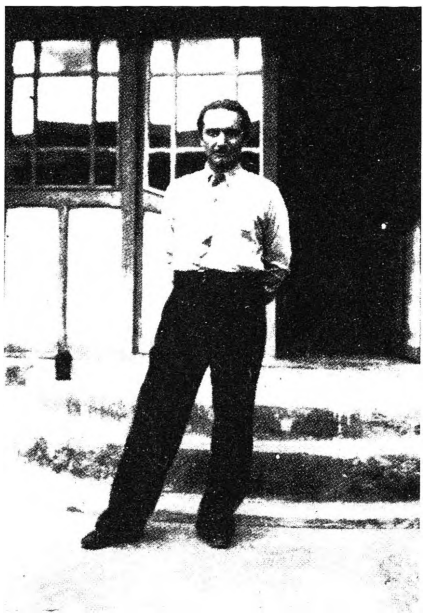
ARGUMENTO

Una suma de magníficos trabajos que nos empuja a la lectura y comprensión de ese mundo mágico y cruel que habita el paisaje y estancias de los Andes y sus gentes.

José M.ª Arguedas: indigenismo y mestizaje cultural como crisis contemporánea latinoamericana

José Carlos Rovira



José María Arguedas en Sicuani, 1940

La tradición del indigenismo

Reflexionar sobre la figura de José María Arguedas debe ser necesariamente, en primer lugar, situar al escritor en el marco cultural en el que su obra surge, es decir, en el interior de la tradición indigenista, un espacio sugerente de definición, y de identidad, de la literatura latinoamericana. Una reflexión sobre el indigenismo tendría obligatoriamente que recorrer múltiples referencias y realizarse en un espacio más amplio que el que aquí podemos utilizar.[1] Por un lado, el indigenismo nos remite a unos orígenes culturales que tienen como base la destrucción violenta que la Conquista opera desde comienzos del siglo XVI, con las grandes polémicas sobre el indio, como la protagonizada por Bartolomé de Las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda, remitiéndonos este espacio a los testimonios de pervivencia de las culturas indígenas, tanto como «cultura de vencidos»,[2] o como floración mestiza de la realidad indígena en el interior de los cánones de la cultura dominante, caso en orígenes de Garcilaso de la Vega *el Inca* o de Hamán Poma de Ayala; por otra parte, el indigenismo nos remite a una tradición cultural que se forja en el siglo XIX en conexión con los procesos de independencia americana y la búsqueda de una identidad cultural, tradición que progresivamente ha sido descrita como una evolución de una presencia del indígena desde la matriz romántica y, por tanto, desde una presencia idealizada, que la crítica bautizó como *indianismo*,[3] hasta una aparición real y problemática del indígena americano, que tiene en el marco literario una serie de títulos paradigmáticos previos a Arguedas, como son *Huasipungo*, del ecuatoriano Jorge Icaza, *Raza de Bronce*, del boliviano Alcides Arguedas, y *El mundo es ancho y ajeno*, del peruano Ciro Alegría.[4] A esta tradición literaria hay que añadir una amplia insistencia cultural y política que, entre múltiples referencias, tiene la contribución central de José Carlos Mariátegui,[5] a cuya tradición tanto reconocerá deberle José María Arguedas, en cuanto él mismo desarrollará una radical inmersión ideológica en el problema y sus soluciones, asumiendo además una doble función estético-científica; a Arguedas novelista hay que sumar el Arguedas antropólogo, como dos fuentes de intervención sobre el mismo argumento.

En este conjunto problemático se asienta por tanto la producción de nuestro escritor, quien asume globalmente la tradición literaria y cultural del indigenismo en los orígenes de su producción en los años treinta, tendiendo a formular progresivamente una obra en el terreno de lo que la crítica, con el intento de conseguir un nuevo matiz en la definición llamará *neoindigenismo*. Como formulación en el terreno específico de la literatura, deberíamos momentáneamente abandonar esta globalidad clasificatoria para entrar en el escritor, pero quizá sea necesario insistir previamente sobre la raíz estética que define esta creación: por un lado, la tipificación romántica del indígena (en línea con la conocida aproximación del *Atalá* de Chateaubriand); por otra parte, la vinculación, en el desplazamiento del indianismo al indigenismo, a la literatura realista finisecular, en la que se derivarían (hablo ya de un modelo comparativo europeo y español) modelos definidos como naturalistas y también regionalistas. Estas claves están en la base de una literatura que, si en el terreno ideológico tiende a acrecentar su compromiso y su radicalización, en el terreno estético tenderá necesariamente a liberarse de ataduras del pasado para plantearse —es siempre una preocupación arguediana— una nueva dimensión estética. No es necesario recordar que Arguedas escribe en una época en la que, en sus últimos años, los sesenta, asistiremos a un fenómeno de universalización de la novela hispanoamericana sin precedentes, aquel que por sus protagonistas y sus publicistas principales fue bautizado como «boom».

Arguedas: el suicidio como contraseña

Es posible, y quizá hasta atrayente, comenzar una reflexión sobre José María Arguedas recurriendo a un detalle que puede servir de marco explicativo final de su propia biografía intelectual, o, por el contrario, ser una útil contraseña desarticuladora de su peripecia cultural. Me refiero, claro está, a su suicidio, elaborado minuciosamente en avisos previos, de diarios y correspondencias, o de materiales novelísticos que confluyen en la última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*,[6] que se cierra casi en el momento, un 28 de noviembre de 1969, en el que el autor pone fin a su vida de un pistoletazo en las sienes, disparado en el claustro de la Universidad de San Marcos de Lima, de la que era catedrático de antropología. Si el novelista ha textualizado antes minuciosamente la propia muerte, sobre la que había fallado otra vez en 1966, nos cuenta las dificultades que ha tenido para conseguir un revólver, que lo ha probado y funciona, etc., la relación texto-vida nos pone delante una contraseña biográfica que, incluso los más arduos defensores de las lecturas no biográficas no podrán pasar por alto: un suicida es siempre una con-

moción, una distorsión de una expectativa tan radical como la vida. Suicidas anónimos nos asaltan con frecuencia desde las páginas de sucesos de los diarios. A veces pensamos en qué lleva a un ser humano a acabarse por sí mismo. Son pensamientos que confluyen en una segura incertidumbre: ¿qué podemos saber en definitiva de un hombre desconocido que se lanza al vacío desde un puente, o a las vías de un tren, o se traga unos tubos de barbitúricos minuciosamente elegidos...? Lo único que podemos saber, o imaginar, son los mecanismos psicológicos que fueron fallando, los laberintos de soledad y fracaso de los que el personaje en cuestión no podría salir. Pero, cuando el suicida se llama Mariano José de Larra, Vladimir Maiakovski, Cesare Pavese o José María Arguedas, como ahora, nuestra pregunta se tenderá a realizar a través de una indagación en los textos que fueron generando, en los detalles de una biografía que fue más o menos pública. ¿Es imprescindible hacerlo? En la mayor parte de los casos sí, puesto que el suicidio puede convertirse en una contraseña explicativa de la propia peripecia intelectual.

¡Cuántas páginas han generado esos momentos en los que un escritor reconocido decide, textualizándolo además, acabar de una vez! Es, por ejemplo, Cesare Pavese escribiendo en su diario del 18 de agosto de 1950:

> Los suicidas son homicidas tímidos [...] Ya no tengo nada que desear en esta tierra, excepto aquella cosa excluida por quince años de fracasos. Este es el balance del año no terminado, que no terminaré [...] Basta un poco de valor. Cuanto más determinado y preciso el dolor, más se debate el instinto de vida, y cae la idea de suicidio. Al pensar en ello, parecía fácil. Sin embargo, mujercitas lo han hecho. Se requiere humildad, no orgullo. Todo esto da asco. Basta de palabras. Un gesto. No escribiré más.[7]

O es José María Arguedas escribiendo un fragmento de diario el 22 de octubre de 1969:

> Habrán de dispensarme lo que hay de petitorio y de pavonearse en este último diario, si el balazo se da y acierta. Estoy seguro que ya es la única chispa que puedo encender. Y, por fuerza, tengo que esperar no sé cuántos días para hacerlo [Arguedas, 1971, p. 288].

O a su editor Gonzalo Losada el 5 de noviembre en una postdata:

> Obtuve en Chile un revólver calibre 22. Lo he probado. Funciona. Está bien. No será fácil elegir el día, hacerlo [Arguedas, 1971, p. 291].

Y al Rector y a los estudiantes de la Universidad de San Marcos el mismo día del suicidio, el 28 de noviembre:

> Elijo este día porque no perturbará tanto la marcha de la Universidad. Creo que la matrícula habrá concluido. A los amigos y autoridades les hago perder el sábado y domingo, pero es de ellos y no de la Universidad [Arguedas, 1971, p. 295].

La serenidad imparable de un suicida así es siempre un factor de conmoción. Un hombre de cincuenta y ocho años, ampliamente reconocido por su labor intelectual y centro de referencias de la cultura peruana de aquellos años; un hombre que aparentemente parece estar viviendo una nueva estabilidad sentimental —el matrimonio con la segunda mujer, Sybila Arredondo, ha sido tres años antes— decide acabarse mediante un gesto solitario y clamoroso. Quizá su biografía intelectual, o simplemente su biografía, puedan ayudar a explicárnoslo.

Andahuaylas, 1911

José María Arguedas nació en 1911 en Andahuaylas, al sur del Perú. La biografía tiene una serie de momentos y lugares que pueblan posteriormente su universo narrativo, dotando de una amplia intensidad memorial a sus páginas: los viajes del padre por la sierra peruana se convierten en material inicial de *Los ríos profundos*; la convivencia con los indios en la infancia, obligado por la madrastra, dinamiza la experiencia fundamental del bilingüismo y de la doble cultura; San Juan de Lucanas sirve para crear èl símbolo literario de la aldea de San Pedro en *Todas las sangres*; también Puquio, otra de las geografías infantiles, está en la base de *Agua* y *Yawar fiesta*; como los internados de la infancia, fundamentalmente el de los mercedarios de Abancay, como base de la creación del material narrativo de *Los ríos profundos*, etc.

Estamos en cualquier caso ante un escritor que ha hecho de su materia literaria una forma de autobiografía,[8] en la que geografías y situaciones vividas van determinando los impulsos de creación. Pero sobre estos impulsos se desarrolla inmediatamente una construcción lírica que genera la mejor parte de su obra, en la que es el mundo de evocación de la infancia el que persiste, creando una forma especial de entender la realidad: la aproximación vivencial al mundo indígena, como clave que explica el Perú contemporáneo, y, para Arguedas, a partir de aquí, el mundo contemporáneo. Heredero de una tradición cultural, sobre la que tiene una memoria biográfica, su creación novelística se va abriendo paso entre la lengua quechua, o los cantos quechuas, como raíz de identidad, hasta el grado de ser auténticos contrapuntos emotivos-memoriales de sus tramas literarias, tan vinculadas también a la propia biografía. Sobre estas líneas avanza muy pronto la condición científica del hombre interesado en la antropología, como determinación cultural y social para su aprecio del mundo indígena.

La primera producción

El mundo de Arguedas avanza entonces entre varias contraseñas personales y referencias sociales que van poblando su universo novelístico. *Yawar fiesta*, su primera novela, es como veremos enseguida, uno de los modelos ejemplares de su escritura. Publicada en 1941, la pre-

cedieron los relatos contenidos en *Agua* (1935), compuesta por «Los escoleros», «Warma kuyay» y la narración que da título al conjunto, donde ya están contenidos los principales elementos narrativos y culturales que el novelista desarrollará en su creación posterior: el niño protagonista-narrador, a través del que se filtran elementos de la propia biografía; la plasmación de un «universo socialmente escindido» cuyos elementos en conflicto son los indios y los blancos; el análisis de una comunidad indígena, la aldea de San Juan, donde el esquema tradicional tipológico de la novela indigenista (caciquismo, conflicto, liderazgo de un personaje indígena, derrota, etc.) articula también un análisis de las causas de la derrota por la división comunitaria, el aislamiento geográfico, el peso cultural de la Iglesia aliada de los blancos, y el papel de los indios que sirven a los opresores, como ha señalado Silverio Muñoz,[9] en un brillante análisis en el que propone además la presencia resolutoria de dos mundos narrativos: el de los adultos, concebido como acción y desarrollado en el marco del presente; y el de los niños, representados por el niño Ernesto, protagonista que llega a *Los ríos profundos*, que significa el mundo de la observación y está abierto hacia el futuro. Toda una construcción inaugural que, como insiste Silverio Muñoz, determina su praxis narrativa a partir de aquí.

Yawar fiesta significa en primer lugar un cambio absoluto de la tipología indigenista: no estamos ante un proceso insurreccional ante la injusticia, sino ante una radical inmersión en aspectos de la cultura indígena, con su brutalidad indudable, para determinar un debate narrativo, con diferentes voces, sobre otra *civilización y barbarie*: la fiesta sangrienta (*Yawar fiesta*, en quechua), es una corrida de toros sin torero, preparada minuciosamente por la comunidad de Puquio que, anualmente, como otras poblaciones serranas, realiza en esa peculiar corrida una demostración de su valor: los hombres se enfrentarán a pecho descubierto con la fiera, a la que deberán matar mediante cartuchos de dinamita que, por supuesto, acaban siempre llevándose algún contendiente junto al toro. Para desarrollar la trama, median la prohibición del Gobierno, la obligatoriedad de realizar la corrida con torero, el debate

FOTO: Jorge Paz

Niños de Patibamba. Abancay, 1972

múltiple, en Puquio y Lima, sobre el asunto, el debate de diferentes perspectivas en Puquio, hasta la aceptación de las normas, el miedo final del torero, y el uso de la dinamita como conclusión de la fiesta. Una anécdota que sirve para articular sobre todo una perspectiva de vida cotidiana y social en la que se extreman los elementos de una barbarie cultural y, en cualquier caso, la defensa de la propia cultura. Porque es Puquio, la comunidad indígena de la infancia, la que aparece perspectivizada mediante una doble intervención, antropológica y narrativa, en la que dinámicamente tienden a ponerse delante del lector elementos no resueltos de la propia determinación cultural. Una intervención dialéctica sobre los mundos vividos en la que los mecanismos de universalidad sólo pueden darse mediante una atractiva extrañeza. Y quizá lo más importante de la novela —que tuvo tres escrituras: 1937, 1941 y 1958— sea una estructura narrativa con múltiples puntos de vista, con escenas narradas doblemente desde diferentes perspectivas, y más aún, entre el debate entre «civilización y barbarie», la riqueza y la ambigüedad de la elección de lo mágico, aquí encarnado por el mito ancestral del valor, por la sangre, como ha indicado en un agudo análisis Roberto Paoli.[10]

La memoria de la naturaleza

La naturaleza permite sus evocaciones, rodeadas de una intimidad en la que no parece caber ninguna objetividad descriptiva. Se describe intimizando el paisaje, realizando con él, la mayor parte de las veces, un ejercicio de la memoria, que puede devenir memoria simbólica, en la que el antropólogo aparece al lado del niño que se crió en una cocina indígena de Puquio, construyendo paisajes en una actitud que va hacia el propio pasado y, más allá, al pasado racial, al pueblo quechua. Los mecanismos de la memoria pueden tener toda esta múltiple complejidad narrativa, asumir un universo indígena vivido y pensado luego, un universo emotivo e intelectual en el que la magia, por ejemplo, se convierte en una racionalidad sustancial. «El socialismo —dice una vez Arguedas— no mató en mí lo mágico», como constatación del propio universo defendido hasta la última racionalidad, la identificadora del pasado.

Los mecanismos de la evocación adquieren un valor sobresaliente en *Los ríos profundos*, seguramente la mejor obra arguediana. Su capítulo primero es un espléndido recorrido en el interior de una memoria en conflicto, en la que el paseo del niño Ernesto por el Cuzco, acompañado por su padre, permite una síntesis sobresaliente de los dos universos enfrentados: el muro incaico, vivificado y transmisor de vida («la corriente que entre él y yo iba formándose», p. 11, «este muro puede caminar; podría elevarse a los cielos o avanzar hacia el fin del mundo y volver», p. 13), frente al interior de la catedral, mortificadora y transmisora de muerte («La luz filtrada por el alabastro de las ventanas era distinta de la del sol. Parecía que habíamos caído, como en las leyendas, a alguna ciudad escondida en el centro de una montaña, debajo de los mantos de hielo inapagables que nos enviaban luz a través de las rocas [...] El rostro del Crucificado era casi negro, desencajado, como el del pongo. Durante las procesiones, con sus brazos extendidos, las heridas profundas, y sus cabellos caídos a un lado, como una mancha negra, a la luz de la plaza, con la catedral, las montañas o las calles ondulantes, detrás, avanzaría ahondando las aflicciones de los sufrientes, mostrándose como el que más padece, sin cesar...», p. 24).

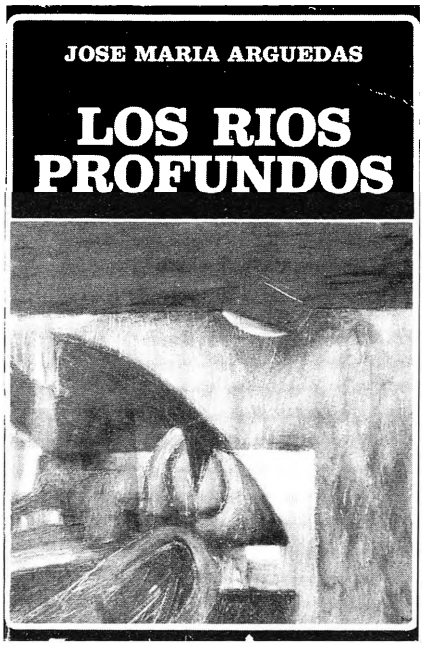
No es la contraposición efectiva, en un sentido estilístico, la que determina la eficacia del fragmento. El mecanismo, por otra parte, está próximo globalmente al que inicia las *Leyendas de*

Guatemala de Miguel Ángel Asturias: allí también, en el epígrafe «Guatemala», templos y construcciones de los dos universos van generando un recorrido en el que el Cuco de los Sueños es la única certidumbre, la que inicia lo mágico. En Arguedas prevalece la interiorización, rigurosamente biográfica, de esa apertura de las «puertas de la memoria» que se desarrolla en el capítulo citado con el brillante juego del sonido de la campana de la catedral, la «María Angola», como indicio mayor de una realidad agobiante en la que el niño protagonista encuentra elementos naturales como salvación: «Me despedí del pequeño árbol. Frente a él, mirando sus ramas escuálidas, las flores moradas, tan escasas, que temblaban en lo alto, temí al Cuzco. El rostro del Cristo, la voz de la gran campana, el espanto que siempre había en la expresión del pongo [...] me oprimían. En ningún sitio debía sufrir más la criatura humana. La sombra de la catedral y la voz de la "María Angola" al amanecer, renacían, me alcanzaban. Salí. Ya nos íbamos» (p. 25). Y concluye con su encuentro con el río, donde la vida son insectos zumbadores, o la misma voz poderosa de la corriente que, de nuevo, entre ternura y espanto, es capaz de despertar los «primitivos recuerdos, los más antiguos sueños».

Un significado para *Los ríos profundos*

Todo es aquí, va a serlo a partir de este capítulo inicial de *Los ríos profundos* una poderosa construcción de la memoria ante la naturaleza, en la que los símbolos salvíficos se entrelazan a los que indican agobio, opresión, muerte.[11]

La novela, seguramente la mejor creación arguediana, avanza en tres ejes temáticos determinantes: el internado de Abancay, adonde va a parar el niño protagonista; la rebelión de las chicheras, encabezadas por Doña Felipa (donde el esquema tradicional indigenista sólo se ve alterado por la presencia de un protagonista femenino por primera vez), a la que sucede la represión; y, por último, la peste que amenaza Abancay y que determina la salida del niño del internado. Todos estos espacios se articulan con el poderoso juego lírico intertextual de la



evocación natural, mecanismo que enlaza personajes y determina la posibilidad de la supervivencia para el protagonista ante la hostilidad múltiple del internado, la violencia de los compañeros, la actitud de los religosos, el ejército que llega a Abancay para perseguir a Doña Felipa, etc. La supervivencia es la naturaleza, con su ejemplo máximo, simbólico, del río, que es lo que «enlaza al mundo, vincula hondamente aspectos múltiples de la realidad, los acoge y asimila: es el signo mayor de la unidad del universo, premisa que convalida la visión mágica que Ernesto tiene del mundo».[12] El vínculo entre naturaleza y sociedad se establece en un código doble en el que los dos mundos en conflicto, el criollo-español y el quechua, van aflorando sistemáticamente, dando una dimensión operativa a la novela que, en un sentido social, adquiere un valor histórico que Julio Ortega definía como que la producción de Arguedas, y esta novela principalmente, levanta «un dramático texto literario-cultural que es al mismo tiempo denuncia y revelación, crítica y poesía. Un texto que reelabora la pluralidad de un sentido firmemente enraizado y socialmente zozobrante. El proyecto, así, de una cultura pluralista, donde varias naciones y minorías coexistan en términos de paridad, no es simple utopía: es el dilema más actual de la cultura hispanoamericana, y la forma moderna de nuestra cultura política. En los textos de Arguedas ese proyecto se adelanta con una alternativa andina: la existencia generadora de un modelo genuino, capaz de humanizar y enriquecer con su capacidad de comunicación al modelo supuestamente civilizador».[13]

La radicalización ideológica: *A nuestro padre creador Túpac Amaru*

Un texto clave para entender a Arguedas es *Túpac Amaru Kamaq Taytanchisman / A nuestro padre creador Túpac Amaru*,[14] publicado en 1962, un largo poema bilingüe quechua/español que asienta un proceso ideológico repleto de sugerencias culturales. El texto es una invocación a Túpac Amaru, «hijo del dios Serpiente», cuyo origen se remonta al último inca, Túpac Amaru I, ajusticiado en Cuzco en 1572. Su descendiente José Gabriel Condorcanki Túpac Amaru es el protagonista de la insurrección del siglo XVIII. El poema, construido como invocación religiosa, comienza por una identificación de la continuidad de la lucha «contra los demonios, nuestros amos». Continúa un texto en el que una naturaleza vivificada transmite al padre creador la vida del propio pueblo, que asume una vocación insurreccional en la continuidad del poema. El tono mágico e ideológico de la invocación asume un doble papel constructivo en el que parecen resumirse los resortes esenciales del futuro. Resulta así revelador el poema en cuanto determina un espacio nuevo para lo que, en cualquier clasificación, tendría el valor de un panfleto poético insurreccional: naturaleza, mito e historia confluyen en la construcción de una posición ideológica que, necesariamente, crea el futuro a partir de su inmersión en las raíces del pasado. Las bases de la radicalización del escritor quedan definidas así en este complejo de sugerencias culturales, en esta revolución cargada de poesía tan anclada en la historia del propio pueblo.

Hacia la destrucción de la novela

Creo que el momento clave de creación se ha desarrollado con *Los ríos profundos*. A partir de aquí asistiremos probablemente a un hundimiento de la construcción narrativa. Parece explicar esto un fragmento de uno de los diálogos de *El zorro*:

> Parece que se me han acabado los temas que alimenta la infancia, cuando es tremenda y se extiende encarnizadamente hasta la vejez [Arguedas, 1971, pp. 97-98].

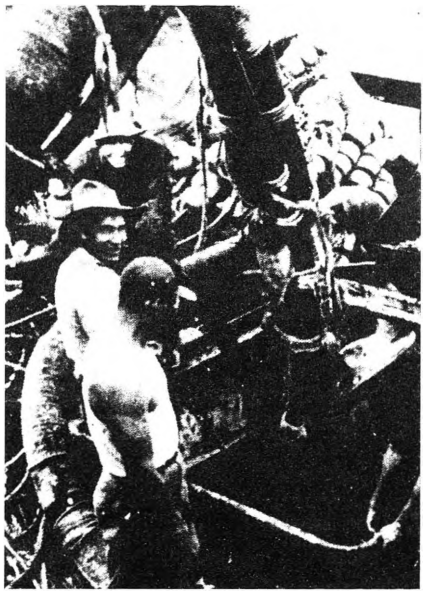
Este agotamiento de «los temas que alimenta la infancia», raíz constructiva de la mejor producción arguediana, abre otra línea de creación. Y entraremos en ella en *Todas las sangres* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, dos novelas de diferente impulso y objetivo, pero seguramente con un mismo resultado: el fracaso de la creación.

Todas las sangres (1964) asume un proceso de construcción que Arguedas había definido en 1950, cuando refiriéndose a *Agua* y *Yawar fiesta* decía:

> Se habla así de novela indigenista o indianista; y se ha dicho de mis novelas *Agua* y *Yawar fiesta* que son indigenistas o indias. Y no es cierto. Se trata de novelas en las cuales el Perú andino aparece con todos sus elementos, en su inquietante y confusa realidad humana, de la cual el indio es tan sólo uno de los muchos y distintos personajes [Arguedas, 1950, p. 66].

Pero ya hemos visto la construcción central indigenista que estas novelas tienen. El proyecto de novela totalizante de la realidad andina tardará en aparecer: es el que está en la base de *Todas las sangres*.

La obra, publicada en 1964, es un ambicioso y confuso proyecto de plasmación de la realidad peruana. La fundación de un espacio geográfico, la ciudad de San Pedro, trasunto literario probable de San Juan de Lucanas, del departamento de Ayacucho,[15] sirve de soporte para realizar una amplísima narración conflictiva de la sociedad en la que confluyen y se entrechocan elementos de la realidad contemporánea, con una indagación hacia el pasado y su peso determinante en el presente, que permite entrever el intento de reflexión globalizante: la pobreza, el mundo indígena campesino, el mundo industrial de la ciudad, etc. permite determinar una galería de tipos y conflictos en el interior de una ciudad aniquilada por el tiempo, cuyos signos de desgaste material construyen también una simbólica de la historia aniquilada en la perspectiva del Perú contemporáneo. Los grupos sociales (señores, comuneros, obreros, patronos, etc.) son parte de una galería de tipos morales que entrañan un profundo pesimismo social, en el que el mismo conflicto adquiere la función de ser paralizante. La idealización del Perú indígena, serrano, andino, adquiere un valor sobresaliente, frente a



Chimbote, faenas con absorbente en una bolichera. (Foto de J.M.ª Arguedas.)

la plasmación de las crisis contemporáneas en el Perú costeño e industrial, que significan ya no sólo un enfrentamiento de mundo y lenguas, sino de clases, en estructura ideológica que determina la construcción y la narración novelesca. El recurso a la Arcadia, como ha señalado Vargas Llosa, en la plasmación del universo indígena, es «una nostalgia desesperada por un mundo perdido, que se acababa, ya en gran parte destruido, y al que en su fuero interno, en contra de sus convicciones, en contra de su razón, se sentía profundamente ligado».[16]

El zorro de arriba y el zorro de abajo es la obra final y, en ella, se produce una máxima desarticulación narrativa. Construida en dos partes y cinco capítulos, tras los que se intercalan diarios del escritor, constituye una penosa experiencia de escritura en cuanto, en el interior de la novela, inconclusa por otra parte, asistimos a un enfrentamiento permanente entre la voluntad de seguir escribiendo y la posibilidad psicológica de ello: el suicidio, como ya se ha comentado, aflora permanentemente aquí como frontera definitiva. La construcción de una novela sin casi narración, donde un conjunto de diálogos van presentándonos unos personajes y unas situaciones, sirve de base para realizar un nuevo intento de definición del mundo contemporáneo, centrando aquí la perspectiva en el Perú costeño, en un marco similar al de *Todas las sangres*.

Junto a las situaciones (personajes en un prostíbulo en el primer capítulo, diálogos de Don Diego y Don Ángel, o de Esteban y el loco Moncada) van apareciendo en los diálogos elementos de una crónica referencial contemporánea: el comunismo, Juan XXIII, el papel de la Iglesia en América Latina, el *Che* Guevara..., plasmando una conflictividad continua que está enmarcada en una fuerte negatividad social como valoración de la propia tierra:

> Como en el aire de los abismos andinos en cuyo fondo corre agua cargada de sangre, así está, cierto, en esa novela [se refiere a *Todas las sangres*], el constreñido mundo indohispánico. Está el hombre, libre de amargura y escepticismo, que fue engendrado por la antigüedad peruana, y también el que apareció, creció y encontró al demonio en las llanuras de España. Parte de esos diablos se mezclaron en los montes y abismos del Perú, permaneciendo, sin embargo, separados sus gérmenes y naturalezas, dentro de la misma entraña, pretendiendo seguir sus destinos, arrancándose las tripas el uno al otro, en la misma corriente de Dios, excremento y luz [Arguedas, 1971, p. 95].

Un personaje narrativo llama la atención profundamente, tanto como el protagonista de los diarios intercalados: el loco Moncada, quien quizá, a veces, transmita como proyección lo que quiere decirnos el propio novelista: su extraño y entrecortado discurso antiimperialista, o su discurso sobre la sociedad, radical y repleto de incoherencia y negatividad. En cualquier caso, el loco Moncada es un personaje que asume una ruptura de personalidad similar a la del protagonista de los diarios, cuya lucidez reflexiva —y no es un juego de palabras— nos va abriendo camino a múltiples cuestiones: los abismos psicológicos de la escritura, construidos en el estremecedor diario del 13 de febrero de 1969, del que los siguientes párrafos nos indicarán sobradamente el tipo de ruptura que el novelista está viviendo:

> Pero ahora no puedo empalmar el capítulo III de la nueva novela, porque me enardece pero no entiendo a fondo lo que está pasando en Chimbote (escenario de la novela) y en el mundo. Voy a transcribir en seguida —lo haré al margen— las páginas que escribí en Chimbote, cuando igual que hoy, luego de varias noches de completo insomnio, atosigado ya de odios e ilusiones, de impotencia y vacío, decidí, otra vez, suicidarme [...] Entonces agonizaba porque no podía escribir el segundo capítulo; ahora se trata del tercero. El segundo capítulo lo escribí, arrebatado, sin conocer bien Chimbote ni conocer como es debido ninguna ciudad de ninguna parte. A través simplemente del temor y la alegría no se pue-

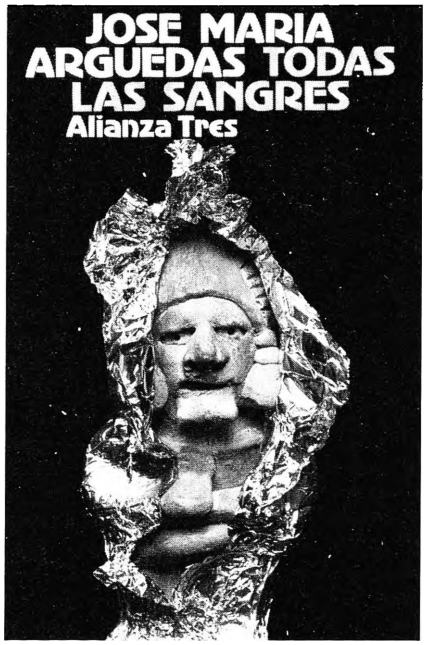
den conocer bien las cosas [...] Y creo que el intento de suicidio, primero, y luego las ansias por el suicidio fueron tanto por el agotamiento —estoy luchando en un país de halcones y sapos desde que tenía cinco años— como por el susto ante el miedo de tener que escribir sobre lo que se conoce sólo a través del temor y la alegría adultos, y no en el zumbar de la mosca que uno percibe apenas el oído se forma [...] ¡Tengo miedo, no puedo comenzar este maldito capítulo III, de veras! ¿Cuántas veces hemos hablado de él, doctora Hoffmann? [Arguedas, 1971, pp. 95-99].

La referencia final a la psiquiatra Hoffmann, a la que Arguedas visita varias veces en Santiago de Chile durante la escritura de la novela, es suficientemente elocuente para explicar el tipo de experiencia que vive el novelista, que, junto al registro psicológico que va determinando la dificultad de escritura, abre también una serie de claves estilísticas en sus diarios que explican también sus impedimentos: desde los primeros diarios se ha enfrentado con sus contemporáneos, ha escrito sobre ellos con una sintomática falta de aprobación. Veamos algunos párrafos:

A Onetti lo vi en México. Andaba con bastón, atendido por algunos que le conocían. Yo no había leído nada de él. Lástima. Le hubiera saludado; a don Alejo [Carpentier] no me atreví a acercarme, me lo presentaron dos veces. Dicen que es tímido, pero sentía, o lo sentía como a un europeo muy ilustre que hablaba castellano. Muy ilustre, de esos ilustres que aprecian lo indígena americano, medidamente [...] Carlos Fuentes es mucho artificio, como sus ademanes. De Cortázar sólo he leído cuentos. Me asustaron las instrucciones que pone para leer *Rayuela*. Quedé, pues, merecidamente eliminado, por el momento, de entrar en ese palacio [Arguedas, 1971, pp. 17-18].

Más adelante, las referencias a los mismos autores tienden a crecer, y Arguedas insiste en marcar distancias con los que ya están siendo protagonistas de una época: toma distancias con Vargas Llosa, con García Márquez, insiste en criticar a Fuentes y, sobre todo, a Cortázar «que aguijonea con su "genialidad", con sus solemnes convicciones de que mejor se entiende la esencia de lo nacional desde las altas esferas de lo supranacional» (*ibíd.*, p. 19), para concluir que:

Creo que de puro enfermo del ánimo estoy hablando con «audacia». Y no porque suponga que estas hojas se publicarán sólo después



que me haya ahorcado o me haya destapado el cráneo de un tiro... [*ibíd.*, p. 19].

En un diario de un año después la polémica ha surgido ya con alguno de estos escritores:

Mientras tanto, y desde la grandísima revista norteamericana *Life*, Julio Cortázar, que de veras cabalga en flamígera fama, como sobre un gran centauro rosado, me ha lanzado unos dardos briosos. Don Julio ha querido atropellarme y ningunearme irritadísimo, porque digo en el primer diario de este libro, y lo repito ahora, que soy provinciano de este mundo [...] Escrita y publicada la nota con que pretendo bajar a don Julio, aunque no sea sino por algunos segundos, de su flamígero caballo, he vuelto a sentirme sin chispa, sin candelita para continuar escribiendo [*ibíd.*, p. 204].

La referencias se multiplican a lo largo de otros momentos y sería innecesario recorrerlas todas para llegar quizá adonde estábamos yendo. El final de Arguedas es también el final de una experiencia de novela, articulada en una larga tradición e intentada modificar por nuestro novelista. El final de Arguedas puede ser el final del indigenismo como modelo estético en una historia que, afortunadamente, estaba provocando una universalización indudable de los modelos latinoamericanos que, en cualquier caso, eran obra de los autores aquí, más o menos, denostados. Y resultaría interesante reflexionar ahora sobre la vinculación existente entre el proceso literario iniciado en los años sesenta en la literatura hispanoamericana, y el agotamiento del modelo que Arguedas, como ningún otro, personificaba ya. De una manera casi sistemática sólo intentó tender puentes Mario Vargas Llosa.[17] Pero esta reflexión, por supuesto, desbordaría los límites de este artículo. Vaya sólo un apunte: parece indudable que el modelo estético que se abre en los años y los autores comentados desplazaba cumplidamente al de Arguedas, intentando éste superar el indigenismo clásico con obras realizadas y con proyectos cuya realización indica, al menos, fracasos creativos: las dos últimas novelas parece que lo fueron.

La muerte de Arguedas, para concluir, sería un resultado múltiple de varios factores enunciados: junto al violento desajuste psicológico hay que valorar lo que el novelista tiene al final de radicalismo social, en la desconcertante situación peruana, y de radicalismo estético, en la defensa de un viejo modelo creativo que el tiempo estaba desplazando. No se trata de explicar un suicidio (ya intenta hacerlo el novelista en sus diarios), sino de considerar su figura como el paradigma de una cierta forma de crisis que por aquellos años se estaba abriendo paso.

Una reconstrucción final del propio discurso

Si los diarios intercalados en *El zorro* tienen el valor de una despedida y, a veces, de un testamento literario y social desconcertante, hay otro texto casi final de Arguedas que puede servir suficientemente para plantear un saldo coherente de su obra, un discurso en el que el novelista consigue puntualizar sobradamente lo que han sido sus objetivos y su producción. Me refiero al discurso, al que ya antes aludía, *No soy un aculturado*, pronunciado en octubre de 1968 al recibir en Lima el premio Inca Garcilaso de la Vega. Si lo confrontamos con la cronología de alguno de los diarios, observaremos el tono diferente que esta presencia pública plantea: encontraremos una serenidad y una seguridad en el trazado retrospectivo de su quehacer. Recordemos algunos pasos.[18] En primer lugar, una aceptación regocijada del premio,

[...] porque siento que representa el reconocimiento a una obra que pretendió difundir y contagiar en el espíritu de los lectores el arte de un individuo quechua moderno que,

gracias a la conciencia que tenía del valor de su cultura, pudo ampliarla y enriquecerla con el conocimiento, la asimilación del arte creado por otros pueblos que dispusieron de medios más vastos para expresarse.

El planteamiento global de una doble cultura, con la defensa radical de la propia, que es la continuidad de la argumentación del discurso, resulta uno de los factores más profundamente originales del indigenismo arguediano: el novelista no es un criollo que escribe sobre los indios; es un hombre fundido al universo quechua, que sigue «concibiendo ideas, creando cantos y mitos», pero unido también a aquel universo que lo ha cercado históricamente, desde la conquista hasta la hegemonía criolla de la independencia, unido a su expresión, a su cultura también, como forma dinámica de un mestizaje que tiene la función de resaltar el universo más propio, de hacerlo hablar ante el mundo:

Contagiado para siempre de los cantos y los mitos, llevado por la fortuna hasta la Universidad de San Marcos, hablando por vida el quechua, bien incorporado al mundo de los cercadores, visitante feliz de grandes ciudades extranjeras, intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana, de los opresores. El vínculo podía universalizarse, extenderse; se mostraba un ejemplo concreto, actuante. El cerco podía y debía ser destruido; el caudal de las dos naciones se podía y debía unir. Y el camino no tenía por qué ser, ni era posible que fuera únicamente el que se exigía con imperio de vencedores expoliadores, o sea: que la nación vencida renuncie a su alma, aunque no sea sino en la apariencia, formalmente, y tome la de los vencedores, es decir que se aculture. Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en quechua.

La larga cita, que traigo aquí por su belleza y por su capacidad sintética, nos puede servir de conclusión: el intento consciente de Arguedas de construir una literatura mestiza es su principal saldo cultural: los derrumbes personales, los de la sociedad que vivió y destrozó los propios proyectos, o los fracasos que su obra también asume, no pueden hacer que perdamos de vista nosotros la belleza indudable y la seriedad de sus mejores obras, belleza de la fusión de culturas sobre la

«Dos ciegos, marido y mujer, tocan y cantan cerca del mercado principal. Son de Cajamarca. Los encontré después en el mercado de Cajamarca. Hice varias grabaciones.» (Fotografía y texto de José María Arguedas)

que, alterando un contexto y su valor, podremos decir que Arguedas, al final, «la vería pasar arrastrada por la corriente, a la sombra de los árboles. Iría prendida en una rama de chachacomo o de retama, o flotando sobre los mantos de flores de pisonay que estos ríos profundos cargan siempre. El río la llevaría a la Gran Selva, país de los muertos».

NOTAS

1. Para el indigenismo, véase la bibliografía temática que aparecerá en *Suplementos Anthropos* n.º 31: *José María Arguedas. Una recuperación indigenista del mundo peruano. Una perspectiva de la creación latinoamericana.*

2. El término «cultura de vencidos» para tipificar la realidad indoamericana tras la conquista es utilizado, como línea metodológica, en los múltiples trabajos de Miguel León Portilla. Recordemos su *Visión de los vencidos*, México, UNAM, 1986, o *Culturas en peligro*, México, Alianza Editorial, 1976.

3. Sobre esta clasificación, con un acertado resumen de referencias y posiciones, véase el trabajo fundamental de Antonio Urello, *José María Arguedas: el nuevo rostro del indio*, Lima, Juan Mejía Baca, 1974.

4. Un interesante análisis de esta tradición narrativa, a la que une el precedente de Clorinda Matto de Turner con *Aves sin nido*, aparece en Julio Rodríguez Luis, *Hermenéutica y praxis del indigenismo: la novela indigenista de Clorinda Matto a José María Arguedas*, México, FCE, 1980.

5. Mariátegui abordó en los años treinta la fusión del indigenismo reivindicativo con el marxismo en varios trabajos, entre los que destaca «El problema de la tierra», en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, en *Obras*, La Habana, Casa de las Américas, 1982. La deuda de Arguedas con este pensamiento está reconocida en el famoso discurso de 1958 *No soy un aculturado*: «Fue leyendo a Mariátegui y después a Lenin que encontré un orden permanente en las cosas».

6. Las citas de las obras de Arguedas, que doy con una indicación mínima en el interior de mi texto, corresponden a las siguientes ediciones: *Los ríos profundos*, Madrid, Alianza, 1981; *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada, 1971. Para el resto de obras, las indicaciones son las que aparecen en la bibliografía que se da en páginas siguientes. Los *relatos completos* y *Todas las sangres* tienen edición española en Alianza Editorial. También, *El Sexto*, Barcelona, Laia, 1974.

7. Cesare Pavese, *El oficio de vivir*, Buenos Aires, Siglo XX, 1970, pp. 341-342.

8. Incluso en una novela tan distante de sus modelos principales como *El Sexto*, la autobiografía es esencial. Escrita en 1957 y publicada en 1961, con una perspectiva realista se narra la experiencia carcelaria del autor, que intenta determinar un mundo marginal carcelario en el penal de Lima que da título a la novela, donde Arguedas vivió casi un año en 1937, encarcelado por la protesta realizada ante la visita a la Universidad de San Marcos, en la que estudiaba, de un enviado de Mussolini.

9. Silverio Muñoz, *José María Arguedas y el mito de la salvación por la cultura*, Minneápolis, Instituto para el estudio de Ideologías y Literatura, 1980, pp. 66-104.

10. R. Paoli, «Mundo y mito en *Yawar fiesta*», en *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*, Florencia, Università degli studi di Firenze, 1985.

11. Véase, sobre esta contraposición que estructura *Los ríos profundos*, la intervención de Giuseppe Bellini en «I segni del male e della salvezza in *Los ríos profundos* di J.M. Arguedas», en Alberto Escobar (ed.), *Giornata di studio su José María Arguedas*, Roma, Instituto Italo Latino Americano, 1980.

12. Antonio Cornejo-Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Losada, 1973.

13. Julio Ortega, *Texto, comunicación y cultura en «Los ríos profundos» de J.M. Arguedas*, Lima, Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación, 1982.

14. En 1782, acabados los focos de resistencia de los partidarios de Túpac Amaru, ajusticiado en el mes de mayo anterior, el gobierno del Virreinato del Perú lanza una serie de leyes, entre las que destacan la prohibición del quechua, del uso de vestidos indios, de la difusión de los *Comentarios reales* (el texto clave de Garcilaso de la Vega *el Inca* que significa la transmisión, a fines del siglo XVI, de la historia del Incario). Desde esa época, la figura de Túpac Amaru, que ha tenido un amplio y riguroso tratamiento histórico, acrecentará su valor simbólico hasta constituirse en nuestro siglo en un signo radical de independencia, basado en la reconstrucción india de América. Necesariamente, un símbolo histórico de tal envergadura tenía que dinamizar la reflexión arguediana.

15. La localización del espacio real, transmitida por el propio Arguedas, la da Sara Castro Klaren, *El mundo mágico de José María Arguedas*, Instituto de Estudios Peruanos, 1973, p. 157, obra en que se realiza un acertado análisis de la novela.

16. Mario Vargas Llosa, «José María Arguedas, entre la ideología y la Arcadia», prólogo a *Todas las sangres*, Madrid, Alianza Tres, 1982, p. XI.

17. La posición de Vargas Llosa, mantenida en varios trabajos que aparecen reseñados en la bibliografía general, es analizar la superación del modelo de Arguedas sin romper lazos con los valores de su obra.

18. El discurso se publica íntegro en *Suplementos Anthropos* n.º 31.