola estallar, convirtiéndola en polvo inofensivo que se esfumara tras los árboles. Quizá.
Entré al dormitorio (201-202).

El detallismo descriptivo y la compleja textura idiomática e ideológica del pasaje (la articulación de lenguajes, no solo idiomas) lo marcan en su carácter ritual: no solo de representación de ritos, sino de presentación ritualizada.[143] Una nueva indicación de que lo ritual no solo se expresa en el plano del contenido sino, también, en el plano de la forma en esta novela.

Finalmente, el tercer momento es el de la *reintegración,* marcado en la novela con el episodio de la salida de Abancay en busca de un reencuentro con el padre, de un regreso a la sociedad de origen, pero con un nuevo contenido inscrito en él (un nuevo entendimiento), fundado en su experiencia de aprendizaje. En términos rituales, la transición se ha consumado y el neófito accede a una nueva condición social con derechos y obligaciones claramente definidos. En términos de *Los ríos profundos,* y del rito que en ella se cumple para darle forma a la experiencia de un complejo sujeto cultural, se realiza acá el valor central de la metáfora de la novelas de formación. El sujeto que comienza en esta *coda narrativa* es el narrador: el sujeto capaz de darle forma simbólica a su experiencia. Es este un sujeto contiguo al que se afirmará en la *coda narrativa* de *El Sexto*, como veremos más adelante. Nace aquí el autor, el mismo que luego ha de morir en el «¿Último diario?», la coda narrativa de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Hay, en todo esto, una particular sensibilidad, una sensibilidad formal, que comprende el carácter de la experiencia social de la adolescencia y que la construye textualmente en

[143] Más adelante, en la tercera parte de este ensayo, dedicada a *Todas las sangres* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, le daré más desarrollo a la noción de *ritualización,* a la luz del material que ofrecen esas novelas y *El Sexto*. Regresaré, entonces, al material que ofrecen *Yawar fiesta* y *Los ríos profundos*.

este magnífico pasaje ritual. A partir de esto, *Los ríos profundos* accede a otro nivel: se convierte, en sí, en un espacio de exploración, visión y formulación de las revelaciones y descubrimientos de esa experiencia. De aquí emanan sus logros artísticos fundamentales: tanto la compleja textura idiomática e ideológica de la voz, como la construcción del espacio de la sierra visto como ámbito de la experiencia personal (como espacio de la subjetividad, plano que se alcanza por primera vez con esa magnitud discursiva en la cultura peruana), y la visón de un drama social que repercute aún en el presente. La ambivalencia del molde que resultaba problemática en el análisis de Castro-Klarén es, más bien, evidencia de un principio constructivo que va madurando en esta novela. Se trata de una estructura de doble o múltiples planos (autobiografía, rito de pasaje, drama social) que le confiere densidad simbólica al texto. El problema estructural revela, entonces, la complejidad narrativa de la novela. La forma construye significado. El acierto de Arguedas consiste en haber reconocido el potencial de la novela autobiográfica como novela social.

Coda: sobre la inestabilidad formal en las primeras novelas de Arguedas

La cuestión de la inestabilidad formal en las primeras novelas de Arguedas es un registro del carácter de su novelística y no una marca de las impericias técnicas del novelista. La desviación de las formas habituales o «tradicionales» del género puede ser leída, en línea con Dominick La Capra, como un reto: como la elaboración de una posición contestataria, cifrada en esa negativa a resolver o disolver (dar paso a la catarsis de) contenidos problemáticos. De allí la ambigüedad que atormenta o conmueve las lecturas críticas del final de *Yawar fiesta*, o las dificultades que producen los motivos de la inmersión en lo subjetivo y de la (aparente) «derrota» del héroe en *Los ríos profundos*. Con Frank Kermode, por otra parte, podemos entender las excentricidades formales de estas novelas como marcas de su irreductibilidad a modelos o tradiciones, y como una invitación a tomarnos ciertas *licencias interpretativas,* esto es, una invitación a liberar la lectura misma de su constricción a modelos y patrones convencionales. Consecuentemente, podemos ver, en la inestabilidad formal de las primeras novelas de Arguedas, el inicio de una práctica artística que *no* se funda en el principio de que «la apreciación de la obra de arte es pensada en términos de la apreciación de la perfección formal y de la experiencia de satisfacción ante esta perfección […]».[144]

[144] Para lo último, véase Vattimo, G. *The Transparent Society*. Cambridge: Polity Press, 1992, p. 49. En ese contexto, Vattimo propone (siguiendo la descripción que hace Heidegger del proceso) que «el encuentro con la obra de arte es como el encuentro con alguien cuya visión del mundo es un reto a la nuestra […]. La obra de arte *funda* un mundo al presentarlo como un evento histórico nuevo o una "apertura" del ser» (p. 50). La traducción es mía.

Para insistir en el carácter desafiante, *extrañante,* del encuentro con la obra de arte, pensaremos que estamos tratando, al hablar de Arguedas, con un autor y con unas obras de «umbral». El término lo propone Cynthia Simmons y, por ello, entiende el trabajo de escritores «cuya desviación intencional y extrema de normas vigentes y formas artísticas, tan consonante con la crisis moderna, necesariamente encuentra expresión en el discurso». Este tipo de práctica aparece como respuesta a una situación de transición cultural.[145] Para caracterizar esta desviación intencional y extrema, Simmons usa el término «discurso aberrante», que ella toma de la lingüística funcional de Michael Halliday. En términos generales, la *aberración* o desviación se puede dar en cualquiera de la siguientes «metafunciones» del discurso: en la intención *ideacional* (en la información acerca de nuestra experiencia y percepciones; en lo que el discurso conviene sobre la realidad experiencial); en el aspecto interpersonal (el *diálogo* entre hablante/escritor y oyente/lector); en la función metatextual (en el ámbito de las preocupaciones en torno a la estructura de la información y cuestiones de cohesión).

La idea del autor/obra de umbral es particularmente atractiva por la manera en que ya el término «umbral» recoge aspectos que he descrito como fundamentales en la imaginación artística de Arguedas: de la organización temática (el motivo del re-nacimiento del autor) a la estructura narrativa (la figura del *pasaje*), que le son particulares a *Los ríos profundos*. Y es aún más importante en la medida en que nos ayuda a entender el carácter de la práctica artística de un sujeto que la elabora como respuesta a lo que él experimenta como una transición cultural. Por otro lado, es interesante también porque llama la atención (y esto se extiende, a mi parecer, más allá de las primeras novelas) sobre el sentido que tiene el fracaso artístico de Arguedas, al insistir en que lo veamos también (sino fundamentalmente) como una crisis de recepción. En efecto, la percepción de la forma novelesca como excéntrica, desviante o, incluso, aberrante (o defectiva) nos pone en contacto con el marco de expectativas en el que se produce su recepción. Aunque de manera negativa, se trata de la formulación de una estética, que corresponde a un momento de crisis y cambio: un paradigma de transición.

El fenómeno se puede formular de manera positiva partiendo de una idea que Hannah Arendt propone en *Between Past and Future*. Arendt habla de una apelación al pensamiento que surge

---

[145] Este es el sentido de crisis «formal» que Simmons deriva de su lectura de la noción de '*formal desperation*' que Kermode desarrolla en «The Modern». Véase Simmons, Cynthia. *Their Fathers' Voice: Vassily Aksyonov, Venedikt Erofeev, Eduard Limonov, and Sasha Sokolov*. Nueva York: Peter Lang, 1993, p. 4. En este trabajo, Simmons estudia la obra de escritores postestalinistas altamente idiosincrásicos.

> [...] en el extraño [*odd*, peculiar] período intermedio [*in-between*] que a veces se inserta en el tiempo histórico, en el que no sólo los historiadores posteriores sino los actores y testigos, los mismos que lo están viviendo, se hacen conscientes de un *intervalo en el tiempo* que está cabalmente determinado tanto por lo que ya no es como por lo que aún no es. En la historia —concluye Arendt— estos intervalos han mostrado más de una vez que ellos pueden contener el momento de la verdad.[146]

La idea nos propone primero una forma particular de la experiencia: un hacerse consciente, un darse cuenta. Luego nos ayuda a pensar las coordenadas que le dan forma a esa imaginación: una imaginación orientada hacia el presente.

La idea-forma cristaliza en *Los ríos profundos* y pasa, en lo fundamental, a *El Sexto*. En *Los ríos profundos* es notable el intento de restaurar tanto el presente de las cosas pasadas (el Inca diría la «memoria del bien perdido») como el presente de las expectativas futuras, desde un tiempo que se configura en la oscilación entre lo que ya no es y lo que aún no es; o, en la fórmula de Richard Rorty, se abre aquí un impulso narrativo en el que se intenta conectar «el presente con el pasado, de un lado, y con futuros utópicos, del otro».[147] Las primeras incursiones en ese *tempo* las hace Arguedas con su exploración del ritual y, de manera más radical, con la concreción de la idea-forma autobiográfica: el relato que se funda en la figura del pasaje, el relato que se hace mito del (nacimiento del) autor.

---

[146] Arendt, Hannah. *Between Past and Future. Six Exercises in Political Thought*. Cleveland: Meridian Books, 1966.

[147] Véase Rorty, Richard. *Contingency, Irony, and Solidarity*. Nueva York: Cambridge University Press, 1999, p. xvi. Véase, también, Olney, James. *Memory and Narrative: The Weave of Life-Writing*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. En este estudio, Olney explora el tejido de la escritura sobre la propia vida, de San Agustín a Samuel Beckett.

Segunda parte
EN LA ENCRUCIJADA. *EL SEXTO*, NOVELA DE CRISIS

Introducción

Terminada la redacción de *Los ríos profundos*, Arguedas emprende la tarea de componer su siguiente novela. Ella narrará la historia de un joven estudiante provinciano, Gabriel, internado en la tristemente célebre prisión de El Sexto por cuestiones políticas. La historia es, en parte, la del joven estudiante provinciano José María Arguedas, que cayó preso por participar en una protesta antifascista, en la que un delegado del gobierno italiano, el general Camarotta, fue a dar a la pileta del patio de Letras de la Universidad de San Marcos. Eran los años del segundo gobierno dictatorial del general Benavides. Arguedas estuvo en prisión entre 1937 y 1938.

Se puede entender *El Sexto* como una novela política. Mario Vargas Llosa la ve como una novela en la que Arguedas hace expreso su rechazo a las ideologías. William Rowe, por su parte, ve en ella un rechazo al dogmatismo ideológico, que no es lo mismo. Se refiere Arguedas, en carta a John Murra, al mundo de la prisión representado en su novela:

> Pero también el Sexto era una prisión política y juzgo con la libertad que he sabido conservar a los líderes de los partidos aprista y comunista que conocí en el Sexto [sic]. No, ninguno de esos partidos ha de estar conforme con la forma en que los presento. Muestro lo que vi en ellos de heroico y de noble, pero también, lo que según mi juicio, tenían de cruel, de fanatismo espantoso. *Estoy conforme con que si no estuvieran tocados de ese fanatismo espantoso no moverían el mundo; pero es temible para el futuro del ser humano un exclusivismo, una discriminación tan inclemente y ciega.*[1]

---

[1] Murra, John V. y Mercedes López-Baralt (eds.). *Las cartas de Arguedas.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, p. 50. La carta es del 21 de noviembre de 1960. El énfasis es mío.

Ya sea que se la vea como una manera de establecer distancia o afirmar su adscripción a los valores políticos de uno u otro partido, entender *El Sexto* como *novela política* es adentrarse en una condición que la novela inscribe en su forma: el registro de la naturaleza conflictiva del diálogo social de su tiempo.[2]

El Sexto es también una novela de encrucijada y de crisis en su sentido más cabal. Es el punto en el que convergen de manera tensa su primera novelística y el proyecto futuro, en definición; es también el punto en el que se expresa con enorme intensidad la crisis de un individuo, que cree ver, en la suya, la crisis de una colectividad. Novela política, novela de crisis: *El Sexto* es una obra cargada. Las caracterizaciones más simples y aceptadas de esta novela (novela carcelaria, novela de tema o ambientación urbana) son de inmediato contradichas o rebasadas incluso por las interpretaciones más superficiales a las que dan lugar: la cárcel como microcosmos del Perú, la prisión como forma moderna de las alegorías infernales, etcétera.

El Sexto es el punto en el cual una trayectoria artística empieza a hervir. En ella ya están en cierto sentido la vislumbre de *El zorro…* y, como veremos, la composición de *El Sexto* se entrecruza con la de *Todas las sangres*. En la composición de *El Sexto*, por otro lado, resuenan el hallazgo de Inkarrí, los motivos de la elegía a Atahualpa («Apu Inka Atawallpaman») y los rituales de posesión y paroxismo. La novela, no lo olvidemos, entronca con el cuento «La agonía de Rasu Ñiti» y con el poema «A nuestro padre creador Tupac Amaru, himno-canción», esto es, forma constelación con estos textos, que desembocan en «Katatay» («Temblar»). Es el camino hacia la exploración de las voces en que cristalizan distintas formas de la imaginación colectiva.

En *El Sexto* se entrecruzan huainos y valses, lenguajes modernos y antiguos que articulan discursos sobre el país, a la vez que se recogen en ella entonaciones excéntricas de la literatura occidental, como la sensibilidad y el aliento hímnico de Walt Whitman. No es de extrañar entonces que para algunos oídos *El Sexto* se presente como una cacofonía irritante. Sin embargo, este efecto tiene poco o nada que ver con una regresión a concepciones novelísticas del pasado, como ha sugerido Vargas Llosa. Lejos está este efecto de fundarse en el recurso a técnicas de registro costumbristas o naturalistas. El efecto «inarmónico» del conjunto viene, entre otras cosas, del hecho de que los discursos de personaje no han sido domesticados, no han sido modelados estilísticamente por el lenguaje autorial sino, más bien, en contraposición al lenguaje autorial.

---

[2] La idea de un «diálogo conflictivo» fue introducida y comentada en el contexto del primer ensayo, a propósito de la discusión sobre «el poder de la novela» y ha estado presente también en el capítulo anterior al estudiar *Los ríos profundos* y, en especial, *Yawar fiesta*. La idea elabora propuestas sobre las nociones de 'diálogo' y 'lo dialógico' de M. Bakhtin, que iremos precisando más a lo largo de los próximos capítulos.

He aquí una diferencia fundamental con *Los ríos profundos*, que expresa el punto más alto de control estilístico en la narrativa de Arguedas, en el que las variaciones de registro o perspectiva tienden a ser modulaciones del discurso autorial que define el marco composicional de la novela. Este es uno de los sentidos que tiene, novelísticamente hablando, el triunfo del castellano como lengua de expresión literaria, que Arguedas anuncia durante el período de composición de *Los ríos profundos*. *El Sexto*, por el contrario, no ofrece una superficie pulida sino rugosa, arisca. ¿Defecto? Es posible. Pero *El Sexto* no expresa las limitaciones técnico-narrativas o del talento artístico de un individuo. Si se quiere, en esta novela se expresan los límites del «oído social», tanto el suyo como el nuestro.

El Sexto marca, de manera significativa, el comienzo de un profundo cambio en la naturaleza y dirección del proyecto artístico arguediano. El cambio que se está operando en este punto no implica necesariamente que se esté produciendo una *evolución* o una *involución* (ya sea que consideremos el ámbito de las concepciones ideológicas del autor o el plano de las realizaciones formales de su obra). Cuando señalo que *El Sexto* es una novela de crisis o encrucijada estoy diciendo que, por un lado, es una obra en la que se empiezan a elaborar los contenidos de la profunda crisis personal e intelectual de Arguedas, experimentada entonces contra el trasfondo de la muy compleja dinámica social y cultural de su tiempo (1957, año que Arguedas marca como el comienzo de la redacción de esta novela, abre también el tiempo de polémicas con su medio intelectual). La novela en su diseño y motivos, y a través de sus personajes centrales, expresa el trance de su autor.[3] Por otro lado, es el comienzo de una nueva forma de *atención,* en la medida en que se está produciendo un nuevo tipo de conocimiento o de entendimiento, tanto de su entorno social y cultural como de su propio universo mental y de su capacidad expresiva. El novelista se está planteando nuevas tareas que lo hacen consciente de la necesidad de crear un nuevo lenguaje artístico y de la necesidad de ir

[3] Para el tratamiento detallado de las polémicas intelectuales remito a las secciones pertinentes en el primer ensayo. Para la fuente (no el modelo estricto) de la idea de la 'novela de crisis', véase el ensayo de Girard, R. «The Underground Critic». En *To Double Business Bound. Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978. Un pasaje de ese ensayo sostiene que: «Elementary logic oblige me to conclude that the author [Dostoievsky] through the mediation of his characters, allude to an experience that he must be undergoing» (p. 44). En el caso de Arguedas en *El Sexto*, el trance del autor no se cifra solo en el recuento o reactualización de la experiencia del pasado (la experiencia carcelaria en sí), sino también en los términos en que ese recuento registra la lógica de su aquí-y-ahora. En esto, *El Sexto* va precisando una figura temporal que era menos clara en las primeras novelas. La inscripción que precede al cuerpo de la novela («Comencé a redactar esta novela en 1957; decidí escribirla en 1939») apunta en dirección a esa articulación temporal.

«más allá» de lo logrado en *Los ríos profundos*. Arguedas se abre en este período a una más intensa experimentación literaria, con un más sostenido trabajo de traducción y traslación de textos quechuas, y la producción de poesía y narrativa en quechua, por ejemplo. Esta experimentación se integra formal e ideológicamente al cauce central de su trabajo artístico, a su narrativa mayor: la abre, si se quiere, a la posibilidad de una mayor erosión por contacto con diversos sustratos de discurso.

De modo que la idea de *El Sexto* como 'novela de crisis' alude a un fenómeno que se presenta en varios planos. El primero se refiere al momento tenso que se abre en este período en las relaciones de Arguedas con su medio intelectual. Como ya he dicho, en 1957, año que él señala como inicio de la redacción de esta novela, Arguedas entra en polémica y conflicto con el medio literario a raíz de un premio otorgado a la novela de Luis Felipe Angell, *La tierra prometida*, cuyo valor como «novela sobre las barriadas» Arguedas cuestiona. Más que un hecho anecdótico, este episodio actualiza un conflicto vigente de Arguedas con su medio intelectual, profesional y afectivo que se extenderá hasta el final de sus días, y cuyo punto álgido se da en la confrontación con los doctores en Lima, en la mesa redonda sobre *Todas las sangres* organizada por el IEP. El conflicto de base está presente con distintos niveles de impacto desde los comienzos de su carrera intelectual. La novela *Yawar fiesta*, como ya he señalado, fue concebida y compuesta en un período de redefinición de su relación con el medio intelectual (en particular con el ambiente limeño) y político (particularmente con los comunistas). La coyuntura del 1939-1941 es también un momento conflictivo en el plano profesional-laboral para Arguedas. Todo esto puede ser pensado como la dimensión personal de la *rabia* que caracteriza el estilo con que Arguedas dice haber escrito sus primeros libros. De manera aún más clara y decisiva, todo esto se expresa en el carácter *polémico* de *Yawar fiesta*.

Del mismo modo, *El Sexto* no solo *ocurre* en un momento similar, en términos de las tensiones y conflictos en distintos ámbitos que experimenta Arguedas, sino que lo expresa cabalmente. El conflicto político de la novela entre apristas y comunistas, por ejemplo, no es solo una referencia «histórica» a los años treinta (época en la cual se «ubica» la novela); es también un comentario, hecho en varios niveles, sobre el presente (finales de los cincuenta y comienzo de los sesenta). De esto era Arguedas perfectamente consciente, como lo indican sus cartas a John Murra en la época. Por ejemplo, Arguedas le escribe a Murra, en carta del 21 de febrero de 1961, sobre sus temores respecto a la recepción de *El Sexto*, dado el carácter de la representación de los actores políticos (el Apra y los comunistas) en ella:

> Creo que es mi deber proclamar la imagen que tengo de esos partidos; pero seré sin duda víctima de ambos y de las clases ricas del país. Esto me preocupa únicamente en tanto

> que pueda constituir un riesgo para la continuación de mi trabajo. La política se ha hecho durísima en el Perú. Ambos bandos en lucha: la izquierda y la derecha plantean la cosa en forma bastante inhumana: o se está con ellos o contra ellos; al que pretende ser libre le disparan de los dos frentes. Yo hubiera deseado dejar el libro [*El Sexto*] verdaderamente concluido; pero en todo instante me vienen los recuerdos que me obligan a rectificar a veces sólo unas líneas de determinada página. Y ya he hecho una quinta corrección completa. Lo voy a dejar así. También es probable que nadie quiera publicarlo. En fin, ya veremos eso.[4]

Mas este aspecto de la noción de crisis no solo cubre la problemática relación del autor con su medio, y la igualmente problemática articulación de su obra con ese entorno, sino que se refiere también a la problemática relación del autor consigo mismo: en tanto intelectual, en tanto artista, frente a frente con el mundo hacia el cual dirige sus adhesiones y cuyo proceso de cambio y transformación él registra. Este es el momento en el que Arguedas se pregunta por el escritor para este «nuevo mundo»; este es el momento en que anuncia la necesidad y caracteriza la posibilidad de una novela que exprese e interprete la dinámica de su tiempo: la construcción de una nueva épica. Este hecho se manifestará con un sentimiento de insuficiencia, primero, y en el esfuerzo por constituirse en esa figura autorial y construir esa *novela,* después.[5]

Esto ocurre en un momento caracterizado por un proceso de fuerte competencia ideológica y social en el Perú. Los dos procesos, el del sujeto y el de la comunidad, concordarán simbólicamente (la crisis del individuo se proyecta como crisis de la comunidad y viceversa) a lo largo de este período.[6] De allí la particularidad y la riqueza de la producción, en la obra de Arguedas, de metáforas relacionadas con los ámbitos de la enfermedad, la transformación, la salvación, etcétera. Este fenómeno cristalizará de manera compleja en la estructura formal de la última novela, en la que los planos del drama del sujeto y el drama de la colectividad se entrecruzan. Por ejemplo, en la dualidad de visión que plantea *El zorro…*: diario/novela, testimonio/ficción, esa doble *escena* en la que se articula el texto y que se anuncia ya en la disociación de la perspectiva en el texto autobiográfico de la época, *Amor mundo*.

---

[4] Murra, John V. y Mercedes López-Baralt. *Op. cit.,* pp. 53-54.

[5] Los manifiestos de la época expresan cabalmente esta reflexión. Véase, por ejemplo, «Un narrador para un nuevo mundo» y sus comentarios en «La narración en el Perú».

[6] La primera cristalización de esta idea se produce (como ya hemos visto) en la concepción de *Los ríos profundos*: la novela de formación como novela social.

En segundo lugar, *novela de crisis* expresa el reconocimiento de que en *El Sexto* (y en el conjunto o constelación de textos del cual es parte esta novela) se expresan con mayor claridad un grupo de contenidos (o núcleos temáticos) que, si bien están presentes a lo largo del proceso artístico e intelectual de Arguedas desde el comienzo, emergen con un nuevo sentido de importancia y adquieren, en este momento de su producción, definición particular: tienen un papel dominante en la configuración del sentido en la producción artística e intelectual de Arguedas, y en su organización formal.

Un tercer plano de esta noción de 'novela de crisis' es el de las interacciones de Arguedas con los lenguajes de su tiempo, de las cuales surge el proceso de búsqueda y creación de un nuevo lenguaje artístico. Este proceso adquiere, en esta época, la consistencia que lo va haciendo un proyecto abierto y consciente. Aquí, la novela de Arguedas se nos revela como un fenómeno que se entiende mejor en términos de constelaciones textuales. Esto es, se nos revela este fenómeno con más claridad si adoptamos una perspectiva que no privilegia un texto como discurso independiente, sino que lo ve como parte de un proceso de continuas elaboraciones y reelaboraciones de temas fundamentales, de motivos *obsesionales,* de patrones formales, etcétera. Es esta perspectiva, mejor que ninguna otra, la que nos revela la fisonomía de esta *crisis* en tanto que llama la atención sobre esa proliferante creatividad que caracteriza al proceso artístico-intelectual de Arguedas. Es esta una época de frenética, aunque penosa y dolorosa, productividad, en la que se entrecruzan proyectos de distinta índole y, consecuentemente, se entrecruzan esferas de interés y lenguajes. Esta condición, que caracteriza positivamente la práctica intelectual de Arguedas, fue en su momento uno de los aspectos clave en la dificultad que encontró su imaginación (su *inteligencia*) en el intento de articularse con su medio y su tiempo.[7]

Por último, un cuarto plano de esta noción se funda en la observación según la cual, en esta época (en *El Sexto* y en los textos asociados a ella), se empieza a definir un cambio en la idea de la novela en Arguedas. Al igual que en el plano anterior, se trata de entender ese descubrimiento como un proceso gradual en el que se reconocen nuevas «potencialidades» del género, reconocimiento que se expresa como búsqueda cuyas vicisitudes será provechoso explorar. Lo que me interesa aquí es el sentido que adquiere la idea de la práctica artística en Arguedas, en tanto esta se concibe fundamentalmente como una práctica *novelística.* La idea básica es que la novela se convierte en campo de experimentación. El término se refiere tanto al ámbito vivencial (existencial, social), posible en la idea de 'experimentar', como al doble sentido científico-artístico

[7] Ya en el primer ensayo he desarrollado este asunto. Véanse, en particular, los capítulos 2 («Aquel año de 1965») y 3 («En Lima, con los doctores»).

que puede tener el término «experimento». La novela es un espacio de simbolización, esto es, un espacio que se abre a la producción de nuevas metáforas y a la revitalización de otras en curso en el lenguaje de su tiempo; y la práctica artística se entiende como actos de *ritualización,* esto es, como un proceso de descubrimiento o creación de nuevos y potenciales modelos de significación.

En el desarrollo de este estudio sobre *El Sexto,* trataré de entretejer los contenidos que propone la idea de *El Sexto* como novela de crisis con una descripción honda de aspectos formales de la novela. Mi interés en estos aspectos formales radica en que el peso y efecto del fenómeno de erosión de la superficie textual por acción de sustratos narrativos, que he descrito en relación con las primeras novelas de Arguedas, se agudiza conforme avanza y se complica este experimento literario, cuando la relación con otros discursos se hace más abierta y más dinámica, y la novela se convierte en espacio de encuentro y valoración de esas interacciones.

En los capítulos que siguen examinaré dos observaciones hechas sobre *El Sexto* en relación con cuestiones de estructura narrativa y lenguaje. Ambas observaciones guardan relación con problemas que ya he comentado al tratar de *Yawar fiesta* y *Los ríos profundos*. La primera observación es de Alberto Escobar y fue formulada en el contexto arduo de la primera recepción de *Todas las sangres*, en 1965. Nos ayudará a entrar en la naturaleza del problema de los sustratos narrativos, tal y como este se manifiesta en *El Sexto*. La segunda observación es de Mario Vargas Llosa y aparece en su prólogo a una edición española de *El Sexto*. Es más tardía (1974) que la de Escobar y está elaborada en un horizonte estético ya claramente divergente del de Arguedas. Esta observación es particularmente interesante porque lleva la idea del trabajo con la lengua como principal logro artístico de la narrativa de Arguedas al límite de su rendimiento conceptual e interpretativo, precisamente en el momento en que esa idea se está consolidando como tópico en la crítica arguedista, durante la época de construcción de la fama póstuma del autor. Al final de este examen retomaré la noción de la 'novela de crisis'.

Capítulo 3
Sustratos narrativos. Mitos y ritos

En el contexto del Primer Encuentro de Narradores, durante la discusión sobre cuestiones de técnica literaria, Alberto Escobar presenta la siguiente observación que nos ayudará a entrar en la naturaleza del problema de los sustratos narrativos, tal y como este se manifiesta en *El Sexto*. Esta intervención tiene la virtud de capturar con bastante claridad tanto la agudeza como las dificultades de la recepción crítica de esta novela en la época:

> […] Arguedas ha sido y es en mucho, *un intuitivo.* No se explica por ejemplo, si uno analiza con criterio técnico, que en *El Sexto* permita que Cámac, personaje fabuloso, se muera a la mitad de la obra, cuando técnicamente, por ciertas convenciones de técnica novelística, ese personaje debió morir al final. [Agrega Escobar un comentario sobre el comienzo de *Los ríos profundos*, como expansión del ejemplo; su observación coincide con lo que Castro-Klarén observa y comenta sobre la estructura de esta novela, posición que ya he discutido en un capítulo anterior.] Entonces, para mucha crítica formal la obra de Arguedas carece de una exigencia básica de la novela, que es la estructura, esa disposición de sus elementos para conseguir cierto desarrollo, cierto clímax tensivo y cierta conclusión. *Los ríos profundos*, en ese sentido, tiene *una estructura débil,* como lo tiene *El Sexto* […] [Continúa Escobar con un contraste de este fenómeno con el cambio que, en su opinión, se opera en *Todas las sangres*].[8]

Lo que Escobar capta en este caso es el proceso de un lenguaje novelístico que está redefiniendo sus coordenadas. El trabajo artístico de Arguedas va tomando nuevo rumbo, pero el hecho se registra en el contexto de un discurso crítico y de un sistema

---

[8] *Primer Encuentro de Narradores Peruanos (1969).* 2.ª ed. Lima: Latinoamericana Editores, 1986, p. 201. El énfasis es mío.

de expectativas que está, a su vez, o anclado en coordenadas distintas (las expectativas expresadas por los científicos sociales o las exigencias de una lectura social realista de la novela, por ejemplo) o empezando a definirlas en una dirección experimental distinta (como ocurre con el modelo artístico de la «nueva novela»).

Lo primero que llama la atención es que se sanciona, en este comentario, la imagen del artista intuitivo. Aunque esto ocurre en el contexto de un discurso crítico (como el de Escobar) que valora positivamente la obra de Arguedas, cuando se afirma tal valor a pesar de sus deficiencias técnicas (esto es, al sostener el valor artístico de la novela a pesar de su debilidades estructurales) se renuncia a indagar por el contenido que le damos a la «intuición» de Arguedas; se trata, en realidad, de no preguntarse sobre qué es lo que la visión artística persigue y realiza *en* la forma de la novela. Esta es una de las consecuencias importantes que deja como huella, en la lectura de la obra de Arguedas, la discusión de esta época y que fue incorporada y extendida por la tradición crítica arguedista durante los setenta.

Como he comentado ya en relación a *Yawar fiesta*, una de las cosas que están en juego aquí es nuestra capacidad para entender la medida en que la novela está reaccionando contra su entorno, al no seguir pautas formales establecidas. Observemos primero que los problemas que Escobar saca a luz en relación con *El Sexto* se conectan decididamente con los que Castro-Klarén comenta en relación a la estructura de *Los ríos profundos*. En ambos casos se ven comprometidas las nociones de 'principio' y 'fin' (como pautas de nuestro sentido de *estructura*). De modo que el defecto estructural del final que Escobar percibe en *El Sexto* (en el hecho de que la narración continúa a pesar de la muerte de Cámac, personaje que se ha convertido en el desarrollo de la novela en uno de sus ejes fundamentales) podría recibir otra posible explicación, si nos reenfocamos en los sustratos narrativos de este texto, es decir, si nos permitimos sospechar la posibilidad de que el relato de *El Sexto*, como en el caso de *Los ríos profundos*, se organiza en coordenadas narrativas distintas a la de los modelos desde los cuales lo juzgamos o expresamos nuestras expectativas. Pensado de esta manera, el problema estructural que señala Escobar abre la posibilidad de reflexionar sobre el trabajo de Arguedas, entendiéndolo como un esfuerzo creativo que intenta darle forma a su material en una estructura narrativa adecuada.

El Sexto gira en torno a la relación que se establece entre Gabriel, un joven estudiante provinciano, internado por motivos políticos en la prisión limeña de El Sexto, y Alejandro Cámac, un indio-obrero, dirigente sindical minero, internado ya desde hace tiempo en esa prisión. Aunque Gabriel no tiene filiación política definida (rasgo que se repite con insistencia en la novela y que, como veremos, es fundamental en la caracterización de este personaje) es acomodado en el piso de los políticos, en el que

coexisten tensamente apristas y comunistas. Gabriel va a parar a la celda de Cámac, quien se encuentra muy debilitado por una enfermedad que lo consume. En medio del estruendo y horror de la prisión, Gabriel (y con él, la novela) va encontrando su centro en esa celda y en esa relación.

Desde el espacio físico y emocional de esa celda se produce en la novela un discurso que supera y se confronta con la rivalidad, la lucha doctrinal, dogmática, entre apristas y comunistas, y propone un sermón político (verbalizado por la pareja Cámac-Gabriel) desde el cual el Perú moderno se vislumbra como un universo solidario, anclado por los valores del país antiguo y movilizado por su capacidad de absorber, adaptar y transformar lo nuevo. Aquí este pasaje en la voz de Gabriel dirigiéndose a Cámac:

> ¿Cuál es la diferencia que hay entre estos señores y los cholos e indios para quienes toda la miseria es considerada legítima a su condición de indios y cholos? Son ellos los que mueren, como tú dijiste una vez. No se puede en este mundo mantener por siglos regímenes que martirizan a millones de hombres en beneficio de unos pocos que han permanecido *extranjeros durante siglos en el propio país en que nacieron.* ¿Qué ideal, hermano Cámac, inspira a nuestros dominadores y tiranos que consideran a cholos e indios de la costa y de la sierra como a bestias, y miran y oyen, a veces, desde lejos y con asco, su música y sus danzas en las que nuestra patria se expresa tal cual es en su grandeza y su ternura? *Si no han sido capaces de entender ese lenguaje del Perú como patria antigua y única, no merecen sin duda dirigir este país.* Y creo que lo han sospechado o comprendido. Se empeñan ahora en corromper al indio, en infundirle el veneno del lucro y arrancarle su idioma, sus cantos y sus bailes, su modo de ser, y convertirlo en miserable imitador, en infeliz gente sin lengua y sin costumbres. *Están arrojando a los indios por hambre, de las alturas, y los amontonan en las afueras de las ciudades, entre el polvo, la fetidez del excremento y el calor.* Pero se están poniendo una cuña ellos mismos. A un hombre con tantos siglos de historia, no se le puede destruir y sacarle el alma fácilmente; ni con un millón de maleantes y asesinos. No queremos, hermano Cámac, no permitiremos que el veneno del lucro sea el principio y el fin de sus vidas. *Queremos la técnica, el desarrollo de la ciencia, el dominio del universo, pero al servicio del ser humano, no para enfrentar mortalmente a unos contra otros ni para uniformar sus cuerpos y almas, para que nazcan y crezcan peor que los perros y los gusanos, porque aun los gusanos y los perros tienen cada cual su diferencia, su voz, su zumbido, o su color y su tamaño distintos. No rendiremos nuestra alma.*[9]

[9] *El Sexto*. En *Obras completas.* Compilación y notas de Sybila A. de Arguedas. Lima: Editorial Horizonte, 1983, tomo III, p. 274. El énfasis es mío. En adelante, las referencias a esta novela van entre paréntesis en el cuerpo de mi texto.

En torno al hombre andino y al Perú antiguo se organiza una nueva perspectiva, una perspectiva alternativa, sobre la comunidad posible y sobre la historia. Pero, ¿quién oye?, ¿quién entiende este mensaje? Así como en *Yawar fiesta* se pensaba a los mistis ajenos e incapaces de una comunicación profunda con el mundo que, sin embargo, ocupaban y dominaban, ahora, en el discurso de Gabriel, se construye la figura de los grupos en el poder como extranjeros en su propio país, sordos o incapaces de entender «ese lenguaje del Perú como patria antigua y única»: es la representación de aquellos que están histórica y éticamente desconectados del país. En ellos se denuncia las distintas formas de destrucción de la comunidad (o del sentido de lo comunitario) que se están instalando en el presente (violencia, lucro e individualismo), entendiéndolas como estrategias, es decir, como actos intencionales. Es el lado oscuro, destructivo de la modernización y el desarrollo. Se invoca, como contraparte de esto, la posibilidad de un dominio humano de la técnica, de la modernización, en un modelo que apunta a preservar, no a aplanar, las diferencias.

Ahora bien, sabemos a quién le habla Gabriel en la novela, pero, a comienzos de 1960, ¿a quién le habla Arguedas en el Perú? Aquí hay una cala en el presente, una entrada a ese momento en el que se están discutiendo modelos de desarrollo, en el que se están configurando discursos político-tecnológicos y programas de gobierno, y en el que el proceso de modernización y la articulación de modos económicos y culturales están en el centro de la atención e intención de los agentes políticos. El lenguaje de Gabriel recoge inflexiones del vocabulario de algunos de los actores colectivos, programáticos (como Acción Popular y el social-progresismo) y reacciona contra otros. Es un discurso de dos caras (una cara hacia adentro, hacia el mundo ficcional, y otra hacia afuera) y de dos tiempos. Por eso, tal vez, en las largas tiradas de estos personajes, uno tiene la sensación de que, en determinado momento, hablan desde un espacio intersticial, como un actor en un soliloquio tradicional. Es el efecto retórico del «sermón político» que se perfeccionará luego en *Todas las sangres*. El mensaje de Gabriel se expresa en una voz medio crispante, en el registro de cierta alta retórica, como imaginaba Jung la voz del arquetipo.[10] Y junto al estilo pedagógico-programático (que recoge y responde en forma al discurso político de su entorno) ya podemos sentir las entonaciones del himno-canción a Tupac Amaru, algunos de cuyos temas centrales están dados. Pero, de manera más

[10] Véase Jung, Carl. *Memories, Dreams, Reflections*. Nueva York: Pantheon Books, 1963. En el capítulo «Confrontation with the Unconscious» hace la siguiente reflexión: «Archetypes speak the language of high rhetoric, even of bombast. It is a style I find embarrassing; it grates on my nerves, as when someone draws his nails down a plaster wall, or scrapes his knife against a plate […]» (pp. 177-178).

inmediata, el discurso de Gabriel en parte refleja, en parte imita, y es influido por el registro de su interlocutor, Cámac. En Cámac vibra este mensaje; Gabriel lo extiende.

Cámac mismo, en tanto indio-obrero, se le ofrece a Gabriel (y a través de él, a nosotros) como un espacio de experiencia nuevo, desde el cual se ve, se siente y se hace posible pensar y comunicar el mundo con un sentido distinto de sus potencialidades. Con la muerte de Cámac no termina la novela. Por el contrario, a partir de ese suceso se abre una «coda» narrativa (voy a llamarla así para retener aún la observación crítica de Escobar sobre la «estructura débil» de la novela) que tiene como centro la dilucidación del nombre (Cámac) del héroe indio-obrero, hecho que es, en el fondo, una forma de reconstruir su significado y su valor simbólico. Entonces, el problema no es que esa muerte no tenga sentido de final; lo que ocurre es que se reconfigura en ella la marca de final, en virtud de la acción de sustratos narrativos que introducen otra dimensión y comprensión tanto de lo temporal como de la producción de sentido.

A continuación, la escena clave en la que se inicia ese proceso. Gabriel le cierra los ojos al minero y, tras sostener entre sus brazos el frágil cuerpo por largo rato, lo deposita sobre la cama: «Seguía percibiéndose la diferencia entre sus dos ojos [dice Gabriel, el narrador], a pesar de que estaban cerrados. La nariz pálida hacía resaltar esa diferencia, la inarmonía de las cuencas. Su cara rígida seguía inspirando poder y ternura. Sólo entonces me acordé que su nombre significaba "el que crea", "el que ordena"» (290-291).

Uno podría pensar que esa súbita revelación del contenido del nombre de Cámac, a esas alturas, es otra falla técnica o un caso de ingenuidad narrativa. Sin embargo, esa revelación es el inicio de un proceso de significación que *solo* es posible tras la muerte del héroe; o, mejor dicho, es el inicio de un proceso de significación que la muerte del héroe *hace* posible. La revelación del significado del nombre se produce en un acto de intensa «lectura», en la que Gabriel intenta descifrar el orden del rostro asimétrico, dispar (¿doble?) de Cámac. Como veremos más adelante, el significado que se descubre y el acto mismo de buscarlo son un signo relevante para la autodefinición de Gabriel. Por ahora, es importante destacar que la idea de que Cámac «debió morir al final» es inadecuada o, por lo menos, innecesaria desde la lógica de los sustratos narrativos, cuya interacción influye significativamente la organización formal del texto de Arguedas.

El líder míticamente constituido

Si leemos la historia atendiendo al componente profético-visionario que se va configurando, desde su celda, en la agonía de Cámac (Cámac, como Mariátegui, como Vallejo, como Arguedas, es un agonista), lo que vemos es que, tras la muerte del héroe, se abre

un tiempo de espera. La muerte del héroe inaugura y le da sentido al tiempo que sigue y que ha de culminar con un regreso (y con una revuelta). En el espacio que se abre se actualiza, a través de Gabriel, la figura del luchador indio-obrero en clave mesiánica. En un momento crítico del relato, cuando responde a los apristas que lo acosan, Gabriel, afirmando su propia capacidad de visión que ya le empiezan a reconocer algunos políticos («Desde fuera tú ves ciertas cosas»), dice de Cámac:

> Y […] quizá, dentro de treinta o cien años, en algún símbolo levantado sobre la helada plaza de esa ciudad que a los foráneos nos parece una pesadilla y a los lugareños un nido, en Cerro de Pasco, o en Morococha, el indio Alejandro Cámac permanecerá vigilando. Si aparece algún nuevo tipo de esclavitud, cualquiera que ella sea, Cámac se echará a andar de nuevo, levantando a los tiranizados; los convocará lanzando voces, igual que Pachacámac […] (301).

El nombre de Cámac resuena en Pachacámac. Con la figura del indio-obrero se revigoriza el sentido de *esperanza* con la idea mesiánica de la revolución. Es el nuevo significado que se introduce en la figura de Cámac, construido por Gabriel en el proceso de una disputa (o diálogo conflictivo) con los discursos políticos revolucionarios institucionalizados. Es «otra» idea de la revolución. Y es precisamente en este tipo de creatividad que se entiende la función de la «coda» en la forma de la novela, sobre todo si la entendemos como novela «ideológica»: presenciamos, en ella, la encarnación de una idea.

La construcción de Cámac como héroe esperado, como modelo de un «líder míticamente constituido», tiene antecedentes inmediatos, literariamente hablando, en la propia obra de Arguedas.[11] El prototipo de esa figura había sido sacrificado en «Agua», en el asesinato de Pantacha, y también en el asesinado líder indio de «Los comuneros de Ak'ola» (cuento este último cuyo título revela el sentido colectivo que define al agente de la acción). En estos dos casos son héroes que retornan (transformados por su estancia en otro espacio, tras haber estado separados de su comunidad) a su lugar de

[11] Para la idea del «líder míticamente constituido», adapto a mi contexto ideas de Terence Turner. Véase su comentario editorial: «Ethno-Ethnohistory: Myth and History in Native South American Representations of Contact with Western Society». En *Rethinking History and Myth. Indigenous South American Perspectives on the Past*. Urbana: University of Illinois Press, 1988, pp. 235-281. Allí sostiene lo siguiente: «As the historical record itself makes clear, myth in South America has not been merely a passive device for classifying historical "events" but a program for orienting social, political, ritual, and other forms of historical action. This is attested in the most dramatic way by the many messianic rebellions and resistance struggles led by *mythically chartered leaders* […]» (p. 236, el énfasis es mío).

origen, que los destruirá. La figura será diluida luego en *Yawar fiesta*, novela en la que las comunidades, el llamado personaje *colectivo* (pero también personaje *local*), asumen un rol central. En esa novela, el rastro de este líder se conserva solo en parte, tangencialmente, en el carácter *mesianizado* de los chalos en su problemática reincorporación al mundo de Puquio.

Esta figura heroica se empieza a «reconstruir» en *Los ríos profundos*, en época contigua al descubrimiento del mito oral de Inkarrí. La imagen de doña Felipa, la cabecilla prófuga de la revuelta de las chicheras en Abancay, episodio clave para entender el mundo social y mental de *Los ríos profundos*, se elabora en el lenguaje popular de la ciudad como héroe de resistencia, cuyo retorno feroz se espera.[12] En esta la novela, el protagonista Ernesto interroga a uno de los estudiantes externos del colegio, en busca de noticias sobre los sucesos recientes en Abancay:

> —¿Y Doña Felipa? —le pregunté.
> —*Dicen que* ha huido de noche. Pero la han visto. Han salido a perseguirla; un sargento con muchos gendarmes. Ella ha bajado al Pachachaca. *Dicen que* tiene parientes en Andahuaylas.

Y más adelante, Ernesto interroga a su amigo Antero, quien informa lo que sabe, lo que ha oído, sobre el escarmiento de los maridos de las chicheras:

> —¿Es cierto, Antero, que los maridos de las chicheras son humildes? —le pregunté.
> —Los de doña Felipa, *dicen.* Dos tenía. *Dicen que* al alcaide de la cárcel lo arrojó a empellones de su chichería, porque él también quiso quedarse a dormir […] Ahora [el alcaide] se ha vengado. Pero doña Felipa ha prometido volver sobre Abancay. *Unos dicen que* se ha ido a la selva, ha amenazado regresar con los chunchos, por el río, y quemar las haciendas.[13]

El héroe (doña Felipa) es una construcción colectiva, y el lenguaje de la novela marca el hecho de manera muy clara al atribuir toda información que contribuye a modelar

---

[12] Este aspecto del «personaje», sin lugar a dudas, perturbaba a críticos como César Lévano, quien, al juzgar esta novela de Arguedas, cuestionaba la debilidad del liderazgo popular representado en la novela por doña Felipa. Será el caso, también, con las dificultades tenidas durante la mesa redonda sobre *Todas las sangres* con Rendón Willka, como representación verosímil del liderazgo campesino esa novela. Remito para la discusión de este asunto al capítulo 4 («De la crítica comisarial a una lectura figural de las novelas de Arguedas») del primer ensayo.

[13] *Los ríos profundos*. En *Obras completas.* Compilación y notas de Sybila A. de Arguedas. Lima: Horizonte, 1983, tomo III. Para los pasajes citados, pp. 126 y 129, respectivamente. El énfasis es mío.

esa imagen a una fuente anónima («dicen que»). Se trata, en este caso, de una forma a partir de la cual el relato atestigua sus fuentes y, como sugiere Murra al comentar el uso de un mecanismo similar (la repetición tipo *diciendo, dicen,* propia del quechua), no solo una manera de comunicar los requisitos gramaticales sino, también, los requisitos éticos del discurso andino.[14] Se trata con ello, también, de establecer el origen del héroe como mito, como creación colectiva y no como creación individual; es decir, se pone énfasis en el hecho de que no se trata de un mito creado por individuos, esto es, por intelectuales, por ejemplo.

Este procedimiento será tanto más notable y dramático en la constitución de la voz del poema «A nuestro padre creador Tupac Amaru» y en la figura del dios-héroe-líder convocado en él. En este, como en otros textos de los años sesenta, se va desarrollando la conexión de estas figuras de líderes populares con la de Inkarrí, el inca-rey del mito mesiánico recogido por Arguedas y otros en Puquio, en 1956, cuyo cuerpo se está reintegrando bajo tierra: «*Dicen que* sólo la cabeza de Inkarrí existe. Desde la cabeza está creciendo hacia adentro, *dicen que* está creciendo hacia los pies. Entonces volverá Inkarrí cuando este completo su cuerpo. No ha regresado hasta ahora. Ha de volver. Ha de volver a nosotros […]», dice uno de los informantes de Arguedas, en el mismo estilo atributivo que Arguedas empleó para esos pasajes clave de *Los ríos profundos*.[15]

Así como Inkarrí se echará andar, Cámac se echa a andar en el campo de la obra arguediana, como Pachacámac, levantando a los tiranizados, dándoles voz, convocándolos. O convocado como dios-serpiente, héroe liberador, en la voz del poema «A nuestro padre creador [='kamaq'] Túpac Amaru»:

> De tu inmensa herida, de tu dolor que nadie habría podido cerrar, se levanta para nosotros la rabia que hervía en tus venas. Hemos de alzarnos ya, padre, hermano nuestro, mi Dios Serpiente. Ya no le tenemos miedo al rayo de pólvora de los señores, a las balas

---

[14] El fenómeno da lugar a este aspecto interesante de la sintaxis narrativa de Arguedas, que se puede describir en términos de lo que G. Genette llamó el discurso *pseudodiegético*. El comentario de John Murra sobre este particular fenómeno es relevante: «Arguedas explained that the genius of the Andean language required that the speaker indicate in *each* sentence if his account dealt with hearsay, was the report of an eye witness, o was a quotation. […] When Arguedas insisted on using this rules, which seemed to make his literary language clumsy or archaic, his aim was to convey to the Spanish-reading public the grammatical, but in the context also the ethical, requirements of Andean speech». En la introducción de la traducción de *Los ríos profundos* al inglés de Frances H. Barraclough (Austin: University of Texas Press, 1997, p. xii).

[15] «Puquio, una cultura en proceso de cambio. La religión local» (1956). En *Formación de una cultura nacional indoamericana.* Selección y prólogo de Ángel Rama. México: Siglo Veintiuno Editores, 1975, pp. 34-79. Para el pasaje citado véase la versión de Mateo Garriazo, p. 40.

> y la metralla, ya no le tememos tanto. ¡Somos todavía! Voceando tu nombre, como los ríos crecientes y el fuego que devora la paja madura, como las multitudes infinitas de las hormigas selváticas, hemos de lanzarnos, hasta que nuestra tierra sea de veras nuestra tierra y nuestros pueblos nuestros pueblos.[16]

Los dos textos (*El Sexto* y el poema) son contemporáneos y se articulan con la voz antigua del mito. La metáfora del *hervor* del poema de Arguedas (se encuentra también en una de las versiones recogidas del mito de Inkarrí y la veremos enunciada en la novela) abrirá un campo simbólico de gran importancia en la narrativa de Arguedas.

En lo que nos concierne en este punto sobre el desarrollo de esta figura del héroe y sus motivos, podemos observar que del episodio *incrustrado* en *Los ríos profundos* pasamos al poema que, como texto-voz, está organizado en su totalidad en torno al mismo motivo de la espera y reconfiguración del cuerpo del héroe en la imaginación colectiva. De aquí se pasará, en *Todas las sangres*, a la construcción de un personaje como Rendón Willka, con cuya muerte tampoco terminará la novela y cuyo signo de retorno lo percibe otro «Gabriel» encarcelado, el gamonal Bruno Aragón de Peralta. La «centralidad» de esta figura y sus motivos se elabora y procesa en *El Sexto*. Este hecho es particularmente interesante, toda vez que la novela con la que Arguedas parece marcar su retorno al cauce político en su literatura (al menos así fue recibida *El Sexto* y así se expresa la intención del autor) es al mismo tiempo, me parece, la novela en la que Arguedas está planteando una conexión aún más estrecha (en el plano de la forma del discurso, definitivamente) entre las esferas de lo mítico y lo político. Comienza aquí lo que será un sostenido esfuerzo por presentar la conciencia mítica como una forma de conciencia histórica.[17] En estos términos se tiene que empezar a pensar también la transformación del espacio de la novela, para entender el efecto formal de la incorporación del mito (*mythos*='narración') al cuerpo textual.

Por ejemplo, se pueden comparar los términos en que se presenta el *crecimiento* del mito de doña Felipa con la forma en que Gabriel *prolonga* la imagen mítica de Cámac, para ver que, en el segundo caso, la imagen es más densa precisamente por su asociación con Inkarrí y otras figuras míticas andinas (Pachacámac, Tupac Amaru). Es también narrativamente más influyente, como queda demostrado por el carácter no final de su muerte y el desarrollo de una coda narrativa. El carácter (o la lógica) del héroe define

---

[16] *Katatay*. En *Obras completas.* Compilación y notas de Sybila A. de Arguedas. Lima: Horizonte, 1983, Tomo v, p. 227.

[17] Véase este asunto en el ensayo ya referido de Terence Turner y en la introducción de Jonathan Hill, «Myth and History», a ese mismo volumen (pp. 1-17).

la forma del relato. Es este último hecho el que la lectura crítica de la época registra como disruptivo. Por supuesto que se frustran expectativas allí donde se entrecruzan modelos narrativos, más aún si esto supone articular en el mismo texto modelos valorativos y temporo-espaciales (Bakhtin diría «cronotopos») diversos.[18] Ese es el sentido del personaje Cámac en tanto indio-obrero-líder: como un espacio de experiencia que permite visualizar la articulación de ámbitos sociales e históricos diversos, y desde el cual es posible generar un lenguaje que comunique la novedad misma de la experiencia. Formalmente hablando, esta es la manera en que se expresan las «dualidades» de este personaje, en las cuales está enganchada la imaginación de Gabriel.

Ángel Rama hablaba de los caminos cruzados del mito y de la historia, refiriéndose a la textura ideológica y composicional de *Los ríos profundos*. Uno podría reorientar esta idea-río más allá del texto individual, en dirección hacia el trabajo formal en la novela, para fecundar nuestra comprensión de la idea del género en Arguedas (lo que, por último, parece ser el sentido hondo y el propósito de la noción de transculturación narrativa). Por estos caminos cruzados transitan, me parece, las dificultades experimentadas por los tempranos lectores de *Todas las sangres*, tanto en lo que se refiere a la percepción del problemático manejo de los tiempos históricos (Favre, Bravo Bresani, Quijano) como a la construcción de monstruos anacrónicos (¿acrónicos?, ¿ucrónicos?, ¿sincrónicos?) en esos personajes en los que se yuxtaponen distintas capas de significación, como Cámac, don Bruno, Rendón Willka, y que desafían una lectura realista del texto, monstruos contra los cuales reaccionan por igual, desde distintos campos ideológicos, los *sanjorges* críticos de Alejandro Losada y Mario Vargas Llosa.[19]

---

[18] M. Bakhtin teoriza sobre este fenómeno en «Forms of Time and Chronotope in the Novel». En *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1986. Es relevante, en este contexto, una reflexión de Terence Turner en «History, Myth, and Social Consciousness among the Kayapó of Central Brazil», incluido en *Rethinking History and Myth. Indigenous South American Perspectives on the Past*, *op. cit.,* pp. 195-213. Lo que allí dice Turner sobre un aspecto del discurso indígena que él estudia es importante para entender la importancia que tienen estas figuras de Cámac y Rendón Willka, la densidad que tienen cuando los entendemos como *discursos;* en ellos: «"Myth" and "history" are thus deployed side by side in a dialogically sophisticated performance in which different modes and levels of consciousness are synthesized into an effective rhetorical unity» (211).

[19] El principio constructivo que aquí exploramos lo vamos a volver a ver expresado al nivel de las observaciones sobre el lenguaje en el siguiente capítulo, «Disonancias». Para las críticas de Losada y Vargas Llosa, véase, en el primer ensayo, el capítulo 4. Vuelvo sobre ese asunto más adelante, en la tercera parte de este ensayo, dedicada a *Todas las sangres* y *El zorro*.

La muerte de Cámac y el motivo sacrificial

Si continuamos en la misma línea de reflexión, encontraremos otro aspecto relevante, asociado al anterior, que refuerza la necesidad estructural de esta *coda* novelística, a la que podemos entender ahora como un espació de reflexión y elaboración simbólica, como espacio de la imaginación en el que se cifra también el valor del acto artístico (el que crea, el que ordena) de la novela. Si nos enfocamos en la muerte de Cámac, se abre, en la novela, un campo de indicios que la asocian con un acto sacrificial.

Tras la muerte de Cámac, en presencia de su cuerpo, se produce un momento armónico y solemne, una tregua entre las facciones políticas en lucha, que se unen en un gesto ritual de consenso en el que se escucha una sola voz, mientras el resto, incluyendo a los presos no políticos, permanece en atento silencio. Aquí su representación en la novela. Cito en extenso. Vienen a buscar el cuerpo de Cámac a la celda donde yace acompañado por Gabriel, a través de quien vemos toda la escena:

> Llegaron. Lo envolvieron en una sábana y marcharon, cargándolo con cuidado.
> Los comunistas estaban formados en el corredor, de dos en fondo. Los apristas ocupaban todo el corredor de enfrente y gran parte del corredor de nuestro lado.
> La tarima de Pedro había sido colocada en el tercer puente. Llevaron el cadáver despacio, entre cuatro, alzándolo como medio metro.
> Pedro dio la primera voz del himno:
>
> «Arriba los pobres del mundo…»
>
> Los treinta comunistas entonaron el canto con voz altísima. En los grandes muros de cemento del penal, el himno repercutía. Los vagos se formaron lentamente, cerca de la gran reja, en tumulto, y se apretujaron. Puñalada se destacaba desde atrás. Los vagos se movían muy poco, levantaban la cara para mirar, otros escuchaban con la cabeza baja. Muchos apristas se cuadraron tocados por la marcialidad y la energía del himno. Algunos jalaban del saco a otros para que volvieran a la posición de descanso.
> Pedro ocupaba el centro del penal, al fondo, en el corredor pequeño que quedaba paralelo a la avenida Bolivia. Lo acompañaban seis comunistas.
> Los presos del segundo piso estaban asomados a los corredores. El negro joven seguía haciendo guardia junto a la celda de Clavel.
> Cuando cesó el canto, el gran penal quedó en silencio, más ófrico que siempre, como abandonado por alguna luz repentina. El cielo gris que el himno iluminó, alzándolo, empezó a caer de nuevo al penal. Los vagos siguieron quietos, como esperando otro acontecimiento. Los apristas parecían sorprendidos, preocupados. Luis, desde el último puente, cerca de la escalera, miraba severamente a sus huestes.

> «Camaradas y amigos»:
> La voz de Pedro, suave, no brillante, se alzó en el penal, como una continuación natural del himno.
>
> «La tiranía sangrienta al servicio del feudalismo y de la burguesía retrógrada nacional, instrumentos viles del imperialismo, acaba de asesinar a uno de nuestros camaradas más valientes, al mejor representante de la clase obrera minera. El camarada Cámac, indio de origen, proletarizado por el hambre campesina, tenía en su sangre la bravura y el odio de ambas clases sociales contra sus explotadores […]» (296).

Se produce aquí una magnificación del efecto de aquella escena anterior en la que Gabriel descifra, en el denso silencio del rostro de Cámac, el destino del héroe. Pero ahora, el lenguaje no es introspectivo, íntimo, el de una epifanía. Se trata aquí de una inscripción pública, de la reactualización de valores que tendrían que ser sabidos. La actitud es solemne, ritual-ceremonial. Pienso que en esta escena «resuena» otra escena, primitiva, arquetípica, en la que René Girard ve cifrada la lógica de la creación de lo que el llama un «significante trascendental»: la comunidad, antes amenazada con la destrucción por la disensión y la rivalidad internas, se reconcilia en torno a la víctima sacrificial, cuya muerte abre el espacio (el inmediato silencio que sigue a la excitación paroxística de la ejecución del acto sacrificial) para un nuevo entendimiento, para una nueva atención o forma de ver.[20] El hecho de que la muerte de Cámac no sea presentada explícitamente como un acto sacrificial no le quita fuerza a ese sentido, en mi opinión. Por el contrario, el juego de velar y revelar el contenido sacrificial en la novela (como a lo largo de la obra narrativa de Arguedas) llama más fuertemente la atención sobre él, como veremos más adelante.

Antonio Cornejo Polar ve el sentido positivo de la escena en la que los presos honran a Cámac, cuyo ejemplo invoca «la imagen del Perú por el que luchan». Pero se concentra en lo que sigue: «La ceremonia termina y comunistas y apristas se separan con el mismo odio, o mayor, pues es un espiral que nada detiene […]».[21] Se reinstala, entonces, el sentido

---

[20] Girard, Rene. *Things Hidden since the Foundation of the World*. Stanford: Stanford University Press, 1987. Este texto es fundamental para trabajar las ideas de rivalidad, imitación, imitación conflictiva y sacrificio en conexión con el fenómeno de violencia social. Como en otros casos, Girard es fuente de ideas en mi trabajo, pero no sigo hasta sus últimas consecuencias la lógica de su pensamiento. Véase, en particular, del «Book I: Fundamental Anthropology», el primer capítulo, «The Victimage Mechanism as the Basis of Religion». Para la caracterización del «Trascendental Signifier», p. 99.

[21] Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas.* Buenos Aires: Losada, 1973, pp. 178-179.

de rivalidad y, con ello, el de la peligrosidad del conflicto, sin resolver nada o peor. La tregua no solo es momentánea, sino que no da paso a una nueva situación, a un nuevo entendimiento o reconstitución de la comunidad amenazada. Es más, según Cornejo Polar, el poder corruptivo de la prisión (esa capacidad degradante que invierte los valores fundamentales, que se convierten en sus contrarios) se impone al final cuando se afrenta la dignidad del cuerpo de Cámac, al que los guardias y soplones hacen montar por el cadáver de un miserable vago, el japonés, al arrumarlos en el camión con que los sacan de El Sexto. Cornejo Polar observa correctamente la situación, en particular en lo que se refiere al retorno a las tensiones entre apristas y comunistas, pero una conclusión tan categórica como la suya sobre el fracaso del gesto ritual oscurece aspectos importantes. El momento de silencio y atención que sigue a la muerte de Cámac es fundamental, literalmente. Es, en gran medida, *lo* que la muerte de Cámac (como *sacrificio* del luchador social, el camarada asesinado, y como personaje) permite alcanzar: su muerte funda ese silencio, que es el momento desde el que nos habla Gabriel. Eso es lo que crea, eso es lo que ordena.

Ciertos rasgos de esta escena de la ceremonia con el cuerpo de Cámac presente reorientan nuestra atención (a través de resonancias) hacia el sentido del inicio de la novela. En esa escena de la entrada (una escena-umbral) de Gabriel a la prisión, la tensión entre los himnos (la competencia de los rivales políticos) proyecta desde el comienzo un sentido de peligrosidad, de potencial destructivo, que se encarna en la animación del tétrico cuerpo de esa bestia que es el penal. El lenguaje de la primera gran escena es, pues, anticipatorio; y, tal vez, este hecho permite percibir mejor y entender la preferencia de Arguedas por destacar fenómenos acústicos de *repercusión* o *resonancia:*

> Cargábamos nuestras cosas. Yo llevaba un delgado colchón de lana; era de los más afortunados; otros sólo tenían frazadas y periódicos. Marchábamos en fila. Abrieron la reja con gran cuidado, pero la hicieron chirriar siempre, y cayó después un fuerte golpe sobre el acero. El ruido repercutió en el fondo del penal. Inmediatamente se oyó una voz grave que entonó las primeras notas de la «Marsellesa aprista», y luego otra altísima que empezó la «Internacional». Unos segundos después se levantó un coro de hombres que cantaban, compitiendo, ambos himnos. Ya podíamos ver las bocas de las celdas y la figura de los puentes. El Sexto, con su tétrico cuerpo estremeciéndose, cantaba, parecía moverse. Nadie en nuestras filas cantó; permanecimos en silencio, escuchando. El hombre que estaba delante de mí, lloraba. Me tendió la mano, sosteniendo con dificultad su carga de periódicos a la espalda. Me apretó la mano; vi su rostro embellecido, sin rastro de su dureza habitual. Era un preso aprista que me había odiado sin conocerme y sin haberme hablado nunca. Creí que al oír la «Marsellesa», entonada por esos pestilentes muros, me rechazaría aún más. Sabía que era un hombre del Cusco, de la misma lengua que yo.

> —¡Adiós! —me dijo— ¡Adiós!
> Yo me quedé aún más sorprendido.
> ¿De quién se despidió? Levantó la mano. Y desfilamos hacia el fondo de la prisión, uno a uno.
> Recomenzaron el canto. Me acordé de los gallos de pelea de un famoso galpón limeño […] (221).

El peligro es desdicho por la momentánea «reconciliación» del aprista con Gabriel, para luego terminar con una evocación que restituye el sentido de rivalidad y combate que, desde ese punto, amenaza con extenderse en la prisión hasta sus últimas consecuencias, como lucha abierta entre los bandos políticos. Esto es, hasta la muerte de Cámac, momento a partir del cual se instala entre los grupos rivales una tensa convivencia, pero sin la peligrosidad que la había caracterizado antes.

Hacia el final de la novela se producirá nuevamente una intensa competencia de himnos políticos, que será el marco (paroxístico) en el cual el Piurano degüella al soplón el Pato. Repercute también en esta escena la escena inicial. Gabriel y el Piurano (don Policarpo) han estado rindiendo su informe de testigos sobre las muertes del preso Pacasmayo y el maleante Puñalada. Don Policarpo responde con firmeza y arrogancia a la actitud prepotente del temible y sanguinario soplón, el Pato, hecho que desata la cólera del último, quien los hecha de las oficinas en las que se ha estado desarrollando la pesquisa. Gabriel y el Piurano están cruzando el patio nocturno de la prisión rumbo a sus celdas:

> Habíamos caminado unos pasos en el patio, cuando los centenares de presos empezaron a cantar sus himnos políticos. Don Policarpo se cuadró.
> —¡Es por nosotros! —dijo.
> El piurano se quitó el sombrero. No entendía de la política militante, pero le impresionaban los himnos. Y aquella noche en que parecían dirigidos a nosotros, él los escuchó en actitud solemne y orgullosa. Los himnos cantados con energía, allí donde aparentemente el hombre debía estar ahogado por la inmundicia, transfiguraban de nuevo el Sexto. La mole rígida, con su aspecto de cementerio, se caldeaba, parecía tener movimiento.
> Recomenzaron los cantos. Oímos, al mismo tiempo, que hablaban en la gran puerta. Escuché la voz del Pato, que insultaba a los guardias.
> […]
> El piurano levantó la mano derecha y se tentó el pecho.
> El soplón entró corriendo al patio. Sentimos sus pasos.
> […]
> Llevaba una pistola en la mano.

> […]
> Los himnos iban a concluir. La última estrofa era cantada en voz más alta.
> —¡Ustedes no saben quién soy yo! —gritó el Pato.
> —Ya nos vamos, señor —le contesté.
> —Es con éste ¡con éste cholo asqueroso! —me dijo, señalando al piurano.
> —¡Ya nos vamos, señor! —le volví a decir al soplón.
> Éste se volvió hacia mí.
> —¡Es con la otra…!
> No pudo terminar la frase. El piurano sacó el cuchillo, y antes de que el soplón tuviera tiempo de apretar el gatillo del revólver le cayó un machetazo en el cuello. El soplón se tambaleó. Dos guardias que habían permanecido, temerosos, a unos metros del hombre, corrieron a socorrerlo. El soplón manoteó, avanzó un poco y cayó al suelo.
> —¡Igual qui' a un marrano! —dijo don Policarpo—. ¡Con su hocico estaba queriendo ensuciar los himnos! Aquí tienen mi cuchillo; pa' ese marrano había sido hecho (336).

El acto se encuadra en un homenaje de consenso hacia Gabriel y el Piurano, y producirá un nuevo punto de consenso cuando Gabriel anuncie a los presos políticos la ejecución del Pato. Si no la naturaleza del acto en sí, la organización de la escena, el lenguaje que la constituye y el sentido ritual que proyecta se conectan con la escena del inicio y con aspectos del homenaje a Cámac. Se forma así, a lo largo de la novela, un sistema de resonancias que encuadra la escena «central», la «apoteósis del héroe», como la llama Cornejo.

El rastreo del motivo del sacrificio en la obra de Arguedas nos lleva a su origen mismo. El primer cuento que publicó, «El vengativo», se organiza en torno a este motivo, velado bajo el tema de la venganza que restituye el honor. En esa historia temprana ocupa un lugar central la detallada presentación de la ejecución-sacrificio de la mujer infiel (contaminada por contacto sexual con un indio, esto es, por un acto sexual transgresivo que amenaza con destruir el sistema de diferencias que garantiza el orden de ese mundo). La esposa es apuñalada y arrojada al vacío junto con su caballo, que funge de víctima inocente, y el acto inscribirá una escena modelo que reaparecerá luego en distintas formas en la narrativa arguediana: la muerte por abismo.

Ya hemos visto cómo, en otra historia, «Los comuneros de Ak'ola» (como el anterior, otro de los cuentos «olvidados» de comienzos de los treinta), Arguedas construye la figura del líder comunero, asesinado por el gamonal por incitar a la rebelión (violencia) social (un avance del personaje de Rendón Willka), y establece la conexión simbólica del acto homicida con la figura del líder. En la misma dirección está el Pantacha de «Agua», quien es también «ejecutado» por un gamonal. El lugar y la circunstancia de la

ejecución de Pantacha (el reparto de agua) sanciona con más claridad el peso simbólico y ritual de la escena: el sacrificio del «forastero», a quien se culpa de la tensión o el peligro presente, para mantener o restituir el orden de la amenazada estructura social. En ambos casos, con la muerte de este personaje se «controla» el peligro de la diseminación de la agitación y la violencia. El «forastero» es, en estos casos, un tipo de «hijo pródigo» que retorna cambiado o transformado (al punto de ser ya casi irreconocible, por lo tanto *extraño*) por su contacto con el mundo de afuera (la ciudad, la gran sociedad, el mundo moderno) a su lugar de origen para ser destruido en él, por él. En el caso más tardío de Rendón Willka en *Todas las sangres*, el héroe-líder «sabe» su destino y lo entiende, con lo cual suscita, como veremos en su momento, resonancias cristológicas.

La muerte de Pantacha en «Agua» introduce también una variante importante respecto al cuento anterior, que está asociada al orden de la escena que ya he presentado. El crimen no se da en una situación de exaltación, tumulto y lucha abierta, como en «Los comuneros de Ak'ola», historia en la que, aunque el gamonal ejecuta el acto homicida, el contexto es el de la lucha de las comunidades entre sí, como rivales o aliados del señor. La intensidad y la peligrosidad de la rivalidad están en alza en la escena de «Agua», pero, al final, la situación se resuelve entre dos individuos, aunque en lucha desigual. Se trata también de una confrontación *misti* frente a *indio* (rebelde), con lo cual se oculta (¿se conjura?, ¿se oscurece?) la violencia entre indios que el cuento más primitivo representaba. El resto de los personajes en «Agua» (los vecinos del pueblo, las comunidades, el narrador) parece que presencian el espectáculo, como un ritual, ¿una fiesta de sangre?

La primera época narrativa de Arguedas se cierra con *Yawar fiesta*, novela en cuyo centro está la realización de un rito que es difícil no ver en su carácter sacrificial, cuyos contornos están puntuados por otros actos de violencia irracional y de inmolación por la causa del grupo. La corrida india de los toros funciona como una forma de movilizar y resolver simbólicamente las tensiones internas de esa sociedad. La necesidad de esa fiesta, su función en el mantenimiento del precario orden social, es una de las cosas que entienden los comuneros y, de alguna manera, el bárbaro gamonal don Julián, pero que los chalos y los señores alimeñados no quieren o no pueden ver. Pero, mientras en los primeros cuentos la violencia tiende a escapar del marco ritual, pues la venganza y el asesinato dejan abierta la posibilidad de continuarse esas acciones con otras igualmente violentas (hecho que se expresa en la coda narrativa de esos cuentos, la más célebre de las cuales es la expresión de odio y amenaza contra los gamonales en «Agua»), en *Yawar fiesta* se ritualiza la violencia social; esto es, se la confina al ámbito simbólico o se la concluye en un acto violento ritual y final (el sacrificio del toro y los indios toreadores), con el cual se expresa y se detiene la violencia.

Esta *ritualización* de la violencia es una función central en la novela (y, también, *de* la novela). No solo se expresa en el marco obvio y central de la fiesta, sino también en la manera como se estiliza la competencia entre los comuneros de Puquio (la captura del Misitu) y la rivalidad que estos ayllus sostienen con comunidades de afuera (en la construcción de la carretera). Este hecho constituye una variación sensible tanto con respecto a su narrativa más temprana como con respecto a la dinámica social del mundo andino, donde la violencia se había extendido a ser también de indio contra indio. Este tipo de «drama» entre las comunidades está velado en «Agua», como ya he señalado, aunque la falta de valor y la aceptación del *status quo* por parte de algunas comunidades apunta, en el cuento, en la dirección de divisiones internas entre las comunidades que encierran su propio peligro. Lado a lado con este «encubrimiento» de la violencia, ocurre también en *Yawar fiesta* una supresión de lo sexual, ámbito que aparecía articulado al tema de la violencia en los primero cuentos («El vengativo», «Warma kuyay»), en los que se hace tema de aspectos de una sexualidad transgresiva y violenta, y que como tal reaparecerá a partir de *Los ríos profundos* en adelante.

Conforme nos acercamos a *El Sexto,* se va haciendo más evidente el motivo del sacrificio y su relación con el tema de la violencia, al igual que la conexión de ese nódulo con el tema de la sexualidad. En *Diamantes y pedernales*, el acto de furia del gamonal don Aparicio, originado en la frustración de su deseo de poseer a una mujer, termina con la vida de una víctima inocente, el arpista opa don Mariano, a quien arroja del segundo piso de la casa al patio central. El cuerpo del arpista, huérfano (huacho) y «forastero», es entregado para sus ritos finales a la comunidad por la que ingresó al pueblo. En ese acto de reconciliación entre la comunidad que acepta al muerto y el gamonal, el crimen es desplazado hacia el potro negro del gamonal, que funciona como chivo expiatorio, función similar a la que cumple ese animal en «El vengativo». A la par que se realizan los ritos fúnebres del arpista, el gamonal corta una lonja del cuello de su potro para alimentar al *killincho* del arpista, que ha quedado con un hambre que se debe aplacar. Todo el final de la novela se organiza en torno a los distintos rituales con los que se intenta controlar la peligrosidad epidémica de la violencia del gamonal, desatada por su deseo frustrado de poseer a una mujer que lo rechaza, ella misma una forastera.[22]

---

[22] Creo que la presencia del don Bruno de *Todas las sangres* ya es clara en este don Aparicio. Pero la conexión entre las dos novelas es aún más estrecha. Por ejemplo, la entrega que hace don Aparicio del cuerpo del arpista «forastero» a la comunidad por donde entró al pueblo (en *Diamantes y pedernales*) se reflejará en *Todas las sangres*, de manera aún más clara y cargada de intención, en la escena en que don Bruno le entrega el cadáver de su madre a la comunidad indígena para que sean ellos, los comuneros, los que realizan los ritos funerarios. Más adelante, en el capítulo 8 de este ensayo («Modos de exploración novelística [II]: ritualización») regreso sobre este asunto.

Una afirmación más clara de la forma y el contenido de este motivo sacrificial y de la escena de muerte por abismo se da en el cuento «La muerte de los Arango», en el que (otra vez) el caballo de uno de los gamonales muerto como consecuencia de la peste es sacrificado para contener la epidemia, siendo que lo arrojan al precipicio. Cito en extenso la escena, porque en la misma inscripción del detalle se percibe esta orientación de la escritura de Arguedas hacia el ritual:

> Hasta que una mañana, Don Jáuregui, el sacristán y cantor, entró en la plaza tirando de la brida al caballo tordillo del finado Don Eloy. La crin era blanca y negra, los colores mezclados en las cerdas lustrosas. Lo habían aperado como para un día de fiesta. […]
> Don Jáuregui hizo dar vueltas al tordillo en el centro de la plaza, junto a la sombra del eucalipto; hasta le dio de latigazos y le hizo pararse en las patas traseras, manoteando en el aire. Luego gritó, con su voz delgada, tan conocida en el pueblo:
> —¡Aquí está el tifus, montado en el caballo tordillo de Don Eloy! ¡Canten la despedida! ¡Ya se va, ya se va! ¡Aúúú! ¡A ú ú ú!
> Habló en quechua, y concluyó el pregón con el aullido final de los jarahuis; tan largo; eterno siempre:
> —¡Ah…íií! ¡Yaúúú…yaúúú! El tifus se está yendo; ya se está yendo!
> Y pudo correr. Detrás de él, espantaban al tordillo algunas mujeres y hombres emponchados, enclenques. Miraban la montura vacía, detenidamente. Y espantaban al caballo. Llegaron al borde del precipicio de Santa Brígida, junto al trono de la Virgen. […]
> Don Jáuregui cantó en latín una especie de responso junto al «trono» de la Virgen, luego se empinó y bajó el tapaojos de la frente del tordillo, para cegarlo.
> —¡Fuera! —gritó—. ¡Adiós calavera! ¡Peste!
> Le dio un latigazo, y el tordillo saltó al precipicio. Su cuerpo chocó y rebotó muchas veces en las rocas, donde goteaba agua y brotaban líquenes amarillos. Llegó al río; no los detuvieron los andenes filudos del abismo.
> Vimos la sangre del caballo[23], cerca del trono de la Virgen, en el sitio en que se dio el primer golpe.
> —¡Don Eloy, Don Eloy! ¡Ahí está tu caballo! ¡Ha matado a la peste! En su propia calavera. ¡Santos, santos, santos! ¡El alma del tordillo recibid! ¡Nuestra alma es, salvada! ¡Adiós millahuay, despidillahuay…! (¡Decidme adiós! ¡Despedidme…!)
> Con las manos juntas estuvo orando un rato, el cantor, en latín, en quechua y en castellano (192-193).[24]

[23] Observen cuándo y cómo «surge» y se «posiciona» el ahora narrador-testigo.

[24] «La muerte de los Arango», en *Obras completas*, *op. cit.,* tomo I, pp. 192-193.

El motivo de la peste construye una poderosa metáfora sobre el poder devastador y el carácter epidémico de la violencia social en el mundo andino.[25] Como es el caso en la obra de Arguedas, en la que las figuras hondas resuenan en distintas novelas, este sentido será reafirmado en su elaboración en *Los ríos profundos*, novela contemporánea del cuento, en el que la peste de tifus amenaza con la destrucción a la ciudad de Abancay, al mismo tiempo que se levantan como fuerza incontenible los miserables colonos de las haciendas vecinas, que cercan y toman la ciudad para exigir un ritual de purificación, para terminar con la peste (la violencia).

En el caso de «La muerte de los Arango», la peste (violencia) está fuertemente asociada, aunque no racionalmente articulada, a la imagen de los gamonales, los Arango. El caballo que se ofrece como la víctima del sacrificio está, sin embargo, lo suficientemente cerca y lejos de ellos (es un animal *inocente*) como para que su función sea clara. En otro cuento de Arguedas, «La agonía de Rasu Ñiti», la conexión del caballo con el gamonal expresa abuso y opresión: «la hija mayor del *dansak'* —nos recuerda Cornejo Polar al comentar el cuento— ha sido pisoteada por el caballo del patrón». Frente a lo cual el danzante invoca a Inkarrí y, con él, al tiempo de la restitución:

> El arpista cambió la danza al tono waqtay (la lucha). «Rasu Ñiti» hizo sonar más alto las tijeras. Las elevó en dirección del rayo del sol que se iba alzando. Quedó clavado en el sitio; pero con el rostro aún más rígido y los ojos más hundidos, pudo dar una vuelta sobre su pierna viva. Entonces sus ojos dejaron de ser indiferentes; porque antes miraba como en abstracto, sin precisar a nadie. Ahora se fijaron en su hija mayor, casi con júbilo. —El dios está creciendo. ¡Matará al caballo! —dijo.[26]

Nuevamente, los significados se procesan en distintos espacios textuales. Es la constelación que le da forma al universo obsesional del autor.

Aunque la estructura de «La muerte de los Arango» parece existir exclusivamente para sostener y destacar esta escena, el sacrificio no es el acto final de la historia, sino que intenta ser el último acto de violencia en la historia. El cuento se cierra con el oficiante del ritual que, tras el acto sacrificial, introduce lenguaje en el que se cifra un sentido de esperanza para la comunidad. En este caso, el sacristán, que es el «cantor», ora en latín,

---

[25] Para este asunto general, véase Girard, R. «The Plague in Literature and Myth», en *To Double Business Bound. Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978, pp. 136-154.

[26] «La agonía de Rasu Ñiti», en *Obras completas*, *op. cit.,* tomo I, p. 207.

en quechua, en castellano. Morfológicamente, tenemos acá el *modelo* narrativo para *El Sexto*, para el sentido de su «coda».

Los dos patrones que hemos observado (sacrificio y ejecución) reaparecen en *El Sexto*. Tras la muerte del Cámac, el preso Pacasmayo (marcado por el signo de la enfermedad causada por la prisión, como corrupción física y mental) se arroja al vacío con la intención de purificar ese lugar de podredumbre, marcado por la degradación de lo sexual en la explotación del prostituto «Clavel». Tras la muerte de Cámac se producen también las ejecuciones de Puñalada y el Pato (quienes, como sus nombres anticipan, mueren degollados como animales), en las que se mezclan los motivos de purificación y venganza. Vale la pena detenerse un momento para una última reflexión sobre este tema a propósito de la proliferación de suicidios y ejecuciones, actos que ambiguamente participan de la violencia del penal y la extienden, a la vez que intentan detenerla, actos que plagan la «coda narrativa» de *El Sexto*. Esta característica es importante, en particular porque una de las cosas que conecta a todos estos actos violentos es la insistencia con que el relato nos muestra la presencia de Gabriel en ellos.

Los tres actos (el suicidio de Pacasmayo y las ejecuciones del Puñalada y el Pato) están íntimamente conectados y se producen en un momento de aceleración del tempo de la historia (de la acción en el penal): constituyen una especie de *yawar mayu* novelístico, el momento violento en que los danzantes luchan, como recuerda el narrador de *Los ríos profundos*. Gabriel es el primero que advierte la intención de Pacasmayo; él lo oye vociferar primero y luego lo ve arrojarse. El relato, en el mejor estilo arguediano, nos detalla no solo el gesto sacrificial sino el acto de atestiguarlo. En el mismo momento, se produce la ejecución de Puñalada, que se da en el centro del caos ocasionado por el acto de Pacasmayo e incrementa su intensidad. La excitación entre los presos es alta y la peligrosidad de la situación amenaza con dispararse. Más adelante, como ya hemos visto, Gabriel y el Piurano son llamados a testificar sobre los sucesos. La interpretación fidedigna del acto de Pacasmayo que ofrece Gabriel es tergiversada por los soplones para encubrir la corrupción de fondo que llevó a la desesperación suicida al preso. Según los guardias y soplones, Pacasmayo se suicidó por celos: el acto no fue contra la corrupción sexual de Clavel sino parte del asunto. La versión oficial, entonces, encubre el carácter sacrificial de la muerte de Pacasmayo. Este giro interpretativo lo podemos pensar en función más amplia como indicio de la «ceguera» en la que participamos al no ver el sentido último de ciertos actos.

Si Gabriel es «simplemente» testigo, pero testigo privilegiado por su ubicuidad, de estos actos, su relación con la muerte del Pato es un poco más compleja. Gabriel había estado conchabado con el piurano para liquidar a Puñalada. El acto es visto por ambos como

una necesidad. Pero no es el piurano el que ejecuta la venganza contra el matón; alguien se le anticipa. Sin embargo, el impulso homicida y vengativo ha sido puesto en marcha (y la novela ha invertido significativo espacio narrativo para establecerlo, enfocándose repetidamente, por ejemplo, en el cuchillo que el piurano prepara para la ejecución) y no se detendrá hasta saciarse. El cuchillo preparado para Puñalada termina siendo usado en la ejecución del Pato, en escena que ya hemos comentado. De allí el sentido medio azorado del comentario del piurano tras consumar el acto, mientras les entrega el arma a los guardias: «Aquí tienen mi cuchillo; pa' ese marrano había sido hecho» (336).

La muerte del Pato es un acto de violencia que detiene (al menos momentáneamente) el peligro de que esta se extienda. El Piurano se entrega a las autoridades y asume la responsabilidad de lo hecho. Es como el acto final de este drama y, en cierto sentido, también un sacrificio. La respuesta de consenso de los políticos sobre el gesto del piurano es incitada por Gabriel, quien, en primera instancia, es el que anuncia a viva voz lo ocurrido. Estamos ya casi al cierre de la novela. La escena es seguida por otra, de carácter más íntimo, en la celda de Gabriel. El estudiante reflexiona sobre lo ocurrido y, en su pensamiento, evoca y dialoga con Cámac. Luego, en el mismo impulso imaginativo, evoca la figura de don Policarpo (el Piurano), con el mismo tipo de lenguaje admirativo y solemne, casi hímnico, que nos hace pensar aquí en aquel que configuraba a Cámac como líder mesianizado, como héroe de resistencia: «El piurano, de pie, con su gran sombrero en la cabeza y su cuchillo, seguirá juzgando al mundo donde quiera que lo lleven. No lo humillarán jamás» (339). Las figuras y los gestos se conectan.

Es importante entender que estos tres actos afectan directamente el espacio de los presos comunes y los vagos. Los políticos no se mezclan con esta violencia. En realidad, las tensiones entre los políticos no estallan en violencia, sino que se «ritualizan». Si algo, ellos expresan y refuerzan la naturaleza jerárquica, estructurada, altamente diferenciada del mundo del penal. Entre los políticos, por ejemplo, priman las diferenciaciones rígidas, severas, entre apristas y comunistas, diferencias que se defienden angustiosamente a veces contra cualquier intento de disolverlas. Esos intentos conciernen, fundamentalmente, a las acciones de Gabriel y, secundariamente, a las de su extensión en el bando aprista, el joven «búfalo» Mok'ontullo. Las diferenciaciones son también estrictas entre presos políticos y no políticos. Nuevamente, estas fronteras son retadas por las acciones de Gabriel, quien (como el Ernesto de *Los ríos profundos* que vaga por los distintos barrios de Abancay) transita por los distintos pisos del penal. En esto consiste la peligrosidad de Gabriel, que es bien vista desde el inicio por los líderes políticos.

De modo que una rivalidad y violencia que aparezcan como un espiral que no se puede detener (que era la conclusión de Cornejo Polar al sancionar el fracaso del gesto

ritual del homenaje a Cámac) no es precisamente lo que ocurre o lo que amenaza con ocurrir. En todo caso, no es lo que define la dinámica total en el espacio carcelario, ni el sentido de la novela. Sin embargo, las ambivalencias que insistentemente asoman en el horizonte son significativas. Pero para articularlas mejor tenemos que ver la novela desde la perspectiva de la historia de Gabriel. Antes de pasar a ello, sin embargo, me parece relevante destacar que, hasta donde llevamos visto el asunto, el impacto de esta *coda* novelística es particularmente importante en la definición de la naturaleza del relato de *El Sexto*. Tanto los motivos que emergen en ella como su forma son poderosísimos. Además, adquieren para nosotros (retrospectivamente) un significado muy intenso en tanto que vienen de la entraña misma de la imaginación de un autor cuya «dramática» muerte años más tarde, como la de Cámac (o la de Rendón en *Todas las sangres*), no le dará fin al ciclo de producción de sentido. Por el contrario, esa muerte abrirá un espacio (el de nuestra lectura), una larga coda en la cual todavía estamos dilucidando el sentido de su nombre, el valor de su figura.

La celda de Gabriel: el espacio de la imaginación

Habíamos visto que el diseño de *Los ríos profundos* estaba organizado a partir de las coordenadas de la autobiografía, en el sentido particular con el que B. Neumann la había descrito. El énfasis, en ese caso, iba sobre la historia de un sujeto en proceso de socialización. Las distintas etapas de ese proceso marcaban cambios en la forma y dirección del relato. Mirado así, atentamente, el discurso de la novela revelaba también su estructura honda, pautada por el desarrollo secuencial de distintos tipos de ritos de pasaje: separación, umbral, reintegración.[27] En *El Sexto*, el discurso autobiográfico pierde la magnitud que había alcanzado en la novela anterior. Más allá del material autobiográfico sobre el que la novela se monta, a *El Sexto* no la organiza el propósito de ilustrar una vida. *El Sexto* se concentra en la estancia de Gabriel en la prisión. Es el proceso transicional, como experiencia de umbral, lo que constituye el centro de la representación (y tal vez de allí proviene el aparente debilitamiento de las marcas de principio y fin). Este hecho tiene consecuencias importantes en la definición de la naturaleza de los personajes y el espacio centrales en la novela.

En su estudio sobre *El Sexto*, Antonio Cornejo Polar conecta a Gabriel con otros personajes arguedianos, previos y posteriores, a los que él ve definidos por el signo de la

[27] Remito, para el detalle de este análisis, al capítulo 2 de este ensayo, dedicado a *Los ríos profundos*, en particular a la sección «La inmersión en la vida individual: ¿una regresión nostálgica? De la representación del drama social al rito de pasaje como sustrato narrativo».

marginalidad. En el caso de Gabriel, Cornejo Polar dice que «su marginalidad, ese estar siempre como el personaje del primer libro "fuera del círculo", resulta ser una clausura tan cruel como la que impone la cárcel».[28] Sin embargo, la noción de «marginalidad» (y el sentido negativo de clausura que la define) no me parece que dé buena cuenta de la situación o la condición de Gabriel. No estoy seguro de que sea la manera más productiva de ver a estos personajes arguedianos, en general, pero, de momento, solo desarrollaré mi desacuerdo con respecto a los personajes de Gabriel y Ernesto (de *Los ríos profundos*), en particular.

Lo que está en el centro de estos personajes es movilidad, cambio, potencialidad.[29] Ya he señalado la semejanza de Gabriel con el personaje de Ernesto, en cuanto ambos son personajes que se mueven entre territorios rígidamente demarcados, en desafío de las fronteras. El rasgo externo de esta condición en Ernesto era su errar por los distintos mundos de Abancay y la hacienda circundante, cruzando y creando puentes de toda clase. Gabriel, por su parte, transita por distintas celdas, por los distintos pisos de la prisión. Este movimiento abre otros espacios. Gabriel transita por distintos campos políticos, lo que le permite establecer relaciones fundamentales con Cámac entre los comunistas y Mok'ontullo entre los apristas, aunque esto se hace no sin consecuencias problemáticas.

Tanto el potencial como el problema de este personaje están asociados a la indefinición política de Gabriel, el estudiante sin partido, hecho en el que se insiste de diversas maneras a lo largo de la novela.[30] A pesar de esta indefinición, Gabriel termina en el piso de los políticos. En virtud de esta indefinición no se encuentra constreñido, angostado (angustiado) a solo un campo. Como Ernesto, Gabriel es un buscador. Ya sea por sí mismo o en asociación con Cámac o Mok'ontullo, Gabriel desafía, con su actuar, la rigidez espacial, cultural, social y política de su entorno. Lo hace también con su lenguaje, que desafía la univocidad (su palabra está siempre enganchada en diálogo que se mueve en distintas direcciones) y las certezas de los discursos altamente institucionalizados.

---

[28] Cornejo Polar, Antonio. *Op. cit.,* p. 177. Recordemos que ese «personaje del primer libro» es siempre la figura del púber/adolescente, en trance de iniciación.

[29] Creo que es significativo, a este respecto, que la atención final de Antonio Cornejo Polar estuviera puesta en la figura del *migrante* en las novelas y la imaginación de Arguedas.

[30] Arguedas, en las cartas a Murra de la época de *El Sexto*, insiste en caracterizarse como «hombre libre» o en establecer el espacio de los «hombres libres» para marcar su distancia con la militancia partidaria y las luchas políticas. Esa insistencia es, sin lugar a dudas, tematizada a través de Gabriel (entre otros personajes) en la novela. A ese respecto, he aquí una de las caracterizaciones que hace Arguedas de *El Sexto*: «El tema de la novela es la lucha entre los apristas y los comunistas y el martirio de algunos hombres apolíticos que fueron sepultados en el penal por venganzas personales». Véase Murra, John y Mercedes López-Baralt. *Op. cit.,* p. 46.

En un episodio muy importante de la novela, Gabriel arrastra a Mok'ontullo en una incursión al piso de los vagos, en un esfuerzo por auxiliar a un miserable preso, el pianista, que agoniza desprotegido. Los muchachos atienden y confortan como pueden el cuerpo del pianista, con lo que tienen de ropa y alimento. Su gesto motiva la intervención de uno de los más temibles delincuentes de la prisión, el travesti Rosita, quien los asiste en el trance cuando la situación se va tornando peligrosa para ellos. Este doble contacto (con el cuerpo agonizante del pianista y con la sexualidad transgresiva del travesti delincuente) será altamente problemático. Al comentar este episodio, Antonio Cornejo Polar califica de consecuencia «trágica» la muerte del pianista, que amanece sin vida, asesinado, se presume, para despojarlo de la ropa y alimentos con que lo han querido aliviar. Los políticos culpan a Gabriel de lo ocurrido; los apristas, en particular, por haber involucrado a uno de los suyos en esa acción contaminante. Mok'ontullo es disciplinado por su partido. Entre los políticos, Gabriel es criticado por unos y acosado y hostilizado por otros. La peligrosidad de los jóvenes, de su acto, es claramente sancionada.

Sin lugar a dudas, la muerte del pianista ahonda la tragedia de la humanidad en esa prisión. Pero si la queremos ver como consecuencia de la acción de Gabriel, esa muerte es una acción lógica, no trágica. El asesinato del pianista borra el acto transgresivo de Gabriel y Mok'ontullo, y restituye el orden, reestablece las diferencias. Este hecho es consistente con las medidas disciplinarias a las que son sometidos los jóvenes en su piso. Por lo tanto, la importancia del episodio radica en que el gesto de Gabriel y Mok'ontullo, al borrar las diferencias establecidas, pone al descubierto la rígida estructura social de la prisión y revela las angustias asociadas a su desestabilización.[31] El episodio revela, al mismo tiempo, la naturaleza antiestructural del espacio en el cual se originan y se organizan las acciones de Gabriel, y el signo (subversivo) que estas tienen. No es la marginalidad lo que lo define. Aunque en el caso de Gabriel, tras la muerte de Cámac, crece su aislamiento (los políticos no lo escuchan), lo que debemos mirar es, más bien, la particular lógica de sus acciones e interacciones y lo que estas revelan o desnudan. La insistencia de Arguedas en la «centralidad» de este tipo de personaje habla de la importancia de la figura y de la experiencia que con él inscribe.

Ahora bien, dado que la «marginalidad» del personaje resultaba ser, según Cornejo Polar, «una clausura tan cruel como la que impone la cárcel», examinaremos la conexión

[31] Es por lo menos irónico que un gesto humanitario, una respuesta solidaria libre, sea sancionada con tanta severidad por quienes, al menos al nivel de los principios, se levantan en rebelión en defensa de una humanidad oprimida y sufriente. Pero el mundo de los políticos es un mundo instrumental. Las estrategias definen las acciones. Aquí radica, tal vez, el impulso para una de las homilías más intensas de la novela, que se lanza contra el «maquiavelismo» de apristas y comunistas.

entre la condición del personaje y la naturaleza del espacio en el que esta se da. La figura del personaje se construye en función de la comprensión del espacio. Pero la imagen de la prisión que ofrece Cornejo Polar limita su significado como espacio y, con ello, el sentido de la experiencia que en ella se da. Lo interesante es que esta visión limitante se formula en contra del carácter paradojal (otra figura de dualidad) de la experiencia carcelaria que la novela instala desde el inicio. En efecto, en la escena que presenta la primera conversación de Gabriel con Cámac, el indio-obrero le está explicando al estudiante la estructura de poder en El Sexto, cómo funcionan las cosas en la prisión, tras lo cual pasa a una explicación y denuncia de los mecanismos de explotación de los que son víctimas los mineros de Morococha y Cerro. La naturaleza de los dos fenómenos se conecta en la plástica sintaxis de Cámac. Gabriel lo escucha fascinado y ve *(visualiza),* en Cámac (en sus actos y facciones, en su gesto), la paradoja de quien ha adquirido el hábito de la libertad en la prisión. Esta es la escena tal y como Gabriel la «oye»:

> En la escalera, al borde del segundo piso se detuvo para hablar, casi inopinadamente. Me asombré de que tuviera tanta libertad para hablar en voz alta de asunto tan peligroso. Aun en la cárcel me parecían temerarias esas palabras. Estábamos habituados a cuidarnos, a mirar a nuestro alrededor antes de decir algo en la ciudad. Cámac había perdido ya esa costumbre. Tenía 23 meses de secuestro en el penal; había recuperado allí el hábito de la libertad. Y como lo escuchaba, pendiente no sólo de sus pensamientos, sino de su ademán y de la expresión tan desigual de sus ojos, que parecía dar más poder de evidencia a cuanto decía, él se detuvo, apoyándose en las barandas de fierro, y continuó explicándome. Su ojo sano era como una estrella, por la limpieza y la energía; el otro, apagado, nadando en lágrimas, hacía refulgir mejor, con su tristeza, al ojo sano (226).

El contraste cárcel/ciudad (adentro/afuera) se construye de la oposición entre la libertad de pensamiento y acción como algo que se viene a encontrar en la cárcel, y el miedo de hablar y pensar que es la experiencia que asola a los que viven en la ciudad. Esta figura introduce el carácter paradojal de la prisión y llama nuestra atención sobre las particularidades y complejidades de la representación de la experiencia carcelaria de Gabriel. A la imagen de la cárcel como infierno se le articula algo así como la imagen de lo que Víctor Brombert llamó (en su estudio sobre el motivo de la cárcel en la literatura europea) la «prisión feliz»: un espacio donde Gabriel será capaz de aprender y llegará a comprender lo que de otro modo habría permanecido oculto, para él y para nosotros.

A partir de este primer encuentro, la celda de Cámac-Gabriel se convertirá en un espacio no de enclaustramiento sino en un espacio en el que se vence el aislamiento, en espacio de la imaginación. Víctor Brombert sostiene que, «en su dimensión mítica, la imaginería

carcelaria implica la presencia de un umbral, la posibilidad de un pasaje, una iniciación —un pasaje del interior al más allá, del aislamiento a la comunicación […]».[32] Esta dimensión de la experiencia carcelaria se abre aquí y, en el diálogo constante entre Cámac y Gabriel, se construye el sentido de una comunidad real, desde donde es posible la intensa producción de nuevas ideas y visiones, de nuevos valores, un espacio donde es posible la creación sostenida de un nuevo lenguaje. En *El Sexto* (el lugar real y el texto coinciden en el nombre), este hecho implica resaltar los poderes redentivos de la imaginación en la reinvención de la comunicación. Recordemos el motivo del «drama de la comunicación» en *Los ríos profundos*. Los esfuerzos por construir una relación directa entre interlocutores presentes (cara a cara) tendían al fracaso: los colonos de la hacienda no le respondían a Ernesto; el padre director-predicador convierte el quechua en lengua que jerarquiza, que organiza verticalmente las relaciones, que, al someterlo, desaparece a su oyente. En *El Sexto* se constituye al menos una pareja de hablantes que se apelan directamente, que establecen una relación presente y activa entre un «yo» y un «tú» idiosincrásicos.[33]

Como la libertad de Cámac, adquirida en la prisión, esta es una forma de comunicación que no se da fuera de allí. Esta pareja dialogante forma una franja central (recordemos la «franja mestiza» de *Yawar fiesta*) en el mundo de la prisión y en la novela sobre la prisión. Es una franja delgada y amenazada, incrustada en un universo rígidamente estructurado, vertical y excluyente; pero existe. Cornejo Polar observaba que, en medio de la experiencia de un angustiosos y múltiple enclaustramiento, se producían movimientos de fraternidad como un paréntesis en la lucha política: el homenaje a Cámac o el homenaje al Piurano, por ejemplo.[34] Si vemos esos «movimientos» a través

---

[32] Brombert, Victor. *The Romantic Prison. The French Tradition*. Princeton: Princeton University Press, 1978, p. 6. La traducción es mía.

[33] Otra vez, como antes en el caso de *Los ríos profundos*, el vocabulario novelístico de Arguedas invita a la comparación con las nociones de 'liminalidad' y '*communitas*' de Victor Turner, quien desarrolla las nociones de la siguiente manera: «[...] the bonds of communitas are anti-structural in that they are undifferentiated, equalitarian, direct, nonrational (though not irrational)... Structure is all that holds people apart, defines their differences, and constrains their actions, including social structure... Communitas is most evident in "liminality", a concept I extend from its use in Van Gennep [to refer to] any condition outside or on the peripheries of everyday life. It is often a sacred condition or can readily become one». Y también más adelante: «[...] communitas is society experienced or seen as "an unstructured or rudimentarily structured and relatively undifferentiated comitatus, community, or even communion of equal individuals". Also: "communitas is a relationship between concrete, historical, idiosyncratic individuals", "a direct, immediate and total confrontation of human identities" [...]». *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press, 1974, pp. 47 y 49, respectivamente.

[34] Cornejo Polar, Antonio. *Op. cit.,* p. 177.

del prisma de la acción modélica de la celda de Cámac-Gabriel, podemos pensarlos como vislumbres, aunque fugaces, de la posibilidad concreta de una comunidad de iguales.

Aunque la preferencia o tendencia a crear personajes en *nódulos* (parejas, tríos) que crean campos de tensión y producción de sentido se puede apreciar desde temprano en la narrativa de Arguedas, la pareja de Cámac y Gabriel es excepcional por la intensidad que esta tendencia empieza a mostrar, por su creciente importancia organizativa. Por un lado, este hecho nos ayuda a entender la preferencia de Arguedas por el relato escénico: la manera en la que él parece entender el potencial de este mecanismo narrativo en la representación y exploración de formas dadas o posibles del lenguaje social. Por otro lado, en virtud de la intensidad con la que se da en el caso de *El Sexto* (y a partir de allí), la consistencia de esta pareja en diálogo revela una intuición fundamental sobre la existencia, que tal vez solo la novela pueda expresar a cabalidad. Es a este aspecto de lo dialógico al que se refiere Mikhail Bakhtin cuando dice que «ser significa ser para otros y a través del otro para uno mismo. Una persona no tiene un territorio interior soberano, ella está enteramente y siempre en el límite [borde/frontera=*boundary*]; al mirar dentro de sí mira en los ojos de un otro o con los ojos de otro».[35] Tal vez, este es el sentido hondo y exploratorio del diálogo que la novela tematiza, por ejemplo, en la persistencia del motivo de los ojos de Cámac en la mirada de Gabriel, que acompaña el desarrollo de la relación del estudiante con el indio-obrero.

Cámac y Gabriel son también estructuras (mitos, narraciones, ritos) que se comunican. Arguedas insiste en la figura de este diálogo, de manera magistral, en otro texto de la misma época, «La agonía de Rasu Ñiti». Antonio Cornejo, en la «coda crítica» a su capítulo sobre *El Sexto* («Una complementación insólita: "La agonía de Rasu Ñiti"»), establece la conexión entre estos textos que, según él, «Dentro de la secuencia general de la narrativa de Arguedas […] se relacionan mediante un vínculo antitético, de marcada oposición, que permite entenderlos en términos de complementariedad. Tal [antítesis] se produce en el nivel de sentido, mas no en los del lenguaje y la representación».[36] Sobre la conexión entre *El Sexto* y «La agonía de Rasu Ñiti» no me cabe la menor duda. Sin embargo, la idea de la antítesis que propone Cornejo Polar y, con ello, el sentido de complementariedad que sugiere terminan por desdecir todo lo que potencialmente podríamos ganar con la conexión hecha. Así es como expresa su conclusión Cornejo Polar:

---

[35] Citado y comentado en Morson, Gary Saul y Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press, 1990, pp. 50-51. La traducción es mía.

[36] Cornejo Polar, Antonio. *Op. cit.,* p. 180.

> La interminable circularidad de la danza en «La agonía de Rasu Ñiti» *se opone raigalmente* a la circularidad, también interminable, del grito del carcelero en *El Sexto*. A la frustración desesperanzada sucede una tenaz fe. Son, ciertamente, dos mundos: en uno la vida es sufrimiento, miseria, sin sentido; en el otro, a la inversa, la vida es una ceremonia dignísima, casi ritual, que el hombre repite secularmente frente a los dioses, *sus* dioses, y en un mundo que se siente propio y vivo.[37]

Esta interpretación está demasiado cargada no solo por una visión unívoca de la representación de la cárcel como infierno, como mundo degradado e inexorablemente degradante, sino también por la idea de que *El Sexto*, como primera novela de tema no andino, expresa también una forma u otra de fracaso, insuficiencia u ocultamiento de lo andino; esto es, expresa la ausencia de valores positivos.[38] Aparentemente, la complementariedad de estos textos estaría asociada al hecho de que Arguedas se purifica en el mundo andino de «La agonía de Rasu Ñiti» de lo que lo infectó en el mundo costeño de *El Sexto*.[39]

Pero, para poder afirmar esto, ¿en qué se funda la conexión de los textos? ¿Acaso no hay opresión («sufrimiento, miseria sin sentido») en el mundo de Rasu Ñiti? Cornejo Polar capta y enfatiza, por ejemplo, la pobreza y la violencia de ese mundo en la habitación del danzante y en la invocación a Inkarrí que introduce el motivo de la venganza y desagravio (como ya hemos visto en un pasaje que he comentado en la sección anterior). Pero el cuento está magnéticamente enfocado, como en un trance, en el proceso de los danzantes y su diálogo, a tal punto que casi desaparece el mundo de su entorno. «La agonía de Rasu Ñiti» privilegia esa centralidad y, con ello, el sentido del ritual. En *El Sexto*, Arguedas incrusta ese diálogo-danza entre Cámac y Gabriel en un ámbito más complejo o, mejor dicho, crea, con él, la complejidad que permite visualizar el valor y

---

[37] *Ibid.,* p. 184. El primer énfasis es mío.

[38] Para este asunto, se puede ver también Rowe, William. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas.* Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979; y Vargas Llosa, Mario. «Tres notas sobre Arguedas». En Jorge Lafforgue (comp.). *Nueva novela latinoamericana, 1.* Buenos Aires: Editorial Paidós, 1969, pp. 30-36, o «*El Sexto* de José María Arguedas: la condición marginal». En *El Sexto*. Barcelona: Editorial LAIA, 1974. pp. 7-21.

[39] Hay, por supuesto, algo muy interesante en esta idea. De manera similar, yo he insistido en otras partes (remito, en el primer ensayo, al capítulo 4; y, en este ensayo, al capítulo 1) en que, tras la experiencia de la cárcel, Arguedas se reintegra al mundo andino (Sicuani), donde compone su primera novela que es, en muchos sentidos, una cancelación de su primera experiencia limeña, una vuelta a un mundo en el cual están arraigados ciertos valores fundamentales. De modo que no estoy tratando de negar el contenido sino la función de este motivo en la organización de la novela.

el potencial creativo del ritual. Piénsese en el significado de esta relación dialógica en el contexto de un mundo casi devastado por la rivalidad y la competencia destructiva que encarnan los políticos a su manera (el ansia de poder y dominación) y los vagos y paqueteros a la suya (la obsesión con la posesión y el lucro).

El énfasis en eso que Cornejo Polar llama la *oposición raigal* entre la circularidad de la danza en «La agonía de Rasu Ñiti» y la circularidad del grito del carcelero en *El Sexto* opaca la construcción de una *metáfora raigal* en Arguedas. La interpretación de Cornejo Polar presenta un desplazamiento de la atención hacia fuera de la relación fundamental en la novela. No olvidemos que la idea de la circularidad del grito (a la que alude Cornejo Polar) se desprende de una reflexión de Gabriel (a quien el grito apela) cuando se prepara a abandonar ese mundo carcelario, tras haber pasado por una experiencia fundamental. Con esta escena se cierra la novela:

> Poco después del amanecer oí la voz alborozada del Rosita, que cantaba:
>
> *Cuando ya no me quieras*
> Ni me tengas piedad…
>
> Hice un gran esfuerzo para no escucharlo y volverme a dormir. Lo había conseguido. Percibía muy tenuemente los ruidos de la prisión, pero un grito triste, largo y repetido me hizo saltar de la cama.
> —¡Qu'es d'ese Osborno, noóóó!
> Me abrigué con una chompa y salí.
> Lloviznaba. A través de la garúa ondulante vi en la gran reja al negro joven, guardián que fue del Clavel; repitió el grito:
> —¡Qu'es d'ese Osbornoóóó… bornoóóó!
> La voz era triste, más honda y delgada. Imitaba exactamente la línea melódica del viejo Puñalada, pero no era traposa, no se arrastraba por los sucios muros del penal como la emitida por la garganta y la lengua del viejo asesino.
> —¡Qu'es d'ese osbornoóóó… bornoóóó! —volvió a gritar por tercera vez.
> A cada año, ese grito se iría identificando más y más con El Sexto. El negro joven iría aprendiendo, si no lo mataban antes o mataban El Sexto (339).

Es cierto que la reaparición del grito habla de una relación de aprendizaje: la del joven negro que reemplaza al asesinado Puñalada, pero es una relación secundaria. Su propio carácter de imitación o repetición la propone como un reflejo degradado de otra relación de aprendizaje más central y creativa, la de Cámac y Gabriel. Es aquí, en el carácter de esta relación fundamental, en la que se conectan los dos textos.

El Sexto y «La agonía de Rasu Ñiti» se organizan en torno a la misma figura principal, el diálogo-danza entre un agonista y un neófito: las parejas Cámac/Gabriel y Rasu Ñiti/Atok'sayku. Dos formas de transición, dos experiencias de umbral en un mismo espacio al que comunican su sentido y se lo cargan. Pero este diálogo-danza enfatiza no solo un pasaje sino el aspecto creativo del proceso ritual. Para comenzar, es la forma de un aprendizaje por emulación: el discípulo cargará con ese conocimiento y lo reintegrará al mundo. Continuidad más que circularidad. En todo caso, lo que ambos procesos destacan es la posibilidad de una relación de imitación y apropiación no conflictiva. Los dialogantes-danzantes *rivalizan* sin peligro (no compiten destructivamente), y eso hace posible este tipo de aprendizaje redentor.

La celda cifra una experiencia de aprendizaje que Gabriel carga con él al momento de iniciar su reintegración al mundo de afuera. El espacio de encierro ha sido también lugar de creatividad. «Reflexiona, amigo estudiante [le dice Pedro, el líder comunista, a Gabriel]. La prisión sirve para eso» (241). Es otra de las lecciones fundamentales sobre el valor del espacio y la experiencia de la cárcel que el protagonista recibe, mas la reflexividad opera a varios niveles. Más adelante en la historia, esta idea avanza en una dirección más radical cuando Gabriel reflexiona sobre la prisión y el carácter de su experiencia en voz alta, en diálogo con el Piurano: «Este lugar parece que no es sino para descubrir lo que creíamos que no existe» (307). En *El Sexto* coinciden, en el nombre, el lugar y el texto. El *lugar* es la prisión, la celda y, por extensión, la novela. La celda de Gabriel como metáfora de la novela: un espacio que se construye como una forma de pensar, un espacio que sostiene o promueve una forma *subjuntiva* de ver, de escuchar y de experimentar. Como en *Los ríos profundos*, el rito (de pasaje) no es solo tema sino, también, forma en la novela. En *El Sexto*, esa condición se extiende; se hace más honda: se interna en la concepción del género. La novela, género *liminoide*.

Capítulo 4
Disonancias

En su prólogo de 1974 a una edición española de *El Sexto*, Mario Vargas Llosa repite y desarrolla lo que había sido ya, una década antes, su posición frente a esa novela. Un aspecto de este prólogo me interesa de manera particular aquí, y es su aproximación al trabajo de Arguedas con la lengua. Para Vargas Llosa, se trata de un fracaso técnico ese esfuerzo por reproducir el habla de ciertos personajes, particularmente los costeños que, en apariencia (como se ha repetido muchas veces), Arguedas no podía entender, en los que no podía penetrar con la misma familiaridad con la que lo hacía en personajes serranos:

> El libro [esto es, la *novela, El Sexto*] ha sido construido sobre todo a base de diálogos, la parte descriptiva es menos importante que lo oral. Esto significó un cambio en la narrativa de Arguedas. En *Yawar Fiesta* había ensayado con *acierto una reelaboración castellana del quechua para hacer hablar a sus personajes indios, y ese estilo mestizo alcanzaba un alto nivel artístico en* Los ríos profundos. En *El Sexto*, con una sola excepción, quienes hablan no son indios sino limeños, serranos que se expresan ordinariamente en español y gente de otras provincias de la costa. Arguedas trató de *reproducir en la novela las variedades regionales y sociales* […] *mediante una escritura fonética, a la manera de la literatura costumbrista,* y aunque acertó en algunos momentos (por ejemplo, en el caso de Cámac) en otros fracasó y cayó en el manierismo y hasta la parodia […] [E]sas expresiones argóticas, esas deformaciones de palabras, *trasladadas en bruto, sin una recreación artística coherente, consiguen el efecto contrario al que buscan (fue el vicio capital del costumbrismo): parecen artificios, voces gangosas o en falsete.*[40]

---

[40] Vargas Llosa, Mario. «*El Sexto* de José María Arguedas: la condición marginal». En *El Sexto*. Barcelona: Editorial LAIA, 1974, pp. 7-21. Para el pasaje citado, pp. 20-21. El énfasis es mío.

El problema principal con la posición de Vargas Llosa reside en que juzga el fenómeno artístico de *El Sexto* sin en realidad proponerse entender la naturaleza del problema que se encuentra a la base de la construcción de esa novela (y, a partir de ese punto, de la novelística arguediana en general). Lo que hace, fundamentalmente, es reducir el ensayo artístico de Arguedas a los límites de un realismo ingenuo o, peor aún, constriñe ese ensayo artístico a los límites de un ultracaduco costumbrismo. Introduce, de esta manera, la idea de que, a partir de este punto, se produce una regresión en el proceso de la narrativa de Arguedas, una regresión artística primero y luego, con *Todas las sangres*, también ideológica. En este prólogo, Vargas Llosa conecta a *El Sexto* con *El zorro de arriba y el zorro de abajo* como las novelas menos logradas, las más defectuosas, de Arguedas. Acierta con la conexión, pues *El Sexto* anticipa aspectos importantes de *El zorro*. La cuestión de su valoración es otro asunto.

Con su juicio, Vargas Llosa reestablece la sanción crítica que circunscribe la esfera del éxito de la narrativa de Arguedas a una forma particular de trabajo artístico, en conexión con un espacio particular: la representación del mundo y el hombre andinos, y de la «otra» lengua, el quechua. El resto es fracaso. En sus artículos de los años sesenta, Vargas Llosa se había concentrado en *Yawar fiesta* («su mejor novela») y *Los ríos profundos* («el mejor libro de Arguedas»), novelas en las que «la sierra y el indio ocupan siempre el primer plano de la narración»; y prescindía casi por completo de *El Sexto*, novela a la que le dedica una breve referencia: «Sólo su última novela, *El Sexto* (1961), es de ambiente limeño y aun en este testimonio atroz sobre la prisión de Lima [...] la sierra asoma también en páginas que constituyen tal vez lo más logrado del libro [...]».[41] La caracterización de *El Sexto* es tanto somera como cuestionable (¿ambiente limeño?), pero es claro el ámbito al que se trata de circunscribir (o *encarcelar*) la eficiencia estética y poética de esa literatura.

Arguedas mismo parece aceptar, en determinado momento, la lógica de esta sanción crítica (de lo que constituye su trabajo más exitoso frente al menos logrado), en parte al menos, cuando reconoce que existen, para él, zonas problemáticas en el plano de la representación artística. Esto es más notable, en particular, inmediatamente después de la discusión de *Todas las sangres* en Lima, con los doctores. En una entrevista de ese mismo 1965, Tomás Escajadillo le plantea el problema en el plano del valor artístico de la novela: «muchos dicen que *Todas las sangres* es más importante pero menos hermosa que *Los ríos profundos*»; a lo que Arguedas responde, en defensa de su última novela:

[41] «Tres notas sobre Arguedas». En Jorge Lafforgue (comp.). *Nueva novela latinoamericana, 1*. Buenos Aires: Paidós, 1969, pp. 30-36. Para el pasaje citado, p. 38.

> Yo creo que *Todas las sangres* es no sólo más importante que *Los ríos profundos* sino también una novela más hermosa. *El problema de mi última novela radica en que es más ambiciosa*. Por ser una visión más amplia de la realidad *he tenido que crear personajes y mundos que no me son tan familiares.* Por eso puede ser verdad que sea *menos acabada que Los ríos profundos,* pero es, en verdad, más bella y trascendente.[42]

Es claro que Arguedas está digiriendo los términos de la sanción crítica contra *Todas las sangres* e intenta aquí un rescate del valor artístico de su obra a pesar de sus defectos o limitaciones. Ya hemos establecido el impacto que este argumento de defensa tiene en la configuración de la imagen del artista y de la obra. Ahora bien, en ese contexto defensivo surge el concepto de 'ambición', que a partir de esa época será sistemáticamente conectado con esta novela por Arguedas mismo y por los críticos (Alberto Escobar, por ejemplo, trabaja con esa idea desde temprano). Pero más que proponer una explicación o una justificación del «problema» de la novela de Arguedas (que se registra como dificultad en el plano de la representación), el concepto de 'ambición' que estas declaraciones introducen nos debería abrir el camino hacia entender cómo se ha ido configurando una idea de la novela que la entiende como una forma de exploración (incluso de *investigación*) de la experiencia social a través de la ficción. Esta dimensión es esencial para entender el carácter experimental de su práctica artística en este punto.

La novela como un espacio de conjunción de discursos

La visión crítica de Vargas Llosa se enfoca en aspectos fundamentales del trabajo artístico de Arguedas en ese período (de finales de los cincuenta y principios de los sesenta), que en pocas obras como en *El Sexto* se pueden apreciar con tanta claridad, en parte por el contraste «estilístico» inmediato con *Los ríos profundos*. El trabajo con el diálogo al que alude Vargas Llosa tiene su origen en el uso extenso del relato escénico que ya es notable en *Los ríos profundos* e incluso en *Yawar fiesta*. Pero el crítico llama la atención acertadamente hacia la preponderancia del diálogo como principio constructivo en *El Sexto*. Esto hace evidente la preferencia de Arguedas por ciertas tendencias del género. Los personajes de *El Sexto* están hechos para hablar; para eso existen. Más adelante, ese será el caso de los personajes de *Todas las sangres,* pero, sobre todo, será el caso de *El zorro…*, novela que, en grandes pasajes, tiene la estructura de un extenso «diálogo» (encuentro y diálogo, recordemos, es la escena arquetípica, el sustrato, que organiza el

[42] Larco, Juan (ed.). *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1976, p. 24. El énfasis es mío.

texto de *El zorro…*). ¿Imperfección, incompleción, regresión a formas primitivas? Ya parece estar activo el principio (y sus problemas) en *El Sexto*.

Las particularidades estilísticas que Vargas Llosa comenta y presenta como defecto («Esas expresiones argóticas, esas deformaciones de palabras, trasladadas en bruto, sin una recreación artística coherente […] parecen artificios, voces gangosas o en falsete») son consistentes con el predominio del diálogo como principio constructivo. Para comenzar, esas voces constituyen, en *El Sexto,* un mecanismo fundamental de caracterización, en el sentido de que tiende a exteriorizar, en el discurso, los contenidos de clase, origen étnico e ideología, entre otros, de los personajes. El modelo de este mecanismo lo realiza y lo razona la novela al mismo tiempo en la descripción de Pedro, el líder obrero comunista:

> —Reflexiona, amigo estudiante —me dijo Pedro—. La prisión sirve para eso. Él tenía cuarentinueve meses de prisión. Había luchado veinte años dirigiendo obreros; era un tejedor calificado que leía mucho. Y aun cuando a veces hablaba en términos algo librescos, su actitud, sus movimientos, su modo de gesticular, eran los de un obrero. *Porque en el Perú todo lo externo del hombre corresponde aún, casi exactamente, a su clase* [el énfasis es mío] (241).

Pero también, estas particularidades estilísticas expresan que se ha alcanzado un más alto grado de autonomía y diferenciación (variedad) en el discurso del personaje con respecto al discurso del narrador; es un fenómeno que, partir de *El Sexto*, ha de avanzar crecientemente hacia una concepción más radical del diálogo y hacia la creación de lenguajes más intensamente idiosincrásicos en los siguientes proyectos narrativos mayores. *El Sexto* abre esas compuertas.

En *Yawar fiesta,* ese fenómeno se da en cierto sentido, pero de manera limitada, solo en lo que he caracterizado como la franja de los mestizos: en personajes como el estudiante Escobar, el gamonal don Julián, el comerciante don Pancho, por ejemplo (los dos últimos son «mistis», pero intensamente identificados con el mundo andino y en oposición al costeño), que forman el centro ético-ideológico de la novela. En términos de cómo se configura el discurso de personaje, este es el único plano en que se da un grado suficiente de individuación como para plantearse, en la primera novela de Arguedas, el problema de la autonomía de esos discursos frente al del narrador, tanto en la textura ideológica como en la idiomática.

Por lo tanto, visto el asunto desde esta perspectiva (y en contra de la idea que sostiene a argumentos como el de Vargas Llosa), los indios de *Yawar fiesta* y los de *Los ríos profundos* no hablan. En *Yawar fiesta,* el *habla* de los personajes indios no tiene magnitud

discursiva. Es, en el mejor de los casos, una estilización, un efecto expresivo. En el peor de los casos, es fundamentalmente lenguaje *sintomático*. El «estilo mestizo», el éxito del que habla Vargas Llosa, solo tiene sentido en esa novela en el plano que ya he indicado, en el cual tendríamos que incluir al discurso del narrador. Por su parte, en el caso de *Los ríos profundos*, cuando un indio habla lo hace en quechua; y, allí donde este discurso indígena adquiere magnitud y perfil individual, la convención marca que lo haga *como si fuera* quechua, y su discurso es expresado (¿traducido?) por el castellano (del autor/narrador). Imagino que es aquí donde el estilo «mestizo», según Vargas Llosa, alcanza «un alto nivel artístico».

Este «como si fuera quechua», en tanto aspecto del castellano de *Los ríos profundos,* lo marca de manera profunda: el castellano es castellano y no es castellano. Tal vez sea esta otra manera de pensar la noción de 'copresencia' que introduce Alberto Escobar en su estudio sobre la lengua de Arguedas, pero reformulada de manera que ponga en evidencia las marcas de un género que se expresa en modo subjuntivo *(como si).* Esta sería una manera de conectar el fenómeno (la manera de entender la lengua) con el ámbito de las experiencias de umbral, de lo *liminal,* que se instalaban con fuerza en *Los ríos profundos* y que hemos vuelto a ver en *El Sexto*. Con esto quiero enfatizar lo que hay de creativo y de no resuelto, al mismo tiempo, en el trabajo artístico de Arguedas. No se trata de una síntesis o una mezcla o una contaminación hibridizante (ni siquiera en el caso de *Los ríos profundos*), en tanto que todas esas nociones apuntan ya hacia un producto localizable, estático, sino que se trata de un sentido de la lengua (un oído) que se realiza (se hace forma) en sus potencialidades. Hay eso en el lenguaje que es Alejandro Cámac, como luego lo habrá en el lenguaje que es Rendón Willka, los primeros discursos «indios» de magnitud en Arguedas. Prototipos, arquetipos.

Por lo tanto, la «mistura», como la llamó un tanto derogatoriamente otro crítico (con término que Arguedas rescató e incorporó positivamente), no es un logro artístico sino un experimento; no es un estado de lengua (o alguna forma de «coiné» andina arguediana) sino un proceso. Hasta donde entiendo las reflexiones de Arguedas sobre la lengua en la novela, en ellas siempre se enfatiza lo dinámico, lo que está en cambio y lo que es, de cierta manera, irresoluble. La lengua es lo que las novelas hacen. El castellano de *Los ríos profundos* es un experimento. Las voces «argóticas», «gangosas» y «en falsete» de *El Sexto* son otro experimento. Este es el sentido que tiene la «pelea con el lenguaje»: no como el esfuerzo por hallar un lenguaje que resuelva o sintetice, sino como el esfuerzo por sostener una forma que no cancele las tensiones. Por eso, se dan las eclosiones hispano-quechua o la explosión sociolectal e idiolectal que se inician en *El Sexto*: porque se trata de un campo abierto. El oído del novelista está atento a las

distintas posibilidades y configuraciones del lenguaje social. La novela no solo «dice», sino que, en lo esencial, también «oye» y «articula»: es su función dialógica. Es aquí también donde se manifiesta como forma activa la inmersión en las experiencias y en las prácticas del presente, que empieza a dominar en este punto de la novelística arguediana.

La importancia mayor de las observaciones de Vargas Llosa reside en el hecho de llamar la atención sobre aspectos cruciales de la construcción de *El Sexto*, novela que es normalmente pasada por alto en la preferencia dada a la oposición entre *Los ríos profundos* y *Todas las sangres* como hitos demarcadores de un cambio (o «crisis», como lo entiende Cornejo Polar) en la novelística de Arguedas. A ese respecto, el lenguaje de Vargas Llosa nos ofrece buena información sobre los términos en los que se produce el registro de ese trabajo artístico (qué es lo que se *ve* u *oye* en él, cómo es que se registra y qué es lo que no) en ciertos ámbitos de recepción. Precisamente en la medida en que informan sobre las coordenadas de su campo de recepción, las categorías valorativas de Vargas Llosa son útiles para dar pie a una nueva indagación sobre los problemas a los que apuntan solo si las pensamos como categorías descriptivas. Si modificamos los juicios de valor de Vargas Llosa para elaborar en su lugar descripciones o redescripciones del material, podremos apreciar mejor esa dimensión de la experiencia artística de la narrativa arguediana que se mantiene tercamente oculta a los ojos del crítico.

Lo de Vargas Llosa invita a reflexionar sobre ese propósito de *registro* (el esfuerzo mimético de esa «escritura fonética», como la llama) que él propone como característico en esta novela (y, extiendo yo la observación, de aquí en adelante en la novelística de Arguedas, ya que si el fenómeno es evidente en *El Sexto,* será flagrante en *El zorro…*). Pero esto solo se puede hacer de manera provechosa si entramos en ello a partir de darle forma a una idea básica del tipo de artefacto que son estas novelas, no si les negamos esta dimensión. Yo propongo ver estas novelas (en particular *El Sexto*) en su condición de conjunciones de discursos, esto es, como exploraciones del lenguaje social de su tiempo, como investigación de las distintas modulaciones de ese lenguaje que corresponden a actualizaciones marcadas por clase, cultura, ideología política, tal y como se perciben en un particular marco de valoración construido a partir de sus interacciones.

De este modo, si tomamos en cuenta los problemas observados, las preguntas relevantes podrían ser, por ejemplo, ¿qué nos dicen esas cacofonías o disonancias sobre los lenguajes que la novela explora y comenta?, ¿puede la «parodia» ser un efecto buscado, y no un defecto artístico? Es posible, por supuesto, que aquí se expresen los límites del oído arguediano, en tanto oído artístico y social: el famoso asunto de lo que el autor es capaz o es incapaz de entender y expresar, según su experiencia o su conocimiento

del mundo. Pero también es posible que la novela nos confronte (como comunidad) con los límites de nuestro propio oído artístico y social. Impresiona en *El Sexto*, por supuesto, la variedad de lenguajes que está presente en la novela, y habría que reconocer el hecho de que, en ninguna otra novela peruana de la época, se encuentra tal amplitud de registro o tal esfuerzo por alcanzarla. Dicho esto, la cuestión central sigue estando referida a la solución artística que se le da en esta novela a esta exploración del lenguaje social. El problema que surge y se va perfilando está asociado a la aparente dificultad de representar estos discursos.

La cacofonía de la que habla Vargas Llosa no está determinada por la incapacidad técnica de Arguedas de producir un registro mimético aceptable de esos discursos sociales sino, como ya he señalado, por la autonomía que adquieren estos discursos frente al discurso autorial y, agrego ahora, por la tensa relación que sostienen con él. Este es un aspecto importante del *estilo* de Arguedas. Lo podemos entender como su rasgo «expresionista», en el sentido de que los discursos referidos (los discursos directos de personaje) sistemáticamente rompen o distorsionan el marco compositivo, del mismo modo que un personaje como Cámac (y, luego, Rendón o don Bruno en *Todas las sangres*) rompe con el marco de una lectura realista. En otras palabras, los discursos de personaje en *El Sexto* no pueden ser reducidos al discurso autorial, y eso afecta su encuadre bajo ciertas expectativas de lectura. Por eso raspan el oído; no puede ser de otra manera.

Si hay intención mimética en *El Sexto*, esta se expresa en el sostenido esfuerzo por caracterizar a los personajes como hablantes. Esto es lo que Vargas Llosa equivoca como la intención de «reproducir en la novela las variedades regionales y sociales […] mediante una escritura fonética […]». Pero lo que ocurre en *El Sexto* se puede explicar, genéticamente, como la extensión y expansión del impulso lírico que caracteriza la construcción del discurso del narrador-protagonista de *Los ríos profundos*. En lo esencial, lo *lírico,* en tanto principio constructivo, se debe entender como la orientación de lo mimético hacia la constitución de una voz individuada. En el caso de *Los ríos profundos*, al sancionarse en el discurso del narrador la construcción exitosa de un hablante en la narrativa arguediana (en muchos casos la percibimos incluso como la creación de una voz *autorial*), se enfatiza el aspecto monódico; en *El Sexto*, el principio se expande y se concreta en la creación y articulación de una multiplicidad de hablantes-dialogantes.

Más aún, en *El Sexto* se comienza a establecer diferencias entre personajes así constituidos. Por ejemplo, es notable la diferencia entre la fluidez del *habla* de Cámac, en particular cuando alcanza su registro hímnico, y la *rigidez* del *habla* de los políticos. Sin embargo, esto es particularmente cierto cuando se trata, en el discurso de los políticos, de discusiones con rivales o de intentos de adoctrinar (esto es, cuando se trata de discursos

programáticos), porque hay modulaciones del habla de los políticos, como el discurso de Pedro ante el cuerpo de Cámac, que es más fluido dentro de ese registro. Fluidez y rigidez no solo son marcas *externas* que afectan exclusivamente la textura idiomática del discurso de un personaje. Son también rasgos que caracterizan la textura ideológica del discurso. Por ejemplo, el registro de Cámac (o el de Gabriel) se mueve de la entonación hímnico-visionaria a la prosaica o, dicho de otro modo, de la imaginación que proyecta las posibilidades de lo que aún no es al lenguaje de las minucias del día a día. El registro de Pedro o el de Luis (los líderes políticos), por otra parte, están, más bien, anclados en una esfera fundamental, la intriga político-partidaria, y, si oscilan, lo hacen entre la exposición doctrinal y el maquiavelismo.

Voces: la constitución de los hablantes en la novela

De modo que en *El Sexto* no solo se contrasta la textura ideológica e idiomática de los discursos de personaje frente al discurso del narrador, sino que se ahonda el sistema de diferenciación y valoración en el contraste de los discursos de personaje entre sí. Es posible que la distancia entre la calidad idiomática e ideológica de los discursos de Cámac y Gabriel y la de los otros personajes exprese los límites del oído social y artístico de Arguedas, pero es posible también que eso sea indicio de una nueva forma de atención, de una nueva manera de escuchar: el comienzo de una seria e intensa exploración de la variedad del lenguaje social. Tal vez el instrumento parece un tanto burdo aquí, pero es evidente que, en su creación y afinamiento, está invertido el capital artístico de Arguedas.

La constitución de hablantes, el proceso de individuación de las voces de los personajes, es el proceso de creación de una imagen de lenguaje, de un acto de discurso de contornos definidos (o, vista la novela en su conjunto, se trata de la creación de una serie de ellos). En algunos casos, esto se hace a partir de prototipos rastreables en el mundo social (como parece ser el caso de los «políticos» apristas y comunistas) o que ya han encontrado desarrollo previo en su literatura (Cámac y Gabriel responden, por ejemplo, a esa modalidad). Pero el énfasis sigue puesto en la pluralidad de modos y en el carácter dinámico de su constitución: las interacciones, el intercambio, el diálogo entre ellos. Así se crea este primer hervor de hablantes y, con ello, el campo propicio que permite la emergencia de voces nuevas, en fermentación. Estas últimas (las voces «nuevas») son las figuras de más alto riesgo, pero son «artísticamente» necesarias, pues su contribución a la densidad del sistema narrativo es fundamental. Esta es la manera en que se afirma su carácter como novela ideológica (en el esfuerzo por encarnar ideas)

y política (en la representación de un diálogo conflictivo, polémico).[43] Por un lado, este hecho refuerza el sentido interno de diferenciación y jerarquización como representación del mecanismo del cual depende el funcionamiento del mundo de la prisión. Por otro lado, expresa las tensiones del discurso autorial con las distintas voces y perspectivas que se articulan en ese espacio de representación. La «tendenciosidad» de la novela se expresa estilísticamente. Tal vez en este segundo aspecto se encuentre la clave del desagrado de Vargas Llosa por este procedimiento.

En el discurso de Cámac, y más precisamente en esa celda o franja formada por Cámac y Gabriel, la novela construye un poderoso núcleo emotivo, ideológico y ético. En esto, *El Sexto* es similar a *Yawar fiesta* y su franja mestiza, pero con un giro radical ahora, pues toda la novela puede ser vista como una forma de engastar y destacar ese denso diálogo, estructural e ideológico, entre las figuras de Cámac y Gabriel (el líder míticamente construido y el neófito liminoide) y la de estos con su entorno. Esta nueva franja mestiza es el ámbito de un discurso visionario, que se convierte en un espacio generativo cuyo ámbito de influencia se expande más allá de su «universo» narrativo.

Precisamente, del diafragma que conecta a Gabriel con Cámac parece surgir la voz profética del poema a Tupac Amaru. Si pensamos en el himno-canción y, como ya he sugerido, en «La agonía de Rasu Ñiti» como partes de la misma constelación textual que *El Sexto*, veremos cómo se van configurando (o inventando) voces que invocan y le dan forma a contenidos particulares del imaginario colectivo popular (milenarismo, paroxismo) en el discurso literario de Arguedas, y desde allí regresan o pugnan por insertarse en el lenguaje social. Este es un aspecto de la lógica de intertextualidad que es relevante para esclarecer su idea de la novela, porque nos presenta tanto los materiales como los procedimientos que van definiendo la naturaleza de los procesos de composición y el tipo de textos que producirá a lo largo de la última etapa de su vida creativa.

---

[43] Sobre los términos en que Arguedas entendía el carácter ideológico y político de su novela, le escribe a John Murra lo siguiente (en carta de febrero de 1961): «Tengo miedo de ser injusto o exagerado. Ambos partidos —APRA y comunismo— eran entonces y ahora uno de ellos lo es más aún, eran rígidos, excluyentes y tan implacables como sus persecutores; pero luchaban por la justicia social; estaban embriagados de mesianismo excluyente. *Los amaba y les temía a ambos.* Eso está claramente expuesto en el relato. *Me preocupa sin embargo lo que hago decir a los personajes, porque nos se trata ya en este caso de personajes, digamos, «libremente» creados sino de individuos que simbolizan o representan ideologías y métodos de partidos que existen y que han de sentirse retratados y que los lectores han de tomarlos como ejemplos».* Se traduce aquí también, en la ambivalencia hacia los partidos, otro aspecto de lo que he llamado el carácter paradojal de la prisión como espacio de la experiencia. Véase Murra, John y Mercedes López-Baralt. *Op. cit.,* p. 53. El énfasis es mío.

Arguedas reconocía las coordenadas en que estos textos se inscribían y tal vez, por eso, la potencial peligrosidad del poema a Tupac Amaru le preocupaba como le había preocupado antes la recepción de *El Sexto* en el ambiente político de su tiempo. Disonancia aquí, una vez más, en la anticipación del encuentro polémico con su campo (lenguajes, discursos) de recepción. Le escribe a John Murra, desde Lima, el 15 de agosto de 1962:

> El poema a «Túpac Amaru», lo escribí en los tristes días en que se mataba comuneros. No estoy aún decidido a difundirlo. Te ruego que, si te es posible, me pongas unas líneas dándome tu opinión acerca de si podría ser interpretado como un llamado a la rebelión. El Dr. Valcárcel, que es tan prudente y lo ha sido durante toda su vida, cree que no, pero yo siento algún temor. No deseo ser en mi patria un «apestado comunista». Soy un hombre libre; tengo discrepancias irremediables con los comunistas y, por otra parte estoy en la lista negra de la Embajada de los Estados Unidos.[44]

Y esta voz es, en efecto (como ya hemos visto), parte de un fenómeno que será captado problemáticamente por el oído de su tiempo. Más adelante, Mario Vargas Llosa vuelve a escuchar las resonancias profético-mesiánicas en la literatura de Arguedas e introduce, en su discusión crítica, la noción de 'utopía arcaica' para caracterizar el campo imaginativo que se empieza a hacer discurso «político» allí.

De modo que, por distintas razones, la «lengua» (en realidad, los «lenguajes») de esta novela es extrañante, disonante. ¿Por qué ha de significar eso una limitación en la habilidad técnica de Arguedas, una regresión artística, un fracaso? Es una opción pensar el asunto de la presencia de estos lenguajes (en la forma en que se dan) como limitación de su *oído artístico* o su *oído social,* como evidencia de su incapacidad de vencer el cerco de su *andinidad* (esa peculiar forma de prisión cultural que le habría hecho prácticamente imposible entender el mundo costeño) o como un fenómeno que fija el ámbito de su imaginación a los limitados materiales que le proponen los marcos de su cultura tradicional (incluyendo su cultura literaria), que no permiten entender y expresar la compleja dinámica de una sociedad moderna.

Pero, como hemos visto, hay otras opciones, otras hipótesis posibles sobre lo que está ocurriendo en *El Sexto*. En una novela en la que todo es político, en una novela que impulsa desde el discurso arquetípico de su personaje central la construcción de

---

[44] Murra, John y Mercedes López-Baralt. *Op. cit.*, p. 84. Observemos, incidentalmente, el extraordinario (¿inadvertido?) comentario de Arguedas, en este contexto, sobre la prudencia del doctor Valcárcel. Si pensamos en el doctor Valcárcel como el autor de *Tempestad en los Andes*, texto de entonación profética y subversiva (al que yo señalo como antecedente del poema a Tupac Amaru), o ya a Arguedas no le suena así o el texto ya ha sido olvidado.

una voz colectiva, en una novela que así se concibe en el contexto de una sociedad hondamente dividida y conflictiva en líneas de raza, cultura y lengua, ¿no se están concretizando (en *El Sexto* y su constelación de textos) las tensiones que acompañan la definición de la literatura de Arguedas en lo que Deleuze y Guattari han llamado una «literatura menor»?[45] Me parece que este sería un marco más adecuado (definitivamente más productivo aunque impreciso) para tratar de entender el experimento artístico de Arguedas. En lugar de pensarlo simplemente como una regresión artística, habría que verlo como un proyecto de inscripción (o como una secuencia de reinscripciones) de una problemática: ¿qué significa hacer literatura («en castellano») en el Perú? Esto me parece particularmente interesante y relevante, porque, al menos parte de la constelación de textos que surge en ese momento (y a partir de este momento), se escribe en quechua: es el comienzo de la poesía de Arguedas y, en ella, de la cristalización de un particular impulso lírico-épico.

Enganchamos aquí con el otro aspecto de este problema, que tiene que ver con aquello que resulta difícil, cuando no imposible, de ver/oír en esta novelística a lo largo de los sesenta y setenta (y por otras razones o por las mismas, tal vez aún hoy en día). Esto ocurre, en parte, por la yuxtaposición de particulares criterios «estéticos» que constituyen una idea de la novela como la que se elabora en torno al *boom,* desde la cual se intenta dar cuenta, sin éxito, de todo lo que se produce como *narración extensa* en esa época. Y ocurre en parte también como consecuencia de las disputas ideológicas en que la obra de Arguedas se ve envuelta.[46]

Si uno ausculta el fenómeno dentro del sistema de la novela misma, lo que se percibe es un efecto de disonancia a partir del cual se traduce una situación dialógica conflictiva, y esos son los términos en que se plantea artísticamente la naturaleza problemática de la comunicación social. En el caso de *El Sexto*, el asunto se plantea desde el inicio mismo, en la escena en que Gabriel entra a la prisión, y él y los que van con él son recibidos

---

[45] Ya he apuntado en esa dirección, en el capítulo 2 de este ensayo (en la sección «La unidad del narrador, la imagen del autor y la creación de un nuevo lenguaje artístico»), al presentar esta noción en relación con *Los ríos profundos*. La primera característica de una literatura menor es que, en ella, el lenguaje es afectado por un alto coeficiente de *desterritorialización;* la segunda característica es que todo, en una literatura menor, es «político»; la tercera es que, en ella, todo adquiere valor colectivo. Para esta definición véase Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Toward a Minor Literature*. Miniápolis: University of Minnesota Press, 1986, pp. 16-17. Puede consultarse, también, Podestá, Guido. «*El zorro de arriba y el zorro de abajo*: Las paradojas de una literatura menor». En Hildebrando Pérez y Carlos Garayar (eds.). *José María Arguedas: vida y obra*. Lima: Amaru Editores, 1991, pp. 97-105, artículo en el que reflexiona sobre la caracterización de la literatura de Arguedas a partir de esa idea.

[46] Ello, en particular, en el ámbito local. He presentado ese problema a lo largo del primer ensayo.

por una competencia de himnos políticos. La idea de una *dialogicidad* conflictiva, por su parte, calza bien en una novela política, ya que le da forma significativa a la conjunción de texturas idiomáticas e ideológicas en los discursos de personaje y en el discurso de la novela. Este es un procedimiento que no solo caracteriza a *El Sexto*, sino que es fundamental más adelante, en la concepción novelística de *Todas las sangres*: es lo que le da su forma como novela social.

La idea del efecto de disonancia la podemos pensar también desde la caracterización que hace Cornejo Polar de *Todas las sangres* como una «novela coral». La atención del crítico se dirige, en ese caso, a explicar la complejidad estructural de aquella novela en función de lo que él identifica como «el carácter dialógico del texto». Entiende por esto Cornejo Polar que «La directa e insistente presencia del habla de los personajes genera la índole estructural de esta novela. No es ésta un curso narrativo único que obedece a la dinámica de la voz del narrador, sino un discurso plural que en cada una de sus ramas, a veces estrictamente paralelas, postula un sistema también plural de verdades».[47]

Esta caracterización de *Todas las sangres* parece fundada en lo que Bakhtin, al hablar del original logro artístico alcanzado por la novelística de Dostoevsky, denominó novela «polifónica».[48] En esta dirección parece apuntar, en efecto, el valor estructurante que Cornejo Polar le asigna a esa ruptura con un centro narrativo único, en virtud de la cual «la palabra del narrador termina siendo una dentro de una suerte de coro de voces, voces disonantes que emanan del insistente discurso dialógico de los personajes». En tal dirección apunta, también, la observación sobre un fenómeno concomitante al anterior y que Cornejo Polar recoge en la noción de 'disonancia': la creación de un sistema plural de verdades, que hace que la novela se nos presente «como una larga disputa». Me parece, por lo tanto, más adecuado resaltar el aspecto de dialogismo conflictivo (en la noción de 'disonancia') que sugerir un sentido de lo armónico, posible a través de la noción de la novela *coral*. Me parece también indispensable extender la observación a *El Sexto* (más bien, iniciarla allí) y, por supuesto, a *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

---

[47] Cornejo Polar, Antonio. *Op. cit.,* p. 191.

[48] Dice Bakhtin: «A plurality of independent and unmerged voices and consciousnesses, a genuine poliphony of fully valid voices is in fact the chief characteristic of Dostoevsky's novels. What unfolds in his works is not a multitude of characters and fates in a single objective world, illuminated by a single authorial consciousness; rather a plurality of consciousnesses, with equal rights and each with its own world, combine but are not merged in the unity of the event». En *Problems of Dostoevsky's Poetics. Theory and History of Literature 8.* Edición y traducción de Caryl Emerson. Miniápolis: University of Minnesota Press, 1984, p. 6. Me ocupo más delante de este asunto en el capítulo 7 de este ensayo («Modos de exploración novelística [I]: dialogismo»), dedicado a *Todas las sangres* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

En el caso de las novelas de Arguedas de esta época, hay algo (o mucho) que suena fuera de sitio y se presenta de distintas maneras. Pero en todos los casos, lo que define esta tendencia estilística es tanto el esfuerzo hecho por explorar distintas mentalidades (incluso manifestaciones emergentes, híbridas) como el trabajo invertido en dotarlas de un cierto grado de individuación y diferenciación. También se asocia esto con la creación, en la novela, de un marco de valoración (que es el sentido en que entiendo *dialogismo*) de estos discursos. La pluralidad de voces y conciencias independientes, no disueltas en una visión central, suponen un intensa actividad evaluativa y valorativa. En el caso de *El Sexto*, en tanto novela política (tal vez por eso es posible *El Sexto* a fines de los cincuenta y no a fines de los treinta), el mecanismo se hace tema, los personajes comentan, constantemente, la palabra del otro.

Esto es lo que marca una diferencia radical entre *El Sexto* y *Los ríos profundos*, por ejemplo, novela en la que la solución a la tensión entre el quechua y el castellano de la que hablaba Arguedas en los cincuenta significa y se realiza en virtud de la subordinación de los discursos presentes en ella al eje central impuesto por el discurso del narrador y sus modulaciones. Ese es el fenómeno que Rama describe e interpreta en su idea de los dos narradores en esta novela. No olvido que el relato escénico de *Los ríos profundos* (particularmente el que caracteriza el relato de la estancia en Abancay, el período de *umbral*) abre el lenguaje de la novela al diálogo, a la contienda, a la disputa. Pero estas son como incrustaciones en el denso y dominante lenguaje del narrador-protagonista. Este ideal de lengua, tan apreciado por el oído de la época, colapsa en la composición de *El Sexto*, al mismo tiempo que se va desarticulando en ese tránsito, también, la importancia del discurso autobiográfico como eje de la organización de la novela. En cierto sentido, el paso de *Los ríos profundos* a *El Sexto* parece ser la transición del novelista-rapsoda al novelista-polifónico. La pregunta que se abre, entonces, va referida a lo que esto significa en términos de la concepción novelística: ¿qué idea de la novela hace posible este tránsito?

Coda: *El Sexto,* novela de crisis

Había dicho que la idea de *El Sexto* como *novela de crisis* aludía a un fenómeno que se manifestaba en varios planos. Un aspecto básico de esta noción expresa el reconocimiento de que en *El Sexto* (y en el conjunto o constelación de textos del cual es parte esta novela) se expresan con mayor claridad un grupo de contenidos (núcleos temáticos) que, si bien están presentes a lo largo del proceso artístico e intelectual de Arguedas desde el comienzo, emergen con un nuevo sentido de importancia y adquieren en

este momento definición particular: adquieren, entonces, un papel dominante en la configuración del sentido en la producción artística e intelectual de Arguedas y en su organización formal.

Por ejemplo, la hipersensibilidad hacia los peligros de la *rivalidad* (tanto en términos interindividuales como colectivos) y a su diseminación anárquica le da un nuevo enfoque al asunto de la violencia, no solo en el discurso novelesco sino, también, en su discurso político de la época: los peligros del individualismo y el colectivismo como su conjura; la sexualidad como violencia; la violencia como plaga; las figuras sacrificiales que emergen como esfuerzos de contención de la violencia social, etcétera. También ocurre que la atención hacia el rito y lo ritual se va asentando, tanto en la definición de estructuras narrativas (relatos pautados de acuerdo con los momentos del rito de pasaje, el énfasis en lo liminal para la definición del espacio de la experiencia) como en la definición de modelos de la acción de personajes (*ritualización* de acciones verbales y no verbales, aparición de héroes «míticamente constituidos», expresiones del paroxismo). Esto es lo que plantea una ruptura con el momento anterior y nos revela la nueva consistencia de lo que Girard llama «el universo obsesional» del autor.

Esta crisis no solo se refiere a la problemática relación del autor con su medio, he dicho, o a la igualmente problemática articulación de su obra con ese entorno; se refiere, también, a la problemática relación del autor consigo mismo: en tanto intelectual, en tanto artista, frente a frente con el mundo hacia el cual dirige sus adhesiones y cuya dinámica de cambio y transformación registra. Este es el momento en el que Arguedas se pregunta por el escritor para un nuevo mundo («Un narrador para un nuevo mundo»). Este es el momento que anuncia la necesidad y caracteriza la posibilidad de una novela que exprese e interprete la dinámica de su tiempo, una *nueva épica* («Discusión de la narrativa peruana»), que desembocará en el esfuerzo por constituirse en esa figura autorial, y construir esa *novela* que la masa de migrantes está esperando: ser uno de ellos, el que escribe.

Esos ensayos, al mismo tiempo que dirigen la atención hacia la emergencia de un mundo (pueblo, ciudad, país) y una escritura (narrativa), ambos nuevos y jóvenes, Arguedas los convierte en anuncio de su propia renovación, reinvención, reintegración. Entre *Los ríos profundos* y *El Sexto*, la tendencia hacia la autoexpresión adquiere una distinta magnitud discursiva: cristaliza en un discurso en el que va adquiriendo forma el material para producir una «vida del autor», *ad hoc*. Se trata de un proceso de reformulación de la imagen del autor que se sostiene en el carácter de su narrativa ficcional y en los motivos de su reflexión crítica. Pero, en las novelas de la época (y esto se hace más claro a partir de *El Sexto*), más relevante que el uso del material de la propia vida

como materia narrativa es la emergencia de la conexión estructurante que se da entre autobiografía ficcional (en la línea de la novela de formación) y la forma de los ritos de iniciación. Este es el sentido que adquiere el «renacimiento» del autor: la idea de la novela como *mito (narración)* del autor. Esto abre el camino hacia una más elaborada conexión ente la novela y la forma y función del proceso ritual. No se trata ya solo de la representación de ritos (*Yawar fiesta*) sino de una estructura pautada a la manera del rito *(Los ríos profundos*) y, finalmente, de la intuición de la novela como espacio de *ritualización* (*El Sexto*). El profundo esplendor creativo de estas conexiones empieza a expresarse aquí.

Finalmente, caracterizo el momento marcado por *El Sexto* como un momento de crisis porque se produce, en este punto, un cambio de orientación muy marcado en la imaginación novelística de Arguedas en relación con los lenguajes de su tiempo. Estos lenguajes fuerzan el oído a ampliar su registro, pues se trata tanto de voces articuladas en el mundo oficial y que han adquirido o van adquiriendo consistencia institucional (discursos políticos, discursos científicos, discursos tecnocráticos) como de voces (discursos, conductas o prácticas sociales) que emergen sin modelo, nuevas, expresando energías desatadas por la dinámica del presente, como gestos sin arquetipo. Hay también otras voces que reemergen o son insertadas en la escena contemporánea en esa época: voces *antiguas* de distinta procedencia, como el mito de Inkarrí o la larga narración del manuscrito de Huaroichirí, que poco a poco empiezan su camino de entrada a la constelación de textos de la época. El esfuerzo por crear un nuevo lenguaje, capaz de dar cuenta de las entonaciones e interacciones entre los distintos registros del lenguaje social, es la respuesta artística a esta experiencia.

La forma en que emergen y la nueva importancia que adquieren estos *contenidos* se asocian a un cambio en la manera de entender y mirar el mundo social. Con *El Sexto,* comienza una más decidida orientación de la novela hacia el registro del presente. En ese sentido, *El Sexto* es la primera forma narrativa compleja del «Perú hirviente»; es la primera en que se lo anuncia. Habla aquí el narrador, y la calidad de la imagen, la textura de la escena que nos prepara (la hora, el angosto pasaje en soledad, la tensa excitación de los sentidos), da cuenta de la naturaleza de esa imaginación, tan cercana a la febril visión que emana de Ernesto, el sujeto liminal de *Los ríos profundos*. Pero mira ahora hacia la ciudad:

> Se fueron también los otros, y quedé sólo en el ángulo donde el angosto corredor del piso terminaba, casi sobre la gran reja y los huecos de los excusados, frente a la isla [de San Lorenzo].

> La luz del crepúsculo iluminaba la torre de la iglesia de María Auxiliadora. La isla flotaba entre un vapor rojizo de nubes. La fetidez de los excusados y del botadero subía desde el patio.
> La alta torre de María Auxiliadora, con su reloj, nos recordaba la ciudad. En la mañana, el repique de sus campanas que el ruido de los cláxones ensordecía, y la propia cúpula gris pero aguda que parecía tan próxima, casi al alcance de nuestras manos, nos transmitía el ritmo de la ciudad, su pulso. Pero en las tardes, a «la hora puñal», y más, cuando se abría un crepúsculo con sol, esa torre nos laceraba.
> […]
> «¡Si estuviera allí siquiera la torre de Santo Domingo o de la Catedral!—decía—. ¡Y no ésta de cemento, sin alma, sin lengua, nada más que con alarde de tamaño!».
> Valía únicamente porque estaba cerca de Azcona, donde los provincianos levantaban casas o chozas junto a los algodonales, metiéndose en los cercados.
> —¡Hierve Azcona!—exclamaba—. ¡Hierve! ¡Se harán dueños los serranos como Raúl, que ha criado chanchos clandestinamente! (232-233).

El «hervor» de Azcona en contraste con la torre de cemento y su reloj que vigila como un ojo implacable y repite la sentencia del tiempo. La torre colonial, la torre antigua no está; no está esa otra ciudad, ese mundo aún comprensible, hecho posible por un pasado asentado aunque, tal vez, doloroso. Lo que le da valor a esa torre de la María Auxiliadora es su contigüidad con el mundo pujante de los inmigrantes que incursionan en la ciudad, que, como más tarde en el «himno-canción», triunfan en ella, que la hacen suya: el chanchero de Azcona prefigura al chanchero de Chimbote, Bazalar. Azcona es el primer hervor.

El fenómeno de las migraciones del que Arguedas era tan consciente, al cual había estado novelísticamente atento ya en *Yawar fiesta* (estos son los vasos comunicantes; así se articulan tiempos en la imaginación) y que es constante y claramente tematizado en sus reflexiones sobre la novela (desde la polémica de 1957 a la «Discusión de la narrativa peruana» y «Un narrador para un nuevo mundo») aparece aquí, en este *aquí-ahora* de mil novecientos sesenta y tantos (que es también el *ahora-entonces* de mil novecientos treinta y tantos), no en una mirada frontal sino vislumbrado desde la prisión. En esto, la historia de Gabriel (que es una de las formas de ser de *El Sexto*) convoca la historia de Ernesto, que es *Los ríos profundos*. Ernesto, desde su propia celda, oye e imagina (y a través de él, como a través de una Casandra, nos enteramos nosotros de lo que no se puede ver) la escena de la entrada de los colonos en Abancay. Gabriel y Ernesto convocan también a don Julián y a don Pancho, quienes, desde su celda en Puquio, solo podrán oír e imaginar, en diálogo, la hazaña de los Ayllus. Es un presente profetizado

y la prisión define el espacio de la visión, ¿una metáfora del «país cercado»? Años más tarde, el modelo del «vislumbre», la figura del narrador que ve y entiende entre sueños, dominará su última novela; como siglos antes, la escena arquetípica del héroe dormido que «sorprende» el diálogo de los zorros.[49]

Esta orientación hacia el presente puede tener un sentido paradójico si se piensa que la novela se centra en la representación de una experiencia personal y de un período de la historia social pasados, más aún si la metáfora fundamental de la representación (el hervor) proviene de un texto arcaico (el mito de Inkarrí), de una voz antigua pero expresada desde un informante contemporáneo. Pero, precisamente, la más decidida y consciente articulación de esos tiempos es, entre otras cosas, lo que marca la diferencia con su novelística anterior. En el caso de *El Sexto*, el trabajo con la forma de la novela expresa distintos modos de relación entre horizontes de entendimiento. A partir de *El Sexto* se inicia, en la novelística de Arguedas, un proceso de inmersión en el presente, un esfuerzo por darle forma a lo que de otro modo ya por su extrañeza o su novedad tendería a ser perdido o no atendido, sea que se trate de la particularidad de una *voz* o de un encuentro de voces. Las novelas de Arguedas (siendo él mismo un sujeto en tensión con su medio) se enfocan en las tensiones producidas por esta proliferación e interacción de voces. En estos términos, la novela se convierte en exploración del lenguaje social de su tiempo: una novela que oye. En estos términos se da el momento más radical de la incursión en lo inarticulado.

[49] Arguedas, lector de Cervantes, como Gabriel, ¿no habrá sido también movilizado por «El coloquio de los perros», en el que el vislumbre es, además, parte del trance de una enfermedad (sexual) del narrador?

Tercera parte

LA INCURSIÓN EN LO INARTICULADO

Todas las sangres y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

Introducción

Novelas y dramas sociales

Esta sección está dedicada al estudio de *Todas las sangres* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Parto, para leer estas novelas, de la idea de que se trata de un ciclo novelístico que es una incursión en el drama de la modernización en el Perú. El tipo de problema con el que enganchan estas novelas y al que intentan expresar está asociado al proceso de desarrollo económico y al fenómeno del cambio social; se trata del problema de cómo darle forma a una experiencia en la que emergen voces y conductas sociales inéditas (como «gestos sin arquetipo», para usar la expresión de Mircea Eliade) que se articulan problemática o creativamente con lenguajes y prácticas en los que persisten distintas esferas y formas del pasado. La novela se abre (¿se hace?) al registro de la dinámica social de su tiempo y se propone, en el mismo movimiento, realizar una indagación sobre las raíces del presente.

Martin Lienhard ve de manera distinta la relación entre estas dos novelas. En *Cultura popular andina y forma novelesca*, Lienhard propone que *El zorro* aparece «como respuesta» a *Todas las sangres*. Este es el sentido que él le da al diálogo interno entre las novelas: «Al dejar abierta la dialéctica novelesca y al renunciar a imponer al texto una progresión narrativa representativa de un sentido determinado de la historia, Arguedas intenta con esta novela [*El zorro*] sin duda una autocrítica implícita de la visión histórica ideologizante que predomina en la novela anterior».[1] Pero me parece que la caracterización de *Todas las sangres* es un tanto rígida. Más que una novela «ideologizante», *Todas las sangres* es una novela «ideológica», en el sentido que ya se anunciaba en *El Sexto*.

---

[1] Lienhard, Martín. *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Latinoamericana Editores-Tarea, 1981, p. 189.

Voy a poner el énfasis en el hecho de que Arguedas insiste en *Todas las sangres* en la línea de representación del drama social (trabajo iniciado en *Yawar fiesta* y *Los ríos profundos*), conectando esto con un nuevo movimiento de su interés o atención: un más profundo desarrollo de su incursión en la materia del presente (curso que se vislumbraba ya en *El Sexto*). En *Todas las sangres,* el influjo formal del discurso autobiográfico pierde fuerza, mientras que el valor estructurante del rito de pasaje, para ser entendido, tiene que ser pensado en otro nivel: entender que, como los individuos, las sociedades también experimentan procesos de tránsito liminal; o que, como ha demostrado Victor Turner, «los ritos de transición marcan no solo un cambio individual, sino también procesos sociales […]».[2] Con esto vamos a ver que otras estrategias narrativas asociadas al ámbito de lo ritual emergen tanto en el plano de la representación de formas rituales como en la imbricación de lo ritual con la escritura. Se define también a partir de esta novela el sentido que adquiere en Arguedas la novela social como exploración del lenguaje de su tiempo. Se trata de una novela *que oye:* la atención va puesta en el drama de la modernización y en las distintas voces, nuevas y antiguas, que emergen o se reconfiguran en este contexto. Una novela que oye la fibra del lenguaje social: discursos programáticos (económicos, políticos, religiosos, etcétera), mitos modernos y arcaicos. Se trata de una novela que imagina y propone no solo acciones modeladas y formalizadas en géneros establecidos de discurso, sino otros contenidos en formación o vislumbres de lo que podría ser. Pero también es una novela que representa el diálogo de su tiempo como una lucha, como un diálogo conflictivo, y que se inserta en él en esos términos. Es una nueva forma en la que se manifiesta el modelo agónico que anima la comprensión del drama social. La novela se convierte en un espacio de conjunción de discursos, de encuentro y articulación de distintas vetas del lenguaje social. Se trata de una incursión en ideas y voces; una novela ideológica, pero también una novela dialógica.

Si pensamos en lo que Arguedas está haciendo en esa época (en particular en el período de 1956 a 1969) y los términos en que empieza a entender su hacer artístico e intelectual, se va poniendo en evidencia el carácter experimental de su trabajo, que en

---

[2] Para las ideas de Turner véase *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press, 1974; en particular el capítulo 1, «Social Dramas and Ritual Metaphors». El pasaje citado aparece en el contexto de una discusión sobre la «liminalidad o marginalidad como metáfora de la esperanza mesiánica andina» en López-Baralt, Mercedes. *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino*. Madrid: Playor, 1987, p. 61. Como ya he señalado al estudiar *Los ríos profundos*, López-Baralt demuestra, en el análisis, cómo la estructura narrativa de la elegía andina «Apu Inka Atawallpaman» está pautada como una secuencia de ritos de pasaje: separación, liminalidad, reintegración. Véase, en el capítulo 2 de este ensayo, la sección «La inmersión en la vida individual: ¿Una regresión nostálgica? De la representación del drama social al rito de pasaje como sustrato narrativo».

sí se puede entender como la conjunción de múltiples prácticas de discurso. Y este es el caso, ya sea que nos internemos en su actividad como productor o como apropiador creativo de las ofertas que encuentra en el «mercado lingüístico» de su tiempo.[3] La novela intenta la integración de esas prácticas. El proceso se expresa también en la transición que se va operando en la idea (autoimagen) del autor. De la idea del autor como puente o vínculo viviente entre las culturas que configuran el universo de su existencia social, se está pasando a la idea del autor como «individuo quechua moderno», figura que pone el énfasis en la simultaneidad, en la conjunción o copresencia, no en la disyunción. Los personajes de las últimas novelas son concebidos en esas coordenadas y de allí la admiración o la repugnancia estético-ideológica que inspiran: el mismo sentimiento que inspiran el conjunto de la obra y la figura de su autor.

Martin Lienhard tiene razón al insistir en que *El zorro* expresa una forma radical de apertura hacia la historia, pues se exacerba en esa novela la condición de ser una entrada en el presente, una incursión en lo inarticulado. «La novela, en este caso —dice Lienhard— en vez de intentar alcanzar un *reflejo* de una formación social, afirma su calidad de *producto* de la dialéctica socio-histórica. Lo que distingue *El zorro* de la obra arguediana anterior y, más todavía, del resto de la narrativa peruana contemporánea, es su enorme permeabilidad respecto al movimiento histórico […]».[4] *El zorro*, como Chimbote, es inacabable. Así lo pensaba Arguedas: «Chimbote es más que otros lugares un universo inacabable».[5] Parece que ese es el ámbito que perciben y el reto que atrae a ciertas imaginaciones, las imaginaciones *prosaicas* (la que se da en historiadores y novelistas de cierto cuño), atentas al valor, a la complejidad y a las *formas* de la vida diaria.[6]

---

[3] Se trata de otro aspecto a tomar en cuenta en el desarrollo de la idea de la novela y la imagen del autor: la noción de 'imitación' como apropiación.

[4] Lienhard, Martín. *Op. cit.,* p. 190.

[5] La caracterización aparece en una carta a John Murra del 13 de marzo [1967]. Véase Murra, John y Mercedes López-Baralt (eds.). *Las cartas de Arguedas.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998, p. 149. En el contexto de estas cartas, acerca de Chimbote dice también que «Es una Lima en laboratorio», lo que enfatiza el carácter *experimental* de la experiencia (valgan todas las redundancias).

[6] Al discutir el carácter de «la opción por la novela», en el capítulo 3 del primer ensayo, señalaba que la captación de la naturaleza «inacabable» del universo/proceso chimbotano se expresa también, como intuición honda, en la manera en que Arguedas llega a entender el género (la novela) en el que se registra la experiencia. La conexión aquí es con la noción de 'unfinalizability' en el pensamiento de Bakhtin, que tiene fundamental efecto en su idea de la novela. «Bakhtin advances the term […] as an all-purpose carrier of his conviction that the world is not only a messy place, but also an open place. The term appears frequently in his works and in many different contexts. It designates a complex of values central to his thinking: innovation, 'surprisingness', the genuinely new, openness, potentiality, freedom, and creativity […]». Morson, Gary Saul y Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press, 1990, pp. 36-37.

Por eso, esa «permeabilidad respecto al movimiento histórico» no solo hace de *El zorro* un «producto de la dialéctica socio-histórica» sino una instancia *productora*.

Pero este proceso se inicia en Arguedas antes de *El zorro*. Incluso antes de *Todas las sangres*, como he sugerido ya en la segunda parte de este ensayo al estudiar *El Sexto*. De allí mi propuesta de leer *Todas las sangres* en línea con *El zorro*, con la idea de que se da una progresión (tal vez una radicalización) en la lógica novelística, marcada por la apertura de este proceso creativo a las solicitaciones del presente. Contra esto, la reflexión de M. Lienhard sugiere que:

> En *Todas las sangres*, la evolución histórica real o imaginaria del Perú proporciona la trama del plano de los acontecimientos novelescos; *la progresión dramática ofrece una linealidad análoga a la que se desprende de la historia encausada por los manuales*. El motor ideológico de tal representación progresiva de la historia parece ser una fe ilimitada en *la capacidad histórica de los comuneros libres para convertirse en vanguardia revolucionaria global*. Cuando Arguedas emprende y «termina» *El zorro*, la visión profética subyacente a *Todas las sangres* se va frustrando frente a la historia real.[7]

¿Pero hasta qué punto está, en verdad, *Todas las sangres* tan contenida y determinada? Es, sin lugar a dudas, muy difícil comparar los dos procesos compositivos: las distintas maneras en que Arguedas entra en los proyectos, y las distintas maneras en que sale de ellos (o, como sugiere Lienhard, los «termina»). Y hay, es cierto, diferencias notables (¿inmediatamente?) de tono y magnitud entre *Todas las sangres* y *El zorro*. Comparada con la última novela, en *Todas las sangres* hay todavía un conato de mundo épico, en el sentido de que se percibe en ella un mundo (aparentemente al menos) definido por leyes y estrategias predeterminadas, por la fuerza gravitacional del pasado; y que es un mundo habitado por personajes que hablan o *discursean* como arquetipos, personajes que frecuentemente se expresan en una exagerada retórica, en un estilo que oscila entre lo monumental y lo programático. Sin embargo, la novela está también abierta y en contacto con contenidos y procesos contemporáneos, asociados a un presente que tanto el autor como sus lectores «experimentan» y, por lo tanto, son contenidos y procesos abiertos e incluso «informes», aún no formulados.

Por eso, para matizar la idea de que esta novela tiene su centro y motor ideológico en «una fe ilimitada en la capacidad histórica de los comuneros libres», y que esta fe determina el cauce de la representación «progresiva» de la historia, no olvidemos que ese mundo se viene abajo a través de las díscolas prácticas de algunos de sus personajes

---

[7] Lienhard, Martín. *Op. cit.,* p. 189. El énfasis es mío.

centrales (como don Bruno, Demetrio Rendón Willka o incluso don Fermín). Estas prácticas se construyen en contra del cauce que define la lógica de ese mundo, o nos ponen en contacto con un curso subterráneo, menos «encausado por los manuales» (al menos los de entonces). Estas prácticas son, a la vez, formas que no existen (son prácticas «imaginadas», en ese sentido) y formas que actualizan contenidos potenciales o latentes en un imaginario social. Hay una lógica corrosiva que viene de adentro y la «visión profética subyacente a *Todas las sangres*» se aloja en ella. Este sentido de lo «épico» (o la tendencia hacia ese tipo de registro en el que convergen y chocan contenidos de distintas experiencias históricas, y de distinta consistencia en términos de lo *real* y lo *imaginario*) se siente ya en el discurso público del autor cuando se refiere al fenómeno de las migraciones internas, a la emergencia de una nueva ciudad (un nuevo mundo, un mundo «laboratorio») y al proceso de acelerado cambio económico y cultural. Se sienten ya esa entonación y la búsqueda de esa magnitud desde la voz de Cámac —en *El Sexto*— y en la voz del hablante individual-colectivo del himno-canción a Tupac Amaru. Se vislumbra ya en esta última la fuerza y el sentido que luego van a permitir y a organizar la representación del mundo hirviente de Chimbote.

En *El zorro*, Arguedas intentará producir novelísticamente una descripción honda, densa, del mundo chimbotano. La novela se convierte en una radical incursión en las prácticas de la vida diaria, en un universo de gestos inéditos: lenguajes y acciones no codificados, no consagrados aún, algunos de ellos, por discursos institucionalizados. En este sentido, se trataría en esa novela de una manera de internarse en un mundo de tácticas, no de estrategias. Tal vez la radicalmente distinta consistencia de *El zorro* se desprende de la intensificación de este modo de ver *lo que no es,* lo que no tiene aún forma fuera de la ocurrencia; pero también del hecho de que este modo de ver es formulado (se le da forma concreta) en contacto con modelos de acción que propone otra narrativa, en este caso una narrativa «antigua», en la que se expresan también las particularidades de un mundo cambiante, las tensiones de otro mundo en transición: ese complejo multitemporal que es el mundo (del manuscrito) de Huarochirí, en el que Arguedas está trabajando en esa época.

Habría que anotar también (con miras otra vez en la idea de que «la progresión dramática ofrece una linealidad análoga a la que se desprende de la historia encausada por los manuales») que han sido muchos los encontronazos tenidos por los intelectuales con *Todas las sangres* precisamente en virtud del simulacro que se hace en ella de la evolución histórica del Perú. Y es que en esa novela no se trata tanto de un esfuerzo por representar (o de intentar representar) en un sentido *reflejo* esa evolución histórica sino, más bien, de un esfuerzo por concentrarse en el drama social de la modernización

(como modelo procesal social, como sintaxis narrativa), de un esfuerzo por empezar a desbrozar el camino hacia él a través de la ficción.

¿Cuál es el ámbito de la ficción? ¿Cuál es el poder de la ficción? Como se puede apreciar a través del problema de inteligibilidad surgido al momento de su primera inscripción, y como podremos apreciar a través de la crítica documentalista de Alejandro Losada (o en el temor de A. Cornejo Polar ante las aparentes inconsistencias políticas del autor), *Todas las sangres* ha tenido la virtud, digámoslo así, de articularse enigmáticamente con su tiempo, esto es, de proponerse problemáticamente frente a su tiempo. En el fondo, como ya he señalado, este principio de articulación describe la historia de toda la obra de Arguedas; pero es particularmente agudo el caso con sus dos últimas novelas. Comencemos por examinar ese problema.

Capítulo 5
La novela y su tiempo

El Perú, en las décadas de los cincuenta y sesenta, es una sociedad en proceso de cambio. En el período que va de 1948 a finales de los años sesenta, se produce en el Perú un proceso desarrollista de corte liberal, un proceso de economía abierta en el que se iba a intentar también, aunque tardíamente, activar la industrialización del país.[8] Esta fase la podemos ver como un movimiento acelerado de auge y decadencia de la burguesía nacional: el *drama* burgués de la modernización peruana, las vicisitudes de un proyecto que peligraba, amenazado con desembocar en una nueva dependencia. ¿Cuál es la naturaleza y el alcance de las transformaciones que se están operando en la sociedad peruana de esa época?

Una de las áreas en la que convergen las nuevas direcciones económicas y sociales de la época es el sector de la pesca. Este período —o parte significativa de él— puede ser considerado como el período «épico» del desarrollo pesquero (al decir de R. Thorp y G. Bertram) que es, a su vez, un aspecto fundamental en la expansión del modelo exportador. Este es uno de los catalizadores de la movilización de grupos humanos a gran escala, proceso que está a la base de la historia de Chimbote, en la que entra Arguedas como etnólogo y de la cual intenta salir como novelista. El impacto social de este proceso es hondo. Así como se trata de una reconfiguración del mundo *popular,* otro de los aspectos importantes que se nos revela es el de la emergencia de un nuevo grupo de capitanes de empresa. En muchos casos, el origen de estos individuos se encuentra fuera del ámbito del sector dominante tradicional, la oligarquía (de cuya definición, vigencia o existencia se empiezan a preocupar los científicos sociales de la

---

[8] Véase, para las cuestiones de historia económica, Thorp, Rosemary y G. Bertram. *Peru 1890-1977: Growth and Policy in an Open Economy*. Nueva York: Columbia University Press, 1978.

época).[9] Esto, sumado a las peculiaridades financieras y tecnológicas del sector, nos revela el nuevo carácter de la empresa capitalista en el Perú. Las novelas de Arguedas siguen de cerca este complejo proceso.

En *Todas las sangres*, uno de los ejes temáticos es el de impacto global en el mundo andino de la penetración capitalista a través de las grandes empresas mineras. Uno de los personajes centrales de la novela, Fermín Aragón de Peralta, así como nacido en el corazón de la clase terrateniente serrana, es también un ingeniero-empresario de nueva mentalidad, educado en los Estados Unidos. Si bien será derrotado por los intereses extranjeros (incapaz de competir con ellos por el control de su mina) e, incluso, será amenazado su intento de modernizar el agro, el sujeto está dotado de un entendimiento de la nueva situación, que modela su actuar. Cuando la novela empieza a moverse hacia su desenlace, acompañamos a Fermín Aragón de Peralta a una visita a una planta costeña empacadora de pescado. El astuto empresario serrano huele que el futuro va por allí. En medio de una discusión en la fábrica (procesadora) sobre el destino del Perú (en una escena que prefigura el magnífico diálogo entre los zorros en la fábrica chimbotana de su última novela, en el que se hace tema, aún con más fuerza, del gran vértigo industrial), Fermín concluye:

> —El rendimiento es probablemente mayor que el de una mina de buena ley pero no alcanzara a la de Apark'ora. Lo que me «fascina», como diría Matilde, es la sencillez y rapidez del procedimiento, a juzgar por las inversiones y los rubros de egresos. Si la demanda se incrementa, lo que me parece más que probable, será un negocio increíble. He comparado bien las inversiones y ganancias, Arturo: un terrateniente a la antigua, a pesar de que casi no paga mano de obra y solo gasta pequeñeces en herramientas y transportes, proporcionalmente gana, aun en relación con los pagos, mucho menos que una de esas fábricas de pescado. El mismo país; la misma desproporción de ingresos entre patrón y peones. Pero, aquí, un pescador gana en un día lo que un colono de hacienda en un año. Bebamos una copa.[10]

---

[9] Por ejemplo, F. Borricaud, además de Bravo Bresani y H. Favre, participa de las discusiones en el IEP sobre el tema. Véase el material recogido en Borricaud, François; Jorge Bravo Bresani; Henri Favre, y Jean Piel. *La oligarquía en el Perú. 3 ensayos y una polémica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos/Moncloa-Campodónico, 1969.

[10] *Todas las sangres*, en Arguedas, José María. *Obras completas*. Compilación y notas de Sybila A. de Arguedas. Lima: Editorial Horizonte, 1983, tomo iv, p. 339. En adelante, las referencias a esta novela irán indicadas entre paréntesis en el cuerpo de mi texto.

¿A quién retrata Arguedas con esos discursos empresariales de *Todas las sangres*? ¿A quién se dirige con ellos? Fermín Aragón de Peralta le da forma a ciertos aspectos fundamentales de nuevas tendencias que empujan hacia un proceso de cambio; y en su discurso, a lo largo de la novela, se desnuda también un nuevo proyecto de dominación. La figura se completa y se complica cuando el personaje (la voz) individual se muestra en su interacción con otras voces: en el diálogo de Fermín con el ingeniero Cabrejos, el agente de la transnacional que complota para despojarlo de la mina; o en el diálogo de Fermín con Bruno, su hermano, el terrateniente de cuño antiguo; o de Fermín con Matilde, su mujer, la sensibilidad femenina costeña; o con el nuevo líder de los comuneros, el «regresado» Rendón Willka, etcétera. En esos diálogos se van configurando los detalles y contornos de las distintas posiciones que predican sobre ese mundo y se lo disputan; y se impide, de esta manera, un completo cierre ideológico en la novela.[11] Esta es una de las funciones de los discursos *abiertos* o *programáticos* de los personajes de *Todas las sangres*: expresar y, al mismo tiempo, hacer problemáticos los (nuevos) mitos de su tiempo.

Procesos: la captación de la lógica interna de su época

De la hacienda a las minas a la pesca, el desplazamiento novelesco sigue el curso de lo que será el gran movimiento migratorio de individuos y capitales que le darán forma a la época. Es la costa el ambiente más propicio para el desarrollo capitalista y el proyecto modernizador. Es también el espacio que permanece abierto aun para la acción positiva de las energías locales (nacionales) de distintos actores sociales. Pero, de *Todas las sangres* a *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, las novelas —el discurso— siguen también las vicisitudes de una empresa que acarrea sus propias formas del fracaso. En Chimbote/*El zorro* (el espacio real y el espacio textual), la utopía desarrollista choca con los costos sociales y culturales del proceso: la degradación, cuando no la desaparición o destrucción, de formas de vida social y natural que están en el camino como obstáculos. El tema es

[11] Esta idea hay que pensarla e insistir en ella en un contexto en el que críticos de antaño y hogaño (de Luis Alberto Sánchez a Alejandro Losada y Mario Vargas Llosa) han insistido en el esquematismo ideológico y en el maniqueísmo de Arguedas, en su tendencia (cabalmente representada en *Todas las sangres*, según ellos) a construir personajes buenos-buenos o malos-malos. Aquí radicaría, de acuerdo con esos criterios, el defecto artístico o el político (o ambos) de la literatura de Arguedas. De otro lado, en conexión con la lectura de *Todas las sangres* que voy a desarrollar aquí, véase, de W. Rowe, el fundamental capítulo 5 de *Mito e ideología*..., especialmente pp. 132-163; y, de S. Castro-Klarén, el capítulo «Todas las sangres, se sacude el mundo» de *El mundo mágico*...

anticipado en *Todas las sangres* con el avance de la mina que significa la destrucción del pueblo «tradicional» de San Pedro.

El desarrollo de la novelística arguediana, en su constante hacer tema de las relaciones entre (y el enfrentamiento de) la sociedad moderna y la sociedad tradicional, se descubre ahora como un sostenido esfuerzo por darle forma a la saga del capitalismo en el Perú. Contra la idea de que *Todas las sangres*, por ejemplo, es una despedida nostálgica del mundo tradicional serrano (como insistió en verla Alejandro Losada), la novela insiste por el contrario en destacar un mundo marcado por una dinámica de cambio y transformación, que se expresa en distintos planos de la representación y que registra el peso y la presencia de distintos modelos de comprensión de esos fenómenos. La nostalgia no es la única actitud que se expresa con fuerza en la novela respecto al mundo tradicional. No hay nostalgia en Fermín Aragón de Peralta; no hay nostalgia en Rendón Willka. Del mismo modo, la repugnancia y el horror de Bruno Aragón de Peralta no son las únicas respuestas y actitudes expresadas hacia el proyecto modernizador en la novela, aunque pocas son tan poderosas y significativas como la suya, incluso en el mundo *real-social.*

Durante ese período asistimos a un reacomodo de las fuerzas políticas en el Perú. Se trata del fin de una época, del fin de un horizonte ideológico, para usar una expresión de J. L. Rénique en *Los sueños de la sierra*. Cae la máscara reformista-revolucionaria del Apra, a partir de las alianzas pactadas (y eufemísticamente nombradas) con el pradismo y la restauración oligárquica primero (la «convivencia»), y luego con el odriísmo, sus antiguos perseguidores (la «coalición»). Aparecen diversos grupos con propuestas de carácter reformista o progresista que pugnan por ocupar y definir el centro del espacio político (Acción Popular, Democracia Cristiana, Social Progresismo). La izquierda peruana entra a un proceso de redefinición de campos, que abre el espacio para una nueva izquierda o izquierda radical que rompe con el Apra (el Apra rebelde, que luego es el MIR guerrillero) o con el Partido Comunista. Concomitantemente se dan cambios en el orden intelectual y artístico (como los que hemos comentado en el primer ensayo) que van definiendo los contornos del campo de producción intelectual. Se van formando los cauces que convergerán y chocarán a partir de entonces, fuerzas y lenguajes que vertebrarán el drama permanente de la escena política y social peruana.

Un fenómeno importante en el ámbito político lo constituye el hecho de que se van abriendo brechas entre estos sectores políticos e intelectuales y el sector popular, que también ha entrado en una nueva etapa de definición y organización, de enorme vitalidad y creatividad, cada vez más afuera de los linderos de la escena oficial. La presión demográfica no solo actuará determinando un dramático crecimiento del flujo migratorio del campo a la ciudad, sino que también se manifestará en una mayor agitación del

campo que deviene (allí donde existe cierto nivel de caudal simbólico, organización y energía combativa acumulada) en acción directa —tomas de tierra— que es otro de los factores que le imprimen dinamismo a la escena política y social. Tanto la escena oficial (marcada por la lucha de los sectores dominantes por establecer su hegemonía) como el escenario más amplio del conjunto social van reflejando, con el avance del tiempo, el carácter convulsivo y conflictivo del país. En el Perú de los años sesenta, todo parece nuevo o demasiado viejo. Y lo es, en la medida en que la dinámica de la época es el resultado de un continuo reacomodo de fuerzas tradicionales y emergentes. Se impone un nuevo ritmo de vida, una nueva forma de pensar y sentir.

El Perú es entonces un país tenso, una sociedad en proceso de cambio, una sociedad en trance. Es un mundo que experimenta un período de intensa «movilización social».[12] El marco tradicional en el que la sociedad había funcionado hasta entonces es llevado a sus límites y se encuentra a punto de estallar. Se ciernen sobre ella los espectros de una crisis económica y política, que es una crisis moral, que es una crisis social. Surgen nuevas formas del temor en unos (de la «guerra de castas» al «desborde popular») como contraparte de la nueva esperanza que empieza a manifestarse en otros. Ese es el sentido de época que encierra la idea de un «ocaso del poder oligárquico». La novelística de Arguedas de 1957 a 1969 es en modo significativo una reflexión seria, un esfuerzo consciente por entender la naturaleza de esos complejos procesos económicos y sociales.

En su sentido interpretativo, esa novelística es un esfuerzo por entender la unidad y la lógica interna de su época. En su sentido ético, es una literatura que parte de una seria preocupación por el futuro de la sociedad en el Perú, y se la plantea en su centro. La forma del argumento autorial a finales de 1964, tal como se expresa en «Razón de ser del indigenismo en el Perú» (y luego repetida en el primer Encuentro de Narradores de Arequipa), es la de un dilema que se le plantea a la humanidad del presente entre dos modelos de organización de la vida basados en principios opuestos y antagónicos. En el Perú, dice Arguedas:

> Las clases sociales [dominantes] y los partidos políticos que les sirven de instrumentos, que se beneficiaron durante siglos con el antiguo orden viven ahora en un estado de alarma, de agresividad y de complot contra la insurgencia de estos valores de la cultura y pueblo

[12] Dice François Borricaud, al estudiar la situación peruana de entonces, que: «El crecimiento del sector moderno, la declinación del sector tradicional, el malestar urbano, son, en realidad aspectos relacionados entre sí de un proceso que con Karl Deutsch llamaremos *movilización social*. Bajo este nombre se designa, escribe Karl Deutsch, un proceso global que afecta a grandes sectores de la población de la regiones tradicionales en vías de *modernización*». En Borricaud, François. *Poder y sociedad en el Perú contemporáneo*. Buenos Aires: Sur, 1967, p. 10.

> dominados y, sobre todo, de su alarmante difusión. [Para estos grupos, vinculados a los intereses de las empresas extranjeras] la emergencia de las clases étnica y socialmente inferiores representa un peligro, una doble amenaza: la pérdida de la dominación del país y la posibilidad de la consolidación de formas comunitarias oriundas de trabajo y de pautas de vida. Califican a estas pautas tradicionales de «comunistas». Pretenden sustituirlas por el impulso individualista de la iniciativa personal agresiva tendiente al «engrandecimiento» de la familia mediante la acumulación de la riqueza; y tal poderío puede y debe adquirirse a costa de la explotación del trabajo ajeno, sin escrúpulos de conciencia de ninguna índole.[13]

Aquí está *Todas las sangres* de muchas maneras: desde la forma en que se comprimen diversos discursos y perspectivas globales, al detalle que presenta el «significado» del término *comunista* (el aspecto fóbico de su formación será representado en la novela), hasta la explicación del conflicto global como una lucha (un *agón*) o una danza entre rivales: un *yawar mayu*, la quintaesencial metáfora dinámica de Arguedas que, como en otras novelas en las que aparece, define también aspectos estructurales.[14] Pero, sobre todo, están en esa declaración tanto *Todas las sangres* como *El zorro* en lo que es central a la concepción de sus historias: la macroestructura de sus dramas es el proceso de incorporación de un espacio social, cultural y económico (un pueblo, una región) al sistema mundial.[15]

Los términos que propone Arguedas invitan a ver la lucha como una pugna entre los principios de *asociación* y *comunidad,* como se entiende el fenómeno en el vocabulario y la intención de F. Tönnies: no como una oposición neta entre dos tipos ideales, sino como una tensión permanente entre dos tendencias o posibilidades.[16] Y, lado a lado con esto, el enfrentamiento entre una economía moderna, capitalista, por una parte, y una economía autárquica o natural, por la otra. Se manifiesta también, en el lenguaje

---

[13] El texto íntegro de esta segunda parte del ensayo «Razón de ser del indigenismo en el Perú» de Arguedas aparece como «Apéndice al capítulo 1» del libro de Alberto Escobar, *Arguedas o la utopía de la lengua.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1984, pp. 57-64. Para el pasaje citado véanse las pp. 62-63.

[14] Ya he indicado la importancia temprana del *modelo agónico* en el pensamiento de Arguedas. En particular, la importancia que tiene como principio organizador de la forma novelesca desde sus primeras novelas y, en particular, *Los ríos profundos*. *Todas las sangres* no será excepción, como lo demuestra este pasaje de un texto contemporáneo a ella, que acarrea el núcleo de su visión.

[15] Franco Moretti ve en esta trama el carácter (la posibilidad o la razón de ser) de una «épica moderna». En Moretti, Franco. *Modern Epic. The World-System from Goethe to García Márquez*. Londres y Nueva York: Verso, 1996. Para la densidad del mundo de Chimbote vista en estos términos, véase Escobar, Alberto. *Op. cit.*, especialmente pp. 225-226.

[16] Tönnies, Ferdinand. *Community & Society*. Nueva York: Harper Torchbooks, 1963.

de Arguedas, la captación de tendencias importantes en la configuración del lenguaje social de la época, que es un lenguaje atento a las entonaciones del presente, pero también orientado a modular voces antiguas, «oriundas», asociadas a la reemergencia de las clases «étnica y socialmente inferiores», asociadas a la revitalización del continuo, del inacabable, conflicto étnico-cultural del Perú.

El pasaje también atestigua el éxito de la ideología desarrollista, que se está metiendo en la médula del discurso social; y, también, se articula el temor ante la creciente pérdida de autonomía nacional y la concomitante, creciente, influencia foránea (desde las múltiples dimensiones que tiene ese *afuera*) en la dirección del proceso del desarrollo, cuya presencia dominante y empuje empiezan ya a expresarse en los ámbitos económico y cultural. En la perspectiva de Arguedas, nunca como en esos tiempos habría estado más viva y sería más terrible la aserción de Eric Wolf de que la sociedad capitalista se levanta sobre las ruinas de la sociedad campesina. Wolf planteaba la imagen, en su sentido mayor, diacrónicamente, señalando la importancia histórica y el lugar del campesinado en el proceso histórico; Arguedas la ve y expresa como un crisis en proceso, actual, contemporánea.

En *Los sueños de la sierra*, José Luis Rénique nos recuerda los términos en que el proceso de modernización se le planteaba a ciertos sectores de la sociedad de la época:

> Hay un sentido en el cual un rápido progreso económico es imposible sin ajustes dolorosos. Antiguas filosofías tienen que ser desechadas; viejas instituciones tienen que desintegrarse; vínculos de casta, credo y raza tienen que estallar y un gran número de personas que no pueden amoldarse al progreso tienen que ver frustradas sus expectativas de una vida confortable. *Muy pocas comunidades están dispuestas a pagar el precio del progreso económico*.[17]

Sobre el costo del progreso económico, se puede agregar aquí, con M. P. Cowen y R. W. Shenton, la idea de que «el desarrollo moderno consiste en procesos simultáneos de mejoramiento y destrucción». De ello se sigue, según estos autores, que «la intención de desarrollo moderna se dirige tanto a las cualidades negativas como a las positivas del desarrollo».[18]

---

[17] Rénique, José Luis. *Los sueños de la sierra. Cusco en el siglo XX*. Lima: CEPES, 1991, p. 139. El énfasis es mío.

[18] Cowen, M. P. y R. W. Shenton. *Doctrines of Development*. Londres y Nueva York: Routledge, 1996, p. 445. Las traducciones son mías.

La literatura de Arguedas es uno de los espacios donde se plantean los problemas éticos de esa mentalidad y de ese modelo de desarrollo. En ella aparecen representados tanto el aspecto «épico» (en la concepción de la voluntad y la intención de desarrollo como impulso creativo), como el aspecto «trágico» (la revelación, en el conflicto entre las fuerzas y tendencias rivales, del carácter destructivo) del proceso. En *Todas las sangres*, por ejemplo, el minero Fermín Aragón de Peralta no solo exterioriza ese entendimiento, sino que expresa inequívocamente, en términos de intencionalidad y agencia, ambos procesos. En una pasaje de la novela escuchamos la voz del minero que «reflexiona» y «explica» (¿a quién?) después de perder la batalla por el control de la mina. El soliloquio cierra una sección del capítulo IX de la novela, a la que le sigue una sección dedicada a la entrada de la Guardia Civil en Paraybamba y el inicio de la violenta represión contra las comunidades indígenas de la zona. El capítulo se ha iniciado con la escena del descubrimiento del gran estrato de plata en la mina y el rezo del líder indio-minero Justo Pariona: «¡Que no sea para el mal, para el sufrimiento de los que no tienen amparo! ¡El metal es del diablo! Por eso nuestro padre Apukintu lo oculta. Pero los señores han inventado máquinas. Ellos manejan el mal como el bien ahora. ¡Dios Padre Apunkintu: defiéndete!»:

> Aquella misma tarde San Pedro de Apark'ora, con la ortografía castellanizada de *Aparcora*, pasó a pertenecer al gran imperio del consorcio. Toda la maquinaria estaba ya preparada para ponerse en marcha.
>
> «No volveré más a San Pedro de Lahuaymarca. Buscaré otra mina. Con los millones que tengo me enfrentaré a los consorcios del mundo entero. Se llevarán solo lo justo. *Y que sean estos monstruos anónimos quienes liquiden a Bruno, a los señores tristes de San Pedro, a los indios. Buena pelea les encomiendan a sus empleados. ¡Crécete, Rendón Willka! ¡Crécete, bestia Adalberto, si puedes! Lucas será aplastado o mimado por el monstruo.* No lo sé. Voy a llamar a Camargo. No creo que acepte *trabajar con patrones invisibles y al mando de empleados a sueldo y sin misericordia*. ¡Yo encontraré una mina con él! En la costa, donde los indios van como desperdicios de las comunidades o huyendo de las haciendas. Nada de minas en los pueblos con brujería y fanatismo. Ni Bruno, ni Rendón, ni Carhuamayo; menos Cabrejos. Yo solo, con mando para vigilar desde lejos a los indios que tienen presentimientos que hay que sustituir con pensamientos. *No sé cómo he de hacerlo. Pero el indio debe desaparecer. Es la oscuridad de un pasado extraño. En ellos está metido el Ande con su turbamulta de misterios y con su fuerza. El misterio es lo contrario de la técnica, del progreso. Y si no llegan pronto a la técnica los degollarán.* Los traeré a la costa y que agricultores de la costa vayan a sembrar las tierras de las haciendas y transformen a las comunidades. *Que esa masa se disgregue en individuos*. Porque ellos cantan unos al

> oído de los otros las antiguallas, con fanatismo. *Hay que dispersarlos, convertirlos en gente de empresa. Que ambicionen y que se maten un poco unos a otros. De allí surgirá el verdadero hombre peruano.* Y no nos pondrán de rodillas los consorcios. Nos tendrán que respetar; es decir, no se llevarán el 80%, sino del 10 al 20. *Entonces seremos libres, sin indios. Todos asociados por las conveniencias y no por la brujería.* Yo empiezo hoy la segunda etapa de mi empresa» [el énfasis es mío] (296).

El pasaje nos llega en esa voz *programática* que crispa e irrita a muchos críticos literarios. Pero es también la entonación del visionario, del desarrollista «fáustico».[19] Fermín narra (anticipa, prevé: en ese sentido, vislumbra, profetiza) desenlaces en la batalla que aún ha de venir y traza el curso de un nuevo comienzo, un nuevo programa, los inicios de una utopía modernizante. Para el minero Aragón de Peralta la destructividad no es una consecuencia involuntaria o indeseable del desarrollo. En él, la voluntad de desarrollar es también la voluntad de destruir. La «disgregación» y la «dispersión» (que tienen un profundo sentido de pérdida y derrota en los textos indígenas que expresan la experiencia de la conquista, textos que, como ya hemos visto y veremos, Arguedas conoce y maneja en esta época) adquieren un valor *positivo transformativo*. En esto se expresa, paradójicamente, el aspecto *diabólico* del personaje.[20] Visto desde la perspectiva del pueblo de San Pedro, por ejemplo, el impulso desarrollista de Fermín (la mina que él pone en marcha es su última expresión en ese medio) se experimenta como un proceso de decadencia, descomposición y destrucción. Por su parte, la excitada («fáustica») visión del minero comprende la necesidad de las cualidades negativas del proceso, lado a lado con las positivas de «crecimiento, expansión, mejoras». La novela, como saga y tragedia de la modernización, revela las distintas facetas del proceso.

---

[19] Uso el adjetivo en conexión con la figura que describe Marshall Berman como la «tercera metamorfosis» de Fausto («el desarrollista»), al estudiar el clásico de Goethe bajo el rubro de «La tragedia del desarrollo». Dice Berman: «Ahora, en su tercera encarnación, conecta sus impulso personales con las fuerzas económicas, políticas y sociales que mueven al mundo; aprende a construir y a destruir. Expande el horizonte de su ser de la vida privada a la pública, de la intimidad al activismo, de comunión a organización. Lanza todos sus poderes contra la naturaleza y la sociedad; lucha por cambiar no sólo su propia vida, sino las de todos lo demás también. Ahora, ha encontrado una manera de actuar efectivamente contra el mundo feudal y el mundo patriarcal: construir un ámbito social radicalmente nuevo, capaz de vaciar el viejo mundo o traérselo abajo». Berman, Marshall. *All that Is Solid Melts into Air*. Nueva York: Viking Penguin, 1988, p. 61. La traducción es mía.

[20] «Diabólico», tomado etimológicamente como 'el que desune' o (más hondo) con el sentido de 'separar', 'sembrar discordia'. Véase Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 3.ª ed. Madrid: Gredos, 1980. Así, se articulan en Fermín lo 'fáustico' y lo 'mefistofélico'.

En suma, este es un momento en el Perú en el que surgen nuevos actores que impulsan la realización de nuevos proyectos económicos, sociales, culturales y de organización de la vida cotidiana. Mas no se trata de fuerzas articuladas entre sí. Por el contrario, se trata de fuerzas que empiezan a redefinir el escenario en competencia entre sí y, con ello, se destinan a agudizar el conflicto social. ¿Es este un período revolucionario? Se lo percibe desde «adentro» como una coyuntura potencialmente explosiva en lo social. Se entiende que la naturaleza dinámica de las fuerzas emergentes no está necesariamente encausada o controlada o conectada a los discursos institucionales. En esta atmósfera encuentran su fuente y aptitud las metáforas «energéticas y mecánicas» que modelan internamente el análisis de la época que recoge F. Bourricaud en *Poder y sociedad*. También es la base para la intensificación conceptual del *hervor* y el *yawar mayu* arguedianos.

Drama y novela social: la definición de los dominios y zonas de la exploración novelística

Ya hemos visto (al estudiar *Yawar fiesta* y *Los ríos profundos*) el sentido que adquiere el concepto de «drama social» en el desarrollo de la antropología cultural de Victor Turner a lo largo de los años sesenta. Para Turner, el drama social es una forma universal de acción política y transformación social. Expuestos de manera esquemática, los momentos básicos de su modelo procesal son cuatro: primero, se produce una *ruptura* como resultado de un conflicto; le sigue una *crisis* como ahondamiento de la ruptura e incremento de la peligrosidad del conflicto; esta es a su vez seguida por esfuerzos de *reparación* y, finalmente, por un *reacomodo o separación* de los bandos en conflicto. Podemos reconocer en la estructura de este modelo «agónico» la intuición que permite observar e iluminar tanto la experiencia de ciertas sociedades como el patrón que se encuentra a la base de sus grandes narrativas (capturado en algunas de nuestras novelas sociales, por ejemplo). La idea es que ni «estructura» ni «orden social» son necesariamente estados deseables o inevitables en la vida de comunidades que se hallan, por su propia naturaleza, sujetas a constante cambio. El modelo interpretativo es por lo tanto dinámico, no homeostático.

De modo que lo que se entiende como *drama social* se ofrece al mismo tiempo como la base social y (en tanto proceso captado por un observador) como una estructura para las narrativas. Es, en palabras de Victor Turner, «la matriz experimental en la cual muchos géneros de "actuación" [*performance*] cultural han sido generados, comenzando con los rituales de reparación [*redressive ritual*] y los procesos jurídicos, e incluyendo

eventualmente la narrativa oral y literaria».[21] La definición de Turner sugiere una tipología secuencial de géneros (de discurso) culturales que van del ritual a la narrativa literaria. Ya he señalado en capítulos anteriores la manera en que la novelística de Arguedas va entendiendo, incorporando y reformulando su relación con lo ritual. En esta etapa del experimento veremos una elaboración más íntima de esta conexión; veremos una transformación de la idea de la novela que se funda en un encuentro con la fibra más honda del género: el descubrimiento del potencial de la novela como *género de actuación* cultural.

Por otro lado, en un libro de época, Gunnar Myrdal introduce también el concepto de 'drama' para dar cuenta del fenómeno de cambio social y económico que modelaba el destino de ciertas sociedades. En *Asian Drama* (1968), Myrdal sostiene que entender la dinámica de la modernización y el desarrollo en Asia en esos términos no se le impone al observador como un «artificio», sino que se trataba más bien de una imagen que se le ofrece «naturalmente al observador de la vida presente de esas naciones». Agrega que todo aquel con la capacidad de oír los diferentes lenguajes en los que se expresan las aspiraciones sociales de los distintos grupos y actores (en la discusión pública, en los debates sobre ciertos asuntos urgentes) escucharía o percibiría «una decisiva [*fateful*] constelación de explosivas potencialidades para un cambio extremadamente rápido, a la vez que las tercamente formidables dificultades externas y los obstáculos e inhibiciones internos al cambio. Uno no puede dejar de sentir —continúa— que lo que está observando es precisamente el despliegue de un drama en su sentido clásico».[22]

En este contexto particular, la metáfora del *drama* emerge también como una manera de pensar situaciones de crisis o conflicto social. Con ella se capta un aspecto fundamental de la estructura de un proceso. Se trata de un drama «intenso e inmenso», sostiene Myrdal, pero a pesar de sus complejidades, como en un drama clásico, lo atraviesa «un tema esencialmente simple». El drama encuentra su unidad en un conjunto

---

[21] Véase Turner, Victor. «Social Dramas and Stories about Them». En W. J. T. Mitchell. *On Narrative*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981, pp. 137-164. Para el pasaje citado, p. 154. La traducción es mía. Para el conjunto de la reflexión, véase la introducción de Kathleen Ashley al volumen *Victor Turner and the Construction of Cultural Criticism. Between Literature and Anthropology*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1990, especialmente la p. xvi.

[22] Myrdal, Gunnar. *Asian Drama. An Inquiry into the Poverty of Nations.* Nueva York: Pantheon, 1968, vol. i, p. 35. Para este pasaje, como para los siguientes que uso en esta sección y para la ideas referidas al argumento de Myrdal, véase el prólogo, «The Beam in Our Eyes» («La viga en nuestros ojos»), texto que Myrdall propone, en 1969, como un llamado urgente (algo así como un «llamado a los doctores») para desarrollar una «sociología del conocimiento». En este prólogo, véase en particular la sección 10, «The Conception of Drama». Todas las traducciones son mías.

de «conflictos internos que operan en las mentes de la gente: entre sus altas aspiraciones y la amarga experiencia de una dura realidad; entre el deseo de cambio y mejoramiento, y las reservas e inhibiciones mentales sobre la capacidad para aceptar las consecuencias y pagar el precio». Myrdal aclara que tales conflictos son parte inevitable de la vida humana en distintos tiempos y lugares, pero insiste que en los países que él estudia estos conflictos han adquirido una intensidad excepcional y creciente, y que asumen una forma particular.[23]

La imaginación de Arguedas se desarrolla en estas coordenadas; su atención está puesta en los mismos fenómenos y al mismo tiempo en que se desarrollan los trabajos de campo y los trabajos teóricos de Turner y de Myrdal. *Todas las sangres* es un gran esfuerzo (de los últimos y de los únicos) por construir una novela social en el Perú en esos términos, desde esa inteligencia de los procesos sociales. Junto con *El zorro*, es la última novela peruana que ensaya ese amplio y hondo registro. Hablar de novela social en este contexto es destacar, entonces, dos aspectos fundamentales. Por un lado, se trata de una novela que se construye como exploración, a través de la ficción, de momentos de crisis y cambio social; por el otro, concomitantemente (visto el fenómeno desde una perspectiva bakhtiniana), se trata de una novela que se construye como una exploración de los lenguajes sociales de su tiempo. En otras palabras, una novela en la que la *sociedad* no es solo *tema* sino, también, *forma.*

Estas dos novelas de Arguedas contrastan con sus contemporáneas peruanas, de magnitud cercana (por ejemplo *Cambio de guardia* de Julio Ramón Ribeyro y *Conversación en La Catedral* de Mario Vargas Llosa) en más de un aspecto. Una de las diferencias notables es que, en estas novelas de Arguedas, el mundo andino, su destino y vicisitudes, sigue siendo el punto de partida y el eje de la indagación histórica sobre el país. En las cartas que le escribe a John Murra a comienzos de los sesenta, cuando *Todas las sangres* es todavía una idea (y en parte tal vez ya un texto) que coexiste con otra idea que luego será *El Sexto* y, luego, con otro texto que será *Dioses y hombres de Huarochirí*, Arguedas va definiendo la magnitud del proyecto:

---

[23] Myrdal, Gunnar. *Op. cit.,* p. 34. La posición de Myrdal está también en contacto con planteamientos de la época sobre los riesgos de procesos que generan expectativas sociales que luego no pueden ser satisfechas. Véase, por ejemplo, un ensayo de 1960, de Roberto de Oliveira Campos, «Basic Problems of Economic Development in Latin America», en el que habla del *mystique of development* como un aspecto central del escenario político-económico latinoamericano de la época. «En la raíz de la urgencia desarrollista —dice Oliveira Campos— se encuentran complejas razones, generalmente descritas como la "revolución del alza de expectativas"». En *Reflections on Latin American Development*. Austin: University of Texas Press, 1969, p. 3. La traducción es mía.

> Lo malo es que tengo abandonados dos relatos que había comenzado […]. Uno de los relatos, una novela corta, trataría de mostrar el Perú del 37 al 40 a través de la vida en una de las prisiones más inmundas que pueda imaginarse. […] Mi propósito era mostrar esa prisión y la lucha de comunistas y apristas. […] Se habría llamado *El Sexto* […]. *El otro relato debía ser una novela más bien extensa y ambiciosa en la cual deseaba mostrar el Perú actual de los Andes con sus remolinos profundos, en plena revolución de costumbres.* Tengo perfectamente bien concebidos los temas de ambos relatos, pero da ganas de llorar cuando veo que el Instituto no me los dejará continuar, pues estoy con la salud destrozada. [Carta del 24 de junio de 1960]
>
> Yo tengo la ilusión de continuar la traducción de Ávila [el manuscrito de Huarochirí], pero también me atenacea la continuación de mi novela *Jonás* [tiene que ser la futura *Todas las sangres*], *en la que he trazado el proyecto de mostrar el Perú de hoy y de su tormentoso cambio en los últimos veinte años.* La novela está empezada. Todos me dicen que la concepción de la obra es completa. No quisiera perder de nuevo la salud sin concluir este trabajo. Yo soy novelista o narrador; es mi vocación. Pero me he contratado con la Universidad Agraria para dictar cuatro horas de quechua y no sé si me quedará tiempo para escribir. Tengo muy poca capacidad de trabajo [carta del 15 de agosto de 1962].[24]

Del universo regional al nacional, y Arguedas insistirá luego en el enganche con lo transnacional. Si se mira bien el asunto, aquí hay otra matriz para la idea de su novelística entendida como un proceso evolutivo. Pero, más importante aún, el lenguaje con el que describe el proceso revela ya la atención y obsesión con el problema de cambio y transformación acelerados de la sociedad serrana primero, y la sociedad global luego.

La de Arguedas es una manera de enfocarse en el drama andino, de rastrear su desplazamiento a la costa, de verlo como un drama de modernización. La intensificación de ese enfoque marca el paso de *Todas las sangres* a *El zorro*. El drama se va asentando no solo como tema, sino también como forma: del drama de la incorporación de San Pedro de Lahuaymarca al sistema mundial, en *Todas las sangres*, al drama de la incorporación de Chimbote, en *El zorro*. De allí que la diferencia más notable entre estas novelas y sus contemporáneas peruanas sea el lugar central que ellas definen para la *esfera* de lo económico, y la consistencia y complejidad que esta esfera adquiere en la representación artística.

La insistente inscripción de lo económico en las novelas de Arguedas ha sido observada y objetada por distintos críticos. En el primer ensayo de este estudio he señalado

---

[24] Murra, John V. y Mercedes López-Baralt (eds.). *Op. cit.,* pp. 43 y 84, respectivamente. El énfasis es mío. Nótese la *constelación* de textos narrativos que va tomando forma; también, la tensión entre profesión y vocación, y la devastadora dinámica entre enfermedad y escritura. Arguedas ya está en *la época de los zorros.*

cómo Henri Favre, en el contexto de la mesa redonda sobre *Todas las sangres* (1965), se pronunció claramente sobre el carácter antiestético de la materia económica y puso en duda la capacidad de la novela (esa novela, la novela en general) para hacer una adecuada presentación de la complejidad de esos fenómenos. Por su parte, treinta años más tarde, Mario Vargas Llosa, en *La utopía arcaica* (1996), satiriza las caracterizaciones del fenómeno económico en *Todas las sangres* bajo el concepto de 'economía-ficción', que él sugiere como índice de la ignorancia de Arguedas, o de su confusión o de su esquematismo ideológico, en estas materias. Cito en extenso. Vargas Llosa está demoliendo los fundamentos ideológicos de la imaginación que organiza la incongruente representación del mundo social en la novela:

> He dicho que esta descripción de la sociedad peruana [que caracteriza a *Todas las sangres*] ilustra una tesis marxista elemental —la lucha de clases como motor de la historia—, y ahora debo añadir que *lo hace de manera rudimentaria y caricatural*, desde la propia perspectiva marxista. En el libro, los capitalistas, a diferencia de lo que Marx creía de ellos —feroces portadores de la modernización y progreso y muy hábiles en la defensa de su egoístas intereses— son de una crasa ignorancia económica y empresarial. No obran en favor del desarrollo del capitalismo sino para atrofiarlo y destruirlo, es decir, como enemigos declarados de sus propios intereses.
>
> *La empresa en la economía-ficción de Todas las sangres, no existe para crecer y multiplicarse (principio básico de una firma que compite en un mercado) sino para diseminar el mal*: hacer sufrir a los débiles, despojarlos, arruinarlos, humillarlos. Su meta no es el beneficio; es causar daño. No de otra manera se explica que el poderoso Zar diga: «Tenemos que evitar que el Perú se desarrolle, hay que seguir conteniéndolo» […] Pues, siendo él dueño del Perú o poco menos, el primer perjudicado con la parálisis de la sociedad que es su patrimonio sería él mismo.[25]

Los rasgos «caricaturales» en la narrativa de Arguedas son visibles, como he señalado al estudiar *Yawar fiesta* (al destacar el aspecto satírico de la novela), y me parece posible entender en esos términos la constitución de la figura del «Zar» en *Todas las sangres*.[26]

---

[25] Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 257. El énfasis es mío.

[26] Cornejo Polar observa, tras comentar sobre «cierta objetividad narrativa» que es una de las fuerzas constructoras de la novela, que «Al lado de esta tendencia a la objetividad de la representación, *Todas las sangres* muestra otra, contraria, que define la filiación del narrador, al menos en sus rasgos generales. En esta dirección actúa la visión abiertamente caricaturesca de ciertos personajes, en especial los ligados al Consorcio imperialista, visión que connota una actitud afectiva e ideológica del narrador, sin duda […]». En Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas.* Buenos Aires: Losada, 1973, p. 193.

Pero estos rasgos caricaturales —o satíricos— no tienen ningún sentido si se les quita intención (esto es, si se los ve exclusivamente como distorsión ideológica en la perspectiva autorial, que es lo que insiste en hacer Vargas Llosa).

Por otro lado, tanto este aspecto caricatural, como la idea del capitalismo como diseminador del mal y el sufrimiento revelan la existencia de una «perspectiva» dentro de la novela, aunque no la única, pues la novela propone un juego de perspectivas, un sistema valorativo a través de continuo e intenso diálogo.[27] Sin embargo, a Vargas Llosa le resulta difícil validar la existencia de esta «perspectiva», a la que solo puede ver como defecto. Esto ocurre, de manera significativa, por los contenidos que tienden a darle forma (en esa perspectiva) a una manera particular de resistencia al cambio o la modernización, que en *Todas las sangres* y *El zorro*, por ejemplo, se conectan con repuestas de tipo milenaristas.[28] Ahora bien, el punto que hace Vargas Llosa intenta ser claro y preciso en cuanto a lo que la novela de Arguedas hace y lo que no puede hacer, y en cuanto al plano en el que hay que juzgar el fenómeno. Sin embargo, vale la pena aclarar un par de cosas —o complicarlas, más bien— antes de volver a su argumento.

La caracterización que hace Marx de la burguesía a la cual apela Vargas Llosa (si es, como pienso, la famosa del *Manifiesto comunista*) no es una definición categórica o esencial, sino que apunta a resaltar el aspecto revolucionario, el impulso innovador de esa clase social. Se trata de un fenómeno históricamente situado, cuyo valor modélico se usa críticamente en contra de una clase que va perdiendo su impulso revolucionario

---

[27] Cornejo Polar, como acabamos de ver, afilia esta perspectiva con «el narrador». Empujando el asunto a partir de las ideas que luego introducen Ángel Rama y Martín Lienhard, uno podría pensar esa perspectiva como un aspecto de la «cultura andina», esto es, como indicio de la presencia de un narrador más «zorro».

[28] Vargas Llosa empieza a formular las tesis sobre Arguedas, que cristalizarán en el largo argumento de *La utopía arcaica* hacia finales de los setenta, época de cuando hay, por lo menos, dos ensayos importantes sobre el asunto de la «utopía arcaica», el ideologismo y la antimodernidad de Arguedas: *La utopía arcaica*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978; y «José María Arguedas: entre la ideología y la arcadia». *Revista Iberoamericana,* vol. XLVII, Nº 116-117, 1981, pp. 33-46. Ese período coincide con la composición de *La guerra del fin del mundo*, novela en la que Vargas Llosa inscribe su defensa más compleja contra esas *mentalidades* primitivas y la conexión de estas con las ideologías y utopías radicales que propugnan la revolución social. De la misma época también son artículos como «Sartre, Fierabrás y la utopía» y «Antonio Consejero», en los que se elabora sobre esos temas. Sobre el lugar de Arguedas en el curso de esta línea polémica de Vargas Llosa he elaborado en «Gótico, satírico grotesco: Andes, revolución y utopía en la obra de Vargas Llosa.» PORTUGAL, J. Alberto. *SECOLAS Annals (Journal of the Southeastern Council on Latin American Studies),* vol. XXX, marzo de 1999, pp. 60-69.

o cuya irracionalidad se va convirtiendo en una fuerza destructiva.[29] Es más bien en esos términos críticos que la caracterización clásica aparece, si aparece, en los años sesenta en América Latina, en el contexto del discurso radical (como había aparecido antes, por ejemplo, en la evaluación que hizo Mariátegui de la experiencia histórica de la burguesía peruana a lo largo del período republicano). Aparece entonces de manera problemática para destacar el fracaso histórico de esa clase. Se enfatiza la condición dependiente, el carácter intermediario de las burguesías nacionales (se cuestiona incluso su existencia), a tono con las formas de caracterizar y cuestionar el desarrollo capitalista de la región. Esto no es solo *opinión:* es también *teoría* en la época. De manera que la lógica del Zar, crudamente expresada en el pasaje que Vargas Llosa cita y comenta, tiene que ser vista en el contexto de las visiones del capitalismo que caracterizan a las distintas formas del pensamiento crítico de la época.

Que en *Todas las sangres* el personaje de el «Zar» sea uno de los portavoces de esa clase sirve para enfatizar su distancia, el sentido *extranjero* de esa clase. Esta visión de las clases dominantes ya había sido articulada por boca de Alejandro Cámac y de Gabriel —en *El Sexto*— y era de frecuente uso en el discurso político antimperialista de la izquierda o del Apra. En el vocabulario arguediano, la posición o figura del Zar (ruso) se usa para expresar irónicamente la distancia abismal que la clase dominante establece frente al pueblo (frente al campesinado en particular), pues la brecha es aún más honda en el Perú, según Arguedas, que la que existía entre el Zar y un campesino ruso. De modo que el «Zar», como representación de un cierto tipo de empresario o de una cierta concepción de la empresa (pues no es el único modelo, como ya hemos visto con Fermín Aragón de Peralta) en *Todas las sangres*, expresa un máximo de distancia frente a esa fuente de realidad que es el pueblo. Es, en cierto sentido, una forma de delirio.

Podemos pensar que la contraparte al Zar en esa novela se encuentra en Fermín Aragón de Peralta (en términos del conflicto entre lo extranjero y lo nacional); pero

---

[29] Tras el vertiginoso «elogio» de la burguesía como clase revolucionaria («The bourgeoisie cannot exist without constantly revolutionising the instruments of production, an thereby the relations of production, and with them the whole relations of society»), Marx sanciona su crisis: «The productive forces at the disposal of society no longer tend to further the development of the conditions of bourgeois property; […] The conditions of bourgeois society are to narrow to comprise the wealth created by them. […] And how does the bourgeoisie get over these crises? […] On the one hand by enforced destruction of a mass of productive forces; on the other, by the conquest of new markets, and by the more thorough exploitation of the old ones. That is to say, by paving the way for more extensive and more destructive crises, and by diminishing the means whereby crises are prevented». Marx, Karl. *Manifesto of the Communist Party*. En Robert C. Tucker (ed.). *The Marx-Engels Reader*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 1978, pp. 469-500. Para los pasajes citados, pp. 476 y 478, respectivamente.

se da mejor y más claramente (como contra-parte) en la transformación del gamonal Bruno Aragón de Peralta quien, como veremos más adelante, se comporta (para seguir con la analogía rusa) como el príncipe-novelista León Tolstoy, quien se despoja de su propiedad en favor de sus siervos, en un gesto (ya sea real o imaginado) que más que antifeudal es, en sentido amplio, radicalmente antiposesivo.

En *El zorro*, por otra parte, tanto el sentido de empresa como el de empresario se agrandan y se rarifican. En la figura de Braschi (el casi mítico empresario, *originador* o demiurgo del *boom* económico de Chimbote) se inscribe en parte lo que el Zar representa en *Todas las sangres*. Pero Braschi es también la representación del impulso fáustico de don Fermín. La figura es a la vez más compleja y más abstracta, y más cercana a lo que Fermín Aragón de Peralta en su soliloquio había llamado «los patrones invisibles». En *El zorro*, a través del «enredoso y enredado» lenguaje del esbirro Mantequilla que ha ido a advertirle a Chaucato (uno de los pescadores, líder histórico en Chimbote) de que se cuide y, al mismo tiempo, a incitarlo maquiavélicamente hacia un enfrentamiento, la figura de Braschi se expresa en esa dualidad de persona-sistema:

> Braschi te quiere Joder, Braschi t'encuentra fácil, a cualquier hora… ¡No, mierda! Te hace encontrar con cualquier negro o blanco, o yugoeslavo o indio. […] ¿Ya? Tú estás a la mano de Braschi. ¿Dónde lo vas a encontrar tú a él? El no tiene casa, no tiene familia. Vive en un club. No se sabe cuando está en Lima, en la Europa, detrás de la cortina de fierro. Allí le compran la harina, por su intermedio de Alemania Federal.[30]

Braschi es la ubicuidad e inubicabilidad del capital financiero. Por su parte, el lugar que el discurso de don Bruno (y del discurso que es don Bruno, que con su alta retórica antigua constituye el contrapunto del impulso fáustico de Fermín) ocupa en *Todas las sangres* lo ocupa en *El zorro* el delirio del pescador Ciriaco Moncada, que es la contra-parte al sistema alucinatorio de la industria pesquera. Moncada, como don Bruno (o como el padre de don Bruno, el viejo señor) es un «diablo predicador», pero es también pescador: digno y necesario profeta y apóstol de Chimbote.[31]

De modo que la irracionalidad del proyecto capitalista dependiente —o su carácter delirante— es lo que se empieza a destacar en figuras como la del Zar. En la misma línea, en *Todas las sangres* Arguedas piensa y parece decir que el desarrollo no será la

---

[30] *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. En Arguedas, José María. *Obras completas.* Compilación y notas de Sybila A. de Arguedas. Lima: Editorial Horizonte, 1983, tomo v, p. 154.

[31] Más adelante, al discutir el fenómeno de *ritualización,* restableceré y, espero, ahondaré la conexión entre don Bruno y Moncada (entre *Todas las sangres* y *El zorro*) como creadores de ritos.

obra de un individualismo exacerbado sino del individualismo que (potencialmente) ha de surgir del actuar de una comunidad libre y que es sostenido por ella (¿es esto lo que Lienhard entiende como fe ilimitada en el poder de los comuneros?). El modelo de esa comunidad libre parece estar emblematizado en *Todas las sangres* por los Lahuaymarcas, que movilizan y son movilizados por sus líderes-individuos, Justo Pariona y Rendón Willka. Ambos son héroes míticamente inspirados, y son protegidos por la locura de don Bruno. Curiosamente, Arguedas estaría en esto más cerca de lo que Vargas Llosa imagina del sentido que tienen en Marx (el Marx al que Vargas Llosa apela) las nociones de 'desarrollo' e 'individualismo'.[32]

Pero lo cierto es que el interés de Vargas Llosa no está en indagar estas cuestiones, pues se concentra en un asunto aparentemente más puntual. Más adelante en su ensayo, al comentar un pasaje de diálogo entre el minero Fermín Aragón de Peralta y su esposa Matilde, Vargas Llosa caracteriza el fenómeno de la «economía-ficción» como indicio de las distorsiones ideológicas de Arguedas; no se trata ya siquiera de su frágil y esquemático marxismo, sino de su atavismo antimoderno:

> No solo el Zar tiene esta propensión autodestructiva y masoquista, insólita en un hombre de empresa. También el capitalista nativo, don Fermín, quien, dibujando lo que será el futuro de su mina ante su mujer Matilde, le anuncia que, una vez que haya controlado a todo el pueblo, se las arreglará para «congelar los salarios» y «desvalorizar la moneda». Matilde, de una ignorancia económica tan supina como la de su marido, apostilla: «Es la fórmula conocida» […] Si congelar los salarios de sus obreros es una ambición comprensible en el dueño de una empresa, es difícil entender qué beneficio podría traerle la depravación del signo monetario con el que trabaja —es decir, la inflación y sus secuelas: los controles, la inestabilidad, la dolarización o el encarecimiento vertiginoso del crédito—. Salvo que este empresario participe de la convicción del narrador y los personajes buenos de la novela, de que la «plata veneno» […] es un agente corruptor cuya sola presencia, como agente de transacción, degrada las relaciones humanas y el alma.[33]

---

[32] Para una caracterización de estas nociones en Marx véase de Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air*, especialmente la sección «The Melting Vision and Its Dialectic», pp. 90-98. Glosando pasajes de *La ideología alemana*, Berman sostiene que: «La meta del comunismo es "el desarrollo de la totalidad de capacidades en los individuos mismos". Pues "solo en comunidad con otros tiene cada individuo los medios de cultivar sus dones en todas las direcciones; solo en la comunidad, por lo tanto, la libertad personal es posible". Esta visión del comunismo es inconfundiblemente moderna, primero que nada por su individualismo, pero aún más por su ideal de desarrollo entendido como la forma de la buena vida» (p. 98). Las traducciones son mías. Por un asunto relacionado, véase también S. Castro-Klarén, *op.cit.*, pp. 165-168.

[33] Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica…*, pp. 257-258.

La cuestión de la «plata veneno» es versión de una idea que, como veremos más adelante, no solo es constante en el Arguedas de la época y en sus personajes «buenos» y «antiguos» (como Cámac o Rendón), sino que resuenan en ella concepciones del discurso radical originario, el discurso, por ejemplo, del Marx temprano. Pero primero es necesario comentar sobre la «supina» ignorancia económica de Fermín-Matilde-Arguedas.

Según R. Thorp y G. Bertram, en su largo estudio histórico sobre la economía peruana, las clases altas y medias tendieron a favorecer las devaluaciones como respuesta en las crisis económicas del los años cincuenta (1953 y 1956-1958), dada la memoria viva de la desastrosa experiencia durante la crisis económica de los años cuarenta, en la que primaron políticas de cambio fijo. No es sino en los sesenta que, tanto por cambios en la estructura de la economía como en las políticas del Gobierno, empezó a manifestarse una mayor resistencia a la devaluación. Los intereses de las clases medias ganaban entonces en fuerza e influencia, a la vez que las memorias de los años cuarenta perdían vigencia.[34]

Dado el período de composición de *Todas las sangres* (1957-1963), que no es necesariamente un período continuo, y el período representado en la novela, no es absurdo que Fermín piense y Matilde entienda y «apostille» en términos de esa «fórmula conocida» de la devaluación. Ya para el momento de aparición de la novela —no necesariamente en el de su composición— la devaluación como instrumento de política económica es tal vez una estrategia que empieza a ser descartada (aunque Thorp y Bertram nos recuerdan entonces que el camino opuesto, la sobrevaloración de la moneda peruana, llevará a la tremenda crisis y devaluación de 1967); por lo tanto, su vigencia en la mente del minero y en la de su esposa tal vez explique su futuro fracaso empresarial, o su resistencia al cambio, o su falta de imaginación económica, o el no compartir los intereses de las clases medias y los nuevos sectores industriales, o su conservadurismo y adhesión a políticas probadas, etcétera, mas no revela una actitud ignorante y no es una posición absurda en ese momento. De modo que, más allá de la exactitud de las teorías económicas (en las que Arguedas no está tan perdido como Vargas Llosa cree), lo interesante es que la exploración que hace la ficción de ellas como parte del lenguaje de la época registra los momentos de transición, así como los momentos de emergencia o retracción de actitudes y mentalidades. Esa es una de las zonas de frontera en las que se ubica la novela; es una de las zonas de exploración que la novela abre.

---

[34] Thorp, Rosmary y G. Bertram. *Op. cit.,* p. 293.

Ahora bien, hemos visto lo que intervenciones como las de Vargas Llosa (o Favre) dejan de lado o pierden de vista. Pero estas también traen al frente una serie de cuestiones fundamentales. Por ejemplo, una cuestión importante, de carácter general, es la de definir cuál es el dominio pertinente de la narrativa ficcional, si existe «uno». Otra, más específica, es la de la necesidad de indagar sobre cuáles son las fuentes y los modelos de la representación de la dinámica social (y, con ello, la posibilidad de definir sus audiencias). Estas cuestiones son importantes, como ya hemos visto, en una época en la que el espacio comunicativo de la narrativa de ficción se ve asaltado por la emergencia de otros géneros de discurso que le disputan lo que hasta entonces había sido su dominio, en una época en la que ese espacio comunicativo se ve afectado también por cambios de actitud en el campo artístico. No solo se trata del desarrollo de la ciencias sociales, en particular de la sociología, sino también del desarrollo de los medios de comunicación de masas, de distintas formas del periodismo investigativo (político, económico), del cine de ficción y los documentales, lado a lado con las nuevas aproximaciones a la narración artística. Entre los géneros que le disputan el dominio de la verdad o el dominio de lo *real* y aquellos que le disputan el dominio del entretenimiento, el escape o la imaginación, el ámbito de la narrativa ficcional ve su campo de acción e influencia reducidos, y, con ello, reducida también su función. ¿Cuál es la necesidad de las ficciones? ¿Cuál es la necesidad y el campo de la novela?[35]

Por otro lado, las objeciones hechas por Vargas Llosa o Favre se conectan, además, con un motivo reiterado en el discurso crítico sobre *Todas las sangres* (en particular en el discurso crítico que se levanta contra esa novela) desde el momento de su primera recepción y que se instalará como argumento en contra de la novelística de Arguedas a partir de ese punto. Arguedas, dicen sus críticos, intenta en esas novelas representar un mundo (el mundo urbano, moderno, y sus clases sociales) que no entiende bien. La idea ha tenido formas diversas y se ha expresado en distintos contextos. Ya hemos visto la entrada que hace en ello Vargas Llosa. Luis Alberto Sánchez, en *La literatura peruana,* ilustra la versión *aprista* del argumento; Alejandro Losada, en *Literatura y praxis social,* ilustra la versión marxista de filo duro. En los tres casos, me parece que la idea es parte de una respuesta defensiva contra esos aspectos mítico-utópicos de la imaginación política que los críticos identifican como contenido problemático en la novela. En todos los casos, la idea tiene la función de fijar los límites y sancionar el fracaso de las novelas y la novelística de Arguedas. Y la sanción cae justamente sobre lo que es

[35] Para este asunto de la reducción del espacio de la literatura (y la ficción), véase el prefacio en Iser, Wolfgang. *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1993.

uno de sus aspectos fundamentales: la audacia de su exploración de los contenidos de la sociedad de su tiempo.

Valor temático-estructural de la esfera de lo económico

Sin embargo, Arguedas no parece haber visto más alternativa como creador que la de internarse en esa nebulosa, a cualquier riesgo. ¿Cómo no «reflejar» en *Todas las sangres* las distintas retóricas modernizantes y desarrollistas, y las respuestas que el mundo tradicional intentaba frente a ellas? ¿No era entonces ese lenguaje —una vez más— el que organizaba la aproximación de «occidente» a «lo andino», y aquel en el que se expresaba el conflicto entre ambos? ¿Se hallaba exento ese lenguaje de tensiones internas, de contradicciones, de conflictos que revelasen distintas interpretaciones de sus posibilidades? ¿Cómo no explorar sus modelos, sus arquetipos, sus mitos?

Adentrarse en el fenómeno del cambio económico y social, proceso en el que se cifran valores que definen la dinámica de su tiempo, le permite a Arguedas entonces la captación de otro fenómeno, más puntual: el de la competencia ideológica (el poder de la ideología, la ideología del poder), cuya estructura refuerza un motivo formal fundamental para su novelística. En la multiplicidad de voces que intentan darle forma a esa experiencia social, la imaginación de Arguedas empieza a enfocarse en la tensión —en el conflicto— que se instala entre grupos que se disputan el poder, el control del Gobierno («el cerebro del Estado», en la metáfora de Cowen y Shenton), y se enfoca también en la emergencia de voces que contestan esa dinámica desde la periferia, desde nuevos espacios que buscan definir su relación con el poder.

Uno de los «diálogos» que aparece con mayor nitidez en la época, por ejemplo, es el que se da entre la articulación de una posición «liberal» (que expresa la lógica de grupos en el poder en ese momento) y una serie de tendencias que se le oponen, a las que se podría caracterizar de manera algo laxa como posiciones «constructivistas» por un lado, o «centralista y planificadoras», por el otro. Se trata de la captación de un conflicto y una transición entre actitudes y mentalidades que ya para entonces (a diferencia de otras que también serán exploradas a un mayor riesgo) han desarrollado bastante sus lenguajes programáticos o, incluso, se han convertido ya en discursos institucionalizados. Este es uno de los muchos «dramas» que encontrará su camino a la representación novelesca. El alcance y la importancia de estos los registra Arguedas ya en *Todas las sangres* y de allí en adelante.

Esto va a definir no solo preferencias temáticas sino, también, la configuración de tono e intención. Una de las manifestaciones de este fenómeno son los discursos abiertos y programáticos que pronuncian los personajes *de* estas novelas y *desde* estas novelas. Las novelas *sermonean,* construyen *jeremiadas,* esto es, homilías políticas y

polémicas que, desde un particular campo imaginativo-discursivo (un mito social, una utopía que se formula continuamente, una idea que moviliza), se levantan en contra de potenciales desviaciones que afectan la consecución de objetivos histórico-sociales.[36] Ya está presente esta tendencia en *Yawar fiesta* y *El Sexto*. En Arguedas tiene modulaciones diversas de mayor o menor audacia. El poema «Llamado a unos doctores» ilustra un aspecto; las novelas, otros. Este es el ángulo Guamán Poma de Arguedas. ¿Son *Todas las sangres* y *El zorro* las últimas homilías políticas formuladas desde una imaginación radical fuertemente invertida en el horizonte andino?

Al fenómeno económico y a los lenguajes que expresan las ideologías y programas económicos, Arguedas no les había dado, en sus novelas anteriores, el tipo y grado de atención que adquieren en *Todas las sangres*. En *Yawar fiesta* el valor de lo económico estaba atado a una diferenciación cualitativa de las prácticas sociales que caracterizan en esa novela a los actores del drama del mundo andino. Allí, la imagen idealizada del trabajo de las comunidades indígenas, al que se construye como acción heroica, como «gesta india» asociada al ámbito ritual o configurada en él, se contrasta con las degradadas prácticas de los mistis. El trabajo indígena en *Yawar fiesta*, en todas sus formas, es creativo, generador de sentido, por oposición al efecto negativo que tienen la violencia posesiva (el despojo) o la indolencia rentista e inutilidad práctica de los mistis. La única actividad «económica» no estilizada en *Yawar fiesta* (porque hasta la narrativa del saqueo y la expoliación originarios se formula en el lenguaje «especial», estilizado, de los capítulos iniciales) es la que sugiere la presencia de los comerciantes puquianos, aquellos mistis menores que, como don Pancho, se han beneficiado de su relación activa con las comunidades y de las consecuencias del trabajo e iniciativa independiente de los indios. Aun así, la lógica de lo económico no organiza imaginativamente la novela. El trabajo indígena (la construcción de la carretera, la captura del Misitu) constituido en espacio ritual evita la competencia destructiva. Este sentido es el que motiva que se lo traiga al frente de la representación artística, lado a lado con la representación de la fiesta.

Esa dimensión del trabajo está casi ausente, totalmente reducida y aislada, en el mundo carcelario de *El Sexto*, una extensión del mundo alienado que construyen los mistis explotadores, peruanos o extranjeros. Por otra parte, la representación de la competencia y rivalidad destructiva es dominante en *El Sexto*, y oscila entre la atención de la novela al plano político, que funciona como marco (esto es, a la rivalidad entre comunistas y apristas, por ejemplo), y al plano de lo económico, que ocurre en el interior de los discursos

[36] Para el sentido de *jeremiada* que uso aquí, véase Turner, Victor. «Social Dramas and Stories About Them», p. 151.

de personajes en particular.[37] La extrema pobreza y la perversión de la actividad humana —incluyendo la política— en el interior de la prisión son confrontadas por los «trabajos» del agonizante indio-obrero Cámac que, en el centro del mundo carcelario, intenta volver a crear cultura con sus manos, ayudado por Gabriel: construir una mesa, una guitarra.

En *El Sexto*, la noción de 'explotación' es la que adquiere más peso organizativo en la medida en que esta es central al discurso político de los personajes. Sin embargo, el material que emana de esa novela (en todo caso el de mayor textura ideológica e idiomática) empieza a dar cuenta de un aspecto que luego, en *Todas las sangres*, caracterizará una de las líneas importantes en el discurso «antimoderno» de don Bruno: el poder corruptor y destructivo del dinero (el motivo de la «plata veneno» que obsesiona tanto a Arguedas como a Vargas Llosa). En los discursos de Cámac, el dinero aparece como divinidad visible, como demonio y fuerza que trastornan todas las cualidades humanas y naturales en sus opuestos, que produce la confusión general de las cosas. De este modo, la centralidad del tema del dinero en los discursos de Cámac apunta en el diseño de la novela a la importancia del motivo de la «inversión»: mundo al revés, mundo pervertido, inversión sexual, inversión de valores. Mas no se trata de una actitud arcaica o puramente residual, sino de una posición que ha adquirido valor como aspecto del discurso moderno (tanto en los orígenes de ese discurso como en su actualización en la novela en boca de un sujeto «antiguo»).[38] En esos términos, *El Sexto* inicia en la obra de Arguedas la visión del capitalismo como un mundo infernal. Los motivos de la rivalidad destructiva, la voracidad irracional y las metas inalcanzables, aquí tematizados, se trasladarán como coordenadas al mundo de *Todas las sangres* y *El zorro* donde el *ethos* capitalista (la saga y la tragedia de la modernización) recibirá una más extensa caracterización.[39]

---

[37] Hay también un plano *social* que diferencia y enfrenta a los distintos tipos de presos que se encuentran distribuidos casi estamentalmente en los distintos pisos de la prisión. Ya he mencionado esta condición y su paradoja (la verticalidad de estas distinciones rígidamente sostenida por los presos políticos) en los capítulos dedicados a *El Sexto*.

[38] Contra lo que piensa Vargas Llosa (a quien hemos citado en extenso) sobre el simplismo o el esquematismo marxista de Arguedas, para esta concepción del dinero «como divinidad visible» en Marx véase Talmon, J. L., *Political Messianism. The Romantic Phase*. Nueva York: Praeger, 1961, pp. 215-216.

[39] Sobre las contradicciones del capitalismo liberal sugiere Talmon, a partir de su lectura de Marx, lo siguiente: «Capitalism must go on and on producing, experimenting, taking risks, venturing into uncharted seas. It recognizes no considerations or rules outside the determination set by its own needs and aspirations, and these are boundless. Its relentless dynamism, which contrasts it so sharply with all the essentially tradition-bound systems which preceded it, is its undoing. For in the process capitalism over-reaches itself. It produces more than it can digest. It releases forces which it can no longer dominate. It becomes a hostage of its own creature. It is creaking and groaning more heavily with every recurrent crisis». Talmon, J. L. *Op. cit.,* p. 216.

Todas las sangres inaugura y desarrolla ciertas zonas de exploración novelística que la distinguen a ella y luego a *El zorro* como una forma particular de incursión en la estructura de la experiencia del presente peruano. En primer lugar, las novelas indagan sobre los motivos que movilizan y caracterizan a los distintos actores sociales en su búsqueda del *desarrollo* económico y social. No se trata, en lo esencial, de novelas que se concentran en la descripción y denuncia de problema de la explotación del indígena (o de grupos *subalternos*). La novela se organiza en torno a la representación (la formulación y expresión) de las *intenciones* que modelan conductas sociales y definen expectativas institucionales. De las disputas político-programáticas en *El Sexto* pasamos a la exposición y discusión de programas político-económicos y programas de *desarrollo* (en los distintos y contradictorios sentidos que el término encierra) en *Todas las sangres* y *El zorro*.

En segundo lugar, a las novelas les concierne la dimensión ética de las mentalidades orientadas hacia el desarrollo o en su contra: es una exploración de los *valores* en que se fundan. Las preguntas que subyacen y se dramatizan constantemente son las siguientes: ¿de qué tipo de desarrollo estamos hablando? y ¿desarrollo para quién o a qué costo? A este continuo cuestionamiento hay quienes lo han entendido como expresión de la posición antimoderna (o, por lo menos, contraria a la modernización) de Arguedas. Sin embargo, lo que encontramos en estas novelas es el juego de discursos que se oponen y compiten como modelos alternativos que intentan darle forma al proceso social, de cara a las incertidumbres que este abre y acarrea. En este contexto aparecen los motivos del individualismo y la ambición, ya como principios y mecanismos impulsores y constructivos, ya como principios y mecanismos corruptores y destructivos; y aparecen también los motivos de la austeridad y la pureza como valores que justifican al mundo tradicional, y lo hacen necesario como freno a las tendencias anárquicas del capitalismo liberal, o como obstáculo al progreso. En este mismo contexto se desarrolla el motivo de la reemergencia de la colectividad como (potencial) garante de un *desarrollo libre.*

En tercer lugar, las novelas exploran cuestiones referidas a la voluntad: al *liderazgo,* a la creación de agentes sociales del cambio, como la médula de la cosa política. ¿Dónde reside la capacidad y autoridad para informar la acción social tendiente al desarrollo? ¿Se funda en valores científicos o técnicos? ¿Es la tarea de una elite iluminada o la obra de una colectividad comprometida a operar racionalmente en esa dirección? ¿De dónde ha de venir la inspiración o el modelo? ¿Qué tan hondo del pasado? ¿Qué tanto de la piel del presente, de fuerzas endógenas o de fuerzas exógenas?[40]

[40] Todas estas zonas de exploración novelística son claramente zonas de potencial conflicto con las ciencias sociales modernas (en particular la sociología y la economía), nacidas para estudiar esos fenómenos. He planteado y discutido este punto en el primer ensayo.

El valor temático-estructural de la esfera de lo económico en la novelística de Arguedas se intensifica después de *Todas las sangres*, novela que sienta las bases para su última incursión novelística en el mundo de la modernización. La idea de la representación de un ciclo económico-social se reinstala en la mente de Arguedas tan pronto como se quita de la cabeza la idea que lo llevó a iniciar una rectificación de *Todas las sangres* en el proyecto de escribir una novela *científica*. Como se recordará, en una conocida —y ya referida— entrevista con Tomás Escajadillo, Arguedas le concede razón a la crítica al haber destacado ciertos aspectos poco logrados en su última novela, *Todas las sangres* (fundamentalmente, la cuestión de no entender en verdad el mundo costeño-urbano-de-la-modernidad). Es más, Arguedas aceptaba la idea de que había tenido que incursionar en terrenos que no le eran familiares, pero que esa era una condición inevitable en el esfuerzo de crear un universo novelístico comprensivo y significativo: «Había que correr el riesgo», había dicho. Y cuando tiene que responder por sus proyectos actuales, post *Todas las sangres*, alude Arguedas a una novela corta que estaba escribiendo «vehementemente», basada «en el reciente estudio de un sociólogo, Louis Favre, realizado en un pueblo de Huancavelica». La pieza quedó como proyecto, publicado en fragmento solo recientemente, en las *Obras completas*, bajo el título de «Se muda el sol».

Sabemos que Arguedas percibía a Favre como uno de los principales críticos de su representación de la realidad andina, fundándose para ello el francés en los hallazgos de su trabajo de campo (en Huancavelica). Parece, pues, que Arguedas intentaba un giro hacia el discurso de las ciencias sociales como matriz para sustentar la conexión entre su representación artística y la realidad. Pero tal proyecto fue abandonado y todo parece indicar que esto se debió al impacto producido en Arguedas por su propio trabajo de campo en Chimbote, experiencia de la cual surgirá *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, novela de la cual «Harina mundo» («Mar de harina» y «El pelón», fragmentos también publicados en las *Obras completas*), el proyecto suspendido para trabajar en la novela «científica», es el inmediato antecedente. «El pelón» y «Mar de harina» empiezan allí donde *Todas las sangres* termina. Además, el drama de la decadencia del pueblo tradicional de San Nicolás (de Supe) y el auge comercial y la prosperidad de la vecina Villa Rica de Barranca (asociado al desarrollo de la industria pesquera en el puerto de Supe) toma lugar en un espacio geográfico contiguo al drama antiguo de Huarochirí. De ese modo, podemos decir que «El pelón»-«Mar de harina» es, en cierto sentido, el primer bosquejo del universo chimbotano de *El zorro*. Es también uno de los textos que marcan la transición imaginativa entre los dos últimos proyectos novelísticos.

En *Todas las sangres*, Fermín Aragón de Peralta se conecta al mundo de la pesca en la etapa de las empresas pioneras (hasta 1955). El mundo de *El zorro* está asociado a los

años épicos del *boom* de la pesca (entre 1956 y 1960) y al de su declinación. De Supe a Chimbote. En esta época se muestra también la trama que revela el otro lado del proceso de modernización, que conducirá a la crisis ocasionada por el exceso de producción y la sobrepesca de comienzos de los setenta. Chimbote, Chimbote, Chimbote. El proceso del *boom* económico de la pesca tiene una velocidad enloquecedora.[41] Arguedas está en Chimbote y escribe *El zorro* ya comenzado el período de declinación del puerto, en todo caso, tras el punto en el que la industria alcanzó su pico. La novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es la historia del origen, el ascenso y la (vislumbrada) caída de un pueblo pesquero: la estructura de un ciclo económico al que afecta el carácter del ciclo natural. La figura del ciclo completo, que había organizado la idea del proyecto original («El pelón»-«Mar de harina»), se sostiene ahora, en *El zorro*, en el lenguaje del mito, invocado para sostener el impulso narrativo que relata el fenómeno de acelerado cambio económico y social en Chimbote: el desarrollo, la modernización y sus mitos. En esto se manifiesta la presencia del manuscrito de Huarochirí, otro de los textos que le dan forma a este pasaje entre proyectos narrativos.

La tendencia a la no conclusión en esta novela (y en las novelas de Arguedas, que en *Todas las sangres*, por ejemplo, se manifestaba bajo la forma de su final *profético*) expresa el carácter activo, abierto, de esta comunicación entre ficción y realidad. Martin Lienhard lo dice bien:

> […] la inconclusión es también una ley fundamental de la historia considerada fuera de sus arreglos historiográficos. En la historia también, [como en la novela de Arguedas, que «se caracteriza sin duda alguna por la exacerbación de las oposiciones, por la tendencia a convertirlas en contradicciones»] las con-tradicciones, en vez de resolverse, «viajan» y surgen en otro punto espacial. La «inconclusión» de *El zorro* resulta, pues, un modo específico de articulación entre texto e historia. […]
>
> *El zorro* rechaza por completo la posibilidad que le brinda la forma novelesca, la de «cerrar el círculo», de crear una coherencia ficticia mediante la producción de una ilusión narrativa.[42]

Pero, en cuanto a lo último, se trata también, o más bien, de una comprensión más honda de la naturaleza de la forma novelesca. Esto es, se trata del cabal entendimiento, desarrollado durante el proceso de composición de la novela, de la condición fundamental

---

[41] Thorp, Rosmary y G. Bertram. *Op. cit.,* pp. 242-243. Para la cronología del fenómeno pesquero, véase p. 247.

[42] Lienhard, Martín. *Op. cit.,* p. 188.

del tiempo de la novela como un tiempo «abierto» (en tanto presente orientado hacia el futuro), que se da lado a lado con la captación y el desarrollo de las tendencias dialógicas, y es motivado por ellas. De allí que la metáfora del «hervor» le parecerá a Arguedas tan apta para caracterizar tanto el proceso social como el de la escritura. Y la homología se intensifica si consideramos que, además, en ambos (en la escritura y el proceso social) se produce el encuentro de las esferas de lo antiguo y de lo moderno.

Esta última condición se debe tomar en cuenta, en particular, para darle perspectiva a la figura del «vislumbre» (que se reitera continuamente como motivo en *El zorro*), cuya escena original se da en el recuento mitológico de Huarochirí y se vuelve a poner en escena al comenzar la última novela. La presencia de los zorros (que en el mito se comunican el saber sobre las causas de la enfermedad y también su remedio, en un diálogo que el héroe entreoye y entrevé en sueños) funciona como alusión al enigma y resolución del proceso de la sociedad actual: la modernización como enfermedad o plaga. Es también la cifra del proyecto novelístico en el que el autor vislumbra el diálogo de su época.

Capítulo 6
La fibra del lenguaje social

Las campañas presidenciales de Fernando Belaúnde Terry, por un lado, y la rebelión izquierdista que rompe con el Apra, por el otro, son indicadores importantes de cómo se expresa la irrupción de nuevos «estilos» políticos en los años cincuenta y sesenta. Lo que estos nuevos estilos tienen de interesante para nosotros es que se llegan a constituir en «modelos» de discurso en los que se reflejan tanto las nuevas tendencias como las nuevas posibilidades y problemas del «lenguaje social» de su tiempo. Se define en esta época el carácter «exteriorista» del discurso político, que favorece las formulaciones programáticas. Son tiempos de intensa competencia ideológica. Los esfuerzos de difusión hechos por los partidos y agrupaciones políticos de la época se multiplican y se apoyan en la extensión de nuevos medios de comunicación, en la ampliación de los antiguos y, gradualmente, en la incorporación a la escena política de nuevas audiencias.[43] Pero no solo se trata de nuevas retóricas —en un sentido estrecho—; se trata también de nuevas formas de actuar social y políticamente que caracterizan a los distintos actores: de los empresarios de nuevo cuño a los invasores urbanos, de Luis Banchero a «Poncho Negro».

Los «nuevos» lenguajes

La creación de nuevos estilos o lenguajes tiene gran vigor, por ejemplo, en los espacios marginales que empiezan a rodear y penetrar la ciudad de Lima en donde el campo popular le va dando forma a nuevos gestos políticos: de las tomas de tierras que se

---

[43] Para la difusión escrita del lenguaje programático véase por ejemplo el *Manual del elector* (Lima: Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 1962), que aparece en el contexto electoral de 1962 para informar a la ciudadanía. Para un estudio de la relación de Arguedas con las fuentes clásicas del discurso político-intelectual moderno véase en Escobar, Alberto. *Op. cit.,* cap. I, «Historia de la "Historia"», pp. 17-64.

producen en el seno del mundo rural tradicional se pasa a las invasiones urbanas (cada vez más grandes, cada vez más épicas) que le van imprimiendo una nueva fisonomía (física y mental) a la ciudad que se moderniza. Durante esta época, va resurgiendo también un nuevo sentimiento regional, decidido en parte por la necesidad de tomar posición en el proceso de modernización y desarrollo que ya insinuaba sus rasgos centralistas e inarmónicos. Señala J. L. Rénique en *Los sueños de la sierra* que:

> Como en los años 20, una modernización centralista y vertical suscitaba reacciones en el interior del país, demandas en favor de un desarrollo nacional armónico basado en el progreso regional y en la expansión del mercado interno, que debía ir acompañado de una reestructuración del improductivo latifundio y la incorporación del campesinado a la vida nacional. En otras palabras, una política que tuviese como prioridad desarrollar las fuerzas endógenas del país como alternativa al crecimiento hacia afuera.[44]

La noción de un 'desarrollo nacional armónico' (y la aspiración a conseguirlo) aparece y reaparece en la reflexión crítica sobre el Perú de entonces. Por ejemplo, es parte del vocabulario de Augusto Salazar Bondy, uno de los pensadores más activos, originales e influyentes del momento, y aparece en sus comentarios sobre el carácter de la reflexión sistemática sobre el Perú (como en su tratamiento de *El Perú contemporáneo* de F. García Calderón) y también en su propio discurso, en la crítica de los factores (dominación, dependencia) que hacen imposible un «desarrollo orgánico» del país.[45]

Se van dibujando nuevos y complejos tempos históricos, y nuevos espacios y vocabularios desde los cuales estas experiencias son vividas y articuladas. Las siguientes observaciones de Rénique sobre el discurso de Acción Popular son particularmente relevantes en lo que nos enseñan acerca de los términos en los que ciertos discursos políticos de la época se articulan con su tiempo:

> En su discurso, su propuesta de desarrollo capitalista dependiente se entrelazaba con el «reformismo moderado» de los sectores medios sureños; una visión cuyas raíces se remontan al pierolismo y que se había expresado anteriormente en el descentralismo de los 20 y 30. Aquella posición que en las elecciones de 1931 había intentado ocupar el

---

[44] Rénique, José Luis. *Op. cit.,* p. 156.

[45] Véase en particular su ensayo «Imagen del Perú hoy», de 1961, en *Entre Escila y Caribdis*. 2.ª ed. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1973, pp. 21-23. Aquí se puede encontrar, además, una de las vetas de análisis económico que probablemente informa al discurso de *Todas las sangres*, en particular aquellos aspectos que Vargas Llosa le critica a Arguedas como errores y atavismos.

> centro del espectro político […] y que había reaparecido en 1945, como uno de los ejes del Frente Democrático Nacional.[46]

Este primer corte en el discurso acciopopulista revela la rugosidad de la visión y el carácter laminado de los discursos políticos de la época: los distintos pisos ideológicos sobre los que están construidos. A la base de este fenómeno se encuentra una nueva crisis de las estructuras mentales en el país. Se produce el fin de un «horizonte ideológico» y se pasa a un proceso de reciclaje, modernización e institucionalización del discurso político de las elites. Los antiguos caciques ceden su lugar al partido moderno. Del viejo y claudicante indigenismo (y regionalismo) pasamos a un reformismo modernizante: de la *Tempestad en los Andes* (Valcárcel) a *La conquista del Perú por los peruanos* (Belaúnde), esto es, de un sentido tumultuoso de la historia a la formulación de un programa-proyecto moderno.[47] Dicho de otro modo, este primer corte pone en evidencia la compleja articulación de momentos y expectativas que supone la concreción de un «nuevo» horizonte político. Más adelante, Rénique señala lo que define, en mi opinión, el rasgo dominante de este lenguaje político:

> Al mismo tiempo, el «populismo» belaundista hacía suya la tradición «serranista», proponiéndola como la fuente de una doctrina verdaderamente peruana frente a: «la estrecha argolla de financistas a la antigua» en el poder; el «partido pseudo-revolucionario que ha claudicado para ponerse al servicio de sus verdugos de ayer» y la emergente izquierda. En vez de Marx o el capitalismo, el nuevo líder buscaba inspiración en «los vientos que soplan de la plaza de Wacaypata, receptáculo de experiencias y tradiciones milenarias, corazón de un sistema arterial cuyos latidos se sintieron en las regiones más remotas del Perú».[48]

El discurso populista en su tendencia amalgamante o sincretista nos ofrece uno de los aspectos más interesantes y característicos del lenguaje de esta época, en la manera en que se construye como un diálogo interno, tenso o polémico, entre discursos nuevos y antiguos; y en la manera que tiene de movilizar redes simbólicas «oriundas» (sin que se tenga que entender el término de manera puramente *telúrica*) y en la capacidad que tiene de proponer creativamente la conexión entre lo moderno y lo tradicional, lo occidental y lo andino.

---

[46] Rénique, José Luis. *Op. cit.,* p. 159

[47] Valcárcel, Luis E. *Tempestad en los Andes.* Lima: Editorial Universo, 1975 [1927]; Belaúnde Terry, Fernando. *La conquista del Perú por los peruanos*. 3.ª ed. Lima: Editorial Minerva, 1994 [1959].

[48] Rénique, José Luis. *Op. cit.,* p. 159.

Si enfrentamos el asunto desde esta perspectiva, podremos entender la medida en que la aparición de Acción Popular y su programa político en la escena marcará para Arguedas y para algunos de sus contemporáneos una suerte de reemergencia de ciertos aspectos de la agenda y la imaginación políticas de la década de los años veinte e inicios de los treinta, e invocará ciertas texturas y tonalidades en las que esa imaginación se había expresado. Augusto Salazar Bondy entiende el fenómeno en esos términos al comentar la interpretación filosófica que hace Francisco Miró Quesada de «la vuelta a lo indígena en la doctrina y la acción política» de Acción Popular:[49]

> De allí que, según él [Miró Quesada], la doctrina de Belaúnde deba ser calificada de *humanismo situacional*, para marcar esta referencia a la historia y la cultura aborígenes en que estriba su originalidad.
>
> Por lo demás, *este punto de vista había tenido su momento de originalidad en la década del treinta, en* que insurgió el indigenismo y, paralelamente, los movimientos sociales [de la época]. *Heredero de ellos, el enfoque de Belaúnde*, en contraste sobre todo con el indigenismo, *no rechaza sin embargo los valores culturales hispánicos y occidentales, sino que quiere integrarlos con el legado indio en un cuerpo orgánico de ideas, creencias y conductas,* aunque en la práctica los contenidos efectivos de este pensamiento resulten vagos y ambiguos.[50]

El discurso populista de Belaúnde modula el nuevo lenguaje técnico-progresista con el que se identifica la ideología (o mentalidad) modernizante internacional, con dejos antiguos, proféticos, mesianoides. Se intenta la articulación de lo moderno con las fuerzas históricas «internas», tradicionales, del país. Insiste también en la idea de que, en determinados contextos (o bajo determinadas condiciones) la re-emergencia del pasado —incluso de lo arcaico— no es necesariamente una irrupción amenazante. En *Todas las sangres*, el diálogo problemático de Fermín y Bruno Aragón de Peralta y la alianza momentánea que estos establecen, por ejemplo, le da cierta forma a esa *nebulosa.*

---

[49] El pasaje de Miró Quesada que Salazar Bondy cita y comenta es el siguiente: «El indio es, ahora, el hombre que indica el camino. El indio es el hombre cuya situación concreta ha consistido en la negación de su ser de hombre, y que ahora, por eso mismo, es afirmado. Desde la situación concreta del indio, Belaunde se eleva a la afirmación apasionada del valor universal del hombre. Y por eso la palabra *hombre*, adquiere, en su mensaje, plenitud de sentido» (*La ideología de Acción Popular*, p. 17). En Salazar Bondy, Augusto. *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo*. 2 tomos. Lima: Francisco Moncloa Editores, 1965, p. 446. Cursivas en el original.

[50] Salazar Bondy, Augusto. *Op. cit.,* pp. 446-447. El énfasis es mío. El lenguaje que apreciábamos en las observaciones de Mariátegui al aluviónico discurso de Valcárcel resuena aquí. Véase, en el primer ensayo, la sección «La lógica de la novela» del capítulo 5.

En general, la cala en el discurso de Acción Popular nos ayuda a entender mejor el proceso de construcción de significado en la tradición ideológica peruana; nos ayuda a entender su aspecto dialógico y, con ello, la particular densidad del lenguaje social de la época. Nos revela, también, hasta qué punto la literatura de Arguedas (sin disputar su vigor creativo y su originalidad) no es un «hecho» aislado; hasta qué punto expresa, en cambio, tendencias constructivas y mecanismos simbólicos ya fuertemente instalados en su medio. Esta cala llama también nuestra atención hacia esos lenguajes que buscan mediar en el proceso de definir o inventar comunidades posibles, o que buscan crear tradiciones capaces de engrosar el cauce de lo moderno. Francisco Miró Quesada explicaba el mecanismo de «actualización» del pasado en la ideología de Acción Popular como un método «anabásico», que «significa de retorno, de ascensión de la corriente histórica. No se procede del pasado al presente, lo que sería arcaísmo, sino del presente al pasado, a la tradición, o a la historia, lo que es continuidad vital».[51]

Todos estos planteamientos y líneas de reflexión se abren en el contexto de la crisis política y moral del Apra, y en contraste con la falta de vitalidad intelectual del comunismo criollo, que recién iniciaba por entonces su camino de re-encuentro con Mariátegui. Ambos espacios ideológicos (aprismo y comunismo) habían dejado de ver lo andino como espacio político, como campo de reservas simbólicas, o como fuente de energías creativas y regenerativas. Esto hace que sea aún más tentador en la época ver/oír el discurso de Acción Popular (y aproximarse a él) como un espacio cargado de posibilidades. Y esto en contraste también con la rigidez y las tendencias dogmáticas que aquejaban al discurso emergente de la nueva izquierda.

Tanto Acción Popular como la nueva izquierda pueden ser entendidas como dos formas de repuesta a los retos que plantean el proceso de modernización económica y la búsqueda de nuevas formas políticas. En buena cuenta, ambos son expresiones de ese proceso. Son, si se quiere, intentos de mediación entre las nuevas exigencias de racionalización modernizante y el heterogéneo espacio de prácticas y posibilidades sociales y culturales. Pero, mientras el primero articula expectativas de distintos sectores (y recoge tradiciones discursivas diversas) con el marco legal del Estado, la segunda impone un estilo radical, de ruptura (militarista en algunos casos), con poca o ninguna concesión a discursos o percepciones preexistentes.

---

[51] El pasaje es citado por Francisco Miró Quesada R., «La ideología de Acción Popular», en *Pensamiento político peruano 1930-1968*. Lima: DESCO-Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1990, pp. 299-330. Para el pasaje citado, pp. 305-306. El original de de Francisco Miró Quesada C. viene del *Manual ideológico*, *op. cit.,* p. 38.

El «sincretismo», señala irónicamente Alberto Flores Galindo, no le fue completamente extraño a la nueva izquierda que, en su origen (él piensa en Vanguardia Revolucionaria de 1965), «pretendía fusionar "el desarrollo desigual y combinado" de Trotsky, con la relevancia del campesinado de Mao y las tesis revolucionarias del "foquismo" cubano». Pero, atenta, como estaba, esta izquierda a los sucesos mundiales que definían los rumbos del pensamiento marxista revolucionario, menos gravitación tenían, en ella, los procesos locales, como «los movimientos campesinos o la descomposición de la feudalidad andina».[52]

Tal vez esto último nos ayude a entender por qué Arguedas estuvo, a inicios y mediados de los sesenta, más cerca de Acción Popular o del social progresismo que de la nueva izquierda. El discurso de la izquierda revolucionaria, entonces, no «escucha» a su interlocutor. La nueva izquierda inicia muy pronto el proceso de mesianización de su propia praxis revolucionaria, sin necesariamente articular su «programa» con el universo de expectativas históricas y respuestas tradicionales, en el cual (o, en este caso, contra el cual) dicho programa tendría que ser realizado.

Si consideramos lo anteriormente dicho, el planteamiento radical (revolucionario) podría haber sido visto por Arguedas como un proyecto potencialmente tan devastador como el de la modernización a ultranza, que también se impulsaba desde los sectores más radicales de la *tecnoburocracia* internacional. No olvidemos, por otro lado, que una de las primeras grandes víctimas de la ideología de la modernización fue el discurso indigenista que, en la figura de algunos de sus representantes más influyentes, se trepa al carro de la modernización a finales de la década de los cincuenta. En otras palabras, están desapareciendo esos discursos intelectuales transaccionales, creados en el contexto de una coyuntura de modernización anterior (la de los años veinte y treinta), cuya razón de ser era la de hacer posible un diálogo interno, tramar la fibra del lenguaje social. Esa es la herencia a la que está atento Arguedas.

Si uno lee su ensayo «Razón de ser del indigenismo en el Perú», en este contexto, entenderá mejor el propósito (la razón de ser) del balance que allí se efectúa. Sobre todo es interesante que, de acuerdo con la reflexión de Arguedas en ese texto, el indigenismo (en tanto modo de pensar creativo, o lo que queda de creatividad en él) existe o sobrevive

---

[52] Véase «La nueva izquierda: sin faros ni mapas», en *Tiempo de plagas*. Lima: El Caballo Rojo Ediciones, 1988, p. 138. Se puede encontrar más sobre la calidad del discurso y las prácticas de la nueva izquierda en Béjar, Héctor. «Los orígenes de la nueva izquierda en el Perú: la izquierda guerrillera (Periodo 1956-1967)» y Nieto, Jorge. «¿Vieja o nueva izquierda?», ambos en *Pensamiento político peruano…*, pp. 351-377 y pp. 379-392, respectivamente.

en el presente fundamentalmente en el ámbito de la literatura. Se refugia en el ámbito de la imaginación y, de manera particular, bajo la forma de la novela. Que este sea el género de refugio privilegiado se explica si optamos por entender la novela (como creo que la entendía Arguedas), en términos cercanos a los de Victor Turner, como un género «liminoide», esto es, como una forma cultural que abre un espacio que permite ver y pensar creativamente, en coordenadas distintas a las que son propuestas desde el mundo estructural; o podemos acercarnos a la novela en los términos que propone la reflexión de Mikhail Bakhtín, lo que significaría entenderla como un género que nos permite «apreciar» o «valorar» el potencial todavía no realizado de los discursos, aun el de aquellos que parecían ya agotados.[53]

Es en esta misma línea que tal vez podamos entender el interés de Arguedas por la teología de la liberación, otro discurso emergente en su tiempo. No me importa dirimir aquí si Arguedas suscribía o no aquel proyecto; lo que me interesa señalar es que esa apertura al *pueblo* y a sus contenidos que supone la teología de la liberación la definen como un discurso que también «escucha»; la definen como un discurso dialógico. En lo que se refiere al desarrollo de la teología de la liberación, Alfred Hennelly sostiene que tiene su base en un descubrimiento crucial de la Iglesia latinoamericana de la época, «que gradual y penosamente va emergiendo en su conciencia: el de haber sido por siglos una Iglesia de reflejo (un espejo)». En los años cincuenta empiezan a darse los primeros pasos «por un nuevo e inexplorado sendero […] que conducía a la formación de una Iglesia que fuera "fuente"; esto es, una Iglesia que sacara su inspiración y sostenimiento de su propia experiencia histórica y cultural, de sus propias necesidades y retos pastorales y, como resultado de todo ello, de su particular aproximación a esa práctica de reflexión cristiana llamada teología».[54] Este giro en la manera de encarar pensamiento y acción desde la Iglesia católica latinoamericana entronca con el carácter de las propuestas y programas políticos de nuevos grupos y partidos que aparecen en el Perú de entonces. Obviamente, con la Democracia Cristiana, creada e inspirada, precisamente, por los cambios en el pensamiento social de la Iglesia. Pero también con Acción Popular, en la insistencia de este movimiento (como ya hemos visto) en

[53] Ya hemos visto, a través de previas incursiones a las ideas de Victor Turner (drama social) y Mikhail Bakhtin (exploración del lenguaje social), cómo las reflexiones de ambos y los vocabularios que estas producen son tan aptos para caracterizar las novelas de Arguedas como «novelas sociales». Aquí se retoma y refuerza esa caracterización.

[54] Véase la introducción de Hennelly a «Seeds of a Liberating Theology (1950s-1962)», primera parte de su *Liberation Theology. A Documentary History*. Maryknoll: Orbis Books, 1990, p. 2. La traducción es mía.

la creación de un pensamiento enraizado (un pensamiento raigal) en la experiencia histórica y cultural propia, «oriunda», «indígena» (intención cabalmente expresada en la fórmula «el Perú como doctrina»); y en el esfuerzo que en ese programa político se hace por conectar, al menos doctrinalmente, la acción comunal con el progreso económico y el cambio político.

En este último campo, el discurso liberacionista construirá una línea más radical, ya que en su entraña este discurso se construía en contra de la lógica desarrollista que dominaba el discurso de su tiempo.[55] Con esto, recordemos aquí que el texto seminal de Gustavo Gutiérrez, «Hacia una teología de la liberación», se origina y se actualiza como una conferencia en Chimbote, en julio de 1968 (el Chimbote de Arguedas), «que marca la explícita ruptura, el salto cualitativo, de una visión del mundo atada a una práctica de tipo "desarrollista" a una atada a una práctica de "liberación"».[56]

Campos de discurso

La naturaleza de estos discursos político-intelectuales pone en evidencia aspectos fundamentales de como está hecha la fibra del lenguaje social de ese tiempo. La novela de Arguedas expresa, en su forma e intención, una contigüidad *modal* con ellos. Y, sin embargo, la relación de Arguedas (y las novelas de Arguedas) con ellos (populismo, teología de la liberación, social-progresismo, pensamiento social-cristiano) ha sido vista con dificultad y suspicacia (cuando no ha sido ignorada) por muchos de sus críticos, en particular sus críticos de izquierda, entre quienes ha sido muchas veces artículo de sanción. La conexión de Arguedas con el discurso y programa de Acción Popular, por ejemplo, ha sido un problema paradigmático. Los fantasmas del *reaccionarismo* y la regresión ideológica la asolan.[57]

A Cornejo Polar lo preocupó la aparente o real contradicción política de Arguedas, expresada en esa adhesión al proyecto populista, del mismo modo en que le había preocupado la opacidad de lo social en la época de *Los ríos profundos*, para lo cual había

---

[55] Para el desarrollo de esta idea (la conexión entre las nociones de 'desarrollo' en teología y economía) véase Cowen, M. P. y R. W. Shenton. *Op. cit.,* pp. 114-115.

[56] La valoración es del historiador Pablo Richard, citado por Hennelly al introducir el texto de Gustavo Gutiérrez en *Liberation Theology. A Documentary History*, *op. cit.,* p. 62.

[57] No menos problemáticas han sido la influencia en Arguedas del social progresismo (como lo atestiguan los comentarios de César Lévano en *Un sentimiento trágico de la vida*) o sus incursiones en la «utopía andina». En Vargas Llosa resuena esa última preocupación, que se hace repugnancia por el retorno de lo arcaico —la cosa mítica, la cosa mesiánica—.

ensayado una racionalización: el retiro del autor (esa inmersión en la subjetividad, en el pasado, en el pasado personal) como respuesta a la frustración histórica, como reacción a la imposibilidad de los proyectos políticos en una realidad que tercamente los rechaza. Con *Todas las sangres* parece preocuparle que la novela elude la revelación e interpretación del momento crítico en el que aparece, que es un tiempo que se entiende como historia pautada narrativamente por el movimiento que lleva de Hugo Blanco y las tomas de tierra, a la reforma agraria de Belaúnde y su fracaso; y de la represión en el campo y la derechización del régimen, al surgimiento del movimiento guerrillero: «*Todas las sangres* se escribe en el momento en que, contradictoriamente, José María Arguedas admira la acción campesina de Hugo Blanco y comienza a alentar la ilusión en la capacidad transformadora del gobierno de Belaúnde. Para quienes exigen una esmerada coherencia política en la actitud del escritor, esta contradicción será imperdonable. Arguedas, sin embargo, no la percibió».

¿Es cierto que no percibe la contradicción? ¿Es una contradicción? ¿Es que Arguedas oscila, no se define? En última instancia, la lectura de Antonio Cornejo Polar rescata a *Todas las sangres* del impase y, con ella, al autor: «En cualquier caso —dice Cornejo Polar—, *Todas las sangres* se crea a partir, una vez más, de la fe en la construcción de una nueva sociedad. […] la composición de la novela lima las aristas más agudas de la contradicción personal de Arguedas y se levanta como un testimonio de la gestación, dolorosa y heroica, de un nuevo mundo».[58]

Como veremos más adelante, Alejandro Losada fue mucho menos generoso con Arguedas a este respecto y no comparte con Cornejo Polar ni la elegía ni la inclinación a producir una lectura de rescate. Ahora bien, si juzgamos por las respuestas de sus contemporáneos en el contexto de la primera recepción de esa novela, o si juzgamos por la forma como esa respuesta hostil es recogida en posiciones críticas posteriores, *Todas las sangres* no parece haber sido construida para «limar aristas» sino para hacerlas más punzantes, ya sea que se perciba que la posición del autor en esta novela articula una alternativa en competencia con otros planteamientos emergentes sobre la sociedad peruana, ya sea que se la perciba ignorándolos o resistiéndolos. Esto es particularmente relevante para el argumento crítico, toda vez que la caracterización de *Todas las sangres* como «novela coral» que Cornejo Polar propone en ese mismo contexto apunta a destacar el aspecto polémico del diálogo *en* la novela y, agrego yo — y esto es igualmente importante—, el diálogo polémico *de* la novela *con* su tiempo.

---

[58] Cornejo Polar, Antonio. *Op. cit.,* pp. 189-190.

La retórica del pasaje de Cornejo Polar soslaya además otro hecho fundamental. Si la novela de Arguedas se erige como testimonio de la «gestación de un nuevo mundo», se ocupa igualmente (y, aun, fundamentalmente) de confrontarnos con la dinámica destructiva (¿«dolorosa y heroica»?) de ese proceso de «gestación». Y es destructiva esta dinámica en el sentido que hemos visto en conexión con la figura del empresario y su impulso transformador, por ejemplo. Cuando el propio Cornejo Polar consigna en su libro la colaboración de Arguedas con el régimen de Belaúnde, cita a Arguedas quien, desde *Cultura y Pueblo* (Nº 1, 1964), caracteriza al gobierno de Acción Popular como «dinámico, tenaz, moderno, conocedor a fondo de nuestro territorio y sus grandes problemas». ¿Es el Gobierno o es Belaúnde? La personificación llama la atención precisamente porque el vocabulario («dinámico, tenaz, moderno y conocedor») que la construye responde bastante bien a la imagen del nuevo empresario nacional que vemos emerger en el contexto de la economía peruana y que en *Todas las sangres* es encarnado por Fermín Aragón de Peralta, personaje que expresa esa fundamental dualidad —de creatividad y destrucción— que caracteriza al proceso de modernización.

Una vez más, la novela parece ser más bien teatro (y, en ese sentido, representación) y púlpito (espacio de apelación) de las ideas y los sujetos modélicos de su tiempo. En virtud de esto, *Todas las sangres* no solamente interpreta o revela «el sentido de la realidad social», como sostiene Cornejo Polar, sino que es una incursión en los lenguajes (las jergas, las *ideologías*) reales y posibles, tanto los que operan en la superficie como en las corrientes subterráneas, que se disputan la definición del fenómeno social. En ese sentido, es una novela ideológica, como ya se anunciaba en *El Sexto* y como lo será, en otra forma de extremo, *El zorro*. El problema que se abre aquí es el siguiente: dado que toda representación dialógica propone un lenguaje en su resonancia social, ¿en qué términos una novela que explora discursos y sus posibles interlocutores aguanta una lectura *realista*?

Para Alejandro Losada, tal vez su más severo crítico, Arguedas fue influido (o infestado) por el populismo belaundista, y esta adhesión y euforia darían cuenta de su confusión ideológica, de su ceguera política frente a la dinámica social de su tiempo, y del planteamiento ilusorio, utópico (*arcaico,* dirá Vargas Llosa), que propone en *Todas las sangres*. En apoyo de su argumento, Losada parte del análisis de ese populismo (de su función social y política) hecho por dos científicos sociales contemporáneos de Arguedas, Julio Cotler y Hugo Neira. Entra en materia Losada de la siguiente manera:

> Cotler dice que Acción Popular ganó el apoyo del ejército —el cual anuló las elecciones ganadas por el Apra en 1962 y entregó el poder, el año siguiente, a Belaunde— porque:

> *«contaba con un importante sustento popular, con el que se podía detener el ascenso de las masas apristas. Pero, además, los líderes de Acción Popular no pretendían organizar dichas masas y servirse de ellas para afirmar el papel del Estado, poniendo en entredicho el carácter tutelar de las Fuerzas Armadas».*

La definición, es claro, se ubica en la esfera de la acción política, donde el populismo se entiende como un mecanismo de control o de manipulación o *instrumentalización* de las masas. Probablemente venga de allí la obsesión crítica de Losada que, cuando entra en *Todas las sangres*, se ensaña con aquellos personajes que en la novela se proponen como modelos de liderazgo, como Rendón Willka y, muy en particular, Bruno Aragón de Peralta. Ellos expresarían en la novela este contenido ideológico populista (o el impacto de esa función social y política) en su modo de actuar. Agrega Losada:

> Neira encuentra que todos los populismos de esa época se identificaban tanto *«por su paternalismo anacrónico como por su caudillismo y personalismo político y su confusión ideológica»*. Es decir, que Arguedas no podía interpretar a su pueblo movilizado, tomando conciencia y organizando un movimiento independiente, porque dentro de su visión, *la transformación debía ser pacífica, realizada por decisión de los grupos dirigentes y no desbordarse hacia un movimiento popular organizado que cuestione el poder y el sistema vigente*. *Esto es lo que quiso Belaunde, lo que manifestó Arguedas, lo que representa «Bruno»* con la entrega voluntaria de sus tierras y el préstamo de dinero, para que las comunidades «mejoren su situación». Esto es el «No haya rabia», el esperar pacientemente la «balita» pero no responder ni movilizarse independientemente y democráticamente.[59]

Eso es lo que la novela privilegia, según Losada. A la transformación que va del proyecto belaundista al gesto magnánimo de don Bruno y a la prédica pacifista del líder indio Rendón Willka (asumida luego por el gamonal) me referiré después. Ahora quiero destacar que, muy en la línea de lo que fuera la objeción temprana de César Lévano a las primeras novelas de Arguedas, Losada sostiene que el fenómeno político social más importante de la época está ausente de *Todas las sangres*: «la agitación campesina, su posterior organización espontánea y autónoma, la movilización […] es el elemento que Arguedas, *conscientemente,* dejó de lado». O, peor que dejada de lado, esa realidad está mistificada. De todas las manifestaciones diferentes que tuvo el fenómeno de la agitación

---

[59] Losada, Alejandro, *Creación y praxis. La producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú.* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1976, pp. 63-64. El énfasis es mío. El pasaje de J. Cotler viene de *Crisis política y populismo militar en el Perú* (1970); la cita de Hugo Neira viene de *Los Andes, tierra o muerte* (1968).

campesina, dice Losada, Arguedas «no reprodujo ninguna e imaginó, en cambio, una alternativa utópica».[60]

He aquí el defecto capital de Arguedas: no haber sido capaz de «dar una imagen de los dominados» por no haber entendido, como parte de la lógica de su tiempo, la formación de un movimiento popular y su efecto en la sociedad: «y todo esto, que Arguedas tenía delante de los ojos, no lo pudo entender ni integrar, el pánico le impidió traducirlo. No podía ignorarlo y, entonces, lo transformó en una utopía».[61] En este contexto, *utopía* no es una idealización o una estilización o una proyección crítica, sino una distorsión de la realidad, su inversión, su deformación; en otras palabras, se trata del contenido derogatorio clásico del término. Losada organizará el centro de su objeción sobre este motivo. La idea es que la lógica de la época (de *Todas las sangres*) se cifra en la acción revolucionaria de un sujeto como Hugo Blanco o en las de un sujeto colectivo como el campesinado de La Convención. Esos son los ejes de su narrativa fundamental que, en definitiva, no corresponde a la manera como se visualizan los modelos de acción y los discursos fundamentales en *Todas las sangres*. En ese sentido, Arguedas ve lo que no es:

> De todo esto [de todo este nuevo proceso de organización, liderazgo y lucha del campesinado andino que se expresa abiertamente en La Convención], ¿qué escogió Arguedas? Busca un antiguo hacendado, lo hace llorar por sus desenfrenos sexuales, tener accesos místicos por la maldición que le arrojó su padre antes de suicidarse, con una madre borracha, decadente; en medio de su drama se da cuenta de la miseria de sus indios. Por casualidad se entera de la miseria en que viven las comunidades vecinas y, a unos y a otros, les distribuye parte de sus tierras, les da dinero para pagar sus deudas y evitar la explotación de los hacendados y los estimula a «perder el terror» y reconstruir las comunidades. Finalmente mata a un hacendado cruel, atenta contra su hermano que pretende «modernizar» trayendo «la ambición» y termina preso, aconsejando la resistencia no violenta —«no haya rabia»— cuando ataque la fuerza armada. ¿Este es… Hugo Blanco…? ¿Esto es La Convención?[62]

No, no es Hugo Blanco. No, no es La Convención. Pero, ¿es esto es *Todas las sangres*? Losada entra en contacto con motivos «ideológicos» importantes de *Todas las sangres*, pero no los lee como un contenido dinámico *(dialógico)* en la novela, sino como material fijo, anquilosado. Los lee, además, como expresión directa del mensaje (la ideología) del autor, de un autor que entra, de ese modo, en conflicto con la realidad. Más aún, circunscribe este

---

[60] Losada, Alejandro. *Op. cit.,* p. 44. El énfasis es mío.

[61] *Ibid.,* p. 49.

[62] *Ibid.,* p. 59

contenido, en su configuración, al efecto casi directo de una ideología-programa específica. Si bien es cierto que la «ideología» de Acción Popular» («confusa», como diría Neira; «vaga» y «ambigua», como la caracterizaba A. Salazar Bondy) y los discursos del belaundismo influyen en la imaginación de Arguedas, es también claro que no la definen o limitan.

Ya he intentado en páginas anteriores bosquejar los términos en los que se puede entender la influencia de este discurso político en la imaginación de Arguedas o, mejor aún, los términos en que ese lenguaje político entra en diálogo con esa imaginación y se incorpora en ella. La perspectiva en la que intento entender la conexión entre esos discursos difiere sustancialmente de la que proponía Losada. Pero, desde cualquier punto de vista, me parece que entender el gesto de donación de Don Bruno o el pacifismo de Rendón («que no haya rabia») como ficciones directamente derivadas del discurso del populismo belaundista no parece hallar mucho asidero. No basta con insistir que Acción Popular no propugnaba una revolución violenta o que pretendía una reforma agraria de carácter paliativo. En el fondo, todo esto ignora la posibilidad de una exploración novelística de este fenómeno (el discurso populista y sus contornos). No se adentra, esta perspectiva crítica, en la densidad ideológica de ese discurso *en* la novela, ni se pregunta seriamente por lo que Arguedas buscaba en su incursión en esas mentalidades.

Para comenzar, ya en la superficie textual tenemos evidencia de que el registro que hace Arguedas del lenguaje social (incluso si nos circunscribimos al de las elites) en *Todas las sangres* intenta cubrir un amplio espectro de voces (ideológicas) y de modulaciones de voces, pues estas no se formulan en el vacío sino que se entonan socialmente e históricamente.[63] He señalado, además, que el discurso político de la época rara vez se expresa en un plano singular o unidimensional, sino que se configura complejamente, en capas: un discurso laminado *(heteroglosia)* que va revelando su estructura multitemporal *(heterocronía),* los distintos cauces o tradiciones que lo componen. Los personajes de Arguedas, de *El Sexto* en adelante, deben ser tratados como entidades discursivas (los personajes son, fundamentalmente, discursos) en ese sentido o, mejor, como campos de discurso. Y, por lo tanto, en esos términos habría también que pensar en los destinatarios, en los lenguajes sociales con los que la novela entra en diálogo, etcétera. Hagamos un breve rastreo de esto para elaborar en torno a la cuestión que de inmediato nos ocupa.

[63] Cuando Arguedas rechaza desde 1950 («La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú») la etiqueta de «indigenismo» para sus novelas, el argumento que aduce es el de la complejidad de la sociedad andina y, por lo tanto, la imposibilidad de ver o entender al indio por sí mismo. Al indio se lo entiende en contacto con los otros grupos sociales, o sea, en «diálogo» con ellos. Esto tiene, para Arguedas, una influencia clara sobre los términos en los que se plantea la representación de ese mundo, de la que emana su convicción (repetida luego) de que tal vez sea la novela el vehículo más indicado para dar cuenta de esa complejidad.

Rastreos: modelos y arquetipos

Como hemos visto, los años sesenta son un período de reconfiguración de la escena política y de redefinición de los lenguajes que compiten por modelar la imagen del presente y las perspectivas a futuro en la sociedad peruana, y por darle forma a las emergentes modalidades del actuar social: de los reacomodos entre las elites económicas e intelectuales, a las nuevas modalidades o gérmenes de organización en los sectores «populares» urbanos y rurales. Como en todo proceso de competencia, algunas ideologías se van imponer y otras entrarán en decadencia, serán relegadas en la escena activa o perecerán.

Entre otras manifestaciones importantes, este es un período de auge para los modelos políticos organizados en torno a los sectores medios urbanos, o sostenidos por ellos. Lado a lado con el proyecto populista sobre el que hemos comentado, se encuentran otras respuestas a los retos de la época que emanan del proceso de reformulación de la doctrina social de la Iglesia, una de cuyas expresiones políticas fue la fundación de la Democracia Cristiana. Desde allí se diseminan alternativas políticas de corte «humanista» como modelos de cambio social, que se construyen como un «tercer camino», entre el clasismo de la izquierda comunista y el individualismo del proyecto capitalista modernizador.[64] Se plantea este nuevo discurso como modelo de reforma y contención social, pero también como una apelación a la conciencia social de los sectores dominantes, apelación en particular dirigida contra la recalcitrante indiferencia de los sectores dominantes tradicionales, muy en particular los terratenientes serranos.

Aspectos fundamentales de este discurso de la tercera vía se expresa en el «Mensaje al Perú» ofrecido por el ex presidente Bustamante y Rivero (personaje de gran influencia en el impulso que funda y organiza la Democracia Cristiana) en las vísperas de las elecciones de 1956.[65] El mensaje se dirige en verdad al conjunto de la clase propietaria. Julio Cotler resume y explica sus aspectos fundamentales en cuanto al carácter de la reforma que propone: «Esta reforma que debería realizarse desde el Estado —dice Cotler—, era de suma urgencia, de lo contrario "la impaciencia de las masas" haría que las reformas viniesen "de abajo, desde la masa misma, por la vía de la revolución". Por consiguiente, los propietarios debían adquirir una nueva conciencia de sus interese

[64] Aunque no de manera exclusiva, la aparición de esta línea de pensamiento y organización se asienta también en una intelectualidad provinciana: la intelectualidad arequipeña. Por la misma época cristalizará otra propuesta política que influye en Arguedas, la del social progresismo, que incorporará en el debate intelectual su propia marca de *humanismo* y su propia noción del 'tercer camino o vía'.

[65] El mensaje que cierra el período de la dictadura de Odría y, con ella, el fin de un estilo político (los cuartelazos) lo pronuncia el ex presidente que Odría derrocó. Es un tiempo cargado de regresos e ironía.

inmediatos».[66] El motivo central de este mensaje claramente anticipa otro discurso de la época, más célebre, sobre reforma y contención, el de John F. Kennedy y su «revoluciones inevitables». El hecho nos ubica de lleno en las coordenadas de este momento de rearticulación ideológica de las elites en su esfuerzo por orientar el proceso modernizador.

En otro pasaje de su discurso, Bustamante y Rivero invoca a los hacendados a que reflexionen sobre «*que es mejor ceder magnánimamente, en aras de una evolución cuerda, una parte de las posiciones* [sic] *adquiridas,* antes que perderlas todas bajo un incontrolable estallido de violencia».[67] El discurso de Bustamante y Rivero se expresa además, como se puede apreciar, en un tono exhortativo que es tan impactante como su mensaje, y que es de particular importancia para entender algunos aspectos del estilo apelativo de *Todas las sangres* y de la literatura de Arguedas del período, en general, en la que es notable la entonación elegíaca o el tono de sermón político-social. Y en esta exhortación de Bustamante y Rivero está tal vez, estilística y conceptualmente, la base de ese apelar «al lado humano» del opresor, idea que encontrará distintos caminos de entrada al discurso de Arguedas sobre sí mismo y sobre el país. Por eso, cuando *Todas las sangres* se enfoca en el «gesto magnánimo» de don Bruno (en el que el señor de cuño antiguo le entrega sus tierras y «posesiones adquiridas» a los indios), nos interesa por igual entender desde dónde está hablando Arguedas y a quién le está hablando.

Otras vetas se abren. El gesto de Bruno Aragón de Peralta recuerda, como ya he señalado, al acto atribuido el príncipe Tolstoy, personaje admirado por Arguedas y figura interesante y cercana a la sensibilidad de él y de sus contemporáneos.[68] El acto

---

[66] Cotler, Julio, *Clases, estado y nación en el Perú.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1978, p. 312. Las comillas interiores de la cita refieren al discurso de Bustamante y Rivero.

[67] Citado por Cotler, Julio. *Op. cit.,* p. 313. El énfasis es mío.

[68] Figura cercana la de Tolstoy, aunque problemática, en los orígenes del discurso de la izquierda. Véase el artículo de Mariátegui, «El centenario de Tolstoy» (publicado en *Variedades,* en 1928), incluido en *El artista y la época.* 8.ª ed. Lima: Empresa Editora Amauta, 1980, pp. 134-137. La reflexión de Mariátegui acerca a Tolstoy al horizonte mental de su medio y lo reivindica paradójicamente para la tradición occidental (a este «patriarca rural eslavo, ásperamente hostil a la civilización industrial y urbana, orientalmente impregnado de ideas budistas y taoístas», p. 134), al comentar la ironía de que la conmemoración es celebrada por una revolución marxista. Para Mariátegui, la conexión de Tolstoy con Gandhi ahonda la distancia del ruso con respecto a Occidente (en todo caso, complica su sentido). Ya veremos la relevancia de esa conexión para el tema que nos interesa. El rescate de Mariátegui propone una lógica que nos resulta importante: «Por su filiación rousseauniana —no anulada por su amorosa asimilación del pensamiento de Lao Tse, Buda, Krishna y aun Mahoma— Tolstoy pertenece a Occidente, donde su influencia intelectual es considerable, por mucho que su agreste acento de campesino eslavo se avenga poco con el espíritu activista y citadino del europeo moderno. La civilización occidental está habituada a superar estas contradicciones, en virtud de las cuales San Francisco de Asís y Juan Jacobo Rousseau no son menos suyos que Nietzche y Karl Marx» (pp. 135-136).

de donación de la tierra, si bien puede ser visto como una respuesta «antifeudal», es también y muy poderosamente una respuesta anticapitalista: es un auto-despojarse de propiedad y agresividad. El gesto de donación es un gesto contra la dominación, un gesto alternativo al de la explotación de otros incitada por el interés y el afán de lucro. El gesto está, por otra parte, sostenido por una larga tradición que conecta a Tolstoy con otros líderes cristianos y fundadores religiosos (como Francisco de Asis), y no cristianos también, como M. Gandhi, igualmente admirado por Arguedas (y por Tolstoy), todos los cuales provienen de un origen social alto (representan «el lado generoso» del opresor) y predican los valores de humildad y comunidad (*communitas*).

Comentando al respecto, dice Víctor Turner que en la crisis religiosa de Tolstoy a los 50 años de edad (la edad aproximada de Arguedas al componer *Todas las sangres*), tras haber contemplado el suicidio como forma de escapar la superficialidad y falta de significado de la vida (su vida, como miembro de las clases altas y ociosas), es fundamental la revelación de que para entender la vida es necesario entender la vida de la gente «simple» y trabajadora (aquellos que «hacen» la vida) y el significado que ellos le atribuyen. «La meta de la vida del hombre —dice Tolstoy— es salvar su alma, y para salvar su alma debe vivir "santamente" ("piadosamente", *godly*), y para vivir "santamente" debe renunciar todos los placeres de la vida, debe laborar, humillarse, sufrir y ser misericordioso».[69] En esto podemos reconocer contenidos que se vislumbran en don Bruno Aragón de Peralta y podemos entender tal vez a qué procesos apunta Arguedas con la construcción de este personaje. Al mismo tiempo podemos sentir la manera en que vibra el autor en él.

Ahora bien, la naturaleza de la transformación de don Bruno es entendida en términos similares a los de Alejandro Losada también por Mario Vargas Llosa quien, por no hacer mudanza en su costumbre, la ve como un problema y la trata más bien con sorna como una «conversión extraordinaria, por no decir milagrosa». Comenta Vargas Llosa en *La utopía arcaica*:

> Hasta la mitad de la novela, más o menos, [don Bruno] es malvado. Fanático religioso y estricto conservador de la tradición, ejercita la violencia física contra sus trabajadores. […]. Practica la violencia sexual como un deporte y ha violado a multitud de mujeres […]. Pero, a la mitad de la novela, conoce y embaraza a una mestiza llamada Vicenta, que opera en él una mutación ontológica. A partir de ese momento, don Bruno practica el bien con la perseverancia y terquedad con la que hasta entonces practicaba el mal.

[69] Turner, Victor. *The Ritual Process. Structure and Anti-structure*. Ithaca: Cornell University Press, 1969, p. 67. Los pasajes de Tolstoy son citados allí. Las traducciones son mías.

> Distribuye sus tierras entre los indígenas, ayuda a los comuneros libres de Paraybamba, al final entrega prácticamente todo lo que tiene a aquellos campesinos que ha expoliado y maltratado a lo largo de su vida. Y termina como justiciero, ejecutando al cruel gamonal don Lucas por las iniquidades que cometió.

Podemos apreciar las semejanzas en la calidad de la atención y en el tono y contenido de los términos entre esta presentación y caracterización y la que propone Losada. Concluye Vargas Llosa con una observación sumamente interesante, con la que reintroduce el sentido negativo de las regresiones o anacronismos literarios, coronado esta vez con una sanción crítica de la «ideología» de la novela, que implica problemas en la imaginación moral:

> ¿Cómo no asociar esto a ciertas novelas medievales? Por ejemplo, la famosa *Roberto el Diablo*, que capturó la imaginación de lo europeos de los tiempos llamados oscuros. […] El hombre más malo del mundo pasa a ser el más bueno. Se pone a vivir como un perro, a cuatro patas, y comer solo las sobras que se echan a los animales. Así expía sus culpas y se salva. Este es el esquema de maniqueísmo moral de *Todas las sangres*.[70]

Si uno es capaz de remontar el sarcasmo de este sumario de Vargas Llosa, o la irritación que Alejandro Losada le agrega al cotejo documental de su lectura, es decir, si tomamos ambas intervenciones en su valor descriptivo, entre las dos ofrecen una perspectiva interesante sobre la hechura de la novela: ponen en evidencia que la «historia» de don Bruno introduce (y agrega) un modelo narrativo particular al ancho cauce novelesco de *Todas las sangres*. En particular, la visión de la historia de don Bruno que ofrece Vargas Llosa permite identificar con claridad el motivo de la «metamorfosis» o conversión, que es típico en lo que Bakhtin llama «hagiografías de crisis», que es un género de la cristiandad temprana. El *modelo* de vida de Tolstoy (la *biografía ad hoc* que emana de sus discursos auto-referenciales), por ejemplo, lo actualizaría de manera cargada para sus contemporáneos.[71]

Se puede reiterar aquí la idea ya visitada al estudiar *Yawar fiesta* y *Los ríos profundos* de que la práctica artística de Arguedas tiende a reactivar o re-semantizar modelos narrativos

---

[70] Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica…*, pp. 267-268. El pasaje citado presenta la formulación más acabada de una idea que ya había presentado en ensayos anteriores: uno con el mismo título, *La utopía arcaica* de 1979; el otro, «José María Arguedas: entre la ideología y la arcadia», de 1981.

[71] Es importante también llamar la atención en este punto sobre la sensibilidad de Arguedas hacia este tipo de fenómeno, pues entronca muy bien, en forma e intención, con lo que he llamado en él «la tendencia hacia la autoexpresión», que está a la base de la forja de su imagen como autor.

primitivos u originarios (fuera y dentro de la tradición de la novela), hecho que, al estudiar *El Sexto*, se discutió en torno a la noción de sustratos narrativos (en plural) para entender el principio constructivo de esa novela. Ahora la idea nos sirve para entender la medida en que ese mecanismo afecta también la manera como están construidos los personajes centrales de estas novelas. Se expresa en ellos el carácter laminado que presenta el discurso político de su tiempo; se establece en ellos un diálogo (o se produce en ellos una conjunción) de voces e ideas de distintos tiempos y tradiciones ideológicas.

Así como en Cámac (líder míticamente inspirado, víctima sacrificial, indio-obrero), en don Bruno convergen varios modelos o sustratos narrativos. Por un lado, el gesto de don Bruno, como hemos visto, está prescrito (modelado) en y por el discurso político católico de su tiempo, pero responde también a un «arquetipo» (un modelo de acción) historizado por figuras culturales influyentes. Siguiendo esta línea de rastreo, se puede ahondar aún más la cala. Podríamos agregar, por ejemplo, que la trayectoria de don Bruno (rojo como el mesías andino) parece también pautada por el modelo y la naturaleza de otro personaje «signado», Inkarrí, según el modelo narrativo que Arguedas propone sobre este *héroe* andino en su tesis sobre las comunidades del Perú y España, texto que es contemporáneo a la composición de la novela. El modelo de vida de este *héroe* que propone Arguedas —aquí abreviado— supone cuatro etapas: (1) apresar al padre (siendo Inkarrí hijo de un dios y una mujer salvaje); (2) dictar leyes sabias; (3) ser apresado y martirizado; (4) se produce la reintegración subterránea.[72]

Las tres primeras etapas de este mito heroico corresponden respectivamente, en el desarrollo de la novela, al inicio (en el que los hermanos son vistos como los despojadores del padre), a las manifestaciones de la transformación de don Bruno (cuando en la plaza de Paraybamba, por ejemplo, hace posible el restablecimiento del orden de la comunidad), y a su encarcelamiento, por haberse convertido en un subversivo o un loco según sus acusadores. Por otro lado, se puede pensar que don Bruno es, en la novela, en un plano «actor» y en otro «testigo» de la cuarta etapa, pues a este nivel su «historia» (una vez más, como veremos) se entrecruza con la de Rendón Willka. En todo caso, el punto es que la historia de don Bruno (además de las otras cosas que se le imputan) parece responder a una invocación del héroe mesiánico. Pero don Bruno no está allí *para*

[72] Arguedas, José María. *Las comunidades de España y del Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968, p. 339. Con la siguiente observación concluye su presentación sobre el mundo religioso de Puquio en ese estudio: «Las comunidades de Puquio tienen así toda una jerarquía de dioses y sacerdotes y han concebido y compuesto un mito que explica el orden social post-hispánico y abre una posibilidad de solución al estado de servidumbre en que el indio se encuentra: *Inkarrí* hará el "juicio final", él volverá a Imponer el antiguo orden» (p. 340).

ser Inkarrí, sino para desencadenar ciertos contenidos asociados a esa idea. La eficacia de este procedimiento explica, en parte al menos, me parece, la continua preocupación que han causado entre los críticos la figura del gamonal y sus transformaciones.

Mas no son estos ámbitos visitados (el discurso religioso-político y el mítico-político) los únicos que resuenan en la configuración de los gestos de este personaje. La historia social del Perú moderno propone también modelos o prototipos. Así como don Bruno en *Todas las sangres*, otro gamonal transformado e iluminado, el puneño Juan Bustamante, reparte una de sus haciendas entre los indios. El sentido e impacto de este gesto magnánimo los explica lúcidamente Carmen McEvoy cuando sostiene que esta generosidad de Bustamante «pudo haber recreado en la mente de los indígenas las tradicionales categorías de reciprocidad y redistribución, abandonadas ya por las autoridades de turno». Esa es la chispa que enciende don Bruno, cuyo objetivo parece ser, como el de Juan Bustamante, el de reactualizar «la vitalidad de las formas rituales y colectivas en el mundo andino».[73] Con ellas intenta fortalecer la capacidad de respuesta de las comunidades contra el embate de los agentes de la modernización a ultranza y su pacto con las fuerzas más retrógradas de la región. Contra la iniciativa de don Bruno reaccionan por igual las «autoridades» como los otros señores («antiguos» y «emergentes»), anquilosados en la lógica de dominación y terror.[74]

La recreación de categorías tradicionales y esta orientación hacia el ritual son características de don Bruno en *Todas las sangres*. Con esto, la transformación de don Bruno parece proponerse también (a través de la idea de la transformación del gamonal al contacto con el potencial indígena o con su movilización) como metáfora de la transformación del intelectual «indigenista» al contacto con la rebeliones indígenas, etcétera.[75] Llamo la atención sobre este fenómeno en este momento como una manera de ilustrar el poder exploratorio de la novela (en este caso, su capacidad para incursionar hasta el

---

[73] McEvoy, Carmen. «Indio y nación: Una lectura política de la rebelión de Huancané (1866-1868)». En *Forjando Nación. Ensayos sobre historia republicana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú/The University of the South, Sewanee, 1999, p. 94.

[74] Lado a lado con la figura de los señores de horca y cuchillo, *Todas las sangres* satiriza la figura de la autoridad a través de su caracterización del subprefecto como un bribón costeño que responde a los intereses de los poderosos que ejercen su poder desde el «extranjero». La función de este personaje (o personajes) estereotípico es, como en *Yawar fiesta*, destacar por contraste el valor de las acciones «inspiradas» de don Bruno, Rendón e, incluso, don Fermín.

[75] Para el asunto de la transformación del intelectual indigenista, véase Rénique, José Luis, «De la fe en el progreso al mito andino: los intelectuales cusqueños». *Márgenes. Encuentro y Debate,* año I, Nº 1, Lima, SUR Casa de Estudios del Socialismo, marzo de 1987, pp. 9-33 (en particular, pp. 29-31).

cauce subterráneo de poderosas tradiciones y redes simbólicas). También por lo que de inmediato revela sobre la articulación de planos de significación en *Todas las sangres*, y para sugerir la medida en que ese fenómeno artístico ha estado en el centro de los problemas de recepción de estas novelas, tanto en la valoración de sus estructuras artísticas como en la de sus «ideologías». Estos «planos de significación» a los que me refiero se conectan a lo que Bakhtin teoriza en la noción del 'cronotopo': esto es, a las maneras de darle la densidad y concreción necesarias a un *evento* para hacerlo *representable.*[76] La riqueza y complejidad del cronotopo novelesco de *Todas las sangres* parece estar a la base de una serie de problemas (percibidos como inconsistencias, errores o excentricidades) que quiebran la lógica de la representación novelesca o afectan «el manejo de los tiempos históricos» (problema al que aludían algunos críticos en la mesa redonda sobre *Todas las sangres*), y se rompe con ello la posibilidad de una lectura lineal, realista o documental.

Más adelante, al discutir la noción de 'ritualización', volveré sobre otros aspectos de esta cuestión referida a las conductas (los gestos) de estos personajes.[77] De momento, cabe agregar que, a diferencia del príncipe Tolstoy y más en consonancia con el destino de Juan Bustamante (muerto en un encuentro contra las fuerzas del Estado, degollado por un sargento en el campo de batalla, extraordinario personaje de la novela inacabable que es el Perú), don Bruno, el príncipe andino, no se puede sustraer a la violencia; está signado por ella desde el comienzo de la novela que lo presenta como el «Caín», el hermano-rival de Fermín, que ha de cumplir con su destino. De allí que al lado de don Bruno aparezca Rendón Willka, el indio (héroe) que regresa de la costa a su comunidad de origen (a un mundo que lo terminará devorando, en sí otra línea narrativa de notable

---

[76] Hacer del evento *representable* y no solo *comunicable* o *información.* Ya ofrecí una definición de esta noción en el capítulo 3 del primer ensayo (en la sección «El poder de la novela»). Aquí, un texto directo de Bakhtin, para reforzar la idea: «We cannot help but be strongly impressed by the *representational* importance of the chronotope. Time becomes, in effect, palpable and visible; the chronotope makes narrative events concrete, makes them take on flesh, causes blood to flow in their veins. […] Thus the chronotope, functioning as the primary means for materializing time in space, emerges as a center for concretizing representation, as a force giving body to the entire novel. All the novel's abstract elements—philosophical and social generalizations, ideas, analyses of cause and effect—gravitate toward the chronotope and through it take on flesh and blood permitting the imaging power of art do its work». *The Dialogic Imagination.* Edición y traducción de Michael Holquist y Caryl Emerson. 4.ª ed. Austin: University of Texas Press, 1986, p. 250.

[77] En la sección sobre «ritualización» de este ensayo insistiré en la figura de don Bruno como creador de rituales, a partir de dos instancias ejemplares: el ritual con el que don Bruno les entrega a las comunidades el cuerpo de su madre, con lo cual sella una nueva alianza entre el señor y los comuneros; y la escena del escarmiento del feroz gamonal, el cholo Cisneros, acto en el que don Bruno protege «los esfuerzos indígenas por controlar su manejo interno (fiscalidad y elección de sus autoridades)», como señala McEvoy para el caso de Bustamante.

peso simbólico) para dirigir la rebelión pacífica de las comunidades de indios, una acción política que desafía al Estado moderno y las fuerzas del capital internacional al activar prácticas fundadas en valores ancestrales indígenas y cristianos. En ese sentido, si en el actuar de don Bruno reverbera Tolstoy, en el de Rendón resuena Gandhi.

Y, así como se podría pensar la historia de Juan Bustamante como «modelo» o «arquetipo» de las acciones de Bruno Aragón de Peralta, podemos pensar para la figura de Rendón Willka en otro modelo de la historia social y política, el de Mateo Pumacahua, tal y como lo ve Jorge Basadre en *Perú problema y posibilidad*: como «el indio que no se aleja de los criollos […] el indio que asimila los usos, la técnica de la civilización sin desmedro de su dignidad racial».[78] En el argumento de Basadre, este programa entra en tensión con el modelo que proponen Tupac Amaru y, podríamos agregar, otros héroes o líderes míticamente inspirados (Inkarrí, por último). La idea la propongo precisamente por el énfasis que pone Basadre en la articulación de las tradiciones indígena y occidental en esta figura. En ese sentido, tanto Pumacahua como Rendón Willka pueden ser vistos como una conjunción de discursos. Ese sería un énfasis mariateguiano. No en vano la reflexión de Basadre sobre Pumacahua y las rebeliones indígenas es la introducción a su capítulo noveno, «El planteamiento de la cuestión social y José Carlos Mariátegui».[79]

Para Basadre, la de Pumacahua es una propuesta cualitativamente distinta, que diferencia las acciones inspiradas desde ese espacio ideológico, de otras que no constituyen «sino rebeliones [que] Son venganzas colectivas, productos de la desesperación […] rebeldías contra la civilización. Muy justicieras en su origen y muy elocuentes en su

---

[78] Basadre, Jorge, *Perú problema y posibilidad*. 2.ª ed. Lima: Banco Internacional del Perú, 1978, p. 190 y s.s.

[79] Ahora bien, ¿cuán presentes están estas figuras en el discurso intelectual peruano (¿o lo estaban?) como para justificar la idea de los modelos o arquetipos? En *Perú problema y posibilidad*, Basadre nos recuerda y justifica metodológicamente la tendencia a crear tipologías. De ese recurso participa, claramente, Mariátegui (por ejemplo, en la construcción de su argumento en el séptimo ensayo, que se funda en la construcción de figuras paradigmáticas). Se trata, en la práctica intelectual de la época, del trabajo de creación de modelos, de prototipos. Aún así, no es mi interés sugerir una influencia o un préstamo directo y consciente de la historia social a las novelas de Arguedas (aunque no lo descarto). Mi interés es, en cambio, señalar cómo la atención del novelista también incursiona en las distintas corrientes (de superficie o subterráneas) del río de la historia social. Este otro rastreo en la historia social es, si se quiere, un esfuerzo por *mitologizarla*. En el caso particular de la figura de Pumacahua tenemos, además, material anecdótico interesante para la conexión con la imaginación de Arguedas, quien, como se sabe, trabajó en el colegio Mateo Pumacahua de Sicuani en el período de composición de *Yawar fiesta*. En las cartas que le escribe en esa época a Manuel Moreno Jimeno, Arguedas habla mucho de sus estudiantes, entre los cuales destaca uno (Adrían Quispe Alanota) que, en los lineamientos de su trayectoria, sugiere un posible modelo para la historia de Rendón Willka que se narrará, años después, en el segundo capítulo de *Todas las sangres*. Forgues, Roland. *José María Arguedas: la letra inmortal. Correspondencia con Manuel Moreno Jimeno*. Lima: Ediciones de los Ríos Profundos, 1993, pp. 121-122.

significación; pero sin grandes posibilidades de eficacia y con una orientación regresiva. Encarnan el indigenismo y el agrarismo puros». En cambio, el gesto de Pumacahua (y, por extensión, pienso que el de Rendón) funda la posibilidad de un nuevo actuar. La concepción de un personaje como Rendón Willka (en línea con la figura de Pumacahua) sugiere también que la apelación a los valores del pasado (tanto indígena como occidental) no tiene por qué constituir necesariamente una regresión, un gesto reaccionario o peligroso.[80] Rendón expresa la idea de la fusión (política) de las culturas, por oposición a don Bruno y don Fermín. Si bien se puede decir que en don Bruno como en Rendón triunfa lo indio, el actuar del gamonal en su mundo lo signa de manera excluyente: es incapaz de transar con la modernidad. En Fermín, por su parte, las presiones modernas hacen imposible el esfuerzo de conciliación de su discurso «progresista» con la tradición; él está ya desgajado del marco de la sociedad tradicional, como lo sanciona, desde el inicio de la novela, la maldición del padre sobre él. Por otro lado, Rendón (lo vemos desde el primer capítulo) se mete «como una cuña» entre los hermanos. De una manera más gentil, pero con sentido similar, la entrada del personaje del joven ingeniero Hidalgo-Larrabure extiende la función de estos personajes (discursos) «transicionales» y «transaccionales». Lo que permite en ellos la reconciliación y coexistencia o fusión de contenidos es una actitud abierta, antidogmática. En el caso del personaje de Hidalgo-Larrabure (en quien enganchan lo cristiano-progresista, en el sentido del mensaje nuevo de la Iglesia, con un sentido práctico moderno de producir, de manejar la tierra), es un proceso que comienza con su paulatina incorporación al mundo de los Andes: es un proceso de aprendizaje que es también un proceso de transformación.

Ahora bien, con estos personajes (Bruno, Rendón, Hidalgo-Larrabure) no se reproduce en la novela, estrictamente hablando, aspectos de la realidad. Se introduce más bien con ellos, como diría W. Iser, una «cualidad imaginaria que no pertenece a la realidad reproducida en el texto, pero que no puede ser desenganchada de ella».[81] En la

---

[80] A propósito de este tema, una reflexión de Enrique Urbano sobre el «retorno de lo arcaico andino», hecha en el contexto la discusión de nociones como la de 'utopía andina': «De por sí el retorno o la presencia de lo arcaico en una sociedad contemporánea no son obstáculos para la modernidad. Las instituciones tradicionales pueden ser reorientadas y expresar un nuevo campo semántico dentro de experiencias sociales nuevas, muy diferentes a aquellas en que nacieron». Urbano, Henrique. «Modernidad en los Andes: Un tema y un debate». En su compilación *Modernidad en los Andes*. Editado por Mirko Lauer. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1990, pp. i-xxxvii. Para el pasaje citado, p. xxxi. Más adelante regreso a las ideas de Urbano sobre el asunto, más problemático, de Inkarrí.

[81] Iser, Wolfgang. *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1993. Para el contexto de la cita, véase el capítulo uno, «Fictionalizing Acts», p. 2.

representación del gesto magnánimo de don Bruno, por lo tanto, tenemos una puerta de entrada a un campo de discurso, para explorar su problemática y sus posibilidades. ¿Qué significa conectar o tratar de conectar lo tradicional y lo moderno? ¿Qué significa no hacerlo? ¿Quién está en posición de hacerlo? Pero como suele ser el caso en *Todas las sangres* (y ya antes lo hemos visto de manera clara en *El Sexto*), la intensión y extensión de ese discurso no se circunscribe a un acto o a un personaje aislados. Por el contrario se construye a partir de un espacio de diálogo, que es un campo de tensión entre dos o más personajes-discursos, que en sí participan en más de un universo semántico.

En el caso que nos ocupa, el campo fundamental se aprecia en la tríada, no en el personaje aislado, constituida por don Bruno Aragón de Peralta/Rendón Willka/Hidalgo-Larrabure. Y, si las fuentes de la lógica que alimenta ese campo no se pueden reducir al contenido de un programa o discurso político, tampoco me parece razonable entender el mensaje como prédica directa del autor (aunque no es difícil ver cómo se puede caer en ese error, dado que la simpatía de Arguedas por don Bruno es un hecho problemático para el propio autor). De modo que, si queremos definir fuentes para una «idea» encarnada *en* la novela, debemos partir de la manera particular en que se configuran los discursos *de* la novela: a partir de una constelación de personajes. Con ello nos abrimos a la posibilidad de que sean diversas las fuentes que la alimentan. Lo que se representa en la novela (y la forma en que se hace) es la configuración dialógica de esa idea. La estructura laminada de los personajes es un claro indicio del carácter palimpséstico del texto en el que se constituyen.

La trama de textos y voces

Otra veta de la «nueva épica»: las voces antiguas

Así como emergen nuevos actores y nuevos discursos políticos en los que podemos rastrear tanto distintas modulaciones del vocabulario moderno como la resonancias de lo oriundo (en la construcción de lo que podríamos llamar un nuevo horizonte de posibilidades), reemergen también en esta época voces antiguas que sostienen una tensa relación con los discursos modernos, tanto con el discurso de tecnócratas y desarrollistas como con el discurso intelectual progresista e, incluso, con el de la nueva izquierda. Entre fines de los años cincuenta y fines de los sesenta, las transformaciones que se operaban en la sociedad peruana como parte de un gran empuje modernizador y de la crisis de la «feudalidad andina» se expresaban de distintas formas. Una de las más notables era la masiva migración de campesinos andinos fuera de sus ámbitos tradicionales y, con ella, la emergencia de nuevas formas de vida social (como la aparición de las «barriadas»

en las grandes ciudades, en particular las de la costa), y los concomitantes procesos de choque y cambio cultural. Se produce un proceso de acelerada transformación de las masas andinas que Arguedas observa con preocupación. Él lo caracteriza como un fenómeno de desarraigo, como el abandono de espacios y prácticas tradicionales en el esfuerzo por asimilarse al mundo moderno. El caso extremo lo encontrará, al final de la década y al final de su vida, en esa «Lima de laboratorio» que es Chimbote.

Arguedas comenta sobre este fenómeno social y cultural en 1960, y expresa entonces sus dudas sobre los resultados de este cambio dramático en la masa de inmigrantes. Sin embargo, concluye su reflexión en aquella oportunidad vislumbrando las coordenadas de un (su) proyecto literario en estos términos: «Esta masa está esperando una novela que no será difícil escribir para quien haya sido parte del camino con ellos mismos. Es la gesta más importante del Perú desde la conquista. Millones de hombres segregados pretenden incorporarse pacíficamente, ahora, a la época moderna».[82] Esa es la dimensión *épica* que él se propone capturar en su novelística de la época. Y, junto a ella, la imagen del autor que aparece es la de ser uno de ellos, el que escribe.

Esta es la masa que empieza a hablar y empieza a ser apelada en «A nuestro padre creador Tupac Amaru (himno-canción)», texto en el que primero y de manera clara Arguedas intenta darle forma a esa épica, aunque en ese caso el tono amenazante de la voz del hablante en el poema desdiga o contradiga el carácter «pacífico» de la gesta de los inmigrantes:

> Al inmenso pueblo de los señores hemos llegado y lo estamos removiendo. Con nuestro corazón lo alcanzamos, lo penetramos; con nuestro regocijo no extinguido, con la relampagueante alegría del hombre sufriente que tiene el poder de todos los cielos, con nuestros himnos antiguos y nuevos, lo estamos envolviendo. Hemos de lavar algo las culpas por siglos sedimentadas en esta cabeza corrompida de los falsos wiraqochas, con lágrimas, amor o fuego.[83]

Poco más tarde, desde *Cultura y Pueblo* (colaboración que expresa la parte visible y, en cierta medida, la extensión de su compromiso directo con el populismo de Belaúnde) Arguedas hace tema otra vez de esta gesta andina como proceso transformador de la

---

[82] El motivo reaparecerá constantemente a lo largo de la época. El texto de «Discusión de la narración peruana» apareció en *La Gaceta de Lima*, Nº 11, 1960. Lo cito acá a través de Alberto Escobar (*op. cit.*, p. 187).

[83] «A nuestro padre creador Tupac Amaru (himno-canción)», de *Katatay/Temblar*. En *Obras completas.* Compilación y notas de Sybila A. de Arguedas. Lima: Editorial Horizonte, 1983, tomo v, p. 229.

sociedad. Lo hará también en «Razón de ser del indigenismo en el Perú», trabajo en que se refuerza el mensaje de la solidaridad y comunidad frente al individualismo competitivo que propone la otra gesta, la saga modernizadora. ¿Pero cómo se ha de sostener el canto en esa nueva épica? Es aquí donde la búsqueda de un lenguaje artístico adquiere pleno sentido y urgencia.

En 1961, Arguedas comenta la aparición del libro de cuentos de un joven escritor limeño, Oswaldo Reynoso, en su artículo «Un narrador para un nuevo mundo». Arguedas estaba convencido, entonces, de que el Perú empezaba a desarrollar «sus fuerzas profundas con un poder y un dinamismo que [nada] podrá detener» y se preguntaba al mismo tiempo por el artista que sería capaz de expresar ese momento histórico:

> Sentíamos la angustia —decía Arguedas— ante la demora de *la aparición del hombre que interpretara en las artes este momento de transformación, de ebullición que es el Perú.* Quienes tuvimos la oportunidad de describir el Perú seccionado de hace 25 años, el Perú que despertaba al mundo moderno, comprendíamos que nuestra obra iba convirtiéndose en algo histórico.

En ese contexto, su reflexión se extiende para expresar en ella el sentido de crisis personal y generacional (una nueva angustia) suscitada por las dificultades que planteaba entonces la representación artística de la dinámica de la sociedad peruana presente, la dificultad de interpretar esa «ebullición que es el Perú» de su tiempo. Por otro lado, si bien en el artículo el elogio al joven escritor es claro, también es clara la limitación que esa nueva literatura tiene:

> Pero Reynoso no ha penetrado aún lo más profundo. Ha descrito la nata, y solo un sector, lo que en quechua llamaríamos el pogoso: esa espuma que flota sobre las corrientes o las aguas en reposo y por las cuales puede hacerse un diagnóstico aproximado de la naturaleza de las aguas. […] *Debería sumergirse en nuestras barriadas, ap*render el quechua. Él no procede, aparentemente, de las clases bajas. *Debe seguir una trayectoria inversa a quienes habiéndose formado entre las clases bajas se han intelectualizado y adelgazado en el trato con los círculos selectos*. Acaso pueda constituir esta una trayectoria más fecunda.[84]

No se ha producido aún ni el autor ni la narración *de* un nuevo mundo. Y en el espacio de la crítica se reabre la autocrítica (a través del diseño de nuevas «trayectorias» intelectuales, ante la sanción del fracaso de las anteriores), que engancha con la propuesta

[84] «Un narrador para un nuevo mundo». En Reynoso, Oswaldo. *Los inocentes. (relatos de collera)*. 3.ª ed. Lima: Ediciones Narración, 1975, s. p. El énfasis es mío.

programática de escribir la novela que dé cuenta de la experiencia de las masas de inmigrantes: una inmersión en el nuevo curso de la sociedad peruana, una incursión en el *yawar mayu*, en el río de las barriadas.

Es a partir de este momento que Arguedas empieza a movilizar sus capacidades artísticas, su imaginación, en esa dirección. La novedad de la experiencia, en tanto que experiencia social y cultural, su carácter tentativo, imprevisible y abierto, le daban la cualidad de ser una acción sin modelo, como un gesto sin arquetipo: incursiones en el espacio de la historicidad, confrontaciones con su terror.[85] Pero, al mismo tiempo que presenciaba el desarrollo de este fenómeno social y de los lenguajes que intentaban expresarlo o explorarlo, Arguedas también fue testigo privilegiado de la emergencia de una serie de discursos antiguos que empezaban a tomar forma ante él en el presente y que se le empezaban a imponer como material artístico. En ellos, esa compleja dinámica social parecía también encontrar expresión o se podría dirigir la atención hacia ellos y desde ellos en busca de expresarla.

Hacia 1955, Arguedas le da un nuevo impulso a su trabajo de recolección, traducción y edición de textos en quechua. Ese año aparece su versión de «Apu Inka Atawallpaman», elegía anónima quechua, posiblemente del siglo XVI, referida a la muerte del último inca. Se trata de un poema sobre las grandes convulsiones producidas por la penetración hispánica, poema que por su entonación y tema se lo puede conectar con el ciclo mítico de Inkarrí.[86] Arguedas lo publicará luego (sintomáticamente en 1957, año del descubrimiento de Inkarrí) con la traducción de otros poemas religiosos del período prehispánico

---

[85] Véase ELIADE, Mircea. *The Myth of the Eternal Return (Or, Cosmos and History)*. Princeton: Princeton University Press, 1991. La problemática que conduce a la noción de 'gesto sin arquetipo' es la materia del capítulo 4, «The Terror of History». Véase, en particular, pp. 154-159.

[86] Para una presentación de la idea del «ciclo mítico de Inkarrí», véase: LÓPEZ-BARALT, Mercedes, *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino*. Madrid: Playor, 1987. López-Baralt (ya lo he señalado) demuestra que la estructura del poema «Apu Inka Atawallpman» puede ser descrita como una articulación de ritos de pasaje (o etapas del rito, como las entiende ella). Esta observación suya sobre la elegía es pertinente: «De forma más o menos clara podemos reconstruir las tres etapas del rito de paso: separación, *limen* e incorporación. Pero un examen más atento revela la precariedad de la esperanza milenarista, expresada a través de un marcado énfasis en la liminalidad. En esto el poema no difiere mucho del mito de Inkarrí, que también presenta las tres etapas del rito de paso, pero se detiene en el *limen*: la incorporación no se cumple, sino que se espera» (p. 61, nota 16). De modo que se puede pensar este ciclo como una inscripción en la forma (una inscripción textual) del sentido de la esperanza mesiánica. Ambos aspectos, el énfasis en el *limen* y la inscripción de *la espera*, tendrán nueva importancia para entender el impacto de estos discursos en la configuración de la novelística de Arguedas. Ya lo observábamos en *El Sexto* (y lo volveremos a ver), al describir la función de su *coda narrativa;* y lo acabamos de ver siguiendo las huellas del *modelo de Inkarrí* en la forma como está configurado el personaje de don Bruno en *Todas las sangres*.

(«Himnos transcritos por el cronista indio Santa Cruz Pachacuti»), con los «tremendos himnos» quechua-católicos del período colonial y con poesía folclórica actual. Ya la articulación de tiempos y espacios que esta «colección» propone es emblemática.[87]

A partir de este momento se puede observar cómo se van afirmando en el horizonte mental de Arguedas esta serie de textos antiguos, de voces predominantemente en quechua. Se trata de textos que cubren un registro genérico y modal amplio: del relato oral a la narración escrita; del mito de «Inkarrí», recogido por Arguedas y Roel Pineda en 1957, al manuscrito de Huarochirí, que John Murra le pone enfrente con el encargo de traducirlo. El último es un texto recogido a fines del siglo XVI por el sacerdote cusqueño Francisco de Ávila, extirpador de idolatrías. Tanto el tiempo en el que se produce la recolección como la naturaleza del mundo «antiguo» representado en ese texto se caracterizan por ser momentos de cambio y redefinición social y cultural, momentos de intenso drama social.[88]

¿Pero cuál fue la influencia de esta eclosión textual en el desarrollo de la obra de Arguedas? Dada la naturaleza del conjunto, esto significa que un «nuevo» repertorio de experiencias (expresadas a través de una visión de predominante carácter religioso-mesiánico), pero también de formas, empiezan a actuar a través de los poemas, el manuscrito y el mito en la imaginación de Arguedas, que funciona integradoramente o, si se prefiere, novelísticamente: como una forma de entrar en contacto con su medio.[89] Aquí se van definiendo «nuevos» materiales que le van agregando complejidad, densidad, concreción, al *cronotopo* de la novelística de Arguedas.

Este período (1955-1966) está también caracterizado por el resurgimiento en Arguedas de la idea de la posibilidad de una literatura quechua moderna, un proyecto que, según John Murra, había estado en el origen de la vocación literaria de Arguedas, pero que recibió sanción negativa de sus contemporáneos. La declaración más concisa sobre esta posibilidad es la que aparece en su breve prólogo a la primera edición de «A nuestro padre creador Tupac Amaru (himno-canción)»: «Debemos acrecentar nuestra literatura

---

[87] *Ollantay. Cantos y narraciones quechuas.* Versiones de José María Arguedas, César Miró y Sebastián Salazar Bondy. Biblioteca Peruana. Lima: PEISA, 1974.

[88] Arguedas hizo la primera traducción de ese manuscrito, al que le dio el título de *Dioses y hombres de Huarochirí*.

[89] La noción de 'imaginación' es la de Paul Friedrich: «By 'the imagination' I mean the process by which individuals integrate knowledge, perceptions, and emotions in some creative way which draws on their energies in order that they may enter into new mental states or new relations with their milieu». FRIEDRICH, Paul, *The Language Parallax. Linguistic Relativism and Poetic Indeterminacy.* Texas Linguistics Series. Austin: University of Texas Press, 1986, p. 18.

quechua, especialmente en el lenguaje que habla el pueblo […] ¡Demostremos que el quechua actual es un idioma en el que se puede escribir tan bella y conmovedoramente como en cualquiera de las otras lenguas perfeccionadas por siglos de tradición literaria! El quechua es también un idioma milenario».[90]

La reformulación de este proyecto como parte de su discurso intelectual, lado a lado con su producción de poesía en quechua, son dos de las formas que adquiere este encuentro y diálogo de Arguedas con lo que he llamado las «voces antiguas». Estos textos le abren las puertas a una nueva o diferente concepción (o a una posible reformulación) del tempo y del espacio peruanos, y lo ponen en contacto con lo que parece ser la forma articulada de una mentalidad antigua, aparentemente *activa,* en el mundo andino.[91]

De hecho, aspectos centrales de su producción artística de la época no podrían entenderse sin la relación con este nuevo y emergente cuerpo de textos en cuyo centro se revela una *voz antigua.* De este contacto surgen, sin lugar a dudas, tanto la inspiración para la concepción del personaje de Cámac como la modulación de su lenguaje (en *El Sexto*); los personajes de Rendón Willka y don Bruno Aragón de Peralta (en *Todas las sangres*); y, más adelante, las voces y los gestos fundamentales de los zorros chimbotanos. También, en su proximidad y consonancia con estos textos, la creatividad de Arguedas se orienta hacia la captación de otras formas de la imaginación popular. ¿Cómo afecta esto la concepción y la práctica literaria de Arguedas?

Por un lado, como ya he señalado, tenemos su producción de poesía en quechua, que a veces él traduce y a veces traducen otros para publicación bilingüe. Por otro lado, paralelamente a su reflexión sobre la posibilidad de una literatura quechua, Arguedas empieza a experimentar con reelaboraciones escritas del relato oral andino. No se trata de una práctica extensa (en todo caso, no extensamente documentada), pero hace una publicación bilingüe de su versión de uno de ellos, con el título de «El sueño del pongo». De la misma época es su cuento «La agonía de Rasu Ñiti», que se centra en la danza final —el agón— de un danzante de tijeras. Con estos textos Arguedas amplía su registro de las voces de la imaginación popular andina. El cuento, como más tarde

---

[90] *Katatay/Temblar*, pp. 269-270. Para las observaciones de J. Murra, véase: «Pon la vida, pon los sueños. Conversación con John Murra». En Calderón, Fernando, *Los trabajos de Sísifo: conversaciones sobre las ciencias sociales en América Latina*. Heredia, Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional, 2000, pp. 247-285. Y también véase su introducción a la traducción al inglés de *Los ríos profundos*: *Deep Rivers*. Traducción de Frances H. Barraclough. Austin: University of Texas Press, 1997, pp. ix-xv.

[91] Esto es así, en mi opinión, aunque (o, tal vez, porque) Arguedas percibe su carácter residual o entiende que se encuentra en proceso de desaparición. Este último peligro le resulta claro a la hora de su estudio sobre Puquio. Hay una objeción importante a esta idea (de la vigencia) del mesianismo andino en el Inkarrí de Arguedas, la de H. Urbano, que incluiré más adelante.

el poema «Katatay» («Temblar»), proponen también una interpretación del sentido de la danza en la que (del cuento al poema) se acentúa el énfasis que estos discursos ponen en el aspecto paroxístico, rasgo que adquirirá un claro valor constructivo en su último gran proyecto narrativo. La escritura abre un campo de exploración y se abre como campo de experimentación.

El proceso de reactualización y recreación de géneros poéticos quechua (pre- y pos-hispánicos) es importante porque, a través de él, el texto arguediano los asume y les da una orientación «política» moderna a los lenguajes antiguos. Una de las obras que mejor ejemplifica el carácter intertextual del experimento es, como ya lo hemos señalado, el himno-canción («A nuestro padre creador Tupac Amaru»). Este poema (como la casi totalidad de textos arguedianos de la época) no puede ser entendido sin los textos *previos,* en este caso particular sin los que fueron recogidos en *Cantos y narraciones quechuas* («Poesía religiosa inca» y «Poesía religiosa católica»), ni sin el lenguaje y los contenidos que afloran en el mito de Inkarrí. «A nuestro padre creador, Tupac Amaru» imita el modelo propuesto por la «poesía quechua». Por *imitación* entiendo que es un texto que se realiza como transformación que extrae su inspiración de un modelo genérico (a la vez formal y temático) previamente establecido.[92]

Es precisamente a través de la traducción y el comentario que Arguedas, por un lado, *fija* estos textos previos como modelos (formales y temáticos) capaces de generar nuevas *acciones* (performances) y, por otro lado, los *domina* en aquellos aspectos que le son particularmente importantes. De ese corpus Arguedas se apropia del tono profético, de patrones de dicción y ritmo, del horizonte ideológico que propone la visión mesiánica, de modelos de acción («arquetipos») y de modelos narrativos (sustratos); y elabora ese estilo para expresar visiones y perspectivas sobre el fenómeno social que observa como su contemporáneo.

Este impulso define de manera considerable el aspecto más notable del carácter experimental de la obra de Arguedas desde fines de los años cincuenta: la creación de un espacio capaz de generar lenguajes, capaz de crear un «estilo» o modo de discurso que permita la producción de un número nuevo e ilimitado de nuevos «gestos miméticos». Esto es, un estilo o modo de escritura que responde a la necesidad de constituir un espacio

---

[92] Es el sentido que adquiere la noción de 'imitación' para Gerard Genette al explicar el fenómeno de hipertextualidad (*hypertextuality*) en *Palimpsests. Literature in the Second Degree.* Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. Para las conexiones del poema con la tradición poética quechua e, igualmente importante, para puntuales observaciones sobre los contextos de emergencia, véase también, de Martín Lienhard, *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina, 1492-1988*. 3.ª ed. Lima: Editorial Horizonte, 1992, pp. 223-226.

de simbolización capaz de proveer marcos de referencia (modelos, arquetipos) para la comprensión de la novedad de la experiencia social. Todo este proceso experimental reverbera y se prolonga en el marco valorativo y conceptual mayor de su novelística, en particular (pero no exclusivamente) la producción que va de *El Sexto* a *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. La profunda variabilidad e inestabilidad que observamos en la forma novelesca durante este período se conecta al hecho de que cada obra marca una encrucijada que es a la vez un momento de saturación y de vacío en el proceso de construcción de sentido. De este modo se marcan en la forma de las novelas la sucesión y cambio de distintos horizontes de entendimiento.

La escritura se abre también en esta época, a través de este experimento, como espacio de refuerzo y desarrollo de metáforas ya establecidas, como las metáforas de la *desarticulación* y la *resurrección,* conectadas ahora al ciclo de Inkarrí pero ya activas en la imaginación de Arguedas y de su tiempo. Y se constituye también en espacio generador de nuevas metáforas raigales, como la del *hervor,* cuyo origen podría estar en una de las versiones del mito de Inkarrí recogidas por Arguedas: «Está claro en Qellqata, la chica hirviente, el vino hirviente, el aguardiente hirviente. Obra de Inkarrí», dice la versión de don Nieves Quispe, de donde probablemente entra al lenguaje del autor.[93] Lo «hirviente» aparece en ese contexto como fórmula que enuncia el carácter activo de la espera mesiánica. En el campo de la imaginación y la escritura arguediana se convertirá primero en forma de captación de la dinámica social del presente, como cuando habla en carta a John Murra sobre querer escribir esa narración sobre Chimbote y Supe y dice «[…] que será como sorber en un licor muy fuerte la sustancia del Perú hirviente de nuestros días, su ebullición y los materiales quemantes con que el licor está formado».[94] Más adelante se convertirá en concepción del carácter transformativo de su escritura, cuando en el «Tercer diario» de su última novela anuncia el hallazgo de la técnica o nuevo estilo para la segunda parte de su libro: esta se desarrollará en unidades compositivas que se entienden y definen como *Hervores*.

Contextos de emergencia: la configuración de modelos de discurso

El prototipo del discurso andino se va construyendo como discurso político. El experimento de Cámac-Gabriel en *El Sexto* y el que construye la voz (el hablante colectivo)

---

[93] «Puquio, una cultura en proceso de cambio. La religión local» (1956). En *Formación de una cultura nacional indoamericana.* Selección y prólogo de Ángel Rama. México, D. F.: Siglo Veintiuno Editores, 1975, pp. 34-79.

[94] Murra, John V. y Mercedes López-Baralt (eds.). *Op. cit.*, p. 143.

de «A nuestro padre creador Tupac Amaru» son las primeras cristalizaciones serias, los primeros logros profundos, de una búsqueda que empieza a sedimentar la base del proyecto intelectual de Arguedas. Se trata de producir un discurso portador de una inteligencia nueva, de una racionalidad alternativa, capaz de contribuir a darle forma a la compleja experiencia histórica de un país como el Perú. El caso del mito oral de Inkarrí, que Arguedas y otros recogen durante su trabajo de investigación en Puquio, es especialmente revelador. Si nos ubicamos en el plano de los trabajos etnológicos que Arguedas y otros desarrollaban en la época del descubrimiento de este mito, podemos observar que uno de los problemas centrales que se plantean es el de entender los fenómenos de cambio y adaptación (o resistencia) de las poblaciones indígenas como consecuencia de los efectos del proceso de modernización (desarrollo o integración económico-cultural) por el cual atravesaba la sociedad peruana. La sincronía entre el descubrimiento de este ciclo mítico y ese momento crítico de la sociedad global permite imaginar la naturaleza y variedad de respuestas (y potenciales respuestas) de la población indígena frente a los retos de la modernización. Al mismo tiempo que se constata el fenómeno del cambio —o resistencia al cambio— en las comunidades andinas como efecto del proceso de modernización de la sociedad peruana, surge una voz que, desde coordenadas distintas, plantea otra interpretación de los procesos de transición, en clave milenaria.

Según Víctor Turner, los movimientos milenarios se originan en períodos en los que las sociedades se encuentran en transición liminal entre diferentes estructuras sociales.[95] A la luz de esta idea podemos tratar de entender la insistencia de Arguedas en conectar simbólicamente el proceso de modernización (como antes el avance de la hacienda y el mercado, en «El despojo» de *Yawar fiesta*) con el de la conquista, pues de este modo se reactualiza el prototipo de la experiencia de crisis (el encuentro de los Andes con occidente, el gran «agón» originario) que abre el campo para la emergencia de cultos de crisis o transiciones liminales. La idea de la sincronía y coexistencia en un mismo espacio de visiones e interpretaciones distintas (e incluso opuestas) del mundo ya estaba presente desde *Yawar fiesta*, al insistir en el ritual (en tanto espacio en el que se yuxtaponen ideologías, sistemas éticos y simbólicos) como eje de la representación novelesca.[96] Se intensificará ahora, de *Todas las sangres* a *El zorro*, hasta adquirir las características de

[95] Véase *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press, 1974; especialmente, p. 47: «[…] the world over, millenarian movements originate in periods when societies are in liminal transition between different social structures».

[96] Discuto este asunto en el primer capítulo de este ensayo, en las secciones «Ritual y drama de las clases sociales en el mundo andino: el valor de la fiesta» y «La franja mestiza como centro ideológico».

una vorágine o torbellino.[97] Visto desde esta perspectiva, el mismo fenómeno ilumina también la profundidad histórica de esas respuestas y, consecuentemente, la profundidad histórica de la experiencia de ese conflicto: la hondura de la «conciencia» que de él se tiene y se ha tenido.[98]

En su ensayo «Inkarrí antes y después de los antropólogos», comenta Henrique Urbano que la idea mesiánica enfatizada por Arguedas en Inkarrí es «mucho más una excepción que una regla», comparada con otros registros de fenómenos similares hechos antes y, valdría la pena agregar, hechos con una disposición distinta. Sostiene Urbano que:

> En los comentarios que acompañan los relatos míticos de Inkarrí son frecuentes las referencias a palabras y gestos mesiánicos. En las notas de Balandier no se manifiesta esa idea.[99] Muchas versiones contemporáneas también la ignoran. Sin embargo, existen algunas en que la esperanza mesiánica emerge, si no de una manera clara, por lo menos con rasgos que podrían eventualmente significar aspectos mesiánicos del héroe. Arguedas insistió en ellos, poniendo particular énfasis en la imagen de un «cuerpo vivo» de Inkarrí que espera el momento de reconstituirse y ocupar el antiguo lugar que los españoles y los siglos de la Colonia le negaron. También el discurso católico utiliza el mesianismo para mantener viva la esperanza escatológica en el advenimiento definitivo de Cristo y, con él, del fin de los tiempos. [Y concluye, más adelante, aceptando la posible existencia de variantes en virtud de que los textos aparecidos en espacios y momentos distintos fueron creados por grupos…] con orígenes sociopolíticos, económicos y religiosos diferentes. En los apuntes de Balandier, el héroe no posee ninguna aureola mesiánica como en la

---

[97] El *torbellino*, una de las metáforas que privilegia Marshall Berman para caracterizar la modernidad, adquirirá forma cabal para Arguedas en la representación de la máquina centrífuga en la fábrica procesadora del Chimbote de *El zorro*.

[98] Guillermo Rochabrún nos recuerda que Aníbal Quijano consideraba el mito de Inkarrí como un mito moderno, como muestra de la intensa actividad simbólica de la población indígena como correlato de una masa que empieza a ser protagonista: «Quijano interpreta el mito de Inkarrí como un *mito moderno* y como expresión de que el "fatalismo" y la "apatía" campesina llegan a su fin. En otras palabras, se trata de una cultura que se revitaliza, que cambia su posición frente a la cultura dominante, pero *sigue creando mitos*: no tendría por qué dejar de crearlos» (pp. 29-30). En «¿Viviendo en vano?: una relectura de la mesa redonda sobre *Todas las sangres*». *Socialismo y Participación,* Nº 57, Lima, CEDEP, marzo de 1992, pp. 21-34. Cursivas en el original.

[99] Balandier fue un explorador y estudioso suizo que recorrió el altiplano a fines del siglo XIX y recogió «con una punta de escepticismo, lo que podría ser una de las primeras, quizá la primera versión etnográfica del ciclo mítico moderno de Inkarrí, unos sesenta años antes que Arguedas y Roel Pineda nos hagan conocer las suyas». URBANO, Henrique, «Inkarrí antes y después de los antropólogos». *Márgenes. Encuentro y Debate,* año I, Nº 1, Lima, SUR Casa de Estudios del Socialismo, marzo de 1987, pp. 144-154. Para el pasaje citado, p. 144

> mayoría de los ejemplos publicados hasta la fecha. Las versiones de Arguedas y Roel Pineda parecen, al contrario, sugerir que *Inkarrí* volvería y daría «cuerpo» a la comunidad o pueblo que ahora no lo tiene. Y de este relato que nos viene de Puquio viven y se nutren los anhelos y esperanzas mesiánicas de antropólogos e historiadores contemporáneos.[100]

Por un lado, parece que el mito empieza a responder al clamor del pueblo disgregado que se oía en *Apu Inka Atawallpaman*. Pero por el otro, tal vez, como sugiere Urbano, no es el encuentro con una tradición sino la invención de una tradición lo que está en juego aquí. La invención de un mito mesiánico como acción de individuos (en este caso, intelectuales: antropólogos, historiadores, novelistas), pero que se presenta como el descubrimiento de un hecho colectivo (la imaginación «popular»), pondría en evidencia la necesidad de crear (de darle «cuerpo») a la comunidad imaginada. ¿Un acto de ficcionalización?

Como la creación de utopías, que son géneros literarios, se trataría de un acto de creación individual que intenta darle forma al imaginario y constituir a partir de ello un espacio simbólico que disuelva un tanto (críticamente) las certezas sobre la experiencia de lo real, al abrir un nuevo punto de vista (al darle *forma concreta*). De este ámbito de la imaginación procederán más contenidos «excéntricos» que participarán de la representación del mundo social en estas novelas, contenidos cuya existencia en la realidad es disputada o negada. En todo caso, una vez más, parecerá que Arguedas ve lo que no es, o lo que no vieron los demás. Y es que la atención de Arguedas estaba invertida ya, desde hacía tiempo, en esa área. El contexto de emergencia de la voz del mito refuerza los contenidos que se perciben. El mito de Inkarrí le propone a Arguedas algo más que una cantera de símbolos. Le abre la posibilidad de ingreso a una particular gramática narrativa, a partir de la cual se puede expresar (interpretar, metaforizar) la compleja dinámica de cambio (el trance) por la que atraviesa la sociedad peruana de su tiempo.

¿La conciencia de la existencia de otro cuerpo textual, de otra tradición, equivale al afianzamiento de otro *sistema,* como lo pensaría Antonio Cornejo Polar, o al encuentro con la huella de la voz, como lo designaría Lienhard? Lo importante es que tal descubrimiento solo parece posible en toda su fuerza simbólica en el ámbito de la novelística. La novela es la experiencia que le da forma, que explora sus posibilidades y que las actualiza articulándolas con los otros lenguajes de su tiempo. ¿Hasta qué punto Arguedas empezó a entender los términos de su propia relación con esta «mentalidad» y tradición de forma diferente? Hay suficientes indicios de que Arguedas empezó a comprender en

[100] Urbano, Henrique. «Inkarrí antes y después…», pp. 148-149.

esta época la función de su trabajo como intelectual, particularmente como novelista, en coordenadas diferentes a las que lo habían encuadrado hasta entonces. Para comenzar, no cabe la menor duda de que Arguedas entendió que su narrativa entroncaba con una compleja red de discursos, cuyo lado más oscuro empezaba recién a mostrarse con claridad a la luz de pasados y recientes descubrimientos. Prueba de ello son los términos en los que se expresa en el prólogo a su traducción del manuscrito de Huarochirí, y las características y el lugar que su pensamiento le asigna a este texto.

En 1966 José María Arguedas escribe un entusiasta prólogo a su traducción (al español) del manuscrito quechua del siglo XVI recogido por el sacerdote cusqueño Francisco de Ávila en la provincia de Huarochirí. En el prólogo, la fascinación de Arguedas por el texto se expresa en su voluntad de descubrir y escuchar en él la voz antigua, una forma de su atención (de su «oído») que había ido adquiriendo fuerza acumulativa de mediados de los años cincuenta a mediados de los sesenta. El énfasis de Arguedas va puesto ahora en dos cualidades fundamentales del texto, la magnitud y la transparencia del documento, que son la base de su potencial valor modélico y de apelación al presente. Dice Arguedas que:

> […] *Dioses y hombres de Huarochirí* es *el mensaje casi incontaminado de la antigüedad, la voz de la antigüedad* transmitida a las generaciones por boca de los hombres comunes que nos hablan de su vida y de su tiempo.
> El estilo del manuscrito es predominantemente oral.
> […]
> El etnólogo y el historiador podrán *presenciar* actos, *ver* rostros, *sentir* la palpitación de quienes creyeron en los dioses antiguos y por qué los concibieron y creyeron en ellos. No es un indio importante o «docto» el o quienes *nos hablan de su mundo*, son indios bastante comunes, contagiados ya de creencias cristianas pero sumergidos aún y de manera muy encarnizada en la antigua religión, actores de la vida prehispánica. *Y hablan de ese universo en el lenguaje que fue creado para describirlo y transmitirlo más a la experiencia mítica que a la intelectual* […].[101]

Dos cosas de las muchas que Arguedas propone en su prólogo me interesan de manera particular aquí. La primera es la introducción de la noción de un 'lenguaje antiguo' o «voz de la antigüedad» con la que apunta a caracterizar un prototipo de discurso popular

[101] Arguedas, José María. «Introducción». En su traducción y recopilación *Dioses y Hombres de Huarochirí.* 2.ª ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1975, pp. 9-18. Para los pasajes citados, pp. 10-11. Salvo en *presenciar*, *ver* y *sentir*, el énfasis es mío.

andino. *Antiguo* ha de entenderse en este contexto en un doble sentido: de un lado, en virtud de sus raíces en el mundo prehispánico; del otro, en cuanto a su origen en el episodio traumático (de la conquista) con el que se inaugura el largo presente de la opresión colonial para el mundo indígena.

La segunda cosa que es importante en este prólogo es el énfasis que en él se pone sobre la integridad y magnitud discursiva del texto que se traduce, al que Arguedas llamará «especie de *Popol Vuh* de la antigüedad peruana» y (por si quedaran dudas respecto a la alusión anterior) agrega que es como una «especie de biblia regional». Es en virtud de esto que el manuscrito de Huarochirí, según Arguedas:

> […] muestra, con el poder sugerente del lenguaje no elaborado, limpio de retórica, *la concepción total qu*e el hombre antiguo tenía acerca de su origen, acerca del mundo, de las relaciones del hombre con el universo y de las relaciones de los hombres entre ellos mismos. Y, además, alcanza a transmitirnos, *mediante el poder que el lenguaje antiguo tiene*, *las perturbaciones que en este conjunto habían causado ya la penetración y dominación hispánica.* Están descritos mediante la narración de hechos que son expuestos con precisión y en la cual se siente el orgullo provincial, la esperanza y la perplejidad. Es el lenguaje del hombre prehispánico recién tocado por la espada de Santiago.[102]

Por un lado, en la noción de 'lenguaje antiguo' está aquí presente la idea de que se trata de un lenguaje de crisis, esto es, de un lenguaje capaz de dar cuenta de las «perturbaciones» sociales por las que atraviesa su mundo. De manera similar, e incluso más precisa, esta idea había aparecido antes, en su comentario a la elegía «Apu Inka Atawallpaman». En ese contexto, Arguedas comenzaba por poner en cuestión el carácter incaico del poema, en virtud de que evidenciaba el autor un hondo conocimiento histórico de los sucesos de la conquista, y porque «se aproxima mucho en lo formal y en la propia concepción general de la composición, a la poesía occidental». Concluía su comentario con la siguiente observación, que es la que interesa ahora: «No pudo haber sido escrita [la elegía] sino mucho después de que fuera cruelmente implantado el dominio español. El poeta contempla el hundimiento del mundo antiguo, lo despide *clamando con voz profunda* […]».[103] Arguedas identifica en este poema un *de profundis* andino.

Por otro lado, la idea del «lenguaje no elaborado» proyecta las condiciones de esta voz antigua («Limpio de retórica») desde una visión altamente estilizada de lo que en

---

[102] Arguedas, José María. «Introducción», p. 9. El énfasis es mío.

[103] Arguedas, José María. *Ollantay. Cantos y narraciones quechuas*, p. 71. El énfasis es mío.

realidad empieza a ser ya una lengua sitiada, una lengua colonial (colonizada), condición que es dramáticamente marcada por el hecho de que el manuscrito quechua fue recogido en el contexto de una proceso de extirpación de idolatrías. Sin embargo, la noción de 'lenguaje antiguo' define el poder comunicativo («muestra»/«alcanza a transmitirnos») en términos de una transitividad o transparencia referencial, que es formulada, debemos suponer, contra la intransitividad y opacidad del lenguaje moderno (¿tanto el castellano como el quechua culto académico?). En términos muy semejantes, unos años más adelante, propondrá Arguedas su reflexión sobre el poder expresivo del quechua vivo (como lengua capaz de penetrar en la materia misma de las cosas) en el contexto de los «Diarios» (1968-1969), que le dan forma a su propio *de profundis* intercalado en la composición de su última novela. Y, aún antes de eso, estos términos parecen originarse en aquellos con los que desarrolla su argumento en favor de la producción de una literatura quechua (que ya hemos comentado) en la nota introductoria a su poema a Tupac Amaru (1962).

Observemos que los términos que caracterizan su reflexión sobre el lenguaje a lo largo de esta época transitan del comentario sobre su obra creativa, al comentario sobre textos antiguos; y de allí se proyectan hacia su obra creativa nuevamente, con lo cual se forma un circuito. Y de un ámbito a otro trasladan (o acarrean) la misma tensión planteada en la relación entre el quechua y el castellano, que en los distintos textos cristaliza de manera diferente: como texto quechua/castellano (el poema), como texto quechua traducido al castellano (el manuscrito de Huarochirí), como texto castellano erosionado por el quechua (la novela), etcétera. Una nueva forma de plantear, ahora como transición al castellano desde el quechua, lo que en el primer período del desarrollo de su obra se había expresado como condición intersticial y dominio incierto y precario (la angustia del mestizo), y lo que en un segundo momento había sido anunciado como la opción por el castellano como lengua literaria. Ahora bien, el tipo de contacto textual que me interesa aquí es más intenso y extremo (en la medida en que cala más hondo en la estructura de lo géneros). Esto se puede apreciar mejor si consideramos la noción de 'concepción total' (a partir de la cual Arguedas destaca la integridad y magnitud discursiva del manuscrito de Huarochirí) en relación al lenguaje que por aquella misma época él utiliza para caracterizar el desarrollo de su novelística.

Como hemos visto, a partir de 1965 Arguedas insistirá en que la lectura de su obra narrativa sea orientada por la idea (evolutivo-teleológica) de que se trata de un proceso coherente que, partiendo de la representación de las dinámicas locales con *Agua* (1935), culmina con la representación de «la totalidad de la sociedad peruana» actual en *Todas las sangres* (1964), que incluye la representación tanto de las fuerzas locales como las supranacionales (imperialismo) que se disputan el destino del país. Los críticos han

formulado y han comentado con suficiencia el doble movimiento ampliatorio e inclusivo de este proceso. Lo interesante ahora es que todo esto parece traducir a términos novelísticos aquello que en términos míticos supone la representación de la esfera cósmica (en «la relación de los hombres con el universo») y la esfera social (en «las relaciones de los hombres entre ellos mismos»).[104]

Más adelante, hacia el final de su vida, Arguedas concebirá la secuencia final de su obra narrativa incluyendo el manuscrito de Huarochirí en ella, texto que en su primera edición apareció con el título que él le había puesto, *Dioses y hombres de Huarochirí*. Le escribe a Lola Hoffman, su psiquiatra, en septiembre de 1969, poco antes de su suicidio, lo que parece ser un balance de su obra:

> A Ud. […] le debo haber escrito tres libros*: Todas las sangres, Hombres y dioses de Huarochirí* [sic] *y el inconcluso de los Zorros, es decir media vida* […].
>
> [...] he revelado un mundo que veo ahora, casi como un dios pequeñito antiguo, lo veo desarrollarse, incontenible, generoso y resplandeciente. Lo hemos hecho los dos, Lola, la gran parte: *Todas las sangres y Hombres y dioses de Huarochirí* [sic], descubrieron al Perú y América un verdadero universo.[105]

Ya no se trata tan solo de un fenómeno de contigüidad textual, sino que se formula aquí como un proceso de continuidad textual. Más aún, de continuidad en el género o modo de discurso.

Las ideas vertidas en el prólogo a su traducción del manuscrito quechua están, pues, íntimamente ligadas a la idea de la novela que Arguedas está por entonces procesando, y obviamente alimentan el experimento narrativo de la última, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, que ya desde el título expresa su vinculación con *Dioses y hombres de Huarochirí*. Se encuentran también estas ideas a la base de la imagen del autor que se representa como un «hombre quechua moderno», imagen que se elabora en la misma época en su discurso «No soy un aculturado…», aparecido como prólogo a la edición póstuma de *El zorro*. Se establece de este modo también la continuidad de prácticas entre el traductor y el novelista (autor), ambas concebidas como dos formas de ser un intérprete. Ahora bien, tanto la viabilidad del experimento narrativo como esta imagen

---

[104] En ese sentido, guardaría semejanza con una idea avanzada por Levi Strauss, según la cual la novela ocupa el lugar del mito. Véase Lévi-Strauss, Claude. *Myth and Meaning. Cracking the Code of Culture*. Nueva York: Schocken Books, 1995.

[105] Murra, John V. y Mercedes López-Baralt. *Op. cit.,* pp. 234-235. El énfasis es mío.

algo feliz del autor serán desdichas en el desarrollo de los «Diarios» intercalados en la composición de la última novela. En ellos se termina reflexionando y elaborando en torno a una nueva forma del fracaso. Sin embargo, fugaces como pueden haber sido, tanto esta imagen del autor como la naturaleza del proyecto narrativo a él asociado se sostienen en el desarrollo de un proceso que es el que le da a la obra de Arguedas, en particular a la última etapa, su carácter particular y audaz.

El proyecto artístico de Arguedas en la década de los sesenta puede ser visto como la construcción de una «nueva épica», entendiendo con ello que se trata de la construcción de una modalidad de novela social en la que la sociedad no es solo tema sino, también, forma. La novelística de Arguedas informa el desarrollo de una narrativa orientada al registro e interpretación de la naturaleza de ese proceso de acelerado cambio, que es el momento de la modernización de la sociedad peruana de su tiempo. Pero esta narrativa no se mantiene en la superficie de este proceso (en el «pogoso»), sino que se intenta en ella una incursión en su estructura profunda, en su magma. La superficie de esa experiencia social ofrece materiales que provienen de la observación y se someten a ella. El otro plano requiere del desarrollo de otros mecanismos y modos de exploración y entendimiento. La articulación de estos dos planos es el fundamento para la construcción de un espacio o campo de simbolización. La intensa producción de metáforas (voces, acciones y dinámicas) es la evidencia de este intento nuevo de comprensión.

Cuando las novelas de Arguedas han sido leídas a partir del modelo novelístico del «*boom*» de la «nueva novela» hispanoamericana, este se ha revelado como un contexto interpretativo excesivamente estrecho, dominado por un rígido sistema valorativo (rígido sobre todo en cuanto a aceptar variantes en la forma de asimilar «otros» textos) que apuntaba a la constitución de un *canon* novelesco. La perspectiva adecuada para entender la novelística arguediana es como parte de un proceso en el cual su desarrollo interno (el proceso de construirse como *obra*) solo se entiende en la relación que sostiene con sus contextos, en el proceso de articulación con su medio; se trata, en ese sentido, de un proceso abierto. Las categorías de su gramática narrativa coinciden con las etapas en que se desarrolla el drama social de su tiempo y con la de los lenguajes en que este drama se entona o potencialmente se podría expresar.

No solo se trata aquí de la reemergencia de voces del pasado y del esfuerzo arqueológico por reconstruir el lugar que les toca en el dominio cultural peruano. Se trata también del esfuerzo por modular estas voces, por encarnarlas en el presente; se trata de haber visto en la aparición de esos signos del pasado el largo aliento en el que es posible sostener ciertas voces del presente. Es la conexión de voces con las manifestaciones concretas de la cultura de su tiempo lo que está a la base del gran descubrimiento de

Arguedas. Entender cómo, por ejemplo, contenidos milenarios se articulaban con formas del discurso social de la época, formas no necesariamente o no básicamente andinas. La persistencia de voces como estas en la obra de Arguedas, la amplitud de registro de las voces de la imaginación popular que ellas presentan (milenarismo, paroxismo, etcétera) nos ofrecen una puerta de entrada al marco en el cual se realiza la interpretación del continuo drama social de su tiempo.

Finalmente, es importante insistir en la observación de que, de «Inkarrí» al manuscrito de Huarochirí, y de *El Sexto* a *El zorro*, el contexto en que reemergen o son producidos esos lenguajes es el de la gran disrupción causada por el impulso modernizador. Este tipo de contexto ha sido estudiado como campo para la aparición de formas particulares de protesta social, como las rebeliones proféticas. Por ejemplo, lo que Michael Adas llama «movimientos de revitalización» surgen en estas circunstancias y adquieren una función primordial: «proveer ideologías significativas, códigos de conducta y sistemas de interacción social que le permita [a su adherentes] la superación de los sentimientos de carencia y el sentido de desorientación que son tan omnipresentes en tiempos de cambio acelerado».[106] La novela de Arguedas es un lenguaje que emerge en uno de esos momentos, como un esfuerzo por identificar o crear símbolos que permitan enfrentar esa incursión en el terror de la historia. Se expresa en ella la necesidad de constituir un espacio de simbolización capaz de proveer marcos de referencia (en este sentido, *arquetipos*) para la comprensión de la novedad de la experiencia social de su tiempo.

Como hemos visto, Arguedas se apropia del tono profético que ofrecen los textos antiguos, pero también procesa el horizonte ideológico que propone la visión mesiánica. Arguedas elabora este «estilo» para expresar concepciones y plasmar visiones de un fenómeno social contemporáneo en conjunción con los lenguajes nuevos en su tiempo. El esfuerzo global se puede caracterizar como una búsqueda de (la) comunidad en aquellos lenguajes a los que todavía se percibe como capaces de expresarla o crearla. Se trata de la búsqueda en los discursos políticos e intelectuales de cierta capacidad constructiva y de mediación (una capacidad comunicativa); y también de buscarla en las voces antiguas, que ofrecen modelos para encarnar al hablante-comunidad, algo así como el individuo-colectivo del himno-canción (primera representación de la figura del migrante, en quien se reconocen rasgos de individuación y diferenciación, junto con el

[106] Adas, Michael. *Prophets of Rebellion. Millenarian Protest Movements against European Colonial Order.* Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1990, p. 183: «[…] to provide meaningful ideologies, codes of behaviour, and systems of social interaction that will allow [their adherents] to overcome the feelings of deprivation and sense of disorientation that are pervasive in periods of accelerated change».

potencial para redefinir la capacidad de acción de la comunidad). Esta cualidad parece estar en cierta medida presente en registros del discurso acciopopulista o liberacionista de la época, por ejemplo. En este sentido, la novela de Arguedas es una cala honda en la fibra del lenguaje social de una época. Esto, en mi opinión, marca el carácter profundamente experimental de su obra (que intenta no solo proezas formales, sino también ideológicas) en particular desde fines de los años cincuenta.

Capítulo 7
Modos de exploración novelística (I): dialogismo

En uno de sus «ensayos biográficos», Alberto Flores Galindo se pregunta por qué Arguedas vio lo que otros no vieron. El historiador se refiere al inmediato sentido de importancia y al significado que adquiere en la reflexión de Arguedas el fenómeno de las migraciones internas, la formación de las barriadas y las radicales transformaciones asociadas a esos procesos que se estaban operando en la sociedad peruana a lo largo de la década de los cincuenta y los sesenta. Se refiere también, me parece, a la inversión emocional (el entusiasmo y el terror) hecha por Arguedas, antes que otros, en el destino del proceso. La respuesta que ensaya se enfoca en la consideración de Arguedas como un hombre ubicado en la frontera entre el mundo indio y el mundo de los mistis, entre el mundo andino y el mundo occidental, entre el Perú y Europa, una posición que acarrea una particular perspectiva: «El hecho de ser un hombre ubicado en las fronteras culturales hizo que Arguedas fuera particularmente sensible a este conflicto. *Y el hecho de percibirlo fue lo que le permitió fructificar este humus histórico en el que se encontraba, como producto de los cambios que la sociedad peruana estaba experimentando: l*os fenómenos de la migración y la aparición de este hecho nuevo que es la barriada».[107]

Las raíces de esta idea del hombre entre dos culturas son hondas en la tradición interpretativa de la obra y figura de José María Arguedas. Lo que se pierde de vista en muchos casos es que no se trata tanto de *ser* sino más bien un *percibir que se es* «un hombre ubicado en las fronteras culturales», como lo indica Flores Galindo. Pero es un «percibir» que propone que esa zona de frontera es también una posición creada, un acto audaz de la imaginación.

---

[107] Flores Galindo, Alberto. *Dos ensayos sobre José María Arguedas*. Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo, 1992, p. 47. El énfasis es mío.

El hecho central va más allá del descubrimiento de una condición en sí y tiene que ver con la fuerte inversión simbólica hecha por Arguedas en crear y afirmar una imagen suya como autor, definida en esos términos. En eso está Arguedas «metido hasta los pelos» desde el principio, desde el momento en el que se percibe como *autor:* de la «angustia del mestizo» (1939) al «hombre quechua moderno» (1968). La tendencia hacia la autoexpresión (la veta «autobiográfica»), que se manifiesta desde temprano como un rasgo fundamental de su escritura, cumple esta función. La mayor magnitud discursiva y el mayor rendimiento simbólico de esta tendencia se alcanza, como ya he señalado, con *Los ríos profundos*, novela que hace tema de la idea de un nacimiento o renacimiento del héroe, del sujeto, del autor y la expresa en su forma (relato de aprendizaje, rito de pasaje).

Pero la creación o nacimiento del autor se abre también hacia otro descubrimiento que aquí se afianza: la percepción del poder de esa posición intermedia (lo que ya en *Yawar fiesta* se construía como la franja mestiza) entendida como espacio de visión y creatividad. Se podría hablar de esa posición, adoptando el vocabulario de Victor Turner, como una forma de manifestación del poder del subjuntivo, del dominio discursivo de lo liminal (como ya lo he sugerido para *Los ríos profundos* y *El Sexto*). Esto ocurre precisamente al final de un período al que John Murra, siguiendo la propia automitología arguediana, califica como una época «seca»: una época de esterilidad creativa en la que se sume Arguedas después de *Yawar fiesta* como síntoma del recrudecimiento de problemas emocionales antiguos, la misma figura *tanática* que merodea en los «Diarios» de la última novela, con la que Arguedas nos involucra en ese ciclo simbólico de muerte y resurrección del autor.[108]

Por eso, lo que me parece fundamental en la formulación de Flores Galindo es que dirige la reflexión y nuestra atención correctamente hacia el rol del novelista como productor de conocimiento en esos términos, hacia esa capacidad de «fructificar [el] humus histórico en el que se encontraba». Es interesante que la metáfora que acuña Flores Galindo esté tan cerca de la idea que organiza la reflexión de F. Braudel sobre la historia y la sociología, en la que contrasta la densidad del presente con el que trabaja

[108] Ya he trabajado estas ideas en conexión a valores y contenidos asociados a la experiencia de lo liminal. Véase el primer capítulo del primer ensayo, en el que se discuten aspectos de la fama póstuma de Arguedas, también mi artículo «Muerte y resurrección del autor». En Maruja Martínez y Nelson Manrique (eds.). *Amor y fuego. José María Arguedas, 25 años después*. Lima: Centro de Estudios para la Promoción y el Desarrollo, DESCO-Centro Peruano de Estudios Sociales, CEPES-SUR Casa de Estudios del Socialismo, 1995, pp. 273-282. Vuelvo sobre esto más adelante. Ya me he referido a las opiniones de Murra sobre la época seca de Arguedas («Pon la vida, pon los sueños. Conversación con John Murra», pp. 247-285).

el sociólogo (que invoca «lo múltiple, lo complejo, lo "multidimensional"»), con el pasado en el que se sumerge el historiador: «Quizás —propone Braudel— el historiador no oye ni percibe este llamado [de lo múltiple, lo complejo, lo multidimensional] tan bien como el sociólogo, el observador del fermento contemporáneo».[109] Una vez más, Flores Galindo (y, sin quererlo, F. Braudel) nos recuerda en qué medida la novelística arguediana, dados su temperamento y disposición, estaba destinada a entrar en colisión con la sociología de su tiempo, que entraba a reclamar con fuerza el mismo espacio de exploración. La reflexión del historiador Flores Galindo reivindica al narrador y la narrativa (y, en ella, a la historia) sobre los científicos sociales (¿y la teoría?).

La *visibilidad* del fenómeno social a la que se refiere Flores Galindo está, pienso yo, condicionada por el horizonte en el que se desarrolla la percepción de la realidad y su formalización. Arguedas fue ante todo un novelista, y si esto significa algo en particular es el hecho de su apertura y disposición a *oír* las formas que se le hacen presentes. Ya he señalado que eso define y caracteriza su relación y entronque con la fibra del lenguaje social de su tiempo. Se trata de una constante de la experiencia social y artística de Arguedas, que podemos rastrear sin dificultad hasta los inicios mismos de su carrera como narrador y etnógrafo.

En este último ámbito, lo que impulsa su labor desde temprano es su interés por el folclor, muy en particular, por el canto. Su primer trabajo importante, *Canto kechwa* (1938), recoge poesía quechua tradicional y moderna, que no tardará en encontrar su camino hacia fundirse con su prosa. Su oído es agudo y registra, al mismo tiempo, las distintas voces o entonaciones que le sugiere su material, y las posibilidades que estas le abren. La atención que le pone, en la misma época, a Guamán Poma y a César Vallejo, sus héroes culturales de las primeras horas, revela el sentido de este fenómeno: de esta combinación de voces colectivas donde se individua un pueblo y de voces individuales donde se modulan identidades colectivas nace su atención hacia el lenguaje como eje de su reflexión y práctica artísticas. Sus últimos años constituyen una coyuntura particularmente rica en este ámbito.

Como hemos visto, entre fines de los cincuenta y fines de los sesenta Arguedas no solo fue testigo de un fenómeno social de grandes dimensiones, sino que también fue testigo privilegiado de la emergencia de una serie de discursos, nuevos y antiguos, que tomaban forma ante él en el presente y en los que esa dinámica social intentaba expresarse

[109] Braudel, Fernand, «History and Sociology». En *On History*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1980, pp. 64-82. Para el pasaje citado, p. 72. La traducción es mía.

o podía potencialmente ser expresada. A partir de ellos Arguedas construye el marco de formas concretas en el cual desarrollará la valoración de la experiencia histórica: la de él como individuo y como miembro de una colectividad que tiene tanto invertido de su identidad en el pasado como en el futuro.

Arguedas vio lo mismo que otros vieron. La diferencia radica más bien en su capacidad de oír las voces en las que se expresaba la imaginación de su tiempo y las voces en las que potencialmente esa imaginación se podría expresar. En el plano que nos interesa, se trata de la cristalización de nuevos y viejos lenguajes que le confieren su densidad al espacio del diálogo social. Esta diferencia nos exige pensar, a su vez, en otra: en el plano de los filtros discursivos con los que se escuchan las formas y las condiciones en la que se realiza ese diálogo. Otra vez, la novela.[110]

De *El Sexto* en adelante, las novelas de Arguedas se convierten en campos de encuentro de distintas voces de la imaginación popular con distintas formas intelectuales de modelar la comprensión del proceso de la sociedad peruana contemporánea. El esfuerzo artístico está en gran medida orientado a articular y formalizar estas voces, así como también a establecer zonas de encuentro entre ellas.

Dos mecanismos fundamentales caracterizan este trabajo artístico, que yo caracterizo como *dialogismo* y *ritualización.* Se trata del desarrollo y radicalización de formas de representación artísticas que han estado presentes a lo largo de su obra y que adquieren una mayor importancia en esta época. El primero lo hemos visto ya como uno de las «ideas» artísticas que cristalizan en la época de *El Sexto* como una radicalización de la preferencia por el relato escénico y conducía a lo que he caracterizado para esa novela como el fenómeno de *disonancia.* El segundo es la elaboración de patrones ya aparentes en sus primeras novelas, y se asocia al fenómeno del efecto que tiene la representación de ritos en la configuración formal de la novela. Son dos aspectos íntimamente relacionados de la imaginación artística de Arguedas que trataré por separado.

---

[110] Para esta idea véase el estudio de Bakhtin sobre Dostoevsky: «En el diálogo de su tiempo Dostoevsky también escuchó resonancias de las voces-ideas del pasado —tanto del pasado más reciente […] como del más remoto. Del mismo modo […] intentó oír las voces-ideas del futuro, tratando de adivinarlas, por decirlo así, del lugar preparado para ellas en el diálogo del presente […]. Por lo tanto, en el plano del presente convergen y disputan el pasado, el presente y el futuro». *Problems of Dostoevsky's Poetics.* Editado y traducido por Caryl Emerson. Theory and History of Literature, 8. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. La traducción es mía. Para una incursión específica en *El zorro* como novela que «oye», véase Escobar, Alberto. *Op. cit.,* capítulo 6, «Los espacios de los Zorros», pp. 187-227.

Dialogismo: diálogo conflictivo, dialogismo excesivo

Antonio Cornejo Polar caracteriza apropiadamente la forma de *Todas las sangres* con una tríada conceptual: dialogismo, coralidad, disonancia. La validez de esta caracterización se extiende, me parece claro, a *El zorro*.... Lo primero (dialogismo) destaca el hecho de que la voz del narrador deja de definir el tenor de la novela y pasa a ser «una dentro de una suerte de coros de voces» que interactúan en el texto para definir el valor de la palabra. Lo segundo (coralidad) apunta a la variedad de formas que interactúan en la novela como modos de referir el *discurso* de los personajes. También implica una particular posición del lector como *oyente* de estos «monólogos, diálogos, coloquios múltiples». Lo tercero (disonancia) se funda en el hecho de que la multiplicidad de *voces* y el carácter no hegemónico de la voz del narrador proponen una multiplicidad de *verdades,* y afirma que la dinámica que las conecta es la oposición, la disputa.[111]

A partir de estos rasgos, Cornejo Polar contrastaba *Todas las sangres* con *Los ríos profundos*. Sin embargo, hay que insistir en que tanto el predominio del «diálogo» (en tanto forma manifiesta y en tanto concepción del lenguaje) como la variedad y articulación de formas directas de la representación del discurso del personaje (coralidad) y su carácter polémico (disonancia) ya se están asentando como principio constructivo en *El Sexto*, idea que he expuesto al tratar de esa novela. Por lo tanto, me parece más interesante recordar ahora que, en un determinado momento, los que vendrían a ser *El Sexto* y *Todas las sangres* coexisten como proyectos narrativos que, aunque de distinta envergadura y naturaleza, se van construyendo en coordenadas afines y le van dando forma y definición a un mismo proceso creativo.[112] En otras palabras, en el desarrollo de ambos proyectos se va definiendo este plano de su pensar novelístico.

Ya Mario Vargas Llosa observaba en *El Sexto* la reducción del rol del narrador y destacaba en esa novela la función del diálogo por encima las descripciones (normalmente destacadas como el aspecto fuerte de la escritura en las novelas de Arguedas). Ese mecanismo conduce al énfasis dramático en la situación. Lo hace posible, por un lado, el debilitamiento de la forma *biográfica* de la novela (el amenguamiento de la dimensión

---

[111] Ya Alberto Escobar, en «La guerra silenciosa de *Todas las sangres*», avanzaba en la caracterización de esta novela en esos términos. La formulación de Cornejo Polar en *Los universos narrativos*..., por su parte, es muy cercana a la que ofrece Bakhtin para el fenómeno de «polifonía».

[112] En cartas a John Murra de junio de 1960 y agosto de 1962, Arguedas habla de esos dos proyectos contiguos de novelas. Murra, John V. y Mercedes López-Baralt (eds.). *Op. cit.,* pp. 43 y 84, respectivamente. Ya me he referido al asunto en una sección anterior, en el capítulo 5, «Drama y novela social: la definición de los dominios y zonas de exploración novelística».

autobiográfica); por el otro, la atención del narrador no está fijada en el mundo andino sino en las minucias habituales de la vida carcelaria. Con esto se reducen de manera significativa las digresiones lírico-descriptivas tan características de *Los ríos profundos*, cuyo lugar ocupan, en *El Sexto*, los discursos (incluso el *discurseo* o *ranteo*) de los personajes. Lo que en *Los ríos profundos* se había manifestado como una preferencia por el relato escénico, en *El Sexto* deviene una tendencia a construir la novela *dialógicamente*. En *Todas las sangres*, como más adelante en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, el diálogo es el principio constructivo de la novela.

En *Todas las sangres* los capítulos están divididos en secciones que, por lo general, admiten ser caracterizadas como escenas. Un número significativo de estas escenas son, en sentido casi estricto, diálogos cuya naturaleza podría ser descrita en los términos que Northrop Frye adopta para caracterizar la forma corta de la sátira menipea, que es «usualmente un diálogo o coloquio en el que el interés dramático está en el conflicto de ideas más que en el de caracteres».[113] La conexión con la sátira menipea no es, en mi caso, puramente incidental. Se trata una vez más de llamar la atención sobre la práctica artística de Arguedas como una exploración de las posibilidades de la novela que produce acercamientos interesantes a formas narrativas primitivas (o formas originarias del género novelesco). Ángel Rama lo había notado al comentar sobre las peculiaridades formales de *Los ríos profundos*. Mi insistencia aquí intenta rescatar el rasgo como característico de una práctica que, por otro lado, se funda también en la exploración consciente de *modelos* provistos por el encuentro con voces del pasado y discursos contemporáneos, como ya he señalado.[114] Mi énfasis, por lo tanto, destaca que estos modelos no solo son ideológicos sino también, necesariamente, formales.

En *Todas las sangres* el centro de interés de los diálogos y coloquios (así como también el de los monólogos y soliloquios, esto es, todas las formas de referir el discurso del personaje) es la disputa entre posiciones encontradas, el conflicto de ideas o programas. Se puede decir que los personajes encarnan ideas o posiciones y que, así como exteriorizan su condición social (clase o casta), hacen lo mismo con las ideologías que definen y «rigen la lógica de sus acciones y palabras». En este sentido particular se puede sostener que *Todas las sangres* es una novela *ideológica,* ya que el texto se abre no solo al registro de estos discursos sino, también, a una lectura *crítica* de ellos. O, como sugiere

[113] Véase *Anatomy of Criticism*. Nueva York: Atheneum, 1967, pp. 310-311. La sátira menipea constituye también para Bakhtin un elemento fundamental en el código genético de la novela.

[114] Se trata también de insistir, *bakhtinianamente*, que lo que define y caracteriza a los personajes en estas novelas no es su temperamento o verdad psicológica, sino las ideas que encarnan y los poseen, y la manera en que las expresan o discuten.

C. Lalonde para ciertas novelas de Faulkner, la revelación de las ideologías que modelan la acción y la palabra de los personajes en esa novela se hace de tal manera que el lector podría enfrentar esos textos como «críticas culturales».[115]

En el sistema de *Todas las sangres,* las ideas no solo se encarnan y expresan, sino que continuamente están expuestas al escrutinio y la sanción en el lenguaje del otro. El carácter polémico del diálogo (lo que induce a Cornejo Polar a entender *Todas las sangres* como el desarrollo de «una larga disputa») es lo que le confiere su particular sello. El principio constructivo («dialogismo») y el carácter conflictivo que lo caracteriza son rasgos de una concepción de la novela orientada a interpretar en su forma las tendencias del diálogo social de su tiempo: la dinámica de una sociedad en proceso de cambio y la intensa competencia ideológica que lo marca. Competencia y rivalidad serán también ejes temáticos en *Todas las sangres*, anunciados desde el inicio mismo en la tensión que se establece entre los hermanos rivales, Bruno y Fermín Aragón de Peralta. Es de esta manera que se debe entender la naturaleza *mimética* de los diálogos: como modo de acceso a este fenómeno de competencia y rivalidad, y no en el propósito de «reproducir» (en ese sentido, *imitar*) una particular textura idiomática, aunque esta en algunos casos se consiga.

La novela así entendida se abre como un espacio experimental en el que se vislumbran y proyectan las posibilidades de intercambio (diálogo) entre lenguajes sociales nuevos y antiguos o tradicionales. Nos permite ver las posibilidades aún no realizadas de lenguajes (o aspectos de lenguajes) que considerábamos ya agotados o en proceso de agotamiento, como es el caso del discurso del indigenismo (que, en su forma tradicional, ha entrado en bancarrota en esa época), al cual Arguedas le presta atención en la novela y fuera de ella.[116] Nos permite también *ver* el potencial de lenguajes que apenas si se articulan socialmente en un punto determinado: lenguajes en germen, en los que se empiezan

---

[115] Lalonde, Christopher A. *William Faulkner and the Rites of Passage*. Macon, GA: Mercer University Press, 1996, pp. 11-12. En el contexto de su presentación del concepto de 'ideología' en su estudio crítico sobre Faulkner sostiene que: «[en sus novelas-ficciones, Faulkner] discloses the ideologies that govern the words and deeds of his characters in such a fashion that the reader should read the texts as cultural critiques». Para un asunto relacionado, véase S. Castro-Klarén, *op. cit.*, pp. 175-177. Véase también el capítulo 4 de este ensayo («Disonancias»), en el que, al discutir *El Sexto*, hago tema del fenómeno de la *exteriorización* de la condición social.

[116] «Razón de ser del indigenismo en el Perú», aunque publicado póstumamente, fue escrito hacia el final del período compositivo de *Todas las sangres*. En las discusiones de aquel año de 1965, tanto en Arequipa como en Lima, hay una insistencia de un lado de los participantes (encabezado por Sebastián Salazar Bondy entre los literatos y H. Favre y Bravo Bresani entre los científicos sociales) en acentuar el agotamiento ideológico (con la idea de que se trata de una ideología de mistis) y el sentido anacrónico del indigenismo, y en la necesidad de darlo por terminado, de liquidarlo. No se trata solo de un indigenismo artístico-literario sino, y tal vez fundamentalmente, político e intelectual.

a configurar nuevos vocabularios y la posibilidad de nuevas metáforas, lenguajes que incursionan en la comprensión de la experiencia del presente. Permite, por último, darle forma a posiciones sin referente concreto en el mundo social, posiciones realizables o no realizables, pero vislumbradas como posibles (aquí, otra de las dimensiones del futuro) desde esa particular coyuntura: cifras enigmáticas del imaginario de la época. Esta última posibilidad (ya entrevista en Cámac y Rendón y don Bruno, por ejemplo) definirá la aventura de *El zorro*.

A partir de *Todas las sangres*, en mayor medida que en *El Sexto*, el dialogismo se podría caracterizar como un *dialogismo excesivo*. El sentido que esta precisión tiene lo tomo de las reflexiones de Gary S. Morson y Caryl Emerson sobre la perspectiva con la que M. Bakhtin entiende este aspecto las novelas de Dostoevsky. De acuerdo con esto, los incidentes dramáticos «ocurren» en ciertas novelas para poner a los personajes en «situaciones críticas» que los impelen a manifestar sus «más hondos pensamientos y emociones, que pueden cambiar súbitamente en el proceso».[117] Es la función que tienen en *Todas las sangres* las escenas (que son como microdramas), cuyo centro de interés lo constituye, generalmente, la expresión encontrada de ideas o la revelación programática de los pensamientos e intenciones de los personajes.

En el caso del personaje de don Bruno, como ejemplo particular, el rango de lo que se expresa en él tiende a ser más amplio y, especialmente hacia el final, cuando la figura está dominada por su *yawar mayu* interior, es difícil desbrozar lo ideológico-programático de lo afectivo-emocional. Con don Bruno es también importante el hecho de que, casi desde el principio (con tendencia a agudizarse hacia el final), este personaje tiende a cambiar de dirección intelectual o afectiva a mitad de camino: lo vemos cambiar ante nuestros ojos. En la construcción de este personaje, por lo tanto, se expresa un principio organizativo fundamental de la novela. Esto, en parte, define su centralidad como personaje emblemático-estructural. Esta idea nos asiste en la comprensión de la importancia (y la lógica) de la transformación de don Bruno para la novela.

En general, la construcción de los microdramas en *Todas las sangres* refleja el aspecto estructural mayor de la novela: el haber sido imaginada como un gran «drama social». Dado este énfasis de la representación (que es, sin duda, marca de la influencia de Dostoevsky en Arguedas) y el carácter polémico predominante en los diálogos, se intensifica la apelación a una presencia más involucrada del lector. Las demandas que la novela hace no van dirigidas sobre nuestra capacidad de analizar personajes, acción o circunstancias (que para muchos críticos son problemáticos en términos de su ajuste o

[117] Morson, Gary Saul y Caryl Emerson. *Op. cit.,* pp. 248-249.

no a la realidad). La demanda fundamental que le plantea esta novela a su lector (algo que Cornejo Polar ve bien) es la de convertirse, como dicen Morson y Emerson , «en compañeros dialógicos de los personajes y el autor». Esto tiene particular importancia en el caso de *Todas las sangres* puesto que, como ya había sido el caso con *Yawar fiesta* y, significativamente también, con *El Sexto*, el carácter polémico del dialogismo de esta novela traduce una clara orientación hacia afuera. Arguedas construye sus novelas no solo para representar el diálogo de su tiempo sino, también, para intervenir en él. Esa doble tendencia trata de encontrar forma en su escritura.

El principio dialógico, con los rasgos que venimos describiendo, se intensificará en el caso de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, una novela que, conforme avanza el trabajo de composición (como el de lectura), va revelando más en lo esencial su naturaleza como diálogo extendido, o multiplicidad de diálogos; una novela en la que la ocupación central (la acción fundamental) de muchos personajes es *discursear:* hablar, conversar, discutir, predicar, profetizar, proponer programas (ya Lienhard notaba cabalmente «la proliferación del diálogo» como rasgo distintivo de esa novela); una novela que desde su eje emblemático («¿A qué habré metido estos zorros tan complicados?», se preguntaba Arguedas) define su vocación.[118] Los zorros, además, dado su tono e intención, nos ayudan a reevaluar la referencia tanto a la sátira menipea (o el diálogo «socrático») como a otros «modelos» narrativos (las preguntas y respuestas de Huamán Poma, el relato de Huarochirí), de modo que se haga visible el valor positivo de ciertas *regresiones* formales.

Patrones estructurales: del capítulo II de *Todas las sangres* hasta la última línea de los *Hervores*[119]

La comparación entre secciones de ambas novelas revela ciertas simetrías estructurales entre ellas en lo que parece ser el desarrollo de este principio constructivo. Se trata, en ambas novelas, del arreglo de escenas (que son como micro dramas) en secuencia o sincrónicamente, en las que lo central lo constituye la presentación y discusión de ideas; se trata también de la tendencia a crear situaciones en las que se exacerba la necesidad

[118] Martín Lienhard, en *Cultura popular andina y forma novelesca*, ha producido la descripción y análisis más detallados del carácter dialógico y las texturas ideológica e idiomática de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Mi análisis está, necesariamente, en deuda con ese trabajo. Véase en particular el capítulo IV de su estudio, titulado precisamente «La proliferación del diálogo».

[119] En la carta a Losada con la que se inicia el Epílogo de su última novela, Arguedas le agradece a la doctora Hoffman el haberlo ayudado a escribir «desde el capítulo II de *Todas las sangres* hasta la última línea de los *Hervores*».

de que los personajes propongan y expliquen sus ideas. Pero así como las semejanzas, las diferencias entre ambas novelas son también instructivas para entender los términos en que se plantea Arguedas este modo de exploración novelístico. Veré el capítulo II de *Todas las sangres*, bastante característico de la composición de la novela; y, luego, la idea que organiza a los hervores en *El zorro...*, que Arguedas anunciaba en sus «Diarios» como el método para desarrollar y concluir la novela.

El capítulo II de *Todas las sangres* forma una importante primera secuencia con los capítulos I y III, que funda lo que podríamos llamar la *topografía* (física, pero también temporoespacial e ideológico-social) del mundo de la novela. Incrustado entre la presentación de la plaza del pueblo y la casa señorial (formas del espacio público y privado) que domina al capítulo primero y la descripción de la mina (forma del espacio económico-social) que domina al tercero, el capítulo segundo de la novela presenta una compleja articulación de espacios físicos y de discurso, que funciona, precisamente, como bisagra ente la plaza y la mina: entre el espacio *cívico tradicional* que se está viniendo abajo y el pujante espacio *económico moderno,* abierto por la fuerzas del lucro y «el demonio de la ambición». El capítulo está dividido en siete segmentos (o secciones). Estos segmentos son microdramas o escenas en su mayor parte (otra vez, la preponderancia del relato escénico), pero también las hay de carácter fundamentalmente narrativo: a la manera de digresiones explicativas. En tanto unidades composicionales, estos segmentos están emparentados con los hervores de la segunda parte de *El zorro...*

El primer segmento (pp. 37-40)[120] se inicia en el espacio abierto de la hacienda, que desemboca en el espacio ritual de los siervos de don Bruno. El segundo segmento (pp. 40-43) traslada la escena, al día siguiente, al patio de la hacienda de don Bruno, que celebra «cabildo grande» con sus indios. El tercer segmento (pp. 44-52) nos traslada de la hacienda al pueblo para presenciar dos escenas: don Fermín y el ingeniero Cabrejos en la casa del minero; y don Fermín y Rendón Willka en el taller del platero de San Pedro. Con el cuarto segmento (pp. 52-54), la novela nos mueve, «a la misma hora», a la casa señorial donde agoniza la madre de los Aragón de Peralta, a una escena entre Anto (el sirviente que asciende en virtud de haber heredado tierra del padre de los Aragón de Peralta) y la Kurku Gertrudis .

La explícita conexión temporal entre los segmentos tres y cuatro (simultaneidad), y la obvia conexión que se establece entre los segmentos primero y segundo (secuencialidad) plantean la pregunta sobre la falta de indicios temporales claros entre la segunda

[120] Las indicaciones de páginas entre paréntesis van referidas al texto de *Todas las sangres* en *Obras completas.* Compilación y notas de Sybila A. de Arguedas. Lima: Editorial Horizonte, 1983, Tomo IV.

y la tercera secuencias (entre don Bruno en su hacienda y don Fermín en el pueblo). Sin embargo, la contigüidad espacial y complementariedad temática de los segmentos (que presentan a don Bruno, a don Fermín y a don Anto, los tres «hermanos» rivales) crea una figura de simultaneidad. Aquí se manifiesta, en mi opinión, un aspecto del fenómeno que Lienhrad describe en *El zorro…* como el «diálogo entre modos narrativos opuestos o semejantes», en el que los «interlocutores» son «secuencias enteras, o mejor, modos de exposición narrativa caracterizados por su oposición o su parecido».[121] Esto corresponde al mecanismo que él describe bajo el rubro de «El diálogo como forma de montaje del relato» y con el cual contesta la pretendida «incapacidad narrativa» de Arguedas que, «vista desde otro ángulo, bien se parece a una estrategia narrativa no tradicional […]. Se trata de una estrategia que exige una lectura prácticamente sincrónica de las secuencias forzosamente yuxtapuestas». Me parece que *Todas las sangres* admite y requiere ya el reconocimiento de esta lectura de la forma.[122]

Para el quinto segmento (pp. 55-61) suponemos alguna distancia temporal respecto de las escenas anteriores, pero, en virtud de lo ya dicho, más que la exactitud de esta distancia interesa precisamente su laxitud. El efecto de acumulación o apilamiento (yuxtaposición) de escenas, personajes y discursos se afianza: es el método de iluminación que propone Arguedas. El quinto segmento nos traslada, en primera instancia, al cabildo dominical del pueblo de San Pedro, espacio en el que, en esta oportunidad, concurren señores e indios. El segmento luego se bifurca para enfatizar su tema central: la decadencia del pueblo misti de San Pedro y el ascenso de la comunidad india de San Pedro. Al desbande (o fracaso) del cabildo lo seguirá un diálogo entre el díscolo misti y vecino arruinado don Fabricio, El Gálico, y Rendón Willka, para luego seguir al vecino aislado en sus pensamientos que se dirige hacia su decrépitas casa y vida. Por otro lado, el segmento desemboca en una escena en la que los indios de la comunidad de San Pedro retornan a «las moyas de su pertenencia».

Finalmente, el capítulo cierra con dos segmentos de calidad distinta a la serie recién comentada. El sexto segmento (pp. 61-68) es una digresión que narra la historia de Rendón Willka; mientras que el séptimo (pp. 68-72) narra la historia de la rivalidad y crisis de los vecinos de San Pedro, que concluye con la formulación del ambicioso proyecto de don Fermín. Es sin lugar a dudas una novela proliferante, pero se va anudando

---

[121] Lienhard, Martin. *Cultura popular andina y forma novelesca…,* p. 143. Para más detalle, véase la descripción tipológica de lo que él llama el «diálogo múltiple» que caracteriza a esta novela de Arguedas.

[122] Lienhard, Martín. *Cultura popular andina y forma novelesca…,* p. 165. Volveré a este punto al tratar de los hervores en *El zorro*.

la trama en el «diálogo» de los segmentos y a través de mecanismos de reiteración y de continua redefinición de ideas, espacios, personajes, en el marco de la lógica del «drama social» de San Pedro. Para apreciar el fenómeno, algo de detalle es necesario.

El capítulo se inicia, como he dicho, en el espacio abierto de la hacienda, que es recorrido por el mandón de don Bruno, que convoca a sus indios a cabildo grande en el patio de la hacienda para el día siguiente. Este segmento (pp. 37-40) cierra con la escena del cabildo de los comuneros en el espacio ritual de Kuychi, el asiento del cabecilla de los siervos de don Bruno Aragón de Peralta, don Adrián K'oto. El pasaje preparatorio introduce, en la ejecución de un himno ritual a cargo de don Adrián K'oto, el *ethos* indígena, que luego ha de ser reiterado en la reunión de todos los cabecillas (y cuyo peso y valor van a ser extendidos a lo largo de la novela por Rendón Willka y, también, por don Bruno mismo y el joven ingeniero Hidalgo-Larrabure, en quienes el mensaje va a penetrar):

> *Que no haya rabia,*
> *que no haya ociosidad;*
> *que el fuego inútil se apague;*
> *que el hombre suba,*
> *que el hombre baje,*
> *de la cu|na a la muerte, tranquilo.*
> *Que no haya rabia* (39).

En el texto de la novela, el himno aparece en dos columnas, en quechua y en castellano. Como ya es práctica establecida para Arguedas desde *Los ríos profundos*, los discursos indígenas tienden a ser expresados en castellano *como si fuera* quechua. El himno, por la presencia física del quechua, nos recuerda este fenómeno. Toda la secuencia del ritual ejecutado a solas por el cabecilla se expresa en ese castellano, que se sostiene en la entonación que es propia del himno-canción a Tupac Amaru de 1962. Pero en *Todas las sangres* no solo el quechua de los indios se expresa en esos términos. De hecho, desde el principio de la novela, el quechua se establece como modelo de alta retórica: en el testamento a viva voz de don Andrés en la plaza del pueblo y en la forma como Anto les comunica a los hermanos el último encargo del padre.

El discurso ceremonial y las prácticas rituales que domina este segmento, y en particular la escena final, enfatizan la *cultura cívica* de los comuneros. En ella, el rito afirma y cohesiona la organización social. Este contenido había sido característico de Arguedas en su presentación de la organización social de los comuneros, como es el caso en *Yawar fiesta*. En *Todas las sangres* (a diferencia de *Los ríos profundos*), esto prefigura

la marcha de los siervos de la hacienda hacia su identidad comunal hacia el final de la novela, cuando se afirman en control de las tierras: ya no como Lahuaymarcas de La Providencia (el nombre de la hacienda) sino como Pukasiras (el nombre del Apu-Padre).

La cohesión u organicidad de este espacio físico y discursivo (de la «comunidad») establecerá un importante contraste, dentro del capítulo II, con la escena del segmento siguiente (el cabildo con el patrón en el patio de la hacienda) y con el segmento quinto, que es el cabildo del pueblo, caracterizado por la crisis y dispersión de las comunidades de San Pedro.[123] En este segmento, el narrador introduce la lógica del gamonalismo en su discurso explicativo. Formula la historia de este sistema de dominación bajo el modelo y con el lenguaje característico del motivo del «despojo», como en su primera novela, pero enfatizando (esto es, estableciendo explícitamente) el carácter de reformulación republicana de un sistema colonial: desde la República, «cada hacendado era un rey español […]» (38). La lógica será expuesta, luego, por el gamonal mismo en discurso directo a sus indios, pero entonces ya se la presenta como en diálogo con la «cultura cívica» de ellos.

El segundo segmento, en el patio de la hacienda, empieza dominado por el discurso de don Bruno, pero se abre luego a una suerte de «diálogo» entre el patrón y sus siervos, en el que se reformula el tema del sufrimiento indígena. En su discurso programático, don Bruno formula el sentido tradicional de las relaciones entre el señor y sus indios. Don Bruno habla en quechua (mientras que la novela habla en castellano como si fuera quechua) y enfatiza en su discurso los motivos del trabajo y el sufrimiento de los indios, y el rol del patrón:

> El trabajo es orden de Dios para el colono; solo el señor tiene la desgracia: ante sus ojos está el camino del bien y del mal. Adrián K'oto: aunque no debías hablar conmigo, porque no tienes derecho, yo he permitido que me hables. Obedece sin rabia a cambio de las recompensas que a nombre de mi padre te ofrezco, sin que yo deba concederlas. Obedece sobre todo mi orden de que los indios de mi pertenencia no hablen en la mina con los borrachos asquerosos que allí trabajan. Dios cerró para ustedes el camino del mal a cambio de la obediencia. K'oto, tú eres indio de entendimiento; tú *sabes*. Tú me respondes (41).

[123] Recordemos cómo en *Yawar fiesta* el espacio misti y el de la comunidad (o comunidades/ayllus indígenas) se diferenciaban en términos de la oposición cohesión/conflicto, y el conflicto era irreparable entre los mistis, el resultado de una crisis de rivalidad. La salida de la crisis en el drama social de Puquio la permitía la capacidad de los ayllus de poner en práctica mecanismos rituales de reparación.

La escena recuerda en parte aquella en *Los ríos profundos* en la que el Padre Director sermonea a los colonos de Patibamba, en un esfuerzo por controlar la diseminación de la rebelión de las chicheras. En *Todas las sangres*, la calandria que canta en la escena refuerza el aspecto *consolador* del discurso, pero anuncia también la presencia de un elemento liberador. A diferencia de *Los ríos profundos*, los siervos en esta escena tienen voz (cierto que «autorizada» por el patrón). Es importante anotar que este es el contexto en el que don Bruno les ha anunciado la mita a sus siervos (que es el resultado de la alianza con su hermano), pero lo hace al mismo tiempo que les ofrece a cambio los términos de lo que puede ser visto como un nuevo pacto:

> —Yo no necesito las moyas; que cada indio tenga derecho a criar diez ovejas, cinco alpacas, dos vacas, un caballo. Yo dispondré de los caballos si hay necesidad; compraré las ovejas y las vacas si hay necesidad. Compraré a precio bueno. No quiero que los hombres de mi tierra vayan a los pueblos. ¡Yo soy corrompido! No quiero que los hombres de mi pertenencia sean corrompidos. ¡Levántate, K'oto!—gritó, de repente, dándose cuenta que los colonos seguían de rodillas. Todos los indios se pusieron de pie (41).

Es un aspecto del discurso del gamonal que la hacienda aparezca como un espacio separado, aislado del mundo corruptor, un aislamiento que preserva la pureza de los indios (por la cual es responsable el señor). Es una isla, una utopía feudal-tradicional, o un refugio ante el embate de la modernización. La utopía revela aquí su sentido de mundo *ordenado,* incluso autoritario: el patrón lo organiza todo. Pero ese énfasis ocurre precisamente porque sus propias acciones han abierto ese espacio al contacto con el exterior, a través de la mita en que sus indios irán a servir a la mina. El contacto con el exterior será ahondado. El «diálogo» con los siervos introduce, a su vez, el problema de la crisis de Paraybamba, una comunidad empobrecida que a lo largo del tiempo ha sido acosada y saqueada por las haciendas vecinas (otro drama clásico del mundo andino), y que en el presente se encuentra bajo la cruel presión de don Adalberto Cisneros, un gamonal mestizo, emergente, ambicioso. Le habla Adrián K'oto a don Bruno: «La tierra se ha empequeñecido en Paraybamba. Padrecito don Bruno, hijo de Dios; las madres están matando a sus hijos recién nacidos porque los mozos están escapándose a la costa, a tierras desconocidas. Colonos de providencia les daremos lana, ovejas, para que vendan… trigo para que coman» (42).

Tras su inicial irritación ante la sugerencia (la insolencia) de los indios, que quiebra con toda tradición, don Bruno permitirá la iniciativa de rescate de los Paraybamba planteada por sus siervos y, con ello, se agudizará el potencial para el conflicto. Más adelante, él mismo interviene en el proceso que lo ha llevado ya a un enfrentamiento abierto con

los otros señores de la región. La rivalidad inicial entre los hermanos Aragón de Peralta, que se instala temáticamente desde el comienzo, se empieza a extender peligrosamente entre los mistis, como una plaga, amenazando a su mundo con la destrucción. Al mismo tiempo, como veremos más adelante, esto prepara el terreno para la sanción ritual de un nuevo pacto del señor con sus indios.

Esta escena en el patio de la hacienda de don Bruno es el comienzo de uno de los dramas que recorrerán la novela. En general, las escenas iniciales de este capítulo prefiguran también el valor extendido de ciertos espacios como *escenarios* en los que se expresará la transformación del gamonal en héroe inspirado: la plaza de la comunidad como espacio de los rituales cívicos indígenas, que él intentará reestablecer entre los Paraybamba en el capítulo VII; y el patio de la hacienda donde se dictan «leyes sabias» y se imparte justicia, trance que lo va a llevar al ajusticiamiento público de don Lucas, en el patio de su propia hacienda y frente a sus indios, en el capítulo XIII, donde se narra la apoteosis de don Bruno, la apoteosis de su *yawar mayu*.

Del patio de la hacienda se pasa al pueblo: a la casa de don Fermín, al taller del platero y a la casa señorial de don Andrés. Las escenas de don Fermín (el tercer segmento) reiteran un motivo fundamental instalado en el capítulo anterior: la rivalidad de los hermanos. El motivo es presentado por Fermín con lúcida conciencia (que es su característica) del inevitable retorno al conflicto con don Bruno y, de paso, con los ya casi derrotados vecinos de San Pedro. Estamos en el espacio de la intriga y con esto se introduce otro aspecto fundamental del discurso del minero y de la novela. Lado a lado con la veta *fáustica* de la que hace gala don Fermín desde el comienzo de la historia, se afirma ahora el aspecto *mefistofélico* de su discurso. O, para ponerlo en términos políticos, se afirma su maquiavelismo; y, en términos económicos, su cálculo y capacidad para instrumentalizar.

La tensión y disputa con el hermano (el motivo de la rivalidad) se suspende inicialmente a través de un pacto, una alianza con don Bruno que se fragua en contra de la maldición del padre y el odio de los vecinos del pueblo. Este es uno de los asuntos centrales del capítulo primero. Esta alianza intenta poner en yunta dos impulsos contrarios que, sin embargo, tienen sus raíces en el mismo espacio. Por un lado, el impulso desarrollista de Fermín que incita a su hermano al pedirle ayuda: «Seremos grandes. Con nuestros indios yo venceré el cerco que me tienden los capitalistas de Lima. Me darás trescientos peones para las minas y cambiaremos las ruedas de tus molinos por ruedas Pelton. Los Aragones de Peralta serán más grandes de lo que fueron. Daremos una planta eléctrica al pueblo, escuelas, campo de fútbol, negocios» (25). Por otro lado, lo que puede leerse como la lógica antimoderna o «antigua» (que es el término con el que

constantemente se define y es definido el personaje) de don Bruno, que le responde: «Sé rico. Haz tu edificio en Lima. Trae máquinas a tu caserío de la mina. A mí déjame en mi huayk'o (quebrada) con mis indios y mis frutales. No quiero el dinero maldito. ¡No corrompas a mis indios! Esa que sea la sangre del convenio, su base, la santa voluntad de Dios. No corrompas a mis indios» (26).

El gamonal «antiguo» define las posibilidades y los límites del programa del hermano, a la par que pone de manifiesto el sentido hondo del suyo, que se funda en el sentido de propiedad y responsabilidad con el que piensa a «sus» indios. El gamonal amonesta al empresario. Se erige como freno del impulso (el deseo) de Fermín. La prohibición, «¡No corrompas a mis indios!», al ser reiterada, se hace amenaza que rearticula la tensión entre ambos. El rechazo del «dinero maldito» (un tema sobre el que ya he comentado) define las coordenadas del ideal de don Bruno: el aislamiento del señor, el sentido de pureza que le atribuye a los vínculos no definidos, no marcados por el lucro y la ambición, dicho de cara al hermano que ya actúa como agente destructor de las relaciones tradicionales.

Las dos caras del proceso están presentes: empuje y resistencia. El destino de los hermanos se sella en casa del hacendado con un ritual improvisado por una mestiza que «les oía desde el corredor [y] trajo flores desde la mediagua y deshojó un ramo de clavelinas y rosas sobre la cabeza de los hermanos» (26). El pacto de los hermanos rivales parece ser un esfuerzo por crear una zona de cooperación (sería exagerado decir que de armonía) para romper con el estado de conflicto que los anula.[124] Pero, sea cual fuere la lógica en la que la alianza inicial se sostiene, la escena en casa del minero deja en claro que lo que caracteriza la situación (o el sistema) es, en su lúcida opinión, no la armonía ni la aspiración al equilibrio, sino el conflicto. Fermín le explica su plan, fría y perversamente, al ingeniero Cabrejos, otro de los personajes maquiavélicos:

> Todo está calculado. ¿Ve usted esa pampa donde el maíz crece tan alegremente? Tiene unos ciento cincuenta dueños, todos vecinos, señores arruinados. Mi hermano y yo poseemos una sexta parte. Lo cubriremos de relave. La planta eléctrica habrá que construirla bajo ese lindo andén que es la pampa. Entonces vendrá la más dura lucha con mi hermano. Sus molinos tendrán que desaparecer, y su huerta. A los miserables vecinos los desalojaremos fácilmente […] (45).

[124] Cowen y Shenton citan a L. T. Hobhouse en una observación que ilumina la lógica en la que se sostiene el pacto de los hermanos Aragón de Peralta, pues nos ayuda a situarla en cierta manera en que se piensa la dinámica (o el drama) del desarrollo: «In the undeveloped state forces are locked in conflict and cancel one another. There is mutual arrest and stagnation. In the developed state of reality they co-operate in the maintenance of a harmonious system». Cowen, M. P. y R. W. Shenton. *Op. cit.,* p. 441.

Con esto viene, en don Fermín, la necesidad de manejar, de encausar, de controlar las fuerzas desencadenadas. El cálculo, la intriga, la instrumentalización están simbolizadas en ese capítulo en la manipulación de la vieja pistola de don Andrés (que pasa por distintas manos en esa escena: Matilde, Fermín, Cabrejos, el platero), que Fermín ha conseguido (rescatado, se diría, del reparto entre indios y señores de los bienes del padre tras su muerte) y que hará limpiar para ofrecérsela como «regalo» a su hermano, don Bruno. La pistola es el objeto que conecta las dos secciones del segmento y, con ello, se establece la conexión entre los dos interlocutores de don Fermín: el ingeniero Cabrejos y Rendón Willka, que entra en escena para acompañar a don Fermín al taller del platero. Esta lógica de cálculo e intriga será acarreada también por Cabrejos y Rendón al siguiente capítulo, consagrado al espacio modernizado de la mina. Allí le darán rienda suelta a sus propias capacidades maquiavélicas que, así como don Fermín, se encargarán de razonar y exponer en diálogos y soliloquios.

El capítulo II cierra con dos segmentos narrativos. El segmento seis introduce la historia de Rendón Willka: el comunero que abandona la comunidad y regresa de la costa a su espacio de origen, transformado y convertido en agente de cambio. El segmento siete introduce la historia de la crisis del pueblo misti de San Pedro y el fortalecimiento de las comunidades indígenas. La historia del conflicto entre los mistis y las comunidades y su resolución inicial es vista como parte de un diseño iniciado por el padre de los Aragón de Peralta, don Andrés (de joven), y retomado ahora por su hijo don Fermín. Entre los tres segmentos-escenas iniciales y los dos segmentos-narraciones finales, se encuentran angostados otros dos segmentos que se centran en el tema de la crisis de la clase señorial.

De particular importancia es el segmento cinco, que se inicia con la escena del cabildo dominical del pueblo de San Pedro. A diferencia del cabildo grande de la escena en la hacienda de don Bruno (segmento dos), la comunidad heterogénea que tendría que estar representada en este cabildo ha empezado a desintegrarse. En virtud de esto, la estructura del segmento se bifurca en el desarrollo de dos líneas narrativas. Tras la crisis del cabildo, los mistis se dispersan. Su línea narrativa se va adelgazando hasta terminar en el drama personal de uno de los mistis empobrecidos y condenados, don Fabricio, El Gálico, que encarna el sentido de enfermedad y decadencia de los vecinos de San Pedro. La otra línea sigue a los alcaldes indígenas que, tras abandonar el cabildo con dignidad y firmeza, se reintegran a su comunidad. Esta línea narrativa desemboca en el recuento de la ascendencia de la comunidad y se detiene en la descripción detallada de los rituales que marcan el triunfo colectivo. El contraste de estas dos líneas dentro del segmento es claro: por un lado, los mistis, un discurso y una experiencia en retirada, amenazada con la destrucción, incapaz de garantizar la cohesión de su comunidad, que

concluirá con la destrucción física del pueblo de San Pedro; por el otro, los comuneros, un discurso y una experiencia que han reencontrado valor y sentido. Estos dos dramas (de decadencia y de emergencia) están contenidos en el envolvente drama de los hermanos rivales y los conflictos que estos sostienen con sus enemigos de afuera y las alianzas que se establecen, etcétera. Es, otra vez, una estructura proliferante, pero avanza, como el mundo que sostiene, hacia una crisis final.

En *Todas las sangres*, en la destrucción del pueblo de San Pedro y de su iglesia cristalizan los motivos de la experiencia traumática de modernización de una comunidad atrapada en la pugna de fuerzas superiores que se disputan un espacio que empieza a ser concebido en términos fundamentalmente económicos. La novela nos recuerda que es un momento en el que surgen «nuevos actores» que impulsan la realización de nuevos proyectos económicos, sociales, culturales y de reorganización de la vida cotidiana; pero también nos dice que no se trata de fuerzas necesariamente articuladas entre sí. Por el contrario, se trata más bien de fuerzas que redefinen continuamente la naturaleza del escenario y del conflicto social.

Ahora bien, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, emergiendo de lo hondo de su «Tercer diario» («Estos "Zorros" se han puesto fuera de mi alcance; corren mucho o están muy lejos.»), Arguedas anuncia que «De regreso de un segundo viaje a Quilpué [Chile], en el tren, creo haber encontrado el método, la *técnica,* no para el capítulo v, sino para la segunda parte de este todavía incierto libro. He escrito ya los tres primeros *Hervores* de esa Segunda Parte: Chaucato con Mantequilla; don Hilario con Doble Jeta y la Decisión de Maxwell» (148).[125] Es interesante e importante la idea de la iluminación o el súbito descubrimiento autorial, en la medida en que se refleja temáticamente en lo que él anuncia como el «tercer hervor», («la Decisión de Maxwell»), al menos en la forma desarrollada en la que el testimonio de la transformación personal que ofrece el personaje Maxwell se produce en la versión final de la novela.

La metáfora del hervor tiene una larga trayectoria en Arguedas. Tal vez sean sus estaciones más cercanas o relevantes a lo que aquí me interesa las que se desprenden de una de las versiones del mito de Inkarrí (a lo que ya me he referido) y del uso continuo de esta imagen para referirse a Chimbote en su cartas de la época a John Murra. La transición del lenguaje del mito al lenguaje de la descripción de la experiencia social, y de allí a la caracterización del «método» o «técnica» de la novela, me parece que es en

[125] Las indicaciones de páginas van referidas al texto de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en *Obras completas.* Compilación y notas de Sybila A. de Arguedas. Lima: Editorial Horizonte, 1983, tomo v. Cursivas en el original.

sí profundamente relevante para entender la densidad del vocabulario de Arguedas y la naturaleza de su imaginación.

En lo que sigue yo me voy a referir a «tres hervores», a diferencia de lo que hacen otros críticos, que hablan de un número mayor.[126] No veo motivo aquí de polémica; sin embargo, es apropiada una breve justificación. Yo identifico aquí los hervores como «escenas», a la manera de lo hecho con los segmentos del capítulo II de *Todas las sangres*. Con los dos primeros hervores que anuncia el propio Arguedas, hay coincidencia en su carácter con lo que han descrito otros críticos. Sin embargo, a diferencia de otros, yo trataré toda la última secuencia de la novela (la segunda parte) como un hervor, en la medida en que me resulta claro que el conjunto fue construido como un «encuentro», como un «diálogo» entre los personajes; y en él se extrema el sentido de yuxtaposición y «diálogo de las secuencias» que Lienhard ha observado como principio constructivo. Tal idea yo la sugería ya como viable para organizar la descripción de *Todas las sangres*; y, en ese sentido (en tanto principio compositivo), se puede rastrear hasta *Yawar fiesta*, donde se manifiesta en la constitución de su figura central: el rito (la fiesta) entendido como espacio de encuentro en el que se yuxtaponen símbolos de los distintos participantes (mistis, mestizos, comuneros) que ocupan un mismo espacio ritual, pero cada uno en lo suyo. Se revela, de este modo, en *El zorro…*, un aspecto importante de la lógica del *encuentro* y se aprecia el valor de su persistencia en la imaginación de Arguedas (que encuentra su arquetipo narrativo en la escena inscrita en el relato de Huarochirí). Esa cualidad «ritualista», me parece, justifica el tratamiento que le doy a ese «tercer hervor».

El primer y el segundo «hervor» se construyen sincrónicamente, a la manera de las escenas del capítulo II de *Todas las sangres*, con la conexión temporal explícita: «A esa misma hora». Se presenta en ellos un mismo tipo de situación, las escenas se reflejan.[127] En ellas se confrontan las posiciones de Chaucato frente a «Mantequilla» (primer hervor) y de don Hilario frente a «Doblejeta», primero, y frente al padre Cardozo después (segundo hervor). Los sobrenombres («Mantequilla» y «Doblejeta») de los interlocutores de las figuras principales destacan características del discurso (untuoso y encubridor) contra el cual se construye el de los *héroes,* y enfatizan de esta manera los peligros del universo político en Chimbote: una historia de intrigas, venganzas personales y maquiavelismo

[126] Véase en particular el análisis de los hervores que hace Lienhard en las secciones «Voces chimbotanas» y «El diálogo como forma del relato» del capítulo IV de *Cultura popular andina y forma novelesca.*

[127] Lienhard caracteriza y describe el fenómeno como una homología, y destaca la figura del diálogo «"aplazado" Hilario/Chaucato» que se constituye allí como «otra manifestación […] del diálogo fundamental entre *hanan pacha* y *urin pacha* que atraviesa toda la novela […]». Lienhard, Martín. *Cultura popular andina y forma novelesca,* p. 165. Cursivas en el original.

criollo. Chaucato y don Hilario (el primero del mundo de abajo, del mundo de arriba el segundo) son líderes históricos de los pescadores chimbotanos, figuras que fundan, en tensa relación con las fuerzas del capital representadas en Braschi, la industria de la pesca. Son ahora el blanco de represalias, amenazados con la destrucción económica como parte de un ajuste de cuentas político, que marca el fin de una época.

Se trata de una crisis, de un momento de diferenciación radical en el que ya no puede apelarse ni a las formas (los ritos) ni a los lenguajes que negociaron el mundo anterior. Los *mitos* (la creación de Chimbote, Chaucato como «paridor inocente del Braschi»[128]) van perdiendo eficacia: el mundo de las relaciones fundacionales se ha roto tras un largo proceso de lucha; se trata de una fase de disolución y transformación. Es el fin de la épica chimbotana. Los sindicatos, y el discurso y las prácticas políticos en ellos desarrollados, pierden localización. Sus contrapartes, la empresa y las altas esferas del capital, aparecen en los diálogos de Chaucato y don Hilario, a la vez, encarnados en Braschi y caracterizados como inhallables e invisibles.[129]

El tercer «hervor», por su parte, inicia un acercamiento a lo que parece ser otro ámbito y otro tiempo del drama social; avanza hacia la configuración de un diálogo entre un conjunto de personajes asociados a otro aspecto de la presentación inicial del mundo chimbotano en los primeros capítulos: las barriadas. Es, si se quiere, una forma de localización, una manera de enfocarse en las prácticas de la vida cotidiana, entendida esta como espacio de creación o desarrollo de estrategias de resistencia y transformación; es una forma de enfocarse en aquellos procesos en los que se expresa la pugna de los ex campesinos andinos (y otros) por integrarse «pacíficamente» a la modernidad, como había dicho Arguedas. Es la nueva épica. Ese es el sentido que tiene Chimbote como *laboratorio* o *hervidero:* como un ámbito de posibilidades.

El carpintero Cecilio Ramírez y su nuevo aprendiz y socio, el gringo Maxwell, ex miembro del Cuerpo de Paz; el chanchero Bazalar, pujante y ambicioso empresario-dirigente popular; y el padre Michael Cardozo, gringo como Maxwell y militante en las corrientes progresistas de la iglesia (con Marx —o el Che— y Jesús): todos convergen, en lo que apunta a ser un súper encuentro de zorros, en la oficina de Cardozo, que se convierte así en fugaz antro de institucionalización que será transformado por el poder de los discursos (como era transformado el salón parroquial de Sicuani, según recuerda Arguedas en uno

[128] Es como lo llama Arguedas en el recuento de su «¿Último diario?» en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, p. 197.

[129] Ya hemos comentado sobre esto, al discutir en el capítulo 5 de este ensayo «El valor temático-estructural de la esfera de lo económico» en las últimas novelas de Arguedas.

de sus diarios, por el poder del lenguaje narrativo-encantatorio de Carmen Taripha). El tercer hervor oscila entre ser una incursión en las minucias y los dramas de la vida diaria (Bazalar y don Cecilio) o en los recovecos de la política barrial (Bazalar y Cardozo), o ser el recuento de epifanías e iluminaciones personales (Maxwell y Cardozo); se trata de una serie de incursiones que se ofrecen a través de un diálogo aquejado de trances de soliloquio, con digresiones narrativas incrustadas. La escena, como veremos, está conectada por distintos hilos a aquella otra escena que presenta el diálogo de (los zorros) don Ángel y don Diego en la fábrica chimbotana, en el capítulo III de la primera parte.

El rasgo fundamental de estos hervores, como conjunto, es que en ellos se extrema la atención que va puesta en los discursos de los hablantes. En Chaucato y en don Hilario, en los primeros hervores; en Bazalar, Maxwell, don Cecilio y, finalmente, Cardozo, en el tercero. Las figuras de «Mantequilla», «Doblejeta» y, especialmente, el enigmático (zorro) mensajero que aparece hacia el final del tercer hervor trayendo el charango de Maxwell son figuras que inducen al «discurseo» y a la danza (como aspecto del discurseo) en el tercero. Se los ve como incitadores de un «lenguaje aluviónico», como en el caso paradigmático de la influencia que el mensajero enigmático tiene sobre el lenguaje «yanki-cecilio-bazalártico» del padre Cardozo. Este lenguaje emerge, precisamente, cuando se anima el diálogo-danza en la oficina y el discurso de Cardozo se interna en la idea de la revolución como un *yawar mayu* que destruye y crea, «que arrasa y da alimento» (características similares a las del impulso desarrollista). En el centro está ese lenguaje que, como la máquina procesadora de la fabrica chimbotana, licua los discursos presentes en la escena con discursos ideológicos institucionalizados —como el que pone en alianza a Jesús con el Che, o el que abre «la senda luminosidad de Juan XXIII»— (191-192).

Como este «hervor», el diálogo en la fábrica entre don Ángel y don Diego (capítulo III) es también un diálogo-danza *inspirado,* en trance, proliferante: «historia y perorata». En este caso, el diálogo desencadena contenidos asociados con la historia y los mitos de Chimbote, en un lenguaje que oscila entre la historia social y la cosmogonía. El diálogo produce una cala honda y enrevesada (una historia-«mescolanza») que conecta la política económica local con la nacional y con los mecanismos que constituyen a la economía exportadora. Es una incursión en la esfera de lo económico más intensa aún que la que se daba en *Todas las sangres*.[130] El detallismo se aplica, en este caso, tanto al proceso

[130] Por supuesto que, como parte de los mecanismos-truco con los que se construye la magnitud internacional de la empresa pesquera, don Ángel Rincón se refiere a las tácticas de devaluación de la moneda, como en el diálogo aún menos zorruno de don Fermín y su esposa Matilde en *Todas las sangres*, comentado por Mario Vargas Llosa. Véase en el texto de *El zorro* la p. 86.

«económico» como al de la «producción» de la harina de pescado; y esto hace que, por momentos, este pasaje sea una incursión en las entrañas de la fábrica, con el propósito de «entender» la fábrica que es (como la mina de *Todas las sangres*) naturaleza y máquina.

De la danza (canto y trance) emana este diálogo-relato, como un discurso «mescolanza». Lado a lado con la lógica de construcción económica, se establece, en el diálogo entre don Ángel y don Diego, la conexión con los ritos que consolidan y enmascaran las relaciones sociales de producción, como ocurre con la representación de la fiesta religioso-social-bacanálica (la fiesta en sí es otra forma de discurso «aluviónico»), que marca la última aparición física de Braschi en Chimbote.

Los discursos de don Ángel y don Diego se conectan con los discursos de los hervores por su naturaleza detallista e idiosincrásica. Son discursos que, como ocurre en la enunciación lírica, cumplen con la función primordial de construir un hablante. En casos extremos (como en los hervores de *El zorro…*) parecería que esta es la función única. El interés de que estas voces sean oídas, en efecto, está inscrito de manera muy clara en el tercer hervor, en la atención puesta por los oyentes al detallado discurso del chanchero Bazalar («historia largo…»). En especial lo vemos en el gesto de «[…] Maxwell que escuchaba al chanchero tan atentamente como Ramírez, pero sin protegerse la oreja con una mano abierta, como Cardozo, para entender bien el estilo y el relato, para concentrarlo en el oído […]» (167).

Se trata aquí de la representación de discursos y de situaciones dialógicas que se funda en un tipo de «atención» que produce una forma de «descripción» que va más allá de una observación objetiva o neutral. Como la atención que le da origen, se trata de una descripción detallada (densa) que intenta captar «las distintas capas de significado e implicación inherentes en un discurso o un gesto».[131] Esto da cuenta, del lado artístico, acerca de cómo está compuesto el discurso en la novela: del «oído» en el que se funda, al lenguaje que este produce. Esta es una afirmación complementaria a la que vengo haciendo en este ensayo sobre cómo se debe entender la fibra del lenguaje social

[131] Para este fraseo y para una presentación sucinta del concepto de «thick description» (descripción densa, u honda), véase la entrada que le dedica David Macey en su diccionario crítico. Macey remite para el concepto original al ensayo seminal de Gilbert Ryle, «Thinking and Reflecting» (1966-1967); para la versión más conocida de la idea, remite al ensayo de Clifford Geertz en *The Interpretation of Culture*. Dice Macey: «For Geertz, thick description is an attempt to capture a stratified structure of meaningful structures, or the accumulated structure of inference and implication that the anthropologist encounters in the field. He is faced with multiple and complex conceptual structures and stories which are always superimposed upon deeper structures. The anthropologist's role is to analyze them and make them meaningful through layers of thickening description». *The Penguin Dictionary of Critical Theory*. Londres: Penguin Books, 2001, p. 380.

de su tiempo y los términos en los que la novela registra esa compleja estructura de significación, la naturaleza laminada de ese lenguaje. Y he señalado el mismo principio también al caracterizar la configuración de los personajes-discursos en la novelas de Arguedas, especialmente a partir de *El Sexto*.

Pero se trata aquí también, de otro lado, de llamar la atención sobre un mecanismo que construye los términos en los que el lector se convierte en «compañero dialógico de los personajes y del autor» de la novela. En *El zorro…* se hace ya evidente que el tipo de atención que se espera del lector debe producir, a su vez, una descripción densa de los materiales propuestos; se hace evidente que él, como los oyentes del texto, tiene que parar la oreja «para entender bien el estilo y el relato, para concentrarlo en el oído». Se trata de una atención capaz de captar el carácter laminado y plástico del lenguaje ordinario. Es esto, en la novela, una manera de restaurar la «legitimidad lógica y cultural» de las prácticas de la vida cotidiana en las que ella se interna.[132] Por eso los hervores, en su desarrollo (y esto es particularmente notable en el tercero), son exploraciones e incursiones hondas en las historias y las mentes de los participantes en el diálogo y, con ello, se abren a perpetuar su condición de hablantes-danzantes. De esta manera, la novela se hace espacio de un diálogo (como una lucha ritual, como un *agón*) interminable; y se sella con ello su destino: no podrá «ser anudado y exprimido» el material de la primera parte, como informa (casi se lamenta) Arguedas en su «¿Último diario?» (197).

Aquí se da una diferencia estructural importante entre las dos últimas novelas. En *Todas las sangres* se produce un paulatino anudamiento del contenido de las escenas iniciales en una serie de conflictos que, a través de un escalamiento de la crisis, avanzan hacia una conflagración final. Hay, en ese sentido, algo así como un impulso centrípeto, una fuerza que jala a esas otras fuerzas hacia un centro fatal, marcado como está ese mundo por el signo de la rivalidad y la competencia destructiva que se inscribe desde el primer capítulo a través de la tensa relación de los hermanos rivales. La apropiación de la mina por el monstruo transnacional y la concomitante destrucción de las tierras agrícolas que estaban al centro del mundo señorial; la ruina e incendio del pueblo de San Pedro como consecuencia de esta reorganización violenta del espacio económico; la transformación del gamonal antiguo; el sacrificio del líder indígena Rendón Willka y la instalación simbólica y actual de nuevas formas de lucha y resistencia; y el ascenso de las comunidades indígenas, signan el fin de una época en ese mundo social.

---

[132] Para este asunto, véase, de Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984; en particular, la introducción general (especialmente, pp. xv-xvi) y la primera parte del estudio, «A Very Ordinary Culture».

Esos son los elementos que constituyen la situación dramática de base que encuadra la acción de la novela. Esos son los elementos que ejercen presión hacia el orden. Temáticamente, se establece el drama de la modernización como un drama de deseo y rivalidad (competencia). Estructuralmente, esto atestigua la fuerza simbólica (y la función de «obertura») del capítulo inicial, que es la «escena inicial», que constituye también el texto primario o antiguo de la novela. Tal vez ese orden y sentido de final parezca una concesión a la versión de la historia consagrada en lo manuales (como sugería Lienhard), en particular por la representación de la respuesta represiva y violenta que se articula desde los centros de poder en contra de las prácticas subversivas que emergen de esta crisis: una final codificado en el discurso artístico y político radical. Sin embargo, la novela abre al final a un tiempo de espera, una señal de que fuerzas subterráneas ya se han puesto en marcha. Un final profético consistente con algunos de los sustratos narrativos que constituyen la novela y que introduce, como la coda narrativa de *El Sexto*, otra veta (un curso subterráneo) de la historia social. Veremos eso más adelante.

En el caso de *El zorro*, con los «hervores» Arguedas aparentemente intentaba desentrañar el nudo de la historia social de Chimbote enmarañado en el capítulo III a partir de la acción (intriga) política. Pero, a diferencia de *Todas las sangres*, no se logra definir «el apretado aunque no bien coordinado universo» chimbotano de la novela (144). A los «hervores» los devora la proliferación de los discursos en formación (en ese sentido, discursos abiertos). La lucha política adquiere la forma de un *agón* permanente que, como la «larga y sanguinolenta historia» de Chaucato, expresa «la pugna que viene desde que la civilización existe» (196). La historia del presente chimbotano, la construcción de la vida cotidiana, se convierte en el interminable tejido de los «materiales y almas que empezó a arrastrar este relato», como concluye Arguedas en su «¿Último diario?»

En *El zorro* parece cumplirse el principio que propone Lienhard, según el cual «en los hervores se evidencia por si hacía falta todavía, que lo que ocupa el lugar de la «acción», de la trama narrativa […] es el diálogo de las secuencias».[133] Sin embargo, en *El zorro*, como en *Todas las sangres*, también se dará una situación dramática que cristaliza en una escena primordial y que adquirirá una función de encuadre. Es la escena primordial, arquetípica, del encuentro de los zorros narrado en el relato de Huarochirí, que las escenas fundamentales mimetizan o, mejor aún, «ritualizan». El modelo del *encuentro* ya es visible en los microdramas de *Todas las sangres*, por supuesto, y ya he comentado que se da en esa novela un más alto desarrollo de la idea artística que se instala con fuerza en el período de *Los ríos profundos* y *El Sexto*. El modelo *mítico* de encuentro se afirma en

[133] Lienhard, Martín. *Cultura popular andina y forma novelesca,* p. 163.

El zorro… y le da forma a dos capítulos fundamentales de la novela. También se anuncia como principio temático en los «Diarios», donde se narran una serie de encuentros: con la prostituta gorda y joven, con el gran pino de Arequipa, con distintos escritores (encuentros y encontronazos) y con la Fidela, entre otros, y en general en la tendencia a la invocación de otros (al apóstrofe) que le da forma a la intención dialógica del diarista. El encuentro con Chimbote, los encuentros en Chimbote.

En la «primera parte» de *El zorro*, el diálogo entre don Ángel y don Diego (capítulo III) como el de don Esteban con el loco Moncada (capítulo IV) parecen un intento de representación de un tipo de diálogo-danza creativo, generativo, que aspira de cierta manera a superar y a encuadrar el sentido de competencia y rivalidad que domina las dinámicas habituales del mundo chimbotano, un tipo de diálogo que apunta a revelar las claves de la enfermedad que aquejan ese mundo. Estos «encuentros» son, si se quiere, maneras de darle forma (paroxística el primero, agónica el segundo; forma *rasuñítica* el conjunto) a la multiplicidad de dramas e historias que constituyen ese mundo y que son entrevistos en el diálogo.

En otro plano, podríamos pensar que el *diálogo estructural* entre «Diarios» (como modelo agonista) y «Relato» (como modelo paroxístico) adquiere una función similar, la de encuadrar (en ese sentido, darle forma a) esa incursión en lo inarticulado que son los diálogos-capítulos y los «hervores». Con esto se enfatiza la atención puesta en los lenguajes y discursos que caracteriza a esta novela, y al «diálogo de las secuencias» del que habla M. Lienhard, entendiendo ahora que el *diálogo estructural* construye el sentido de esos actos (de discurso) como secuencia. Sin embargo, es una relación tensa la que se da entre los distintos planos (entre los distintos *diálogos*). Los contenidos que van emergiendo de los encuentros (diálogos y hervores) tienen que engastarse en un marco narrativo para ser comprensibles. Es un proceso similar al que se da en una práctica ritual. Pero, siguiendo esa lógica, ese marco narrativo tenderá a disolverse en la medida en que la acción ritual/discursiva se siga produciendo.[134] Este es el problema «formal» que introduce la radicalización del dialogismo en *El zorro…* y proyecta nuestra reflexión a otro ámbito: el de la escritura y su relación con lo ritual. Hacia allá, como veremos, nos empuja la lógica de esta lectura.

---

[134] Este es el espacio para el problema de inteligibilidad del que hablan algunos críticos. Para este problema, véase SCHECHNER, Richard. «Ritual, Violence, and Creativity». En Samdar Lavie, Kirin Narayan y Renato Rosaldo (eds.). *Creativity/Anthropology*. Ithaca: Cornell University Press, 1993, pp. 296-320; en especial, p. 309: «[…] the performance of ritual is both narrative (cognitive) and affective; these working together comprise the experience of ritualizing. And … the affective states aroused by ritual are necessarily nested within a narrative frame. But from within —as a person performing a ritual— the narrative frame dissolves as the ritual action continues».

Capítulo 8
Modos de exploración novelística (II): ritualización

De *Todas las sangres* a *El zorro de arriba y el zorro de abajo* se produce, como hemos visto, la intensificación en el enfoque, que conduce a una mayor concentración en la representación de la actividad humana ordinaria. Se trata del desarrollo de un énfasis «prosaico», esto es, de la construcción de «una forma de pensar que asume la importancia de lo cotidiano, lo ordinario […]».[135] *Todas las sangres* todavía es una novela de grandes acciones, de decisiones cruciales y alto drama. La novela se inscribe como la representación de la gran crisis de las comunidades de San Pedro (la comunidad indígena y la comunidad misti), proceso en el que convergen todas las fuerzas que le imprimen su dinámica al drama de la modernización. En esa magnitud se cifra, como ya hemos dicho, su sentido *épico.* Con *El zorro…* se exacerban tendencias presentes en el estilo de Arguedas, muy pronunciadas ya en novelas como *Los ríos profundos* y *El Sexto*: la tendencia a la descripción detallada, la tendencia a la elaboración en torno al fragmento o la minucia para producir un desarrollo integrador, y la atención a la actividad discursiva y perceptiva de los protagonistas (incluso la fundamental construcción de los protagonista en torno a sus actividades discursivas y perceptivas). De una novela a otra se hace también más aguda y minuciosa la observación de particulares conductas sociales, en algunos casos inéditas, a las que Arguedas representa (construye y revela) novelísticamente de manera particular: ya sea dándoles forma de rito, ya sea resaltando muchas veces su aspecto ritual o su potencial ritual.

---

[135] Véase en Morson, Gary Saul y Caryl Emerson. *Op. cit.,* p. 15: «Prosaics encompasses [en Bakhtin] two related, but distinct, concepts. First, as opposed to 'poetics,' prosaics designates a theory of literature that privileges prose in general and the novel in particular over the poetic genres. Prosaics in the second sense is far broader than theory of literature: it is a form of thinking that presumes the importance of the everyday, the ordinary, the 'prosaic'».

Ronald Grimes propone distinguir entre las siguientes categorías, que me asistirán en el trabajo de entender el fenómeno anterior: por un lado, Grimes establece la diferencia entre *rito* (*Rite*), que es una puesta en acto (*enactment*) localizada en tiempo y lugar concretos, y *ritual* (*Ritual*), que es la idea general de la cual un rito es una instancia específica; por otro lado, destaca la diferencia entre *ritualizar* (*Ritualizing*) y *ritualización* (*Ritualization*). *Ritualizar* es la actividad de cultivar ritos deliberadamente, un acto de cultivar e inventar que con frecuencia no es apoyado socialmente y ocurre, en cambio —sugiere Grimes—, en los márgenes, en los umbrales; por eso es alternativamente estigmatizada y elogiada. El concepto sugiere un proceso, una calidad o condición de nacimiento o emergencia. Por su parte, *ritualización* es una actividad que no está culturalmente enmarcada como ritual, pero que alguien, a menudo un observador, interpreta *como si* fuera potencial ritual.[136] La noción de 'ritualización', dice Grimes, invoca metáfora: uno «ve» tal y cual actividad «como» ritual; ritos de distintos tipos se encuentran o están «allí». En ciertos casos, un consenso cultural los reconoce, pero 'ritualización' incluye procesos que se encuentran por debajo del umbral de su reconocimiento social como ritos. Tanto la noción de un 'ritualizar' como la de 'ritualización' expresan modos particulares de conexión creativa, imaginativa, con el ámbito de lo *ritual.*

Para Arguedas, durante los años sesenta, en un período de movilidad y transformación social profundas, una forma de darle coherencia a acciones y procesos que emergen de ese contexto es enfocarse en ellos desde el ámbito de lo ritual (y, también, explorar el ámbito de lo ritual a través de esos gestos nuevos). En conexión con ese ámbito, las acciones y procesos sociales parecen adquirir dimensión y sentido. Esto lo logra Arguedas incursionando no solo en el espacio de la cultura andina (antigua o moderna) sino, también, en una incursión en el campo de lo que llamamos la cultura moderna occidental peruana. Como hemos visto a lo largo de este ensayo, al hablar de este último tipo de incursión —que se empieza a expresar cabalmente a partir de *El Sexto*—, algunos críticos han insistido en destacar el fracaso del intento, aduciendo el carácter esquemático o borroso de la representación del Perú moderno y costeño en su novelística. Podríamos observar ahora que la reacción se dirige, en realidad, contra una cualidad de la representación que tiende a disolver los contornos definidos de los procesos y productos de esa cultura para darles otra configuración.

---

[136] Grimes, Ronald L. *Ritual Criticism. Case Studies in Its Practice, Essays on Its Theory*. Columbia: University of South Carolina Press, 1990, pp. 9-10. La presentación del fenómeno en Grimes recuerda a la que propone Victor Turner para caracterizar la captación de la forma del «drama social» por un observador.

Desde esa perspectiva novelística, la experiencia social es vista como práctica experimental que produce nuevos gestos (conductas, lenguajes, objetos) y nuevas relaciones. Se apela entonces a formas rituales (ritos) para hacer inteligibles acciones y conductas sociales nuevas, inéditas, que ocurren en el espacio social del presente; o para imaginar (sugerir) nuevas formas de acción y conductas, nuevas prácticas sociales. Los nuevos gestos (no formalizados aún) son vistos en su potencial para crear nuevas formas culturales, y la novela en Arguedas es el espacio que materializa o le da forma a esas observaciones, a esa construcción de la experiencia y la intuición. La narrativa se entiende, entonces, como espacio de simbolización en un nuevo sentido: en tanto espacio de recuperación o reevaluación del potencial creativo (incluso crítico y subversivo) del rito y lo ritual.

Se trata, en algunos casos, de enfocarse en prácticas rituales aceptadas o que empiezan a ganar aceptación; se trata, en otros casos, de acciones y conductas que están por debajo del umbral social de su reconocimiento o percepción como ritos, frente a los cuales el autor se constituye como «observador» que «ve» o «interpreta» la actividad social, humana, *como si fuera* ritual. Lo primero lo hemos carteado ya desde los orígenes de su práctica novelística. Desde *Yawar fiesta,* Arguedas mira y nos hace mirar hacia los ritos y lo ritual de maneras en que la sociedad moderna no está acostumbrada o capacitada para hacerlo, o en formas en las que tal vez no está ya dispuesta a hacerlo (este es el problema de los umbrales de reconocimiento social de los ritos y lo ritual a la que se refiere Grimes). En *Los ríos profundos* y *El Sexto*, el nuevo énfasis en los ritos de pasaje (en particular dada la atención puesta en el aspecto de lo liminal) ahonda esta mirada, porque lo ritual abre la novela de manera más decidida a las problemáticas de identidad y comunidad, y porque lo ritual constituye también un principio constructivo (formal) e imaginativo —una forma de ver—. El autor, como algunos de sus personajes, ritualiza; la novela se abre como espacio de ritualización.

Yawar fiesta se concentra en las vicisitudes de la celebración de un rito y permite ver el sentido e importancia de lo ritual en ese particular universo. De esta manera nos adentramos en la lógica del (permanente) conflicto étnico-cultural que caracteriza al mundo de Puquio y se hace evidente la necesidad de esa violencia ritual para cerrarle el paso al poder destructivo de la violencia social. En *Los ríos profundos*, por su parte, el mundo de Abancay parece amenazado de destrucción por su incapacidad de recordar, reformular o crear un ámbito ritual capaz de alumbrar las transiciones sociales (de darles salidas creativas, nuevas) o que abra la posibilidad de crear mecanismos que permitan la resolución de sus conflictos más hondos (tal como estos se revelan en un tiempo de crisis) o que permitan la separación de las partes en conflicto. Ernesto, el niño febril, el sujeto en trance, vislumbra, en el gesto ritual fundamental de la marcha de los colonos, una posibilidad de salvación.

En *El Sexto* procede Arguedas con más intensidad a la tarea de revaluar la importancia y la necesidad de lo ritual en contextos modernos y seculares. La acosada y dividida comunidad de presos políticos reconoce intuitivamente la necesidad de construir espacios de consenso o convergencia, aunque fugaces, como una forma de conjurar la amenaza destructiva de la violencia interna que se cierne sobre ella. En torno al cuerpo y figura del luchador social, el indio-obrero Alejandro Cámac se organiza un momento de convergencia en el desarrollo de un rito secular, cargado de significado político, que tiene la función de asegurar la conexión básica fundamental del grupo (una solidaridad momentánea, es cierto), necesaria en la tarea de supervivencia que la prisión les impone. He aquí una manera de darle «cuerpo» a una comunidad (o pueblo) que no lo tiene.[137] Como en *Los ríos profundos,* esta *visión* se sostiene en la mirada del protagonista, Gabriel, quien, como Ernesto, es un sujeto en transición.

Esto nos pone en contacto, en la narrativa de Arguedas, con esa forma de concebir y representar acciones verbales y no verbales en las que se evidencia esa intención de destacar la «cualidad ritual» de estas, para usar la expresión de Ronald Grimes. En el caso de la obra imaginativa de Arguedas, lo que intento ilustrar con esto es, por una parte, una manera artística de ver y entender la vida social. En otro plano, esto también nos permite entrar en las particularidades de la *conducta* de sus personajes. Me refiero fundamentalmente a algunos de sus protagonistas, especialmente a las diferencias que se establecen entre las formas de hablar y actuar que estos presentan frente a su entorno en novelas como *El Sexto* (Alejandro Cámac, Gabriel), *Todas las sangres* (Bruno Aragón de Peralta, Rendón Willka) o *El zorro…* (el loco Moncada, don Esteban de la Cruz).

Ya al estudiar *El Sexto* caracterizaba a Gabriel como encarnación de la figura del neófito en el proceso de un rito de iniciación (rasgo que compartía con el Ernesto de *Los ríos profundos*), que reaparecerá complicado en la figura de don Bruno y sus transformaciones en *Todas las sangres*, y en la figura de Maxwell en *El zorro…* A Cámac lo veía como la figura del héroe «míticamente» constituido y como desarrollo de ciertos rasgos del héroe rebelde-sacrificial (que asomaban desde sus primeros relatos hasta la figura de la chichera doña Felipa, en *Los ríos profundos*), que prefiguraban al Rendón Willka de *Todas las sangres* y a las figuras algo excéntricas pero poderosas que emergen en *El zorro…*, como Esteban de la Cruz y la imagen del autor-suicida. En *El Sexto*, por último, se acentuaba el influjo del rito y lo ritual en la forma novelesca, proceso que

[137] Para este fraseo (darle «cuerpo» a la comunidad) véase, en la sección «Contextos de emergencia: la configuración de modelos de discurso» del capítulo 6 de este ensayo, la interpretación de Henrique Urbano sobre el propósito de la versión del mito de Inkarrí recogida por Arguedas y Roel Pineda.

habíamos rastreado desde su primera novela. Esta forma de construcción y encuadre del protagonista (o, más precisamente, del diálogo entre protagonistas) converge a partir de *Todas las sangres* y hasta *El zorro* con un más desarrollado (o exacerbado) dialogismo, lo que produce una manera aún más incisiva de penetrar en la consistencia de los discursos representados.

Un ejemplo que ilustra bien el funcionamiento de este modo de representación lo propone el tratamiento y la atención que recibe en *Todas las sangres* la apelación a la tolerancia, la antiviolencia enunciada casi *erasmianamente* por el líder indio Rendón Willka («que no haya rabia»), que es adoptada luego por el terrateniente Bruno Aragón de Peralta como parte de su radical «transformación», y es articulada con otros contenidos afines en la figura del joven ingeniero Hidalgo-Larrabure. El «pacifismo» de Arguedas (denunciado por Alejandro Losada, como hemos visto) emana de la «conducta» y «discursos» de estos personajes: del conjunto, no del individuo, como ya he señalado, con lo cual se crea un campo de significación. Es así como se produce la «novelización» de esa idea. He sostenido también que, en el caso de Arguedas, contenidos fundamentales como este suelen tener diversos orígenes. En el caso del «pacifismo», uno de ellos se encontraba, sin lugar a dudas, en la admiración que Arguedas profesaba por sujetos como L. Tolstoy, M. Gandhi y, completando la tríada (como lo hiciera Arguedas alguna vez, tal vez ingenuamente para el gusto de muchos), Cristo. ¿Pero qué admiraba Arguedas en esas figuras y en qué sentido se podrían constituir ellas en modelo de discurso, en modelo para sus personajes?

Al comentar en un capítulo anterior sobre el gesto magnánimo de Bruno (Tolstoy), señalaba que se expresaba en él la posibilidad de lo que en otros contextos Arguedas llamará «el lado humano del opresor» y lo ponía en contacto con discursos específicos de su medio. Ese era el aspecto ideológico. Otra respuesta, en un plano tal vez más adecuado al problema que nos ocupa, la sugiere Ronald Grimes al comentar sobre las prácticas *satyagraha* de Gandhi (que eran la expresión abierta de su «resistencia pacífica») cuando sostiene que estas eran en verdad «asaltos ceremoniales». Con esto quiere decir que las protestas no violentas de Gandhi no solo eran estrategias políticas efectivas sino, también, «acciones altamente estilizadas y míticamente inspiradas», lo que les daba una característica y distintiva «cualidad ritual», en la cual se fundaba su particular fuerza y resonancia.

Visto de otra manera, podemos decir que se abre (o se inventa) en esas prácticas, un nuevo horizonte para la concepción de la «acción política». Y esto lo hace posible el contacto que esta acción política tiene con contenidos particulares de otra cultura y la concepción de esa otra cultura (en este caso *india,* que en su más amplio sentido

nos permite acoger a Arguedas) como campo activo y generador de formas de entender y de actuar. Nehru señalaba que Gandhi había apelado a sentimientos muy antiguos para darle forma al futuro. Se trataría de una manera de mirar de regreso a las formas y desde las formas de la propia cultura para redescubrir en ella sus potencialidades. Un mirar que, en el caso de Arguedas, está al servicio de reorientar el sentido del valor de la «comunidad» en la vida social peruana, en la que la noción de *comunidad* está fuertemente asociada a *cultura indígena* en tanto fuente de energías curativas y espacio desde el cual se puede pensar creativamente.[138]

En la narrativa de Arguedas, el «oído» y la «visión» del novelista están creando un registro de voces, conciencias y gestos activos en el proceso de modelar interpretaciones y respuestas a la dinámica social contemporánea. Hay, por lo tanto, muchos planos en los que se expresa este mecanismo de *estilización,* la representación de este tipo de acción *inspirada* en ritos y mitos que la informan. En torno a las trayectorias de don Bruno y Rendón Willka, podemos encontrar una pauta adecuada acerca de cómo funcionan estos fenómenos en *Todas las sangres*, novela que muestra, desde el inicio y sistemáticamente en su desarrollo, una tendencia hacia la representación de ritos y la configuración de «nuevas» prácticas rituales. Como veremos, el fenómeno será exacerbado (la sensibilidad de Arguedas se extremará) en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Creadores de ritos (1): don Bruno y Rendón Willka, las figuras movilizadoras de *Todas las sangres*

Recordemos que *Todas las sangres* se abre con la representación de una celebración religiosa en la iglesia del pueblo de San Pedro, que es interferida de manera a la vez solemne y soez por el gran señor don Andrés Aragón de Peralta, ya viejo y desposeído a manos de sus hijos. El viejo, encaramado en lo alto de la torre de la iglesia, enfrenta al pueblo y a sus hijos, a quienes maldice como «caínes», y hace públicos su testamento y

[138] Lo de Nehru lo cita y lo comenta A. Malraux en sus antimemorias, que cito por su edición en inglés: *Anti-Memoirs*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1968. Para el pasaje referido, véase la sección «The Temptation of the West», p. 223: «In order to shape the future, Gandhi appealed to very ancient feelings. And then there was his genius for symbol: the spinning wheel, salt». Si tomamos en cuenta la fórmula con la que Nehru interpreta la forma en que Gandhi apela a la tradición, resulta interesante recordar, en contraste, que la tradición antipacifista (o la actitud escéptica hacia el pacifismo) de la izquierda peruana se inicia probablemente en las observaciones y críticas de Mariátegui a la figura y métodos de Gandhi en «El mensaje de Oriente», artículo recogido en *La escena contemporánea* (1925). En ese contexto, Mariátegui define y comenta la práctica de *satyagraha.* Ya he elaborado, en una nota anterior, en torno a la visión que Mariátegui tenía de la relación entre Tolstoy y Gandhi.

su voluntad de morir. Mientras el hijo mayor, don Fermín, aguanta la escena de pie y desafiante (incluso intenta contrarrestarla ofreciendo dinero a quien baje al viejo de la torre a la plaza), el hijo menor, don Bruno, cae de rodillas en el atrio de la iglesia para oír en esa posición la sanción de su padre (el diablo predicador), para luego besar tres veces el suelo. El contraste entre los dos hermanos se establece de este modo desde el comienzo y se reiterará y agudizará sistemáticamente a lo largo de la novela.

Por ejemplo, en el capítulo VII, en la escena cuando se encuentran ambos hermanos ante del cadáver de la madre, Fermín acusa la teatralidad de su hermano; Bruno, por su parte, está completamente entregado al drama. A Fermín se le ve ya desgajado del marco de la sociedad tradicional y responde a su hermano con extrañeza y repugnancia. La conducta de Fermín, aun en esos gestos que parecen brotar de su origen «antiguo» y señorial (como la ofrenda de joyas a la joven Asunta de la Torre, que los ha acompañado en el entierro de la madre desafiando la sanción de los otros señores de San Pedro), está regida por el cálculo y la premeditación: es, en realidad, una manera de incitar a otros a actuar en su beneficio, una manera de instrumentalizarlos. Bruno, por su parte, jala hacia la dirección contraria.

Quiero ver dos instancias asociadas a la transformación de don Bruno en la novela que se imbrican con el proceso de creación o reactivación de mitos y de mecanismos rituales que caracterizan a este personaje, y que, en virtud del valor emblemático-estructural que este tiene, nos revelan también la materia de que está hecha esta novela. Estas son, primero, la escena de la donación del cuerpo de la madre de don Bruno y don Fermín a los indios (para que sea enterrado por ellos), que se representa en el capítulo VII; y, segundo, la escena de la confrontación de don Bruno con el cholo Cisneros, el gamonal bárbaro y emergente, en la plaza de Paraybamba. Estas escenas constituyen el centro de capítulos sucesivos en el corazón de la novela. No es un accidente que se ubiquen en el centro de la crisis (en el centro del drama social) de ese mundo.

La compleja articulación del capítulo VII de la novela se centra en la donación del cuerpo de la madre muerta y sirve para ahondar las diferencias entre los dos hermanos. Este acto de donación, diseñado y orquestado por don Bruno, es acto simétrico al de la entrega de tierras a los indios y sella simbólicamente un nuevo pacto, una nueva alianza, entre el señor y la comunidad indígena. De este modo, don Bruno rompe con el patrón de conducta establecido por su padre, que está a la base del proyecto de control y dominación que Fermín intentaba aprovechar (como hemos visto al comentar el capítulo II de *Todas las sangres*). La representación de la construcción y celebración del rito se hace en la novela con un cuidado detallismo que apunta a destacar el carácter «creativo» de lo ritual.

> Ya en el panteón, como no había un solo vecino en el cortejo, y el campo estaba lleno de indios trajeados de bayeta, sin sombrero, en orden, formando un círculo alrededor de la sepultura, don Bruno llamó a K'oto y a Maywa.
> «¿Qué va a hacer este bestia?», se preguntó el minero. Decidió acercarse a su hermano y le dijo en voz alta:
> —¡No más comedias, hermano!
> —Los indios no hacen comedias. Yo no hago comedia. ¡Vivimos y morimos! Ya este no es un entierro de señores, sino de indios. Así se hará. K'oto, Maywa, hermanos; aquí no hay vecinos, cántenle la despedida a mi madre.
> Los dos viejos se miraron
> —Mujer canta despedida —dijo Maywa.
> —Ahora no hay mujeres.
> Volvieron a mirarse los dos indios.
> —¿«Arañita negra» o «Gusano del río»? —preguntó en el silencio K'oto.
> Eran los cantos más antiguos
> —«Gusano negro». ¡Por señora! —contestó Maywa.
> Los dos viejos e cubrieron totalmente la cabeza con sus ponchos para entonar el harawi y no solo la boca, como las mujeres.
> Cantaron con voz altísima, un poco cascada. Algunos indios, los que estaban ocultos, lejos del sepulcro, se pusieron a llorar.
> [La canción se reproduce en quechua y en castellano]
> […]
> Por primera vez los comuneros oyeron a dos hombres, y ancianos, entonar un harawi de despedida a un muerto. Los dos viejos retrocedieron a los tiempos en que fueron k'ollanas y cantaron en falsete. La roja montaña Apukintu se entristeció visiblemente con ese himno; se balanceaba delante de los hombres que tenían los ojos empañados de lágrimas. Don Bruno se arrodilló y fue siguiendo el canto; en lo profundo repetía los versos, como un eco de los ancianos. Cuando se callaron se levantó y dijo solemnemente, en quechua:
> —Alcalde Maywa, alcalde capataz Rendón, cabecilla K'oto: doña Rosario Iturbide de Aragón de Peralta ya no es, desde este instante, gran señor; es hija de comuneros, comunera muerta, del ayllu de Lahuaymarca; ustedes la han enterrado; se la han llevado (214-215).

El énfasis en los efectos del gesto que comparten don Bruno y los comuneros (y del cual queda virtualmente excluido don Fermín) ponen de relieve la capacidad de lo ritual para instituirse como una instancia que afecta sustancialmente el curso de una sociedad. No es visto lo ritual como una práctica esencialmente conservadora, sino como un ámbito generador de cambio social. Tras la realización de ese rito, que en sí es una creación (o una improvisación), se produce un traslado del poder simbólico a

los indios. El entierro es, en ese sentido, un rito de transición en dos niveles, pues la donación del cuerpo de la madre crea un sentido de «fraternidad» entre el señor y los comuneros: Rendón Willka invoca a la muerta como «Señora madre doña Rosario de Lahuaymarca». Al San Pedro de lo señores tradicionales, quienes se han rehusado a participar del cortejo y del entierro, no le queda ya más que morir. A partir de este momento, por su parte, don Bruno es un hombre cambiado y poseído por una gran energía y un sentido de misión transformadora que le imprime su ritmo a la historia. Don Bruno marcha inspirado y movilizado por su *yawar mayu*.

En el capítulo VIII vemos a don Bruno entre los Paraybamba. Al inicio del episodio, don Bruno anuncia la primera donación de tierra. Al progresar la acción, lo vemos entrar al pueblo de Paraybamba a reinstalar el orden tradicional de la comunidad. Se produce, bajo su protección, la sanción de las falsas autoridades, en colusión con el cholo Cisneros; y la elección de nuevas autoridades locales, proceso que había sido secuestrado por la intervención del gamonal, cuya intención de reducir e incorporar (devorar) a los Paraybamba al marco de su hacienda don Bruno está decidido a frustrar. Con esto se ahonda la crisis que habían causado sus acciones previas: la participación de sus colonos en el trabajo de la mina (que es la forma manifiesta que adquiere la alianza con su hermano Fermín) en mita invocada por el señor y liderada por el renegado Rendón Willka; y su asistencia inicial e indirecta a los Paraybamba, a través de *sus* indios, a quienes les permite comerciar con ellos.

Don Bruno pone en marcha una dinámica que genera nuevas conductas, marcadas y pautadas ceremonialmente, y abre una brecha —una ruptura— en el contrato tradicional entre señores e indios: desencadena, en cierto sentido, una epidemia cuya peligrosidad es reconocida de inmediato por los otros señores. Estas acciones lo enfrentan con los otros terratenientes de la región. El encuentro con ellos es presentado en el capítulo VI. Al final del episodio que narra el enfrentamiento de los ahora jurados rivales, reflexiona uno de ellos, don Lucas, el más duro y anacrónicamente tradicional de los señores, sobre el proceso que forjó el mundo de los Andes a través del empuje de la hacienda, y lamenta cómo la entrada del mundo moderno empieza ya a destruirlo. Los agentes de ese cambio son el impulso desarrollista de Fermín, que ha echado a andar un proceso que no tiene como detenerse y que convulsiona a toda la región; y, ahora, las acciones de su antagónico hermano. El mundo señorial, la feudalidad andina, se está desmoronando por dentro. La familia Aragón de Peralta es la falla al centro de ese terremoto social.

En la plaza de Paraybamba, don Bruno comienza a actuar como un héroe míticamente inspirado. Ya he señalado que su conducta se puede pensar como una reverberación del modelo histórico de Juan Bustamante, en su función de reactivador de prácticas

simbólicas.[139] Visto desde la perspectiva narrativa del modelo de Inkarrí, diríamos que el héroe, don Bruno (como también Bustamante), dicta leyes sabias: apuntala prácticas tradicionales, y, bajo su protección, la comunidad confronta, castiga y humilla, pero sin ensañamiento, al feroz gamonal Cisneros. El capítulo se cierra con la prédica de don Bruno (que ya ha incorporado el evangelio comunero de Rendón) para «que no haya rabia».

Más adelante en la novela, al inicio de una discusión con su hermano Fermín, Bruno se referirá a los sucesos de Paraybamba destacando su carácter teatral-ritual al pensarlos como si fueran sucesos de «un drama de Calderón de la Barca». Más adelante aún, fiel a su nueva misión (que lo posee) y a su signo y vigor violentos, ejecuta a don Lucas en el patio de la hacienda de este, enfrente de sus indios. La ejecución se encuadra como un acto de justicia, la restitución del orden, por el cual recibe el homenaje de los colonos. La lógica (y el ritmo) de la narración será dominada a partir de este punto por el *yawar mayu* de don Bruno: es el momento en el que luchan los danzantes.

Rendón Willka funda otro ámbito similar. Como don Bruno (y como Cámac, en *El Sexto*), en su propia estructura como *persona,* Rendón es un a campo nuevo, un espacio desde el cual se diseminan nuevas posibilidades de actuar. No solo se generan, sino que en él se liberan esas posibilidades; y, concomitantemente, se desencadena la violencia represiva contra ellas. Las acciones de este personajes son también *estilizadas, modeladas, inspiradas,* y presiden sobre grandes cambios, como la distribución y defensa de la tierra (continuando la obra de don Bruno) y la transformación de los Lahuaymarcas en pukasiras: «Mañana ha de bajar la gente a toda la hacienda. Ya cada uno sabe adónde debe ir, quién es su jefe. De cada diez, uno es jefe. ¿Están viendo la luz del sol, pukasiras? Nosotros somos pukasiras, no la Providencia. ¿Están viendo la luz del sol? […]».

Se trata aquí del proceso de la construcción de una identidad: la comunidad de los Pukasiras se constituye; no el nombre de la hacienda primero, sino el nombre del Apu. En el lenguaje que imita al hablante del himno-canción a Túpac Amaru en tono, cadencias e imágenes, Rendón da un sermón en quechua (la novela habla en castellano *como si fuera* quechua) y anuncia el despertar (la *hominización* de los colonos) asociado a un acto sacrificial:

> […] Los gendarmes van a venir quizá mañana, quizá dentro de tres días, y van a querer apagar el sol. ¿Pueden apagar el sol? No pueden apagarlo. Así tampoco nos quitarán la tierra. Que cada hombre muera en el sitio que la hacienda le ha señalado para que trabaje. La hacienda es del padre Pukasira. Él hizo esta tierra antes de los señores werak'ochas hubieran

[139] Véase, en el capítulo 6, la sección «Rastreos: modelos y arquetipos».

> llegado a nuestros pueblos. Los werak'ochas no sabemos de dónde vinieron, y por la fuerza se agarraron nuestras tierras. Ahora los indios de don Adalberto, de don Fortunato, ya han despachado a sus patrones; pero de todos, al come-gente don Lucas, nuestro gran patrón lo ha matado, y los colonos han bajado a las tierras de la hacienda. ¡Estarán comiendo bien a esta hora, como hijos de Dios, después de no sabemos cuánto tiempo! ¡Estarán comiendo como gente verdadera los indios que fueron de don Lucas! Ahora ya no pertenecen a nadie. De ellos es la hacienda, conforme al mando de nuestros dioses los apus. Los pukasiras tenemos un patroncito y una señora. ¿Qué van a decir el «gobierno», los soldados? Por mando del patrón, en La Providencia vamos a trabajar a uno por diez. Yo tengo escritura, nuestra señora Vicenta está conforme. ¿Qué van a decir? Hermanos de antiguo: ninguno es dueño de la tierra que va a trabajar; es de la hacienda y también del común. Desde este día somos la comunidad de Pukasira de la Providencia. Libres somos […] (449-450).

La novela ha venido preparando el terreno, acumulando motivos destinados a movilizar redes simbólicas, a articular planos: desde el cabildo presidido por doña Vicenta (otra vez, en el patio de la hacienda; esta vez, ocupando ella el lugar de don Bruno, su «esposo»), en el que, como una madona «con su hijo en los brazos», reconoce a Rendón como mando y protección («administrador de la hacienda, albacea guardador, protector del niñito patrón, don Alberto»), hasta este momento en el que Rendón anuncia la venida de la represión y organiza la resistencia —prepara un *satyagraha* andino—:

> —Soldados van a venir. Quizá me matarán —continúo Demetrio—. No importa. Quedarán los cabecillas, cien k'ollanas. ¿A todos van a matar? Si oyen el trueno de los rifles no se asusten; recíbanlo como si estuvieran reventando el maíz tostado en la fuente de barro, al fuego. Si ven correr sangre, mucha sangre, no se asusten; digan que es agua coloreada de ayrampu. Y no corran. Si corren perderán la vida y la tierra. Si paran firmes, matarán a unos pocos y se irán. ¿Quién va a matar a todos? Así mismo van a parar los indios de Parquiña, de la hacienda de don Lucas, de don Fortunato… Así mismo van a parar […] (450).

Rendón, de manera aún más definida que Cámac, constituye la figura del héroe sacrificial. La novela progresa de manera decidida: del paroxismo de violencia desatado por el río de sangre de don Bruno (marcada ahora como violencia fraticida tras su intento de ejecutar a Fermín, en escena simétrica a la ejecución de don Lucas) al *satyagraha* del líder de los comuneros, que desemboca en la escena de su desafío, ofrenda y muerte. En la sintaxis narrativa se expresa la lógica del sacrificio ritual que está a punto de alcanzar su clímax. Se precipita el estado de conflicto y desorden, y se abre con ello la posibilidad (y necesidad) de una resolución de la crisis a través de un mecanismo colectivo, a través de la mediación de un sacrificio. Los soldados han entrado en las comunidades

y han empezado con las crueles matanzas, ejecuciones que la novela construye en escenas patéticas. Rendón interviene, increpa a los soldados y se ofrece como víctima a la violencia, otra vez en el tono solemne (ceremonial, ritual) del quechua:

> —¡Capitán! ¡Señor capitán! —dijo en quechua Rendón Willka—. Aquí, ahora, en estos pueblos y haciendas, los grandes árboles no más lloran. Los fusiles no van a apagar al sol, ni secar los ríos, ni menos quitar la vida a todos los indios. Siga fusilando. Nosotros no tenemos armas de fábrica, que no valen. Nuestro corazón está de fuego. ¡Aquí, en todas partes! Hemos conocido la patria al fin. Y usted no va a matar a la patria, señor. Ahí está; parece muerta. ¡No! El pisonay llora; derramará sus flores por la eternidad de la eternidad, creciendo. Ahora de pena, mañana de alegría. El fusil de fábrica es sordo, es como palo; no entiende. Somos hombres que ya hemos de vivir eternamente. Si quieres, si te provoca, dame la muertecita, la pequeña muerte, capitán.[140]
>
> El oficial lo hizo matar. Pero se quedó solo. Y él, como los otros guardias, escuchó un sonido de grandes torrentes que sacudían el subsuelo, como si las montañas empezaran a caminar (455).

Las montañas, como Cámac (como Pachacámac), se echarán a andar. La conmoción telúrica marca la muerte del héroe, adquiere sentido profético e inaugura un nuevo tempo. De la muerte del héroe surgen posibilidades. ¿Quiénes sienten el temblor? ¿Quiénes responden? Tras el paroxismo de violencia, se produce el sacrificio que intenta ser el último acto de esa violencia, que disipa el desorden y abre o hace posible, como sugiere R. Girard, un momento de atención nueva. La sintaxis novelesca coincide con la sintaxis ritual, en el sentido en que la forma novelesca «exige que el fin de la novela sea un momento de baja tensión, no de conclusión; el punto culminante de la acción principal debe encontrarse antes del final. La novela se caracteriza por la presencia de un epílogo: una falsa conclusión, un balance que abra una perspectiva o que cuente al lector la *Nachgeschichte* de los personajes principales».[141] La intuición de la forma es clara aquí y, nuevamente, refuerza la conexión entre el ámbito de lo ritual y la imaginación

---

[140] Esta referencia a la represión por las «armas» y a la resistencia del pueblo viene del himno-canción: «Escucha, padre mío, mi Dios Serpiente, escucha / las balas están matando, / las ametralladoras están reventando las venas,»; y en otro pasaje: «Han corrompido [los señores] a nuestros propios hermanos, les han volteado el corazón y, con ellos, armados de armas que el propio demonio de los demonios no podría inventar y fabricar, nos matan. ¡Y sin embargo, hay una gran luz en nuestras vidas! ¡Estamos brillando!». Luego la vamos a encontrar en *El zorro*.

[141] El pasaje es de B. Eikhenbaum en «Sur la théorie de la prose», y es lúcidamente citado y comentado por Lienhard al discutir la función del «¿Último diario?» en *El zorro.* Lienhard, Martín. *Cultura popular andina y forma novelesca…,* p. 169-170.

novelística en Arguedas, que he señalado como aspecto central en el desarrollo artístico de la novela en Arguedas desde la época de *Yawar fiesta* y *Los ríos profundos*.

A la «coda narrativa» de *El Sexto* la caracterizaba yo como un momento en el que se producía la revelación y el entendimiento en el protagonista, tras la muerte del héroe, del sentido de su figura y acción; un poco a la manera de ese proceso de reintegración con el que se cerraba *Los ríos profundos* que anuncia la entrada (la promesa) del sujeto y su sensibilidad a dar testimonio de su entendimiento tras un proceso de aprendizaje. Como veremos más adelante, *El zorro…* producirá una coda narrativa, pero con una orientación más decidida «hacia afuera» de la que nos hacíamos conscientes en *El Sexto*. En el caso de *Todas las sangres*, me parece importante, ya que esa orientación hacia afuera —esa apelación al lector— es, innegablemente la función principal que tiene la inscripción simbólica del sacrifico en la novela. La coda narrativa de esta novela, a diferencia de la del *El Sexto*, propone la posibilidad de una revelación o entendimiento que queda abierto para ser completado por el lector. El espectáculo ha sido montado para él; él tiene que lidiar con las consecuencias.

Creadores de ritos (2): Ciriaco Moncada y Esteban de la Cruz, agonistas chimbotanos en *El zorro…*

En el caso de la última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, se hipertrofia esta forma de modelar acciones y discursos de personajes y, con ello, se acentúa su efecto en el plano de la escritura. En *Todas las sangres*, personajes como don Bruno o Rendón Willka actuaban inspiradamente y, a través de la creatividad ritual, abrían espacios de contestación y reto a las prácticas habituales de su entorno social e introducían, desde esos espacios, nuevos contenidos que acarreaban potencial de cambio y transformación. En *El zorro…,* los gestos rituales (aunque, en tanto tales, siempre rompen con la lógica de lo habitual) abundan e, incluso, proliferan en los contextos más inmediatos y cotidianos. Más aún, de manera continua en la novela, el modo de representación es determinado por la conducta de ciertos personajes, que lo empujan en ciertos pasajes hacia la esfera de lo cómico o lo fantástico. Aquí se han visto claras marcas de *carnavalización.* Operan también en el texto, como sustrato, las lógicas de personajes y acciones inscritas en el manuscrito de Huarochirí, cuya traducción (integrada en la conciencia de Arguedas como parte de su proceso narrativo-creativo) había ocupado parte importante del período anterior a la redacción de la última novela.

Ya Cornejo Polar explicaba, por ejemplo, cómo la historia del pescador serrano Asto parecía inspirada (modelada) por la historia de Tutaykire (o tal vez, podríamos agregar, aparecía parodiándola). En el «¿Último diario?», texto que funciona como coda narrativa

en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (un «epílogo» en el que se cuenta al lector la *Nachgeschichte* de los personajes principales, como señala Lienhard; o donde se narra lo que «Los zorros no podrán narrar», al decir de Arguedas) se estrechan las referencias intertextuales. El suicidio de Orfa, que salta «al abismo con su guagua en los brazos, a ciegas» («que se lanza desde la cumbre de El Dorado al mar desengañada por todo y más, porque allí, en la cima, no encuentra a Tutaykire, trenzando oro ni ningún otro fantasma», como le había dicho Asto, pero que ella no había podido ver «porque tenía los ojos con una cerrazón de feroces arrepentimientos»), está modelado en la historia de Cavillaca, narrada en el capítulo 2 de *Dioses y hombres de Huarochirí*.[142]

Ya he mencionado, por otra parte, el engaste ritual de la danza-diálogo en la fábrica chimbotana (estudiada en gran detalle por Cornejo Polar, Lienhard y otros), y tenemos un sentido del «poder» que de allí emana: por un lado, como acabo de señalar, se plantea allí uno de los mecanismos que afecta la estructura de la novela (la medida en que el gesto dialógico de los personajes define el tono, la magnitud y el sentido de las historias que allí se cuentan); por otro lado, se perfila reflexivamente una visión del lenguaje que caracteriza a los discurso del mundo-novela de Chimbote, fenómeno que se puede explorar a través de la metáfora de «la centrífuga» que se construye en ese contexto.

Los críticos también han llamado la atención al hecho de que, desde temprano, se evidencia en la novela una tendencia a ritualizar adscrita como conducta a ciertos personajes. Esta se registra y circula como visión compartida por el narrador y los personajes (aquellos que operan en la escena como «observadores»); y, a partir de ello, podemos agregar, se va definiendo la forma que ha de adquirir nuestra propia atención y lectura. Ocurre esto con notable claridad en la presentación del baile en el «Salón Rosado» entre Maxwell y las dos prostitutas (en particular la secuencia final con la prostituta gorda), escena que inscribe el motivo temático-estructural de la danza en la novela. Maxwell, recordemos, está celebrando un cambio, la transición de un estado «social» a otro. Sabremos más adelante la aún más honda naturaleza de este pasaje cuando en el tercer hervor de la novela, en su propia voz, Maxwell nos narre su proceso de transformación, el conjunto de experiencias

[142] Cavillaca, al descubrir que ha parido el hijo de Cuniraya Viracocha, que se presenta en ese momento a sus ojos como un hombre miserable (uno de los dioses «con traza de mendigo» que aparece el texto de Huarochirí), huye, sin siquiera volver los ojos (y presenciar la transformación del dios), hacia el mar: «"Por haber parido el hijo inmundo de un hombre despreciable, voy a desaparecer", dijo, y diciendo, se arrojó al agua. […]. Apenas cayeron al agua, ambas [madre e hija] se convirtieron en piedra». *Dioses y hombres de Huarochirí.* 2.ª ed. México, D. F.: Siglo Veintiuno Editores, 1975, p. 28. Se puede decir, entonces, que este texto fue dos veces traducido por Arguedas. Para el pasaje de la novela véase *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en *Obras Completas.* Compilación y notas de Sybila A. de Arguedas. Lima: Editorial Horizonte, 1983, tomo v, p. 197. En adelante, las referencias a esta novela aparecen entre paréntesis en el cuerpo de mi texto.

que determinan su ingresó en otro curso de identidad, eventos que marcan su camino de entrada a integrase (a intentar integrarse) a otro ámbito cultural. Su baile en el prostíbulo es visto y verbalizado por la novela enfatizando sus aspectos dinámicos y transformativos, y la narración, a su vez, se expresa en esos términos (dinámicos y transformativos), pues alterna las perspectivas del protagonista, el narrador y otros testigos.

Otro ejemplo importante y emblemático para entender los extremos a los que llega, en la novela, esta práctica de caracterización asociada a formas de ritualizar y de *ritualización* (tanto la creación de ritos como la interpretación de acciones como gestos rituales) lo constituye, a mi parecer, el diálogo-encuentro entre el antiguo minero don Esteban de la Cruz y el pescador y delirante predicador, el loco Ciriaco Moncada. El capítulo IV de *El zorro* desarrolla el «diálogo» y la «historia» de la relación entre estos dos grandes agonistas chimbotanos; sin embargo, dada la importancia de estos personajes, ellos son introducidos desde temprano en la novela. A Moncada se le presta intensa atención ya en el capítulo II, mientras que Esteban de la Cruz aparece allí fugazmente para luego ocupar el centro del capítulo IV. De modo que la presencia de uno y la del otro «encuadran» o ponen entre corchetes el material narrativo de casi toda la Primera Parte de la novela. Es una manera de encuadre que recuerda la función que cumplen los zorros dialogantes en el discurso de la novela.[143] Más adelante, al tratar con más detalle la estructura del capítulo IV, regresaré sobre esta figura para destacar su valor temático-estructural.

La novela enfatiza la figura del loco Moncada como creador de ritos e instigador de una visión ritual. En ese sentido sería la contraparte chimbotana del don Bruno serrano. Sin embargo, la entonación de Moncada se da en un registro distinto: más que solemne, paródico e invocando la cultura de carnaval, como lo ha visto Lienhard. Podemos pensar en el don Bruno de *Todas las sangres* como un «inventor de tradiciones»; en el caso del Moncada de *El zorro*, la idea se extiende, pero con dificultad.[144] Moncada actúa en un

---

[143] No está demás reiterar que el encuentro entre Moncada y Esteban de la Cruz está marcado por el motivo del encuentro de los zorros y el del encuentro de los hombres de arriba y de abajo. Esta es, recordemos, una de las preguntas fundamentales que organiza la entrada del etnólogo Arguedas en Chimbote: cómo se relacionan entre sí, cómo se perciben costeños y serranos en ese espacio de concurrencia.

[144] La idea la explica David Macey en la siguiente entrada de su diccionario: «invented tradition. Described by Hobsbawn a set of practices, usually of a symbolic or ritual nature, designed to inculcate values and norms through repetition and to establish a sense of continuity with a past which may be either real or imaginary. Invented traditions can serve to establish and legitimize social cohesion and to legitimize relations of authority. They can also promote socialization by inculcating beliefs, value-systems and conventions of behaviour». Macey, David. *The Penguin Dictionary of Critical Theory*. Londres: Penguin Books, 2001, p. 204. Yo insistiría al considerar el fenómeno en el énfasis puesto por Turner en el aspecto creativo, incluso subversivo, del ritual: en su posible función como promotor de cambio social.

espacio donde la apelación al pasado y sus tradiciones es altamente problemática. Para construir sus ritos (como podemos observar desde el capítulo II de la novela), Moncada recoge y pega o hilvana gestos, lenguajes y tradiciones, como en un *bricolage*; o abiertamente los inventa, a veces, en contacto inmediato con su entorno, como en un *happening*. En algunos casos, su teatralidad constituye parodias de prácticas rituales establecidas.

Se trata en general de actuaciones (*performances*) con un alto grado de improvisación, que incorporan, en el proceso de hacerse, la atención o la indiferencia, la compasión, la burla o el desprecio que suscitan en sus audiencias. Una representación siempre consciente y que siempre nos hace conscientes de que lo es. «¡Cochino negro!», le grita una espectadora en el mercado al presenciar la grotesca comunión que Moncada oficia/improvisa entre los rieles del ferrocarril con los restos sanguinolentos de un gallo y cuyes machucados por la locomotora. «¡Cristiano reventado!», le grita su compadre Esteban de la Cruz en la misma escena (que, como veremos, es una escena que se extiende de su aparición inicial en el capítulo II de la novela, a su uso luego como entrada al capítulo IV).

Los ritos de Moncada son *desquiciados* en tanto que, como ya he señalado, sus materiales son excéntricos. La locura de Moncada y el significado que esta le extiende a sus ritos y a su sentido de lo ritual corresponden a las características de un espacio creado por un proceso modernizador a ultranza, un espacio inventado, el espacio delirante del capitalismo chimbotano, en el que se articulan anacrónicamente, grotescamente, modos de vida (¿modos de producción?) que corresponderían a etapas diferenciadas y distantes: del los gusanos de la ciénaga «originaria» a los humanos-gusanos de la ciénaga industrial. Como un Jano de ese mundo, Moncada oscila entre ser pescador-cuerdo y ser predicador-loco. Desquiciamiento y oscilación expresan el sentido de inestabilidad o falta de localización. Se puede entender el valor simbólico de estos dos fenómenos si los pensamos como comentarios sobre la experiencia social de la migración y sus prácticas. De hecho, uno de los primeros *ritos* que observamos en la novela (en la otra mitad de este capítulo II) es el traslado de las cruces del cementerio, organizado y liderado por el chanchero Bazalar, acto sobre el cual y sobre cuya significación ha de volver la novela. Es un rito que le da forma al drama de la reubicación o localización de los migrantes.[145]

Por otro lado, la «alienación» de Moncada puede ser vista, también, como un comentario al drama del «despojo», que es uno de los asuntos que caracterizaba al mundo de *Todas las sangres*: un drama que fundaba una historia y que le daba forma a la gesta de reivindicación de los comuneros y colonos. En ese contexto, a pesar de la excentricidad

[145] Guillermo Nugent hace un excelente y detallado análisis de este asunto en *El conflicto de las sensibilidades. Propuesta para una interpretación del siglo XX peruano*. Lima: Instituto Bartolomé de las Casas-Rímac, 1991.

de los ritos de don Bruno (en la medida en que el personaje también es visto como «loco» en su medio), estos tenían un efecto sobre el mundo social-económico, incluso un efecto de cambio radical. Podían afectar, por ejemplo, el régimen de tenencia de la tierra, al punto de que uno podría decir que la creación o la reactivación de ritos a cargo de don Bruno le daban forma a la lucha entre propiedad privada y propiedad comunal en su mundo: la inscribían y se inscribían en ella. En este sentido, el carácter *alienante* de su práctica estaba referido, de manera esencial (como en el sentido original, legal, del término *alienar*), a la cuestión del traspaso o pérdida del sentido propietario con respecto a la tierra.[146] Si uno lo ve de este modo, adquieren nuevo sentido los desplazamientos de don Bruno y, a través de él, los espacios en los que actúa. Estos espacios (patios, plazas, cementerios) son muy similares en su carácter y función a los espacios destacados en el mundo chimbotano. Son lugares de convergencia y articulación (espacios públicos como las plazas), pero también lugares que marcan límites o se piensan como umbrales (como los cementerios). En el caso de don Bruno, su movimiento los conecta sintácticamente, narrativamente. Hay una teleología discernible. Por su parte, los ritos de Moncada no parecen afectar su entorno, a pesar de que actúa en un contexto de pugna seria por la propiedad (en términos de los reclamos de las barriadas, por ejemplo). Con Moncada el movimiento adquiere carácter de *errancia;* los espacios se acumulan, se yuxtaponen (ya hemos visto este mecanismo, como principio constructivo, al estudiar otros aspectos de esta novela e intentaremos una nueva aproximación al fenómeno más abajo). Otra manera de ver esta aparente falta de finalidad o propósito de los actos y movimiento de Moncada es entenderla como una forma de llamar la atención sobre los procesos mismos. Tal lógica la habíamos rastreado ya al comentar sobre el fenómeno de dialogismo en *El zorro* (la atención puesta en los hablantes y en sus acciones-discursos), y se puede ver ahora reforzada o confirmada en la configuración del personaje y en la estructura misma de su lenguaje.

Los discursos de Moncada han sido estudiados en detalle por otros críticos, de manera que me voy yo a concentrar en la descripción de ciertos aspectos que son relevantes a mi punto y que se pueden extender como rasgos del discurso de la novela. La conmensurabilidad de estos discursos (el del personaje y el de la novela) la propone Arguedas en su «¿Último diario?» cuando caracteriza la magnitud mítica del discurso de Moncada

[146] El de la *propiedad* es también uno de los grandes dramas de identidad de la sociedad peruana. Este tema/motivo se ha hecho aún más poderoso en la narrativa posterior a la de Arguedas, en escritores como Alfredo Bryce y Miguel Gutiérrez, por ejemplo; fue reactivado, sin duda, por el proceso de reforma agraria iniciado y desarrollado por el velasquismo.

al comentar sobre su último sermón «en el campo quemado, cubierto de esqueletos de ratas, del mercado de La Línea», donde «el zambo hace el balance final de cómo ha visto, desde Chimbote, a los animales y a los hombres. Porque él es el único que ve en conjunto y en lo particular las naturalezas y los destinos» (196). Es, si lo recordamos, el tipo de capacidad (o poder) con el Arguedas inviste al discurso de *Dioses y hombres de Huarochirí*, característica que he comentado en una sección anterior.[147]

Lo que me interesa destacar aquí es el carácter metafórico del discurso de Moncada. Con esto no me refiero, esencialmente, al hecho de que use metáforas, sino a la presencia en ese discurso de un principio constructivo que se funda en lo que podríamos caracterizar como un proceso de rupturas de las isotopías semánticas. Esto es, se trata de un discurso que produce continuas dislocaciones *(desquiciamientos)* de significado. Es metafórico también en el sentido que le da Richard Rorty (comentando a Donald Davidson) a la distinción entre uso literal y uso metafórico del lenguaje: no como una distinción entre dos tipos de significado o de interpretación, sino como una distinción entre «usos familiares y no familiares de ruidos y marcas. Los usos literales de ruidos y marcas son aquellos que podemos manejar a través de nuestras viejas teorías sobre lo que las personas dirían o harían bajo determinadas circunstancias. Su uso metafórico es de aquel tipo que nos hace trabajar arduamente para desarrollar una nueva teoría».[148] Sería una manera de marcar el carácter inédito, nuevo, de la experiencia. Una manera de afectar, también, el marco de recepción. Estamos aquí ante un fenómeno que se puede entender en las coordenadas de lo que Susana Reisz llama «el antidiscurso lírico».[149] En este tipo de discurso transgresivo:

> […] la dislocación del esquema de base conduce, como observa acertadamente Stierle, a una «simultaneidad problemática de contextos» que redunda en una máxima intensifica-

---

[147] Véase, en el capítulo 6 de este ensayo, la sección «Contextos de emergencia: la configuración de modelos de discurso».

[148] Rorty, Richard. *Contingency, Irony, and Solidarity*. Nueva York: Cambridge University Press, 1999, p. 17. La traducción es mía. Rorty está comentando un artículo de D. Davidson (aptamente titulado «A Nice Derangement of Epitaphs»). En este contexto, Davidson propone una versión de la comunicación lingüística que sostiene que todo lo que dos personas necesitan, si se quieren entender, es la habilidad de converger en «teorías pasajeras» (o «teoría de paso»: *passing theories*); estas son, explica Rorty, «un conjunto de conjeturas (*guesses*) sobre qué es lo que el otro hará, bajo qué circunstancias, de enunciado en enunciado» (p. 14).

[149] S. Reisz está discutiendo una definición de la lírica como género literario. Siguiendo a K. Stierle, Reisz sostiene que «la lírica no es un género oponible a la narrativa y al drama ni un tipo de discurso literario que, como todos los demás, esté dotado de un esquema discursivo propio, sino que constituye una manera específica de transgredir cualquier tipo de esquema discursivo, sea este narrativo, descriptivo, argumentativo, etc.». Reisz, Susana, *Teoría Literaria. Una propuesta*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1987, p. 69.

> ción de la capacidad informativa del mensaje. La proliferación de los contextos simultáneos (*que lleva a un incremento correlativo de los puntos de fuga y de las ramificaciones del sentido del discurso y, del lado de la recepción, a una multiplicación de las hipótesis de lectura*) se cumple tanto a través del proceso de metaforización como en virtud de una organización temática caracterizada por «saltos», detalles enigmáticos o conexiones imprevisibles en relación con el esquema de sustrato.[150]

En los discursos y ritos de Moncada convergen una multiplicidad de lenguajes, o indicadores de esos lenguajes (sustratos, vocabularios básicos, redes de motivos), que entran en relaciones violentas entre ellos, lenguajes que colisionan, lenguajes que dialogan entre sí vertiginosa y conflictivamente sin encontrar centro. El drama de la modernización en Chimbote inscrito en las oscilaciones de un discurso delirante. Con ello se insiste en el carácter contingente del lenguaje y, consecuentemente, el carácter contingente de la comunicación; se pone en evidencia su precariedad. Discursea Moncada:

> Belaunde, presidente de la República, Víctor Raúl Haya de la Torre, padre madre de presidentes, senador Kennedy muerto; pobrecito madre de Belaúnde, del General Doige, del Almirante Zamoras, del Perú América. ¡Yo, yo, yo! ¿Se acuerdan de la peste bubónica que salió de Talara-Tumbes? Yo soy esa pestilencia, aquí estoy sudando la bubónica de Talara-Tumbes Internacional Petrolium Company, Esso, Lobitos, libra esterlina, dólar (52).

Es, como ya lo hemos visto al caracterizar el discurso *aluviónico* de Cardozo en el tercer hervor, un lenguaje que aglutina (yuxtapone) y licua sus materiales. Estéticamente, se trata de un lenguaje que apunta al choque, a la de-familiarización, al extrañamiento. Este es uno de los elementos centrales, en mi opinión, para «entender» los discursos de Moncada. Sirve también para entender aquello que estos revelan sobre el discurso de una novela que incursiona, de manera chocante, creando «simultaneidades problemáticas de contextos», en la representación de los lenguajes en los que se expresa la experiencia social, la vida diaria chimbotana. Fuerza, con esa entrada, «una multiplicación de las hipótesis de lectura».

De esta manera hace perceptible la experiencia, la concreta, sin naturalizar sus mecanismos de representación. De esta manera se propone un mecanismo de crítica ideológica que se sostiene en la capacidad de potenciar y hacer problemática la participación del lector como «compañero dialógico de los personajes y el autor». Sin embargo, como ya hemos observado, en Chimbote los ritos de Moncada no parecen afectar su entorno

---

[150] Reisz, Susana. *Op. cit.,* pp. 69-70. El énfasis es mío.

y adquieren, por lo tanto, características de simulacros. Por un lado, se trataría de simulacros en el sentido de que sus acciones copian y distorsionan, parodian y desenmascaran, discursos y gestos —los desposee de su aura: señal de un vacío, indicio de falta de realidad—; por otro lado, desquiciamiento, alienación y oscilación son rasgos de un discurso que no constituye o que carece de fundaciones estables. Esto expresa *al* espacio público de Chimbote y se expresa *en* el espacio público de Chimbote.

Pero en *El zorro* se da otro ámbito de interacción donde Moncada entra en diálogo creativo («converge», dirían Davidson y Rorty) con al menos una parte de ese mundo, representada en su compadre don Esteban de la Cruz. Como en la celda de Cámac y Gabriel en *El Sexto*, una vez más resuena el tipo de diálogo que genera posibilidad y significación en los recintos cerrados que habitan Moncada y Esteban en la ciénaga-barriada, y en la mente del último como último y hondo recinto. Es en virtud de esto que me interesa destacar la centralidad del capítulo IV en la configuración de la idea de esta novela.

Como el lenguaje de Moncada (que va a estar copiosamente representado aquí) el discurso de este capítulo yuxtapone y licua lenguajes y modos narrativos: como lo hace el diálogo-danza de la fábrica, que lo antecede; como lo hacen los diálogos-hervores en la oficina de Cardozo, que lo siguen. Pero, a diferencia de esos otros contextos de diálogo, hay una suerte de centro en este capítulo y en él se ubica el agonista Esteban de la Cruz; o, más precisamente, el capítulo parece emanar de la agonía de ese personaje-discurso que es Esteban de la Cruz. Se produce a partir de él un «mayu» narrativo que resulta de la imbricación de voces y perspectivas que nos internan en los procesos mentales (intensamente dialógicos) del protagonista y en el desarrollo de su imagen, su historia y su situación (su enfermedad). Como ejemplo de la estructura y la función de este capítulo, describiré y comentaré sus secuencias iniciales (pp. 111-129).

El capítulo abre con un segmento (pp. 111-112) en el que vemos al ex minero don Esteban de la Cruz en medio de un acceso de tos, que es la marca de su enfermedad (silicosis). El segmento se sostiene inicialmente en la voz del narrador, enfocado e internándose en la experiencia (visión y sensaciones físicas) y en la conciencia del protagonista, cuya voz poco a poco empezaremos a percibir. Esta gradualidad en las transiciones de voz y perspectiva es un fenómeno sumamente importante en este capítulo y revela, además, un aspecto fundamental de la naturaleza de esta novela, primero, porque va creando una sensación de *desorientación* y *vislumbre* que, sistemáticamente reiterada en diversos planos, define agresivamente el marco de nuestra percepción; y, segundo, porque hace tema en la forma de la relación que se establece (fricción, *difuminación* de fronteras) entre «Diarios» y «Relato» (esto es, entre la instancia autorial y la instancia ficcional), toda

vez que, de acuerdo con la disposición del material en el texto, el *relato* parece emerger de los *diarios;* si se quiere, parece emerger de la mente y la agonía del autor. La figura, por supuesto, mimetiza acción y atmósfera de la escena arquetípica del encuentro de los zorros en el relato mítico de Huarochirí. Volveré sobre esto más adelante.

El segmento inicial del capítulo IV está narrativamente conectado con la escena, presentada en el capítulo II, en la que Moncada predica en el mercado: «Don Esteban sintió claramente que Moncada lo había reconocido en el mercado de La Línea antes de engullir el último trozo de sangre, tierra y pelo que alzó de los rieles» (111). El segmento «reconoce» esa conexión, por decirlo así (hay una disposición asociativa en la escritura de Arguedas), y cambia rápidamente de perspectiva («El loco buscó con los ojos la voz de su compadre»), para volver a narrar la comunión de Moncada («Buscó al instante a su compadre y lo olvidó al instante. Tragó el bocado de carne de gallo embarrada y siguió predicando»), y retornar de inmediato a la perspectiva inicial: «Don Esteban de la Cruz sintió que su compadre le había entendido; y cuando el loco bendijo con la cruz de madera a sus oyentes y al mercado y marchó línea arriba, con la cruz al hombro, don Esteban se puso a toser» (111). La conexión narrativa con la escena del capítulo II pone en juego las marcas de simultaneidad y secuencia que ya hemos visto como mecanismos de cohesión textual (una forma del «diálogo de las secuencias») en *Todas las sangres*. Realizado de manera más dramática en *El zorro…*, este mecanismo construye la representación de un presente denso y laminado que, en conexión con el detallismo descriptivo, produce un efecto casi de *acronía.*

La contigüidad de las escenas en este caso (a través de la repetición, desde otra perspectiva, de la escena con Moncada en el mercado) asocia y (en términos de la secuencia narrativa) extiende el carácter ritual de las acciones fundamentales de los protagonistas. Un diálogo se establece: del rito ejecutado por Moncada pasamos al rito (a ser) ejecutado por don Esteban. Pero, si el primero enfatiza grotescamente el motivo de la *comunión (comunidad, comunicación),* vista como *ingestión* o *incorporación* de otro, como un *comer sucio* (la carne ensangrentada; el gesto salvaje, casi caníbal del negro «cochino»), el segundo se organizará en torno al motivo de la *expulsión* o *evacuación,* que dará pie a la figura de un *hablar sucio.* Estamos con don Esteban:

> Se dio cuenta que era un acceso bravo y sacó de debajo de su camisa, a la altura del pecho, una hoja entera de periódico; a paso rápido y algo tambaleante se dirigió hacia un carcomido cilindro que había muy cerca de la reja que defendía el patio de la estación. Nadie echaba basura en ese cilindro; la arrojaban a su alrededor. Entre el cilindro y el muro quedaba un pequeño espacio hasta donde alcanzaban a llegar los borrachos mestizos respetuosos, para vomitar. Don Esteban se arrodilló, extendió el periódico sobre la basura

> en pudrición y las moscas azules que danzaban sobre ella; se arrodilló calmadamente, empezó a toser y arrojó un esputo casi completamente negro. En la superficie de la flema el polvo del carbón intensificaba a la luz su aciago color, parecía como aprisionado, se movía, pretendía desprenderse de la flema en que estaba fundido. Don Esteban tosía casi a ritmo. No podía blasfemar. Cuando en la hoja de periódico fueron laqiados muchos escupitajos, los ijares de don Esteban se habían hundido como los de los perros próximos a morir de hambre, pero se soplaban bruscamente, se hinchaban y volvían a pegarse hasta lo más dentro de las costillas y huesos de la cadera (111).

La gestualidad ritual de la escena es evidente y es hecha evidente por el detallismo descriptivo que la compone. Don Esteban se arrodilla como para rezar. Tose. En un primer movimiento arroja el esputo que cubre el papel cuidadosamente *(ritualistamente)* extendido y, como confirmaremos luego al entrar más de lleno en el discurso-personaje (y de cara al lado patológico de lo ritual), obsesivamente extendido para ese propósito. En un segundo movimiento, al ir recuperando una posición más humana («Así como estaba, de rodillas, inclinado, casi a cuatro pies, alcanzó a volver la cabeza. Miró a los niños y se alzó un poco. Pudo hablar más claramente»), irguiéndose entre los desperdicios que lo rodean, predica (despotrica, blasfema), como su compadre Moncada, ante un público entre azorado y aterrado: «Y el hombre será homillado —recitó— y el varón será […] Reventados serán los ojos de los bandidos; no, hijitos, de los altivos» (112). Esputo y palabra; la conexión secuencial entre lenguaje y *enfermedad* se reafirma. Este es también un motivo del autor en los «diarios».

Se inscribe en esta escena la imagen de don Esteban como hombre-desperdicio, que más adelante será hombre-cadáver: esputo de la mina, se diría; o *peladilla,* para hablar en términos del residuo industrial pesquero. Simultáneamente, se van acumulando motivos que expresan (podríamos decir que *exteriorizan*) la condición transicional del personaje: el pequeño espacio intersticial, apartado y «respetuoso» («entre el cilindro y el muro») en el que se ubica; el proceso de descomposición («pudrición») del mundo que lo rodea; la danza de las moscas azules que, como sabemos, anuncian la muerte. El carácter transicional de don Esteban tendrá también una marca socioeconómica. El ex minero es ahora comerciante con puesto en el mercado y zapatero con máquina para remendar; intenta ser un empresario popular, emergente. La imagen de don Esteban trabajando y discurseando en su máquina adquirirá importancia más adelante, en tanto que enfatiza la figura de un «hacedor» (un «creador»), allí donde la presencia física de la muerte se hace más clara en su cuerpo. Otra vez, todo apunta a una inscripción del autor, que somatiza en sus diarios en términos semejantes.

El detallismo descriptivo del pasaje citado y su engaste ceremonial es comparable estilísticamente al que produce en *Los ríos profundos* la representación de la exaltada (e inverosímil) memoria de la primera vez que Ernesto vio bailar un *zumbayllu*. Recordemos que en esa novela hay un enorme esfuerzo preparatorio, tanto ideológico (a través del discurso-tirada sobre la significación de la terminación quechua *-yllu*) como situacional (la cuidadosa presentación de la escena que intenta justificar la perspectiva privilegiada del protagonista como observador físico), que desemboca en la imagen (la visión) dinámica del objeto:

> El trompo se detuvo, un instante, en el aire y cayó después en un extremo del círculo formado por los alumnos, donde había sol. *Sobre la tierra suelta, su larga púa trazó líneas redondas, se revolvió lanzando ráfagas de aire por sus cuatro ojos*; vibró como un gran insecto cantador, luego se inclinó, volcándose, sobre el eje. *Una sombra gris lo partía por el centro de la esfera. Y su agudo canto brotaba de esa faja oscura*. Eran los ojos del trompo, los cuatro ojos grandes que se hundían, como en un líquido, en la dura esfera. *El polvo más fino se levantaba en el círculo envolviendo al pequeño trompo*.[151]

La representación de la micropercepción de detalles, que en *Los ríos profundos* se concentra en la acción que hace mágico al objeto, en *El zorro…* se enfoca en la construcción de la imagen del objeto excrementicio, al que vemos también, dinámicamente, como una suerte de micro-cosmos agónico: «En la superficie de la flema el polvo del carbón intensificaba a la luz su aciago color, parecía como aprisionado, se movía, pretendía desprenderse de la flema en que estaba fundido».

Para llegar a este énfasis grotesco, se pasa por el filtro de *El Sexto*, obra en la que la representación de los alimentos, por ejemplo, iba asociada a distintas figuras de corrupción (como pudrición y gusanos, que proliferan también en *El zorro*), y donde la representación del cuerpo enfatizaba los aspectos fisiológicos (como la defecación y la sangre), con todo lo cual se constituían distintas imágenes de la enfermedad del cuerpo del individuo y del cuerpo social. En *El Sexto* esto era una manera de adentrarse en la asfixiante y degradante densidad del presente carcelario. Ese es el sentido que tenía el carácter prosaico de la mirada en esa novela. Esa lógica va a pasar a informar la indagación en la materialidad de la vida cotidiana en *El zorro*. Mas este aparente confinamiento minimalista va a tener un efecto revelador, pues no hay duda de que en la contemplación del objeto se condensa, tanto en *El zorro* como en *Los ríos profundos*, el

[151] *Los ríos profundos* en *Obras completas.* Compilación y notas de Sybila A. de Arguedas. Lima: Editorial Horizonte, 1983, tomo III, pp. 65-66. El énfasis es mío.

trance de los sujetos. La conexión «estilística» con *Los ríos profundos* y *El Sexto* se funda en el mecanismo de *percepción representada,* que tiene su correlato temático (en esas novelas y en *El zorro…*) en la figura del sujeto inmerso en un rito de pasaje.

El segundo segmento (pp. 112-114) es un relato escénico. Aunque Arguedas trabaja con enorme libertad en lo que se refiere a crear perspectivas, introduciendo focalizadores externos, se trata fundamentalmente de un diálogo/disputa entre don Esteban y su esposa en el mercado, en el que se hace tema de la enfermedad y del obstinado y furioso esfuerzo de don Esteban por vencer a la muerte. En la escena hay un aspecto de lucha y danza con la mujer, que tiene la cualidad de una farsa desesperada (y se dará más adelante como desesperada *posesión* sexual —paroxismo— de la mujer) que enfatiza gestualmente el asunto de la agonía:

> E hizo como que la pateaba. Cuidando de no caer al suelo, estiraba la pierna y lograba tocar con la punta del zapato las costillas de la mujer. La señora dejó de arreglar los sacos y miró al hombre. Este se quedó parado, con los brazos colgantes. Su mujer murmuraba, no hablaba en voz alta, movía los labios. Don Esteban sabía, entendía que cuando su mujer hablaba de ese modo, para sí misma, se dirigía a él como si fuera un cadáver. «Todos los que de me pueblo fueron a la mina Cocalón han muerto; así vas morir—decía la mujer—. Pateas menos que gallina. Estás muerto pero estás vivo, maldición del Señor. En tu cuerpo hay diablo "en toda su potencia" y tu boca habla, echando carbón maldecido […] Huevo no enfría dices al inocente. Putaza dices […]» (113).

El aspecto grotesco de don Esteban como hombre-cadáver se reitera y es enunciado explícitamente, así como se presentan las raíces social-económicas de su enfermedad. Se introduce de esta manera el tema de la mina: como extensión del socavón de San Pedro en *Todas las sangres*, como contraparte de la fábrica-máquina chimbotana.[152] Como veremos más adelante, el motivo del *hablar sucio* que reintroduce la mujer («y tu boca habla, echando carbón maldecido») reiterará como tema obsesivo de don Esteban en el motivo de la rabia, asociado a la figura y discurso del profeta Isaías.[153] Ya en este pasaje se vuelve a conectar con el esputo negro, que es lo primero que le sale al protagonista al comenzar el capítulo. Como en el caso de Moncada, habla la «enfermedad».

---

[152] En el diálogo del capítulo III de *El zorro*, don Diego interpreta de la siguiente manera el funcionamiento de la máquina procesadora en la fábrica, que ha sido puesta en marcha como demostración (esto es, un simulacro): «Parece que comiera aire en una sepultura vacía». A lo que don Ángel responde, «*Usted llama sepultura a una verdadera boca-mina.* Cómo se ve que no entiende [el énfasis es mío]» (102).

[153] Vallejianamente dicho es un «quiero escribir, pero me sale espuma» —que el autor complementa en los diarios con un «quiero laurearme, pero me encebollo»—.

El conjunto de este diálogo y escena emerge del proceso de definición gradual de la voz y perspectiva que caracteriza al segmento anterior, para disolverse a continuación en una nueva zona de intersección entre voz y perspectiva del narrador y el protagonista. El tercer segmento (pp. 114-120) se inicia con una imagen de los alcatraces «pajareando cada vez más bajo, a ras de las casa y del suelo», que conduce a una visión-recuerdo (¿pero quién ve todo esto?) de la agonía de los «chochos» (alcatraces) a partir de la cual se evoca la figura de Moncada:

> Algunos habían caído despatarrados entre los durmientes. No podían ya enderezarse. Agonizaban horas de horas, o eran atacados por bandadas de niños que trataban de descuartizarlos. Con las cabezas colgantes, los ojos abiertos, tan chicos, en un rostro incomprensible, los alcatraces movían alguna parte de su cuerpo, mientras los muchachos les estiraban patas y alas. Frecuentemente, cuando algún jefe de banda los sentía a punto de morir, ordenaba que echaran a tierra el inmenso pájaro, y bailaban sobre él alguna danza de moda. En los primeros tiempos de la desgracia de los alcatraces, Moncada rondó semanas con una escopeta de madera que él mismo talló en un tronco de sauce; rondó los mercados defendiendo la agonía de los chochos. No predicó entonces. Los niños le temían. Su compadre Esteban le daba de comer por la noche. Nadie se atrevía a convidarle algo en los mercados.
>
> Don Esteban oyó que a su lado un grupo de chicos zarandeaba un alcatraz. Alzó la cabeza, se incorporó. Los niños corrieron hacia los rieles cuando vieron la cara de don Esteban; se perdieron en el laberinto de los puestos techados. «¡Me compadre!», dijo don Esteban y volvió a recostarse. El sol le calentaba bien las piernas que era donde más le atacaba el frío (114-115).

Una vez más, el loco predicador aparece como un creador de ritos; en este caso, se opone a los ritos de crueldad de los niños, para garantizar el pasaje de las aves, cosa que don Esteban, circunstancialmente, acaba de hacer. La imagen es hondamente significativa, en la medida en que nos anticipa la naturaleza de la relación entre Moncada —el evocado— y don Esteban —el evocador—. Como los chochos, don Esteban agoniza; por eso, el énfasis en la descripción de la debilidad, del sentido de estar sitiado y amenazado, y la pugna por mantener una posición erguida que caracteriza tanto a uno como a los otros. Moncada, como figura protectora de don Esteban (lo carga, lo acuna, como se ve más adelante: «Sólo en las noches, cuando ya era muy tarde y le atacaba la tos, el negro llevaba cargado a su compadre. Lo bajaba en sus brazos con mucho cuidado […]»), se convertirá en el garante de su pasaje. De esto se desprenderá la cualidad ritual del diálogo entre estos dos personajes.

Se abre a partir de esa evocación de Moncada («Me compadre es complacencia. Es testigo de me vida, yo también de so vida. Nada más, pues») un discurso interior en el que Esteban se piensa y elabora en torno a su enfermedad y su lucha contra la muerte (su *agón*). Invoca en ese contexto la figura del profeta Isaías y hace tema del contraste entre, por una parte, un hablar sucio («Entonces papacito Esaías, ya me boca no hablará sapo, culebra»), asociado a la rabia, a un lenguaje como el «de ese Esaías» que sintoniza, como nos dice el narrador más adelante, con «la ira, la fuerza que tenía él, el mismo Esteban, contra la muerte, muy claramente contra la muerte»; y, por la otra, un hablar limpio, meditativo y sano («¡Caracho! Lindo se habla, en selencio, con el pensamiento, como el Dios. Igual».), que en parte lo describe en su querer hacer inmediato.

Este discurso interior es un río narrativo marcado, en tanto meditación, por el motivo del *testificar* y, en tanto enunciación, por el apóstrofe. Es precisamente de este tipo de enunciación (el apóstrofe) que va emergiendo, o en él se va vislumbrando, la escena de un diálogo con Moncada. Cierra este segmento un relato escénico, en el que el diálogo de los agonistas chimbotanos hace tema de la impotencia, de la opresión, de la violencia contra los pobres, de la naturaleza e identidad de los opresores, de la condición de estar unos y otros enajenados, como en suelo extraño («¿Borrachos o extranjeros, compadre?»).

El cuarto segmento (pp. 120-122) se inicia con una digresión explicativa en la voz del narrador («Don Esteban no había sido completamente convertido al evangelismo entonces») y traslada su atención luego a Moncada y a su salida nocturna a predicar, que entendemos es el fin —o corolario— de la conversación que acabamos de presenciar. El episodio tiene su centro en la irrupción de Moncada, con la intención de predicar, en el Gran Hotel Chimú, donde se está desarrollando un baile social. Se lo impiden por la fuerza y lo expulsa del *templo* la policía. La perspectiva se traslada en este punto a un grupo de asistentes a la fiesta (entre los cuales se encuentra don Ángel Rincón), quienes se encargan de comentar la situación. Se ahonda la digresión. El segmento deriva en un diálogo en el bar del hotel entre don Ángel, su esposa y el invitado de honor de la noche, un abogado limeño. Hablan sobre la locura de Moncada; hablan sobre la expansión de las barriadas, sobre Lima, sobre Chimbote. La conexión entre esos asuntos está montada sobre el valor de los motivos de *invasión* y *desalojo, crecimiento* y *delirio*. Violencia y enfermedad se reiteran, tanto en el plano del individuo (Moncada) con en el de la sociedad (barriada). Pero el diálogo demuestra las dificultadas del hablar sobre este asunto. El segmento desemboca en un pasaje que se va haciendo discurso interior de don Ángel quien, a solas,

> […] de pie, bajo el arco adornado de luces indirectas que separaba el espacioso hall de los salones del hotel, se dedicó a redondear lo más clara y categóricamente posible los planteamientos que le haría al abogado sobre las diferencias y similitudes que había entre las barriadas de Chimbote y Lima, entre la sierra «inca» de la que se nutría Lima y la sierra norte, de comunidades «históricamente más descuajadas», que se habían volcado a Chimbote (122).

Como Moncada, don Ángel se prepara para *discursear.* La escena lo pinta ocupando un espacio de transición («bajo el arco adornado de luces indirectas que separaba el espacioso hall de los salones del hotel»), en el que se permite pensar sobre lo que el diálogo con el abogado limeño le ha demostrado que es una realidad elusiva y mal entendida. El espacio recuerda al que ocupa en la escena inicial del capítulo don Esteban de la Cruz, cuando se prepara a pasar su acceso de tos («Entre el cilindro y el muro quedaba un pequeño espacio»). La clave está cambiada, pero la figura de un umbral o limen es clara. Se cierra de este modo esta digresión narrativa, que se funda en una «infracción» del código establecido para las transiciones de voz y punto de vista.

Se ha establecido, sin embargo, una poderosa lógica asociativa. La reflexión de don Ángel sobre las diferencias que definen a las distintas barriadas (esto es, la preparación mental de su futuro discurso) conduce a que el relato retorne a la barriada y a la mente en la que se había originado. El quinto segmento (pp. 122-129) reengancha abruptamente con el discurso interior de don Esteban, pero nos remite (secuencialmente) al «momento» del tercer segmento. El hecho de que don Esteban aluda en su discurso al episodio del hotel Chimú sugiere la idea de que la digresión es (como si hubiera sido) parte de un flujo continuo en su mente:

> Dispués, otro noche, me compadre, mi'a hecho sentar en so catre. Estaba bien sano. ¿Cuántas semanas habría pasado de lo que ha estado preso por lo que ha predicado en el hotel Chimú, grandazo, en fiestas de jefes del harina? ¿Cuántas semanas habría pasado? «¿Compadre—mi dijo, diciendo—, ¿Cómo has salido de mina Cocalón? ¿Adónde has ido? ¿Cómo has entrado a Chimbote?». En el ojo de me compadre, cuando no hay su locura, es tranquilo, querendoso (122).

De tal discurso interior, en el que continúa el tema de su propia historia, va emergiendo una vez más, con nitidez, la escena de un diálogo (¿otro, el mismo?) con Moncada, en el que hablan de la enfermedad y de la muerte en medio de la pestilencia de la ciénaga en la que habitan. Si bien es cierto que, desde el punto de vista narrativo, estos diálogos van configurando la historia de Esteban (el proceso que lo explica en su aquí y ahora), hay un énfasis en la caracterización de los dos hablantes a través de sus

acciones verbales (se gira sobre la naturaleza de sus discursos) y en el valor del acto de su encuentro y convergencia. Un *dialogismo* exponencial, que radicaliza los patrones establecidos por *Todas las sangres*.

Se ahonda también en este punto la conexión de *El zorro* con *Los ríos profundos* y *El Sexto* de manera que es particularmente significativa. En un plano, se puede apreciar (como ya lo hemos hecho) que *El zorro…* retoma un sentido del espacio en el que es reconocible *Todas las sangres*. Se trata en ese caso del espacio de las ceremonias «cívicas» (patios, plazas, cementerios) o «económicas» (minas, fábricas), al que se parodia o *carnavaliza* (como en los capítulos II y III de la última novela).[154] Pero en otro plano, revelado en el capítulo IV, *El zorro…* incorpora un sentido distinto de tiempo-espacio. Como en las chicherías que se asientan en el barrio de Huanupata («Debió ser en la antigüedad el basural del los *ayllus*, porque su nombre significa "morro del basural"») en Abancay; como en la celda de Cámac en el piso de los políticos, que se levanta sobre el detritus social de presos comunes y vagos en El Sexto; en las casas-chozas de don Esteban y Moncada, que se levantan (y simultáneamente se hunden) en la ciénaga-barriada de Chimbote, los diálogos (la comunicación) se localizan sobre humus y fermento.

Más aún, la «amistad» de don Esteban y Moncada establece un tipo de relación que contrasta con las que definen al mundo chimbotano, incluyendo las que establecen don Esteban o Moncada por separado. Esta relación no tiene tampoco antecedentes claros en el mundo representado en *Todas las sangres*, obra en la que predominan las relaciones marcadas por la rivalidad o la manipulación, o las mediadas ceremonialmente, sino que nos remite al mundo de *El Sexto*, que sí es un espacio en el que se da ese tipo de vínculo directo, de *yo a tú,* entre dos individuos idiosincrásicos, dinámica que caracteriza al sentido hondo de comunidad (el sentido de *communitas* en Turner) que emerge de la experiencia de lo liminal; es un vínculo incesantemente buscado y ansiado, también, por el protagonista de *Los ríos profundos*.

Como la celda que, en medio de la sordidez y podredumbre de la prisión, abriga la amistad de Cámac y Gabriel en *El Sexto*, en *El zorro* se enfatizan los recintos que habitan don Esteban y Moncada con el mismo sentido de espacios (celdas, chozas) rituales. En ellos, y en el diálogo-encuentro que se cumple en ellos como rito, encontramos

[154] En este punto se podría reformular la propuesta de Lienhard que comentamos al inicio de esta «Incursión en lo inarticulado». En ella se contrastaba *Todas las sangres* con *El zorro* en términos de que la la segunda suponía una «autocrítica implícita de la visión histórica ideologizante que predomina en la novela anterior» (Lienhard, Martín. *Cultura popular andina y forma novelesca…,* p. 189). De acuerdo con lo que vengo diciendo, se trataría en este plano de un cambio modal: del sentido *épico* de *Todas las sangres* a la *sátira* de *El zorro*.

los rasgos que caracterizan al tipo de fenómeno liminal. En términos de V. Turner, se produce allí:

> […] la mezcla de lo bajo y lo sagrado, de homogeneidad y camaradería. En tal rito se nos ofrece un «momento dentro y fuera del tiempo», y dentro y fuera de la estructura secular, que revela, aunque de manera fugaz, algún reconocimiento (en símbolo, si no siempre en lenguaje) de un vínculo social generalizado que ha cesado de ser y que simultáneamente aún ha de ser quebrado en una multiplicidad de conexiones estructurales […]. *Se trata de reconocer un vínculo esencial y genéricamente humano, sin el cual no podría haber sociedad.*[155]

Ese *momento dentro y fuera del tiempo* está, en un primer plano, doblemente marcado: en la situación misma del diálogo de los compadres, que se separan del mundo en el acto y por la forma en que se enclaustra el diálogo en la conciencia de don Esteban. Pero también, simultáneamente, es construido para nuestra experiencia en ese disloque o alternancia de discursos interiores y relatos escénicos, de perspectivas y voces, etcétera. No solo los personajes ritualizan (son creadores de ritos), sino que la novela se constituye como espacio de *ritualización:* en la que un/el observador interpreta actividad *como si* fuera potencial ritual. Como en *Los ríos profundos*, como en *El Sexto*, hemos de observar el efecto que la representación de ritos tiene en la forma de la novela.

Desemboca este segmento en una digresión a cargo del narrador que establece un paralelo entre don Esteban y Moncada. Se hace tema en ella de las luchas internas, las transformaciones, de Moncada, que oscila entre contener sus «ansias de hablar en voz alta» y prepararse para salir al mundo a predicar, a sermonear: lo vemos entonces decidiendo su persona, su disfraz. Se hace tema de la rabia de don Esteban, que lo lleva, en cambio, a internarse en su propio espacio y furor («Si la mujer lo insultaba iba a acostarse con ella y la poseía con cierta desesperación […]. Don Esteban quedaba exhausto pero furibundo. Recitaba, sin poder hacerse oír, trozos de Isaías, oriundos e inconexos»).

Finalmente, se produce a partir de esto un retorno al tiempo de la vigilia («Don Esteban se levantó alegre, esa tarde de su meditación y recuerdos, en la tierra del mercado de la línea […] Se puso de pie, tranquilo, descansado»), para luego volver a adentrarse en su «mayu» narrativo:

> «Voy acabar de pensar andando», dijo. «El pensamiento en de veras es cosa de Dios, no hace cansar cuerpo, más bien hace entrar fuerza. ¿Será porque pura rabia, pura venganza namás recuerdo, así con fuerza? […]»

---

[155] Turner, Victor. *The Ritual Process. Structure and Anti-structure*. Ithaca: Cornell University Press, 1969. pp. 96-97. La traducción y el énfasis son míos.

> Y recordó que una tarde, mientras pedaleaba su triciclo de chupetero y acababa de tocar su corneta, un policía municipal lo detuvo (130).

Será esta una incursión en su «pura rabia», pues el segmento nos va a narrar el descubrimiento de su enfermedad y el inicio de su obsesión con la búsqueda de una cura:

> —Creo estoy jodido, Jesusa —dijo al llegar a su casa—. El municipal, de a por gusto, en la calor que hacía, mi'a llevado al hospital Caleta. «¿Dónde está carnet sanitario?» diciendo. Caracho, ahí mismo mi han hecho entrar cámara rayos. El diablo habiay hecho despejar pa'mí hospital Caleta donde es pior que mercado Línea, ¿no? El doctor grande mi'ha mirado feo; el doctor chico mi'ha compadecido. ¡Pior, carajo! Hey dejado treciclo fábrica. Permiso hasta miércoles.
>
> El doctor «grande» le sentenció que tenía los pulmones desechos; que separara los cubiertos con que comía; que si tenía casa en Parobamba que se fuera. El doctor chico, le citó para el día siguiente, moviendo la cabeza, como desaprobando la sentencia. «Mal, jodido paisano», le dijo el doctor chico, al día siguiente. «No eres tebeciano. Tienes los pulmones atracados de carbón. No separes los cubiertos. No trabajes en cosa de fuerza […]» (131).

Las figuras de los doctores, el «grande» y el «chico», y la revelación gradual de la naturaleza de la enfermedad le dan forma a otra instancia en la que este capítulo (y la novela) invocan la escena del encuentro de los zorros míticos, en cuyo diálogo, según el relato de Huarochirí, se le revela al héroe la causa de la enfermedad de un hombre poderoso:

> Entonces ese Huatyacuri, caminando de Uracocha hacia *Cieneguilla*, en el cerro por donde solemos bajar en esa ruta se quedó a dormir. Ese cerro se llama ahora Latauzaco. Mientras allí dormía vino un zorro de la parte alta y vino también otro zorro de la parte baja; ambos se encontraron. El que vino de abajo preguntó al otro: «¿Cómo están los de arriba?». «Lo que debe estar bien, está bien —contestó el zorro—; sólo un poderoso, que vive en Anchicocha, y que es también un sacro hombre que sabe de la verdad, que hace como si fuera *dios*, está muy enfermo. Todos los amautas han ido a descubrir la cusa de la enfermedad, pero ninguno ha podido hacerlo. La causa de la enfermedad es esta: a la parte vergonzosa de la mujer […] le entró un grano de maíz maura saltando del tostador. La mujer sacó el grano y se lo dió [sic] a comer a un hombre. Como el hombre comió el grano se hizo culpable; por eso, desde ese tiempo, a los que pecan de ese modo se les tiene en cuenta, y es por causa de esa culpa que una serpiente devora las cuerdas de la bellísima casa en que vive, y un sapo de dos cabezas habita bajo la piedra del batán. Que esto es lo que consume al hombre, nadie lo sospecha».[156]

[156] *Dioses y Hombres de Huarochirí.* 2.ª ed. México, D. F.: Siglo Veintiuno Editores, 1975, pp. 36-37.

Pero aquí, ahora, en Chimbote, tanto el héroe como el enfermo es un mismo sujeto andrajoso. Como el héroe mítico que cura al revelar la secreta causa de la enfermedad, don Esteban empieza a buscar cura para la suya. En este proceso se encuentra el origen de los ritos de evacuación o «purificación» a los que se somete en la creencia de que puede expulsar de su cuerpo a la mina, antes de que esta se lo coma por dentro. Es la esperanza que le ha dado, como de prestado, un pariente que había oído de tal cura en Liriobamba. Y con ese evacuar el carbón se da también la otra expulsión ritual, la de la rabia. La actividad discursiva (hablando, pensando) es también una búsqueda de curación; el lenguaje tiene una función terapéutica. Este es uno de los motivos que abren el «Primer diario» y, con él, la novela. Dice el diarista:

> Escribo estas páginas porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperaré la sanidad. Pero como no he podido escribir sobre los temas elegidos, elaborados, pequeños o muy ambiciosos, voy a escribir sobre el único que me atrae: esto de cómo no pude matarme y cómo ahora me devano los sesos buscando una forma de liquidarme con decencia […]. *Voy a tratar, pues, de mezclar, si puedo, este tema que es el único cuya esencia vivo y siento como para poder transmitirlo a un lector; voy a tratar de mezclarlo y enlazarlo con los motivos elegidos para una novela q*ue, finalmente, decidí bautizarla: «El zorro de arriba y el zorro de abajo»; también lo mezclaré con todo lo que en tantísimos instantes medité sobre la gente y sobre el Perú, sin que hayan estado específicamente comprendidos dentro del plan de la novela [el énfasis es mío] (17-18).

Así como el último diario cumple una función de *coda* narrativa, el primero cumple una función de obertura. Ya he comentado sobre este fenómeno compositivo. En *Yawar fiesta*, los capítulos iniciales introducen el motivo de la lucha entre los mistis y los ayllus, que luego es procesado a lo largo de la novela. Del mismo modo, en *Los ríos profundos,* el primer capítulo introduce el motivo de la lucha a varios planos: a través del enfrentamiento entre el padre y el viejo, o entre el muro incaico y el muro español. En *El Sexto*, el capítulo primero funciona claramente como umbral (hace tema del cruce de la puerta, de la entrada a la prisión) y se enfoca inicialmente en el combate entre los himnos (la marsellesa aprista, la internacional comunista) que reciben y se disputan a los recién llegados (los neófitos), entre ellos el protagonista. En *Todas las sangres* la lucha del padre y el pueblo, que agonizan, contra los hijos y la mina respectivamente, y la lucha entre los hermanos-rivales, Bruno y Fermín Aragón de Peralta, definen el tono de la novela desde el primer capítulo.

En *El zorro*, tal función de obertura la cumple el «Primer diario», que nos introduce al motivo de la lucha, también en varios planos pero fundamentalmente a través de la figura del escritor como agonista: se pelean en él, «sensualmente, poéticamente, el anhelo de vivir y el de morir» (17). El autor que lucha contra la muerte en el espacio-tiempo de

la escritura. Desde allí, el *agón* deja sus marcas en la novela. Reitera Arguedas el tema en el último diario: «He luchado contra la muerte o creo haber luchado contra la muerte, muy de frente escribiendo este entrecortado y quejoso relato. Yo tenía pocos y débiles aliados, inseguros; los de ella han vencido. Son fieros y estaban bien resguardados por mi propia carne. Este desigual relato es imagen de la desigual pelea» (196).[157] Umbral de entrada y umbral de salida son inscritos.

Don Esteban de la Cruz también lucha fuerte contra la muerte, escupiendo, discurseando para su adentro o en diálogo con su compadre Moncada, y trabajando. La primera escena marca el umbral de entrada a esa agonía; la última escena del capítulo IV nos muestra ese último instante de la lucha:

> Por la tarde, don Esteban de la Cruz pedaleaba muy despacio su máquina de zapatería. A pesar de que se dio cuenta que sus ojos no distinguían bien las cosas, se detuvo a observar con cierto orgullo esa especie de huinche horizontal, «fuertazo» que manejaba la aguja y el hilo. Y como solo percibía la forma de la sombra y no los detalles, dejó de pedalear y empezó a palpar con las dos manos el huinche, los filos, los ángulos, las partes planas y redondas de la máquina de acero, mientras las chicharras coenzaron a zumbar inciertamente. Con las manos atentas sobre el fierro esperó el canto del sapo, su voz de respeto. ¿Creo que mi pierna se está hinchando?, pensó, muy rabioso, al sentir un atontamiento frío en las piernas. Se apoyó de lleno en la máquina. ¡Fuertazo! —dijo—. Más que yo, más que el cristiano que te ha fundido, carajo. Una manejadita te voy a echarte.
> E hizo funcionar el huinche, entusiasmándose, porque varios sapos empezaron a cantar unos tras otros y desde distancias y orientaciones muy diferentes (141-142).

Vemos a don Esteban como una figura en la que reverberan muchas otras. Ciego, como la Orfa antes de su muerte; trabajando a la máquina, cosiendo, en una imagen que invoca a la del Tutaykire del que habla Asto, hilando en la cima de El Dorado; o haciendo «danzar el mundo, como lo hizo en la antigüedad la voz y la tinya de Huatyacuri, el héroe dios con traza de mendigo» del que habla Arguedas en una postdata de su carta final a Gonzalo Losada (el epílogo del epílogo), y al que identifica con el Zorro de Arriba que «empuja y hace cantar y bailar, él mismo» (203). Un Orfeo andino, «homilde». La imagen, también, del autor.

---

[157] La reflexión inicial del «Primer diario» se refiere al intento de suicidio de 1966 y menciona en ese contexto que su «hermano Arístides tiene un sobre que contiene las reflexiones que explican porque no podía liquidarme tal y cual día» (17). La novela se cierra con una nota en la que el suicida explica: «Elijo este día porque no perturbará tanto la marcha de la Universidad. Creo que la matrícula habrá concluido. A los amigos y autoridades acaso les hago perder el sábado y el domingo, pero es de ellos y no de la U» (206).

Coda: escritura y ritual

El aspecto más interesante de la última novela, la novedad que nos revela el análisis de este capítulo IV, está en el extremo al que lleva la postura dialógica (esa insistencia en crear situaciones en las que los personajes exponen sus ideas) y el sentido ritual que esta adquiere. Continuando la lógica instalada desde el inicio de la práctica novelística y formalizada desde *El Sexto*, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* nos revela el ritual allí donde se encuentre entre nosotros. Todo esto va muy de acuerdo con el trabajo de una imaginación que se instala y se mueve en las fronteras de culturas y lenguas (y géneros del discurso), como es la de Arguedas. En esto se manifiesta otra faceta del carácter «antropológico» de la novelística de Arguedas: la capacidad de conectar (relacional, dialógicamente) modelos de entendimiento y acción provenientes de distintos ámbitos. Pero se da también en esta novela una imbricación aún más estrecha entre escritura y ritual. Como hemos visto, el capítulo IV (como modelo de la novela) es un relato proteico que plantea sus propios problemas de inteligibilidad tanto por la naturaleza idiosincrásica de los discursos que lo componen, como por la manera meándrica en la que avanza y las continuas, y a veces abruptas, rupturas de la lógica (la isotopía) narrativa. ¿Se explica el fermento narrativo asumiendo el carácter provisional (inconcluso) del texto? ¿O se trata de una intuición que empieza a cristalizar, la intuición de los «hervores»?

El zorro de arriba y el zorro de abajo permite ver —o vislumbrar— aspectos de su proceso compositivo. Es una novela de *tajo abierto,* no solo porque se hace tema de ella en los «Diarios», sino por esas fisuras y marchas y contramarchas que se registran en la superficie textual del relato. En el capítulo IV, por ejemplo, el discurso «interior» de don Esteban se configura de manera dialógica:

> Al hondo del quebrada, peligrándose, bullando fuerte, corría el río, que dicen mayu, pues, en quichua. Gracioso ¡caray!: del lengua carbón que estiraba el mina al mayu, pa'arriba, agua cristalino, claro, como el espejo era; del mayu pa'abajo, carbón salta saltando, negreando las piedras […] «No diga mayu, compadre, no diga», pedió me compadre. Gracias compadre, contesté. Su atención estaba fuerte, creo, vivo estaba. Intonces he seguido me'historia […] (116).

Este proceder siempre como un discurso apostrofado, ¿es el fantasma de su carácter testimonial, la huella de su *oralidad?* Martin Lienhard incluye, en el «apéndice» documental de su estudio, fragmentos de dos entrevistas hechas por Arguedas en Chimbote; una de ellas «revela la vida penosa del ex minero ancashino, pobre y enfermo, don

Esteban de la Cruz, "modelo" del personaje novelesco homónimo» que «refleja el combate permanente que supone, para un serrano emigrado, la vida costeña». Y agrega el siguiente comentario:

> Cabe señalar que el tartamudeo de la transcripción no da cuenta de la expresividad de los dos discursos, sintácticamente deficientes, pero con inflexiones de voz que suplen ese «vacío» verbal. Se notará, como ya se ha dicho anteriormente, que Arguedas tuvo que inventar, por cierto a partir del lenguaje de estos y otros hombres, unos discursos orales literarios que compensaran verbalmente la pérdida de la dimensión gestual inherente al discurso oral auténtico.[158]

De esta manera, no solo se produce el énfasis en la construcción de los personajes en tanto hablantes, sino que la atención ahora también recae sobre la escritura como acto de inscripción. Pero no es que la escritura compense por la pérdida de una «dimensión gestual», sino que la crea.

Quiero insistir aquí en la importancia que tiene el fenómeno de construcción de los hablantes (del que ya he hablado al comentar sobre el fenómeno de dialogismo en el tercer *hervor* de esta novela), en conjunción con la ritualización del acto de discurso, para entender luego lo que ocurre con la imagen del autor y de la escritura en los «Diarios» de *El zorro*. Al respecto, otro aspecto de la caracterización propuesta por S. Reisz para el «antidiscurso lírico» que sirve para enfatizar la idea «transgresiva» sobre la que se funda en gran medida el efecto de *El zorro*: «No diremos, pues, que la lírica, como la poesía trágica, es mimesis de acciones y, en segundo lugar, de los caracteres que ejecutan esas acciones, sino, a la inversa, que es, en primera línea, *mimesis de caracteres que se manifiestan a través de acciones verbales*».[159] Entonces, podemos pensar ya aquí en la intuición del «hervor», a la que tan arduamente llega Arguedas y que nos da una clave para entender la medida en que está novela existe para ser experimentada en el hacerse.

Recordemos que en el proceso de composición (como en la disposición del material novelesco) el capítulo IV precede al «Tercer diario», en el que Arguedas se obsesiona con encontrar o no poder encontrar una solución para continuar la novela («[…] si en dos semanas más no he logrado vencer las inesclarecidas dificultades por las que estoy empantanado»); en el que hace tema de la lección de los «cortázares», no solo en el manejo de la técnica sino también en la manera de vivir («Y sospecho, temo, que para seguir con el hilo de los "Zorros" algo más o mucho más he debido aprender de los

---

[158] Lienhard, Martin. *Cultura popular andina y forma novelesca…,* p. 193.

[159] Reisz, Susana. *Op. cit.,* p. 128. El énfasis es, apropiadamente, suyo.

cortázares […]»); y en el que, finalmente, anuncia el encuentro del método y señala su programa. En otras palabras, la figura es que el descubrimiento de los «hervores» emana, digámoslo así, de la agonía de don Esteban en diálogo con la del autor. *Intonces ha seguido so'historia*.

Por lo tanto, el capítulo IV propone aún otra intuición temático-estructural de gran importancia, que se configura a partir de los motivos narrativos que se acumulan y de cómo estos se acumulan. Lo que le confiere unidad de conjunto es la idea de que el flujo narrativo tiene como eje el sueño o el vislumbre de don Esteban de la Cruz. Desde temprano, el motivo del sueño o la duermevela caracterizan a este personaje y lo marcan como sujeto «de umbral». En el segundo segmento del capítulo, por ejemplo, interrumpe momentáneamente el diálogo con su mujer para tenderse en el piso; dice, entonces, el narrador: «Don Esteban empezó a doblarse con cuidado, despacio; pudo estirar su cuerpo sobre el suelo. Se tendió y cerró los ojos» (113). De esa posición regresará al diálogo, casi como sonámbulo («Yo no hablo de me suciedad con el Hermano, jamás, jamás —dijo don Esteban con voz muy débil y cavernosa y como si hubiera escuchado el pensamiento de la mujer— […]») para volver a esa posición de *durmiente* una y otra vez.

Ya he llamado la atención a la transición del segundo al tercer segmento, a la entrada al discurso interior de don Esteban. En un punto, el narrador se distancia para que lo podamos ver a través de la mirada de otros, reiterando motivos característicos:

> No era la primera vez que los vendedores de ese sector de La Línea veían a don Esteban despachar a su mujer con el triciclero y la huahua y tenderse en el suelo en ese mismo sitio, algo inclinado y de tierra suelta, que antes fue puesto de venta de alfalfa. Sabían que era enfermo y que entibiaba su cuerpo así, echándose a lo largo. Los niños no lo molestaban. Le temían un poco. Su cuerpo, así tendido, daba la impresión de que estaba más vivo que cuando andaba tosiendo, con los omóplatos saltados. No parecía cadáver sino un cuerpo pesado, descansando con derecho, al final del barullento trabajo del mercado. Las moscas tampoco lo molestaban mucho. Había mejores bocados para ellas en La Línea que ese cuerpo flaco y los huesos resaltados y firmes de su rostro tranquilo (116).

La insistencia en esta figura es extraordinariamente importante. En el marco de una reflexión sobre las conexiones entre violencia, ritual y creatividad, Richard Schechner apunta a la semejanza entre este estado liminal de la duermevela y la creatividad artística, y comenta una observación de Antón Ehrenzweig, quien «llama "poemagógico" a este estado y señala que asimila la violencia a la creatividad: "Imágenes poemagógicas de sufrimiento, destrucción y muerte […] en su enorme variedad, reflejan las varias fases

y aspectos de la creatividad de manera muy directa, por eso el tema central de muerte y resurrección, de entrampamiento y liberación, parece oscurecer los otros"».[160]

Este estado *poemagógico* es figura central en *El zorro...* En principio, podemos decir que mimetiza la escena en la que Huatyacuri es «espectador» del diálogo de los zorros, y se repite de esa manera tanto en el «relato» como en los «diarios». En ese sentido constituye una repetición ritual. Pero, si la figura del entresueño nos remite a la historia modélica contada en el manuscrito de Huarochirí, también la duermevela del protagonista don Esteban nos propone una forma de inscripción del autor quien, en su propio drama agónico, a través de su propio mayu-relato, propone un rito de muerte y resurrección que le dará forma a nuestra lectura. Y es aquí donde se hace aparente la lógica de los mecanismos narrativos que he estado describiendo en este capítulo IV (el relato meándrico, el carácter metafórico del discurso, las resonancias simbólicas como efecto del sustrato, etcétera) como forma de construir ese estado de «atención porosa» que caracteriza a los estados de umbral.

Desde el «Primer diario» (última entrada, 17 de mayo), se establece una tendencia al cambio de registro y dirección que modelará el discurso tanto del relato como el de los diarios. En el «Primer diario», en la entrada del 16 de mayo, pasa de una declaración sobre la (su) «enfermedad», a través de una comparación entre la sensación de sus ojos y el «polvo amarillo que el huayronqo abraza con su cuerpo negro», a un trance descriptivo sobre el huayronqo. Al final, retoma la reflexión, que luego se hace apóstrofe directo y promesa de narrar:

> En este instante lo siento bajo mi frente, lento, regándome su polvo de cementerio, acrecentando mi enfermedad. ¡Pero ya no deseos de suicidio! Al contrario, hay cierta dureza en el cuerpo de mis ojos, un dolor difuso, como un sueño maligno, de muerte temida y no deseada. *Sí, queridísimo João Guimaraes Rosa, te voy a contar de algún modo en qué consiste ese veneno mío* [el énfasis me pertenece] (27).

Le habla a un muerto, a un amigo escritor cuya literatura es invocada por las asociaciones entre el huayronqo y la enfermedad. La promesa se cumple al comenzar la entrada del 17 de mayo, que es una poderosa narración sobre el recuerdo de un encuentro, siendo un niño él, con una mestiza preñada y forastera. En un punto el relato casi tiene rango de escena que se rompe en un apóstrofe:

---

[160] Schechner, Richard. «Ritual, Violence, and Creativity». En Smadar Lavie, Kirin Narayan y Renato Rosaldo (eds.). *Creativity/Anthropology*. Ithaca: Cornell University Press, 1993, p. 315. La cita de Ehrenzweig viene de *The Hidden Order of Art*. La traducción es mía.

> Sentí que la mano de la Fidela levantaba el poncho de pako con que me abrigaba. El «lacayo» y doña Fabiana, la cocinera, discutían. Fidela se acercó más hacia donde estaba mi cuerpo; debió llegar hasta la parte media de la batea. Y fue avanzando la mano hacia mi vientre. Sus dedos duros estaban como caldeados. Yo guardé silencio; *vi, hermano João. (¿Por qué me dirijo a ti? ¿Será porque has muerto y a mí la muerte me amasa desde que era niño* […]) [el énfasis es mío] (28).

Y entonces se hace otra vez relato-apóstrofe: «No João: no vi nada cuando Fidela me tocó el vientre y sus dedos, como arañas caldeadas, medio desesperadas, me acariciaban». La secuencia se cierra con la narración de la despedida y partida de la mestiza, en la que el narrador actualiza (se mete en) el recuerdo: «La vimos irse largo rato. Pasó tras el muro de espinos que guardaba un potrero de la señora del pueblo, y empezó a subir la cuesta cascajienta. «Va, pues, a parir un huérfano, un forastero; quizás adónde» dijo doña Fabiana. Ya había subido muy alto; no podía volver» (29).

Los zorros emergen en este punto, como de un estado de umbral del autor/narrador, que se asocia con el estado de umbral del niño protagonista de la digresión, que se asocia con el estado de umbral del héroe en el relato inscrito en el manuscrito de Huarochirí, de donde emerge el diálogo arquetípico de los zorros, que se asocia con el diálogo de los personajes que emergen de ese estado de umbral de la escritura en la novela, etcétera.

Este mecanismo genera una densa red de motivos en conexión asociativa y revela la densidad del tramado del lenguaje, la vastedad de la mente que allí busca expresarse. Revela en la superficie textual la compleja articulación de tiempos, de modos, de espacios que hacen una novela preñada, como la Fidela; y a un autor, como el muchacho, confundido, forastero, huérfano. Este mecanismo (y la lógica asociativa que lo sostiene) era una particularidad característica de los momentos lírico-liminoides de *Los ríos profundos*, por ejemplo. En *El zorro*, se instala en la instancia autorial de los diarios y se inscribe desde allí como motivo y también como forma de encuadre del relato: no solo lo vemos a través de los estados crepusculares de don Esteban, sino también, por ejemplo, en la atmósfera de irrealidad que domina en el capítulo III (el diálogo de los zorros en la fábrica chimbotana).

Pero no solo se produce un entrelazamiento de temas y motivos, sino también, como hemos visto, de mecanismos narrativos. Se definen, de ese modo, los contornos de nuestra percepción. Se produce una continua reformulación de los marcos de entendimiento. Y, con esto, se puede pensar en una afirmación más radical. En «Los diarios» se produce la *ritualización* de la escritura; esto es, se define la visión (interpretación, entendimiento) de la literatura como potencial espacio ritual: en la potenciación del lenguaje (el poder de la palabra/el quechua para nombrar), en la escritura como agón (la lucha contra la

muerte), en la escritura como práctica de inscripción de la experiencia, etcétera. De hecho, la literatura (y en particular la idea de la novela) se puede pensar en Arguedas en las coordenadas en las que Víctor Turner pensaba el ritual: no como un *epifenómeno,* esto es, como mera expresión o reflejo de una estructura social, sino como espacio generador de visiones alternativas y de potenciales nuevas formas y arreglos sociales. Es a la vez un espacio de suspensión crítica y un recurso que hace disponible modelos cognitivos y de conducta igualmente nuevos o alternativos.[161]

Tiene razón Lienhard en llamar la atención sobre el último diario de Arguedas como epílogo narrativo de la novela, y en insistir en el predominio del tema de la muerte en él. Y, como él, entiendo que se trata en este punto de una abierta apelación al lector: a involucrar al lector como compañero dialógico del autor y los personajes. Como en *El Sexto* primero y en *Todas las sangres* después, uno se pregunta para quién se da la preparación minuciosa de la escena sacrificial que es fundamental en esas novelas, y también para qué. En el caso de la última novela, cabría insistir en la más poderosa orientación «hacia fuera» de la apelación al lector, pero como una manera de inscribir ese diálogo en un proceso que extiende la lógica del ritual. Lo que hace a *El zorro de arriba y el zorro de abajo* una obra excepcional y extrema es que se inscribe en ella la escena del sacrificio ritual del autor, que es el acto que redirige nuestra atención, o la crea nueva. Tal vez esto ayude a entender la fuerza con la que Arguedas y su obra se inscriben en nuestra sensibilidad y cultura intelectual.

[161] Para un comentario extenso y preciso sobre las ideas de Victor Turner sobre la relación entre ritual, creatividad y cambio social véase Alexander, Bobby C. *Victor Turner Revisited. Ritual as Social Change*. Atlanta: Scholars Press, 1991; especialmente pp. 27-29.

Epílogo
Muerte y resurrección: la inscripción dolorosa del autor

Se acepta consensualmente que la literatura de Arguedas tiene su origen en la necesidad de contestar la imagen falsificada del indio y de lo andino tal y como esta se ofrecía en la literatura de su tiempo. Esta forma de ilustrar los orígenes y el desarrollo de la literatura arguediana ha servido para fijar lo que hemos terminado por reconocer como el fundamento ético y estético de esta obra, representado emblemáticamente en la frase «Yo lo tengo que escribir tal cual es, porque yo lo he gozado, yo lo he sufrido». La literatura de Arguedas se entiende entonces como una literatura comprometida con la tarea de revelar la densidad humana e histórica del proceso social andino (luego, el peruano), cuya autoridad y autenticidad se funda en la persona de un autor que se reclama miembro y testigo del mundo al cual se refiere su discurso.

Esta posición central que ocupa el «yo» autorial es sin lugar a dudas una de las características más importantes de la producción artística e intelectual de Arguedas. Es también una condición problemática. ¿Es el autor una cifra de experiencia; su trabajo una imagen o cristalización de esa experiencia? Cerca a esta idea (o ideal) se encuentra la concepción que Arguedas tiene del valor y significado de figuras como Guamán Poma y César Vallejo. Tanto el cronista indio del siglo XVII como el poeta vanguardista fueron sus héroes culturales de los años treinta en adelante. Esta idea del autor va tomando forma en la época en que Arguedas lucha por articular una imagen de sí mismo como autor. Un texto clave para entender este proceso es «Entre el quechua y el castellano, la angustia del mestizo» de 1939. Para entonces se va definiendo una característica temprana y esencial de la literatura de Arguedas (y, en general, de su actividad discursiva). Yo la he llamado *la tendencia hacia la autoexpresión:* ese esfuerzo por transformar la experiencia personal en escritura, tal como Arguedas entendía que Guamán Poma y Vallejo habían hecho antes que él. El discurso autobiográfico, ya sea en su sentido

estricto como en su sentido laxo (ficcional), es solo un aspecto de esta tendencia hacia la autoexpresión. En su conjunto, esta da cuenta del esfuerzo consciente por construir una «vida del autor» *ad-hoc,* sobre la cual reposa su autoridad para predicar acerca del mundo andino (primero) y de la sociedad peruana (después). Una *figura autorial* que emerge, en distintas coyunturas, ante la percepción de que hay una crisis en la manera como se piensa o se representa la dinámica de su sociedad.[162]

Los críticos han trabajado en torno a este tópico en términos muy cercanos a aquellos en que lo planteó el propio Arguedas. La idea de la literatura de Arguedas entendida como espacio autobiográfico y testimonial es uno de los pilares sobre los que se apoya la recepción de su obra. De ese modo, Arguedas satisface nuestra necesidad o nuestro deseo de este ideal que sostiene como posible una relación transparente y verdadera entre vida y literatura. Satisface también nuestra necesidad de autenticidad: sostener la autoridad de nuestro «intérprete» y, consecuentemente, la posibilidad de interpretar y producir significado, de darle sentido a nuestra experiencia como individuos y como comunidad.

Este es el aspecto constructivo de «Arguedas» en tanto autor y obra: se abre y se nos ofrece él mismo como zona generativa, como espacio de simbolización, un campo o fuente de nuevas metáforas, un impulso a nuestra propia actividad creativa, interpretativa, simbólica. No deja de ser fascinante que esta promesa de diálogo entre culturas y grupos étnicos, entre divergentes proyectos históricos y sociales, que la base de una tan optimista propuesta hermenéutica sobre el Perú se haya construido sobre la vida y la obra de un hombre que termina optando por el suicidio, que abiertamente declara en su último diario que no puede entender, que no le puede dar sentido a lo que ocurre en su país y en su propia vida. Este «hecho» tenía que ser superado en términos simbólicos: este acto de suicidio no puede ser visto como un acto aislado de otros actos o gestos simbólicos del sujeto, pues se trata de un hecho indeleblemente inscrito por y en su literatura.

Entre los críticos arguedistas, Roland Forgues ofrece el desarrollo más interesante sobre este asunto, no solo porque aborda directamente el aspecto sacrificial del suicidio de Arguedas, sino también porque lo conecta con el contenido de *lo sacrificial,* cuya presencia rastrea bien a lo largo de su obra. Forgues ve el suicidio de Arguedas como «el acto sacrificial que mejor revela el mensaje» de su obra. Este acto sacrificial es un acto de

[162] Este argumento lo he presentado previamente en «Muerte y resurrección del autor», en Maruja Martínez y Nelson Manrique (eds.). *Amor y fuego. José María Arguedas, 25 años después*. Lima: Centro de Estudios para la Promoción y el Desarrollo, DESCO-Centro Peruano de Estudios Sociales, CEPES-SUR Casa de Estudios del Socialismo, 1995, pp. 273-282.

purificación en el que «la sangre derramada, cual savia del pasado, purifica el presente, lo vivifica, lo fortalece para asegurar el porvenir». En segundo lugar, el suicido del autor «aparece, pues, como el acto sacrificial que corona la ceremonia mágica», que en el caso de Arguedas mismo está representada por la escritura que «lleva consigo el sueño de la historia». En tercer lugar, Forgues plantea que es necesario hacerse cargo del hecho que este acto indica que «el escritor considera de ahora en adelante su escritura, es decir, su propia acción, incapaz de modificar la realidad concreta del mundo terrenal».[163] Hasta aquí, el razonamiento de Forgues le da precisión al planteamiento de la crítica arguedista, que siempre llega al punto de tener que digerir esta muerte sin traerse abajo el proyecto de construcción simbólica, el potencial interpretativo que ofrece la obra de Arguedas.

Concluye Forgues: «Podemos preguntarnos si, dándose la muerte José María Arguedas no ha pensado que […] su pasaje de la trascendencia mítica no era, finalmente, el mejor medio de insertar su acción en la realidad concreta». Esto es lo que yo llamo la inscripción dolorosa del autor, idea que nos asoma a la escena de creación de un significante trascendental, una escena que, como ya hemos visto, ha sido construida repetidamente en su ficción. Pero Forgues cierra sus observaciones con el siguiente comentario al respecto: «Si así fuera, a juzgar por los esfuerzos de recuperación de su pensamiento y de su acción por los diversos medios de la izquierda peruana, no podríamos dejar de pensar que José María Arguedas consiguió, en parte por lo menos, su objetivo y que su muerte no fue totalmente inútil, aunque siga siendo la expresión de un dramático fracaso».[164]

Aquí no encontramos con la misma dificultad de la que ha estado hecha, en gran medida, la construcción de la fama póstuma de Arguedas. El fraseo de Forgues nos recuerda al que usa William Rowe, a finales de los setenta, para concluir su reflexión sobre *Los zorros* y, prácticamente, sobre el conjunto de la obra de Arguedas. Sin embargo, como veremos, Rowe le da la vuelta a la noción de 'fracaso' y la orienta de manera productiva:

> Su propio suicido finaliza las enormes contradicciones que encaraba en *El zorro…* y que eran, en efecto, la culminación de los conflictos con los que había batallado a través de su vida y su obra. También debemos recordar el coraje que mostró al dar el salto a una nueva realidad: sin este coraje el triunfo «a medias» (y digo esto sin restar ningún valor a la palabra triunfo) no hubiera sido posible.[165]

---

[163] Forgues, Roland. *José María Arguedas: del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*. Lima: Editorial Horizonte, 1992, p. 383.

[164] *Ibid.,* p. 384.

[165] Rowe, William. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas.* Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979, p. 211.

He partido de la idea en estos ensayos de que el autor y su obra se nos ofrecen como espacios de simbolización, esto es, como campo que abre y hace posible la creación de símbolos, que hace posible formas de pensar. Pero, según lo que hemos visto, esto se realiza, en el caso de Arguedas, a través de un acto de inscripción dolorosa en nuestra imaginación. La trayectoria de Arguedas (en particular durante la última década de su vida) nos muestra un sujeto comprometido con la creación de un tipo particular de artefacto (de novelas como «escenas») orientado a captar la atención (suscitarla intensa, nueva) sobre el drama de la sociedad peruana. Es a la vez un sujeto que se siente y se presenta como envuelto en ese drama y en la violencia que suscita. Es esto lo que me lleva a considerar el aspecto («carácter») sacrificial del suicidio de Arguedas, aquel que está inscrito textualmente.

Habla Arguedas de su suicidio al comenzar el «Primer diario» y de la inminencia de su suicidio en su «¿Último diario?». En él, considera que este acto tal vez sea ya «la última chispa que pueda encender». El suicidio se presenta entonces como acto que es un último esfuerzo de continuidad y coherencia semiótica. Por lo tanto, cuando habla en este contexto de su inminente suicidio, todo lo que dice de él, tanto del acto como de la persona que lo ejecutará (ese individuo-quechua-moderno), apunta en la misma dirección. No se trata de un chantaje emocional (como, no sin agudeza, lo lee Vargas Llosa), pero sí se trata de enganchar al lector en el esfuerzo continuo de sostener un proceso de producción de sentido. Es la forma que adquiere este «darle cuerpo» a una comunidad. Nuestro acto de lectura se convirtió entonces en una resurrección del autor —ahora una figura reedificada, míticamente constituida, hecha con los nódulos de significado que habían de ser hallados en sus escritos—. Arguedas, entonces, como Cámac (como Pachacámac), se echó a andar: significó confianza, un mensaje de esperanza (uno complejo, no simple) que aun en sus contradicciones, o precisamente en virtud de ellas, ofrecía una base comprehensiva para el entendimiento de la realidad peruana. Nos tocaba resolver las (sus) contradicciones internas (¿acaso no la marca de nuestro «pecado» como comunidad?) para hacerlo útil, apto como campo capaz de producir una cosecha plena de metáforas raigales.

Bibliografía

Adas, Michael. *Prophets of Rebellion. Millenarian Protest Movements against European Colonial Order*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1990.

Alegría, Ciro. *El mundo es ancho y ajeno.* Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1941.

Alexander, Bobby C. *Victor Turner Revisited. Ritual as Social Change*. Atlanta: Scholars Press, 1991.

Angell, Luis Felipe. *La tierra prometida*. Lima: Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 1958.

Aquézolo Castro, Manuel (recopilador). *La polémica del Indigenismo*. Textos y documentos recopilados por Manuel Aquézolo Castro. Lima: Mosca Azul Editores, 1976.

Aramburú, Carlos Eduardo. «Aspectos del desarrollo de la antropología en el Perú», en *Ciencias sociales en el Perú. Un balance crítico*. Bruno Podestá (editor). Lima: Universidad del Pacífico, 1978, pp.1-33.

Arendt, Hannah. *Between Past and Future. Six Exercises in Political Thought*. Cleveland: Meridian Books, 1966.

Arguedas, José María. «Yawar (Fiesta)», en *Revista Americana de Buenos Aires*, Año XIV, Nº 156, Buenos Aires, 1937, pp. 127-145.

_____ . «El despojo», en *Palabra*, Nº 4, Lima, abril 1937, pp. 10-13.

_____ . *Canto Kechwa.* Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad, 1938.

_____ . «La fiesta de la Cruz. Danza de los 'sijllas'», *La Prensa*, Buenos Aires, 15 de julio, 1941.

_____ . «Los ríos profundos», en *Las Moradas*, vol. II, Nº 4, Lima, abril 1948, pp. 53-59.

_____ . «Acerca del intenso significado de dos voces quechuas», en *La Prensa,* Buenos Aires, 6 de junio, 1948.

_____ . «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú». *Mar del Sur*, Año II, vol. III, Nº 9, Lima, enero-febrero de 1950, pp. 66-72.

_____ . /et al. *Mesa redonda sobre el monolingüismo Quechua y Aymara y la educación en el Perú*. Lima: Ediciones de la Casa de la Cultura, 1966.

_____ . *Las comunidades de España y del Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968.

_____ . *Ollantay. Cantos y narraciones quechuas.* Versiones de José María Arguedas, Cesar Miró y Sebastián Salazar Bondy. Biblioteca Peruana. Lima: PEISA, 1974.

_____ . «Un narrador para un nuevo mundo». *Los inocentes. (Relatos de collera).* Oswaldo Reinoso. Tercera edición. Lima: Ediciones Narración, 1975. Sin números de página.

_____ . «Introducción». *Dioses y hombres de Huarochirí.* Segunda edición. México: Siglo Veintiuno Editores, 1975, pp. 9-18.

_____ . *Formación de una cultura nacional Indoamericana.* Selección y prólogo de Ángel Rama. México: Siglo Veintiuno Editores, 1975.

_____ . «Puquio, una cultura en proceso de cambio. La religión local». (1956), en *Formación de una cultura nacional indoamericana.* Selección y prólogo de Ángel Rama. México: Siglo Veintiuno Editores, 1975, pp. 34-79.

_____ . *Obras Completas.* Compilación y notas de Sybila A. de Arguedas. Primera edición. Lima: Editorial Horizonte, 1983.

_____ . *¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre* Todas las sangres. *23 de junio de 1965*. Prólogo de Alberto Escobar. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1985.

_____ . *Indios, mestizos y señores.* Lima: Editorial Horizonte, 1985.

_____ . *Primer Encuentro de Narradores Peruanos* (1969). Segunda edición. Lima: Latinoamericana Editores, 1986.

_____ . *Nosotros los maestros*. Presentación y selección de Wilfredo Kapsoli. Lima: Editorial Horizonte, 1986.

_____ . *Las cartas de Arguedas.* Edición de John V. Murra y Mercedes López-Baralt. Primera edición. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

Arredondo, Sybila. «*El zorro de arriba y el zorro de abajo* en la correspondencia de Arguedas», en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica. Eve-Marie Fell (coordinadora). Nanterre: ALLCA XX, 1990, pp. 275-295.

Ashley, Kathleen. «Introduction», en *Victor Turner and the Construction of Cultural Criticism. Between Literature and Anthropology*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

Auerbach, Erich. *Scenes from the Drama of European Literature: Six Essays*. Nueva York: Meridian Books, 1959.

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination.* Edición y traducción de Michael Holquist y Caryl Emerson. Cuarta edición. Austin: University of Texas Press, 1986.

_____ . *Problems of Dostoevsky's Poetics. Theory and History of Literature 8.* Edición y traducción de Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

_____ . «The *Bildungsroman* and Its Significance in the History of Realism. (Toward a Historical Typology of the Novel)», en *Speech Genres & Other Late Essays*. Carly Emerson y Michael Holquist (editores). Austin: University of Texas Press, 1987.

_____ . /P.N. Medvedev. *The Formal Method in Literary Scholarship. A Critical Introduction to Sociological Poetics*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

Bal, Mieke. «Experiencing Murder. Ritualistic Interpretation of Ancient Texts», en *Victor Turner and the Construction of Cultural Criticism. Between Literature and Anthropology*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1990, pp. 3-20.

Banfield, A. «Reflective and Non-Reflective Consciousness in the Language of Fiction». *Poetics Today*, vol. 2, Nº 2, 1981, pp. 61-67.

Barraclough, Geoffrey. *An Introduction to Contemporary History*. Aylesbury: Penguin Books, 1973.

Basadre, Jorge. *Equivocaciones. Ensayos sobre literatura penúltima*. Lima: Casa Editora La Opinión Nacional, 1928.

_____ . *Perú: problema y posibilidad*. Segunda edición. Lima: Banco Internacional del Perú, 1978.

Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

Béjar, Héctor. «Los orígenes de la nueva izquierda en el Perú: La izquierda guerrillera (período 1956-1967)», en *Pensamiento político peruano 1930-1968*. Lima: DESCO, Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1990, pp. 351-377.

Belaúnde Terry, Fernando. *La conquista del Perú por los peruanos*. Tercera edición actualizada. Lima: Editorial Minerva, 1994 [1959].

Berman, Marshall. *All that Is Solid Melts into Air*. New York: Viking Penguin, 1988.

Bernales, Enrique. *El desarrollo de las ciencias sociales en el Perú*. Lima: Centro de Investigaciones de la Universidad del Pacífico, 1981.

Bloch, Ernst. «The Conscious and Known Activity within the Not-Yet-Conscious, the Utopian Function» (1959), en *The Utopian Function of Art and Literature. Selected Essays*. Segunda edición. Cambridge: The MIT Press, 1989.

Borricaud, François. *Poder y sociedad en el Perú contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial SUR S. A., 1967.

_____ . /Jorge Bravo Bresani, Henri Favre, Jean Piel. *La oligarquía en el Perú. 3 ensayos y una polémica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos / Moncloa-Campodónico Editores Asociados, 1969.

Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Nueva York: Columbia University Press, 1993.

_____ . *Pascalian Meditations*. Stanford: Stanford University Press, 2000.

Braudel, Fernand. «The Situation of History in 1950», en *On History*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1980, pp. 6-22.

_____ . «History and the Social Science: The *Longue Durée*», en *On History*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1980, pp. 25-54.

_____ . «History and Sociology», en *On History*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1980, pp. 64-82.

Brombert, Victor. *The Romantic Prison. The French Tradition*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

Castro-Klarén, Sara. *El mundo mágico de José María Arguedas.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1973.

Castro Pozo, Hildebrando. *Nuestra comunidad indígena*. Lima, 1924.

Cefai, Daniel. «The Ethnographic Text As a Literary Form», en *Alfred Schutz's: Sociological Aspect of Literature. Construction and Complementary Essays*. Lester Embree (editor). Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1988, pp. 181-196.

Certeau. Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.

Collazos, Oscar. *Literatura en la revolución y revolución en la literartura (polémica)*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1970.

Cornejo Polar, Antonio. «El sentido de la narrativa de Arguedas», en *Revista Peruana de Cultura*. Nº 13-14 (diciembre 1970): pp. 17-48.

_____ . *Los universos narrativos de José María Arguedas.* Buenos Aires: Losada, 1973.

_____ . «El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Nº 7-8, Lima (1978), pp. 7-21.

_____ . *La novela indigenista.* Lima: Lasontay, 1980.

_____ . «La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias», en *Hacia una historia de la literatura latinoamericana.* Ana Pizarro (coordinadora). México: El Colegio de México/Universidad Simón Bolívar, 1987.

_____ . «Condición migrante y representatividad social: El caso de Arguedas», en *Amor y fuego. José María Arguedas, 25 años después*. Maruja Martínez y Nelson Manrique (editores). Lima: Centro de Estudios para la Promoción y el Desarrollo, DESCO-Centro Peruano de Estudios Sociales, CEPES-SUR Casa de Estudios del Socialismo, 1995, pp. 3-14.

_____ . *Escribir en el aire. Ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Berkeley: CELACP-Latinoamericana Editores, 2003.

Cotler, Julio. *Clases, estado y nación en el Perú.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1978.

Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Tercera edición muy revisada y mejorada. Madrid: Editorial Gredos, 1980.

Cowen, M. P. & R. W. Shenton. *Doctrines of Development*. Londres y Nueva York: Routledge, 1996.

Curátola, Marco. «Mito y milenarismo en los Andes: del taki onqoy a Inkarrí. La visión de un pueblo invicto», en *Allpanchis,* vol. X, Cusco, 1977, pp. 65-92.

Deleuze, Gilles & Félix Guattari. *Kafka. Toward a Minor Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Demetz, Peter. *Marx, Engels y los poetas*. Barcelona: Editorial Fontanella, 1968.

Deustua, Alejandro. *La cultura nacional.* Lima, 1937.

Deustua, José & José Luis Rénique. *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú, 1897-1931*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas, Debates Andinos / 4, 1984.

Diégues Júnior, Manuel and Bryce Word (editores). *Social Sciences in Latin America. Papers Presented at the Conference on Latin American Studies held at Rio de Janeiro, March 29-31, 1965*. Nueva York: Columbia University Press, 1967.

Eliade, Mircea. *The Myth of the Eternal Return (Or, Cosmos and History)*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

Elmore, Peter. «Imágenes literarias de la modernidad, entre *Conversación en La Catedral* de Vargas Llosa y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de Arguedas», en *Márgenes*, Nº 2, Lima, 1987, pp. 23-42.

—. *Los muros invisibles. Lima y la modernidad del siglo XX*. Lima: Mosca Azul, 1993.

Embree, Lester (editor). *Alfred Schutz's: Sociological Aspect of Literature. Construction and Complementary Essays*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1988.

Emery, Amy Fass. «The Eye of the Anthropologist. Vision and Mastery in José María Arguedas», en *The Antropological Imagination in Latin American Literature*. Columbia: University of Missouri Press, 1996.

Eriksson, Eric. *Young Man Luther*. Nueva York: Norton, 1958.

Escajadillo, Tomás. «Entrevista a José María Arguedas», en *Cultura Peruana*, Nº 7-8, Lima, julio-diciembre. 1965, pp. 22-23.

_____ . «Meditación preliminar acerca de José María Arguedas y el indigenismo», en *Revista Peruana de Cultura,* Nº 13-14, Lima, diciembre 1970, pp. 82-126.

Escobar, Alberto. «La guerra silenciosa de *Todas las sangres*», en *Revista Peruana de Cultura*, Nº 5, Lima, 1965, pp. 37-49.

_____ . *Arguedas o la utopía de la lengua.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1984.

_____ . «Relectura de Arguedas: dos proposiciones» en *Cyberayllu. Publicación sobre humanidades y cultura*. <www.cyberayllu.org>.

Favre, Henri. *La evolución y la situación de las haciendas en la región de Huncavelica, Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1966.

_____ . «Misteriosa oligarquía», en *La oligarquía en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1969, pp.

_____ . «José María Arguedas y yo: ¿un breve encuentro o una cita frustrada?», en *Cuadernos Americanos. Nueva Época,* Año X, vol. 2, Nº 56, México, marzo-abril 1996, pp. 23-31.

Fernandes, Florestán. «The Social Sciences in Latin America», en *Social Sciences in Latin America*, Manuel Diégues Júnior and Bryce Wood, editors. Nueva York: Columbia University Press, 1967.

Flores Galindo, Alberto. *Buscando un Inca: Identidad y Utopía en los Andes.* Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1987.

_____ . *Tiempo de plagas*. Lima: El Caballo Rojo Ediciones, 1988.

_____ . *Dos ensayos sobre José María Arguedas*. Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo, 1992.

Forgues, Roland. *José María Arguedas: la letra inmortal. Correspondencia con Manuel Moreno Jimeno*. Lima: Ediciones de los Ríos Profundos, 1993.

_____ . *José María Arguedas: del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*. Lima: Editorial Horizonte, 1992.

Foucault, Michel. «What is an Author?» en *The Foucault Reader*. Paul Rabinow (editor). Nueva York: Pantheon Books, 1984, pp. 101-120.

Friedrich, Paul. *The Language Parallax. Linguistic Relativism and Poetic Indeterminacy.* Texas Linguistics Series. Austin: University of Texas Press, 1986.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Nueva York: Atheneum, 1967.

Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969.

Gálvez, José. *Posibilidad de una genuina literatura nacional. (El peruanismo literario)*. Lima: Casa Editora M. Moral-Pando, 1915.

García, José Uriel. *El nuevo indio. Ensayos indianistas sobre la sierra surperuana.* Segunda edición corregida. Cusco: H. G. Rozas Sucesores Librería e Imprenta, 1937.

Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. Nueva York: Basic Books, 1973.

_____ . «Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought», en *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Antrhopology*. Nueva York: Basic Books, 1983, pp. 19-35.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Nueva York: Cornell University Press, 1980.

_____ . «Frontiers of Narrative», en *Figures of Literary Discourse*. Nueva York: Columbia University Press, 1982, pp. 127-144.

_____ . *Palimpsests. Literature in the Second Degree.* Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

Gibson, Charles. «HISTORY. Introduction», en *Handbook of Latin American Studies* Nº 26. Earl J. Pariseau (editor). Nueva York: Octagon Books, Inc., 1968, pp. 38-42.

Girard, Rene. *Deceit, Desire & the Novel. Self and Other on Literary Structure*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976.

_____ . «The Plague in Literature and Myth», en *To Double Business Bound. Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978, pp. 136-154.

_____ . *Things Hidden since the Foundation of the World*. Stanford: Stanford University Press, 1987.

_____ . *Violence and the Sacred*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.

Goldman, Lucien. *Towards a Sociology of the Novel*. Londres: Tavistock Publications, 1978.

González Vigil, Ricardo. «Introducción», en *Los ríos profundos* de José María Arguedas. Edición de Ricardo González Vigil. Quinta edición. Madrid: Cátedra, 2003.

Grimes, Ronald L. *Beginnings in Ritual Studies*. Washington: University Press of America, 1982.

_____ . «Victor Turner's Definition, Theory, and Sense of Ritual», en *Victor Turner and the Construction of Cultural Criticism. Between Literature and Anthropology*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1990, pp. 141-146.

_____ . *Ritual Criticism. Case Studies in Its Practice, Essays on Its Theory*. Columbia: University of South Carolina Press, 1990.

Habermas, Jürguen. *On the Logic of the Social Sciences*. Cambridge: MIT Press, 1991.

Harss Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1978.

_____ . / Barbara Dohman. *Into the Mainstream. Conversations with Latin-American Writers*. Nueva York: Harper & Row, 1967.

_____ . «*Los ríos profundos* como retrato del artista», en *Revista Iberoamericana*, Nº 122 (múmero especial sobre José María Arguedas, editado por Julio Ortega), Pittsburg, enero-marzo de 1983, pp. 143-148.

Hennelly, Alfred. *Liberation Theology. A Documentary History*. Maryknoll: Orbis Books, 1990.

Higgins, James. *A History of Peruvian Literature*. Liverpool: Francis Cairns Publications Ltd., 1987.

Hobsbawm, Eric. *Bandits*. Nueva York: The New Press, 2000.

Hopper, Rex. «Research on Latin America in Sociology», en *Social Science Research on Latin America. Report and papers of a Seminar on Latin American Studies in the United States Held at Stanford, California, July 8-August 23, 1963*. Charles Wagley (editor). Nueva York: Columbia University Press, 1964, pp. 243-289.

Iser, Wolfgang. *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology.* Baltimore, Londres: The Johns Hopkins University Press, 1993.

Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

_____ . *Question and Answer. Forms of Dialogic Understanding*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

Jung, Carl. *Memories, Dreams, Reflections*. Nueva York: Pantheon Books, 1963.

Kermode, Frank. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. Nueva York: Oxford University Press, 1968.

_____ . *The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

_____ . *History and Value*. Nueva York: Clarendon Press - Oxford University Press, 1988.

Királyfalvi, Béla. *The Aesthetics of György Lukács*. Princeton: Princeton University Press, 1975.

La Capra, Dominick. *History, Politics, and the Novel*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

_____ . *History & Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

Lafforgue, Jorge. *Nueva Novela Latinoamericana I.* Buenos Aires: Editorial Paidós, 1969.

Lalonde, Christopher A. *William Faulkner and the Rites of Passage*. Macon: Mercer University Press, 1996.

Larco, Juan (editor). *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. Compilación y prólogo de Juan Larco. Cuba: Ediciones Casa de las Américas, 1976.

Lauer, Mirko. *El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores, 1989.

Leavitt, John. «Poetics, Prophetics, Inspiration», en *Poetry and Prophecy. The Anthropology of Inspiration*. Edited by John Leavitt. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000, pp. 1-60.

Lévano, César. *Arguedas, un sentimiento trágico de la vida.* Lima: Editorial Gráfica Labor, 1969.

Lévi-Strauss, Claude. *Myth and Meaning. Cracking the Code of Culture*. Nueva York: Schocken Books, 1995.

Lienhard, Martin. *Cultura popular andina y forma novelesca*. Zorros *y danzantes en la última novela de Arguedas.* Lima: Latinoamericana Editores-Tarea, 1981.

_____ . «La "andinización" del vanguardismo urbano», en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica. Eve-Marie Fell (coordinadora). Nanterre: ALLCA XX, 1990, pp. 321-332.

_____ . *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina, 1492-1988*. Tercera Edición. Lima: Editorial Horizonte, 1992.

López-Baralt, Mercedes. *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino*. Madrid: Editorial Playor, 1987.

_____ . «*Wakcha*, *Pachakuti* y *Tinku*: tres llaves andinas para acceder a la escritura de Arguedas», en *Las cartas de Arguedas.* Edición de John V. Murra y Mercedes López-Baralt. Primera edición. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, pp. 301-330.

Losada, Alejandro. *Creación y praxis. La producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú.* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1976.

Loveluck, Juan. *La novela hispanoamericana.* Compilación y prólogo Juan Loveluck. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1963.

Lukács, Georg. *The Theory of the Novel. A Theoretico-Philosophical Essay on the Forms of the Great Epic Literature*. Cambridge: The MIT Press, 1994,

Macera, Pablo. «La historia en el Perú: ciencia e ideología» en *Trabajos de Historia. Tomo I*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1977, pp. 3-20.

Macey, David. *The Penguin Dictionary of Critical Theory*. Londres: Penguin Books, 2001.

Malraux, André. *Anti-Memoirs*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1968.

Mannheim, Karl. «Competition as a Cultural Phenomenon», en *Essays on the Sociology of Knowledge*. Londres: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1964, pp. 191-229.

_____ . *Ideology and Utopia. An Introduction to the Sociology of Knowledge.* Nueva York: Harcourt, Brace & World, Inc., [¿1936?].

Manrique, Nelson. *Yawar mayu. Sociedades terratenientes serranas, 1879-1910*. Lima: Instituto Francés de Estudios Peruanos - DESCO Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1988.

Mariátegui, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana.* Decimotercera edición. Lima: Empresa Editora Amauta, 1968.

_____ . *Peruanicemos al Perú*. Octava edición. Lima: Empresa Editora Amauta, 1980.

_____ . «El mensaje de Oriente», en *La escena contemporánea*. Décima edición. Lima: Empresa Editora Amauta, 1980, pp. 190-208.

_____ . «El centenario de Tolstoy», en *El artista y la época*. Octava edición. Lima: Empresa Editora Amauta, 1980, pp. 134-137.

Marín, Gladys. *La experiencia americana de José María Arguedas.* Buenos Aires: F. García Cambeiro, 1973.

Marx, Karl. «Manifesto of the Communist Party», en *The Marx-Engels Reader*. Robert C. Tucker (editor). Nueva York: W. W. Norton & Company, 1978, pp. 469-500.

McEvoy, Carmen. «Indio y nación: Una lectura política de la rebelión de Huancané (1866-1868)», en *Forjando Nación. Ensayos sobre historia republicana*. Lima: Universidad Católica del Perú / The University of the South, Sewanee, 1999.

McMullen, Roy. *Art, Affluence, and Allienation*. Nueva York: Mentor Books, 1969.

Mejía Baca, Juan (editor). *Manual del elector*. Lima: Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 1962.

Merino de Zela, Mildred. «Vida y obra de José María Arguedas», en *Revista Peruana de Cultura*, Nº 13-14, Lima, diciembre de 1970, pp. 127-178.

Miro Quesada R., Francisco. «La ideología de Acción Popular», en *Pensamiento político peruano 1930-1968*. Lima: DESCO Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1990, pp. 299-330.

Moore, Sally F., Barbara G. Myerhoff. «Secular Rituals: Forms and Meanings», en *Secular Ritual.* Sally F. Moore y Barbara G. Myerhoff (editoras). Assen: Van Gorcum, 1977, pp. 3-24.

Morales, Leonidas. «José María Arguedas: el lenguaje como perfección humana», en *Estudios Filológicos*, Nº 7, Valdivia, 1971, pp. 133-143.

Moretic, Yerko. «Tras las huellas del indigenismo literario en el Perú», en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas.* Juan Larco (compilador). La Habana: Casa de las Américas, 1976, pp. 31-44.

Moretti, Franco. *Modern Epic. The World-System from Goethe to García Márquez*. Londres, Nueva York: Verso, 1996.

Morson, Gary Saul & Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

Muñoz, Silverio. *José María Arguedas y el Mito de la Salvación por la Cultura.* Minneapolis: Instituto para el Estudio de Ideologías y Literatura, 1980.

Murra, John. «José María Arguedas: dos imágenes», en *Las cartas de Arguedas.* Edición de John V. Murra y Mercedes López-Baralt. Primera edición. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, pp. 267-298.

_____ . «Introduction», en José María Arguedas, *Deep Rivers*.Traducción de Frances H. Barraclough. Austin: University of Texas Press, 1997, pp. IX-XV.

_____ . «Pon la vida, pon los sueños. Conversación con John Murra», en Fernando Calderón, *Los trabajos de Sísifo: Conversaciones sobre las ciencias sociales en América Latina*. Heredia. Editorial de la Universidad Nacional (de Costa Rica), 2000, pp. 247-285.

Myrdal, Gunnar. *Asian Drama. An Inquiry into the Poverty of Nations, Volume I*. Nueva York: Pantheon, 1968.

Neumann, B. *La identidad personal: autonomía y sumisión.* Buenos Aires: Sur, 1973.

Nieto, Jorge. «¿Vieja o nueva izquierda?», en *Pensamiento político peruano 1930-1968*. Lima: DESCO Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1990, pp. 379-392.

Nugent, Guillermo. *El conflicto de las sensibilidades. Propuesta para una interpretación del siglo XX peruano*. Lima: Instituto Bartolomé de las Casas-Rímac, 1991.

Oliveira Campos, Roberto de. *Reflections on Latin American Development*. Austin: University of Texas Press, 1969.

Olney, James. *Memory and Narrative: The Weave of Life-Writing*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

Ortega, Julio. *La contemplación y la fiesta.* Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.

_____ . *Texto, comunicación y cultura: Los ríos profundos de José María Arguedas.* Lima: CEDEP, 1982.

Ossio, Juan. *Ideología Mesiánica del Mundo Andino*. Antología de Juan M. Ossio. Lima: Ignacio Prado Pastor, 1973.

Osterling, Jorge P. & Héctor Martínez. «Notes for a History of Peruvian Social Anthropology, 1940-1980», en *Current Anthropology. A World Journal of the Science of Man*, vol. 24, Nº 3, Chicago: The University of Chicago Press, June 1983, pp. 343-360.

Pásara, Luis. «Política y ciencias sociales en el Perú», en *Ciencias sociales en el Perú. Un balance crítico*. Bruno Podestá (editor). Lima: Universidad del Pacífico, 1978, pp. 167-210.

Phelan, James. «Narrative Discourse, Literary Character, and Ideology», en *Reading Narrative. Form, Ethics, Ideology*. James Phelan (editor). Columbus: Ohio State University Press, 1989, pp. 132-146.

Pinilla, Carmen María. *Arguedas: conocimiento y vida*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994.

_____ . *Arguedas en el valle del Mantaro*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004.

Podestá, Bruno (editor). *Ciencias sociales en el Perú. Un balance crítico*. Lima: Universidad del Pacífico, 1978.

_____ . «Para una historia de la sociología en el Perú», en *Ciencias sociales en el Perú. Un balance crítico*. Lima: Universidad del Pacífico, 1978.

Podestá, Guido. «*El zorro de arriba y el zorro de abajo*: Las paradojas de una literatura menor», en *José María Arguedas: vida y obra*. Edición de Hildebrando Pérez y Carlos Garayar. Lima: Amaru Editores, 1991, pp. 97-105.

Portocarrero, Gonzalo. *Racismo y mestizaje*. Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo, 1993.

Portugal, J. Alberto. «Muerte y resurrección del autor», en *Amor y fuego. José María Arguedas, 25 años después*. Maruja Martínez y Nelson Manrique (editores). Lima: Centro de Estudios para la Promoción y el Desarrollo, DESCO-Centro Peruano de Estudios Sociales, CEPES-SUR Casa de Estudios del Socialismo, 1995, pp. 273-282.

_____ . «Gótico, satírico grotesco: Andes, revolución y utopía en la obra de Vargas Llosa», en *SECOLAS Annals (Journal of the Southeastern Council on Latin American Studies)*, vol. XXX, marzo 1999, pp. 60-69.

_____ . «Héroes de nuestro tiempo. La formulación de la figura del protagonista en tres narraciones de M. Vargas Llosa, A. Bryce y M. Gutiérrez», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXX, Nº 59, Lima-Hanover, NH, primer semestre de 2004, pp. 229-248.

Quijano, Aníbal. *Dominación y Cultura / Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Lima: Mosca Azul Editores, 1980.

Rabinowitz, Peter J. «Chord and discourse: listening through the written word», en *Music and Text: Critical Inquiries*. Steven Paul Scher (editor). Nueva York: Cambridge University Press, 1992, pp. 38-56.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina.* Segunda edición. México: Siglo Veintiuno Editores, 1985.

_____ . «La inteligencia mítica», en *Transculturación narrativa en América Latina.* Segunda edición. México: Siglo Veintiuno Editores, 1985, pp. 194-226.

_____ . / Mario Vargas Llosa. *García Márquez y la problemática de la novela*. Buenos Aires: Corregidor-Marca, 1973.

Rénique, José Luis. «De la fe en el progreso al mito andino: los intelectuales cusqueños», en *Márgenes. Encuentro y Debate,* año I, Nº 1, Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo, marzo de 1987, pp. 9-33.

_____ . *Los sueños de la sierra. Cusco en el siglo XX*. Lima: CEPES, 1991.

Rens, Ivo. «El suicidio de José María Arguedas (ensayo psico-político)», en *Cuadernos Americanos* Nº 4, México D. F., julio-agosto de 1976, pp. 79-127.

Reisz, Susana. *Teoría Literaria. Una propuesta*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1987.

Ribeyro, Julio Ramón. *La caza sutil. (Ensayos y artículos de crítica literaria).* Lima: Editorial Milla Batres, 1976.

Ricoeur, Paul . *Lectures on Ideology and Utopia.* Nueva York: Columbia University Press, 1986.

Riva Agüero, José de la. *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima, 1905.

Rochabrún, Guillermo. «¿Viviendo en vano?: una relectura de la mesa redonda sobre *Todas las sangres*», en *Socialismo y Participación,* Nº 57, Lima: CEDEP, marzo de 1992, pp. 21-34.

Rodríguez-Luis, Julio. *Hermenéutica y praxis del indigenismo.* México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

Rorty, Richard. *Contingency, irony, and solidarity*. Nueva York: Cambridge University Press, 1999.

Rowe, William. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas.* Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979.

_____ . «Deseo, escritura y fuerzas productivas», en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica. Eve-Marie Fell (coordinadora). Nanterre: ALLCA XX, 1990, pp. 333-340.

Sáenz, Moisés. *Sobre el indio peruano y su incorporación al medio nacional.* México: Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1933.

Salazar Bondy, Augusto. *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo*. Lima: Francisco Moncloa Editores, 1965.

_____ . *Entre Escila y Caribdis*. Segunda edición. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1973.

Salazar Bondy, Sebastián. «Arguedas: La novela social como creación verbal», en *Revista de la Universidad de México,* Nº 11, julio 1965, pp. 18-20.

_____ . «La evolución del llamado indigenismo», en *Sur*, marzo – abril de 1965, pp. 44-50.

Sánchez, Luis Alberto. *La literatura peruana, derrotero para una historia cultural del Perú*. Lima: P. L. Villanueva, 1975.

Schechner, Richard. «Ritual, Violence, and Creativity», en *Creativity / Anthropology.* Smadar Lavie, Kirin Narayan and Renato Rosaldo (editores). Ithaca: Cornell University Press, 1993, pp. 296-320.

Scher, Steven Paul: editor. *Music and Text: Critical Inquiries*. Nueva York: Cambridge University Press, 1992.

Simmons, Cynthia. *Their Father's Voice: Vassily Aksyonov, Venedikt Erofeev, Eduard Limonov, and Sasha Sokolov*. Nueva York: Peter Lang, 1993.

Srubar, Ilja. «The Construction of Social Reality and The Structure of Literary Work», en *Alfred Schutz's: Sociological Aspect of Literature.» Construction and Complementary Essays*. Lester Embree (editor). Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1988, pp. 75-88.

Talmon, J. L. *Political Messianism. The Romantic Phase*. Nueva York: Praeger, 1961.

Thorp, Rosemary and G. Bertram. *Peru 1890-1977: Growth and Policy in an Open Economy*. Nueva York: Columbia University Press, 1978.

Tonnies, Ferdinand. *Community & Society*. Nueva York: Harper Torchbooks, 1963.

Turner, Terence. «History, Myth, and Social Consciousness among the Kayapó of Central Brazil», en *Rethinking History and Myth. Indigenous South American Perspectives on the Past*. Urbana: University of Illinois Press, 1988, pp. 195-213.

_____ . «Ethno-Ethnohistory: Myth and History in Native South American Representations of Contact with Western Society», en *Rethinking History and Myth. Indigenous South American Perspectives on the Past*. Urbana: University of Illinois Press, 1988, pp. 235-281.

Turner, Victor. *The Ritual Process. Structure and Anti-structure*. Ithaca: Cornell University Press, 1969.

_____ . *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.

_____ . «Variations on a Theme of Liminality», en *Secular Ritual*, Sally F. Moore y Barbara G. Myerhoff (editoras). Assen: Van Gorcum, 1977, pp. 36-52.

_____ . «Social Dramas and Stories about Them», en *On Narrative.* W.J.T. Mitchell (editor). Chicago: The University of Chicago Press, 1981, pp. 137-164.

Urbano, Henrique. «Modernidad en los Andes: Un tema y un debate», en *Modernidad en los Andes*. Henrique Urbano (compilador) y Mirko Lauer (editor). Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 1990, pp. I-XXXVII.

_____ . «Inkarrí antes y después de los antropólogos», en *Márgenes. Encuentro y Debate,* año I, Nº 1, Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo, marzo de 1987, pp. 144-154.

Urello, Antonio. *José María Arguedas: el nuevo rostro del indio. Una estructura mítico-poética*. Lima: Juan Mejía Baca, 1974.

Valcárcel, Luis E. *Tempestad en los Andes.* Lima: Editorial Universo, 1975 [1927].

_____ . *Memorias.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1981.

Vargas Llosa, Mario. «Conferencia de Mario Vargas Llosa ofrecida en el Teatro Ateneo el 27 de mayo de 1965», en *Primer Encuentro de Narradores Peruanos* (1969). Segunda edición. Lima: Latinoamericana Editores, 1986, pp. 153-165.

_____ . «Tres notas sobre Arguedas», en *Nueva novela latinoamericana 1*, Jorge Lafforgue (compilador). Buenos Aires: Editorial Paidós, 1969, pp. 30-36.

_____ . «Novela Hispanoamericana: de la herejía a la coronación», en *Ercilla*, Nº 1761, 18-25 de marzo de 1969, pp. 55-66.

_____ . «*El Sexto* de José María Arguedas: la condición marginal», en *El Sexto* de José María Arguedas. Barcelona: Editorial LAIA, 1974. pp. 7-21.

_____ . *La utopía arcaica*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

_____ . «Literatura y suicidio: el caso Arguedas», en *Revista Iberoamericana* XLVI, Nº 110-111, enero-junio 1980, pp. 3-28.

_____ . «José María Arguedas: entre la ideología y la arcadia», en *Revista Iberoamericana* XLVII, Nº 116-117, 1981, pp. 33-46.

_____ . «Sartre, Fierabrás y la Utopía», en *Contra Viento y Marea II (1972-1983).* Barcelona: Seix Barral, 1986.

_____ . «Antonio Consejero», en *Contra Viento y Marea II (1972-1983).* Barcelona: Seix Barral, 1986.

_____ . *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México D. F: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Vattimo, Gianni. *The Transparent Society*. Cambridge: Polity Press, 1992.

Vidales, Carlos. «Lucha intercultural y ambivalencia en la *Fiesta de Sangre*», en *La Rana Dorada. Revista de historia y cultura*. Estocolmo, 1997.

White, Hayden. «The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory», en *The Content of Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.

_____ . *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.

Wuthnow, Robert. *Communities of Discourse. Ideology and Social Structure in the Reformation, the Enlightenment, and European Socialism. Cambridge: Harvard University Press, 1989.*

Yurkievich, Saúl. «José María Arguedas: encuentro con una narrativa americana», en Cuadernos Americanos, septiembre-octubre 1963, pp. 264-278.

Cuando de José María Arguedas (Andahuaylas, 1911-Lima, 1969) se trata, incursionar en lo inarticulado implica sumergirse en una narrativa experimental, plagada de tensiones y cambios. A pesar del tiempo transcurrido desde que se publicó por primera vez, aquella obra no ha perdido la que es acaso su principal característica: hoy, como hace décadas, nos resulta aún inabarcable.

Este libro está inspirado, precisamente, en la empresa artística e intelectual de Arguedas. Se refiere a la manera en que su obra se hace y se reformula, y a las tensiones que la animan y que la aquejan. Aborda el particular contacto que el escritor mantenía con su mundo y su tiempo.

José Alberto Portugal se aventura en este complejo universo literario para responder —o quizá proponer— algunas de sus principales interrogantes: ¿cuál es la relación entre el escritor y su obra?, ¿cómo la concibe?, ¿hacia dónde se dirige su caudalosa imaginación?

ISBN: 978-9972-42-958-3
9 789972 429583