
H O M E N A J E

“No narrar” al subalterno: un apunte sobre la obra de José María Arguedas*

VÍCTOR VICH

Pontificia Universidad Católica, Lima

RESUMEN

Este ensayo sostiene que la narrativa de José María Arguedas no puede entenderse como el intento de “mostrar” el mundo andino a un lector criollo que lo desconoce, como si tal proceso fuera directo y transparente. Una lectura atenta de sus principales novelas revela, por el contrario, que los personajes indígenas nunca son los principales y que sus descripciones están siempre marcadas por un *impase* donde se reconoce que hay algo intraducible e incognoscible en la cultura subalterna. Intentar responder a tal interrogante (cuál es la política de “no narrar” al subalterno o de no poder hacerlo?) es objetivo de este ensayo que concluye subrayando que antes que la pregunta por la identidad lo que se observa en los personajes de Arguedas es una demanda de reconocimiento situada más allá de cualquier poder o control social.

PALABRAS CLAVE: subalternidad, identidad, poder, reconocimiento, José María Arguedas, narrativa peruana.

* El crítico y ensayista peruano Víctor Vich con este texto participó en el Coloquio Internacional “Tres centenarios de Nuestra América: Onetti, Lezama y Arguedas”, organizado por el Área de Letras de la Universidad Andina simón Bolívar, Sede Ecuador, del 22 al 25 de noviembre de 2010, en homenaje a los tres maestros de la literatura latinoamericana de quienes se celebró entre 2009 y 2011 los centenarios de sus respectivos natalicios. Los otros expositores en este encuentro fueron el crítico uruguayo Hugo J. Verani y la ensayista cubana Margarita Mateo Palmer (N. del E.).

SUMMARY

This essay holds that José María Arguedas' narrative cannot be understood as an attempt to "depict" the Andean world for a native reader who does not know it, as if that process were direct and clear. A careful reading of Arguedas' main novels reveals that, on the contrary, the indigenous characters are never the main characters, and that their portrayals are always signed by an *impasse* which acknowledges that there is something untranslatable and uncognoscible in the subordinate culture. The essay's goal is to try to give an answer to that question (what is the policy in "not narrating" the subordinate; or the inability of doing so?), and it concludes emphasizing that more than the question about identity, what is observed in Arguedas' characters is a claim for acknowledgement which is beyond any power or social control.

KEY WORDS: subalternity, identity, power, acknowledgment, José María Arguedas, Peruvian narrative.

EL PRESENTE ENSAYO tiene como origen una interrogante que ha estado dando vueltas por mi cabeza y que con el tiempo me ha ido conduciendo a preguntas mucho más generales sobre el proyecto intelectual de José María Arguedas (Andahuaylas, 18 de enero de 1911-Lima, 2 de diciembre de 1969). Aunque toda su obra siempre me ha conmovido mucho, quiero confesar que una reciente relectura de *Todas las sangres* ha producido en mí un nuevo impacto por muchas razones pero, sobre todo, por una especialmente y que, como decía, creo que tiene que ver con el origen de este ensayo. En dicha lectura noté como algo muy sintomático que Rendón Willka sea uno de los personajes principales –quizá el más importante de todos– y, al mismo tiempo, sea el que menos descrito y narrado se encuentra. En efecto, el narrador se detiene poco en él y no encontramos grandes diálogos que nos permitan reconstruirlo de una manera más cabal. Se trata de un personaje enigmático cuyas acciones no quedan del todo claras y cuyo sentido nunca logramos comprender en totalidad.¹

¿Cuál es la razón de aquello? ¿Cuál pudo haber sido el interés del autor por construir un argumento donde el personaje principal fuera tan poco accesible y confuso? ¿Se trató de una estrategia para provocar una mayor tensión narrativa o, más bien, nos encontramos ante un dato, una especie de signo,

-
1. De hecho, las alianzas de Wilka a lo largo de la novela siempre han llamado la atención de los críticos. Se ha discutido mucho por qué primero se alía con Don Fermín para luego terminar a lado de Don Bruno. También ha sido motivo de controversia su negativa a articularse con otros grupos populares (obreros y mineros) en vías a lo que hubiera sido la posibilidad de construir un amplio frente popular. Wilka tiene un proyecto, pero, como lectores, nunca podemos llegar a describirlo ni a conceptualizarlo muy bien.

que bien podría revelarnos buena parte de las motivaciones generales del escritor? Hace algunos años mi amigo Horacio Legrás me sugirió una pista: “hay que investigar las relaciones entre *saber* y *poder* en la obra de Arguedas. Como lector de las crónicas coloniales, Arguedas podría haber intuido que la descripción sobre el otro se encontraba en relación directa con formas de dominación social y, de esta manera, revelar el ‘secreto de una cultura diferente implicaba dar paso a una dominación mayor’”.²

De Arguedas se ha dicho siempre que su obra funciona como un “puente cultural”, vale decir, como un proyecto que sirvió para mostrarle al mundo criollo una realidad desconocida a la que siempre interpretaba como “inferior”. Se trató de una intervención estética –y ciertamente política– que tuvo como objetivo transgredir todo un conjunto de representaciones que, desde tiempos coloniales, habían construido al indio como una figura degradada y sin mayor agencia política. Para críticos como Ángel Rama (1982), quien profundizó con lucidez en las ideas de Fernando Ortiz, Arguedas es el gran transculturador latinoamericano en tanto su obra, situada en el medio de la tensión y el conflicto cultural, consigue producir símbolos en los que la cultura subalterna interfiere creativa y dinámicamente en el proceso de mestizaje. Así, se trató de un gran proyecto literario destinado a revitalizar el conocimiento tradicional en el marco de los complejos procesos de modernización y de construcción de una nueva cultura nacional.

Básicamente, yo estoy de acuerdo con tales afirmaciones pero en este ensayo me interesa concentrarme en un problema que aspira a situarse por otro camino. ¿Existe en la obra de Arguedas la representación de un tipo de diferencia cultural que no consigue integrarse y que lucha por cierta permanencia frente a los marcos de la transculturación? ¿Aparecen en ella ciertos signos que nos permiten inducir que la representación del mundo andino nunca es completamente “traducible”, no tiene por qué narrarse toda y no hay necesidad de presentarla como algo transparente al lector? ¿Qué es lo que la transculturación excluye para poder constituirse y cómo aquello se manifiesta en esta obra literaria? ¿Hay en los textos de Arguedas una voluntad por representar la diferencia cultural como *impase*? Si por transculturación se ha hecho referencia al proceso de creación de una nueva cultura nacional, entonces mi pregunta está referida

2. Conversación personal.

a investigar el papel que ocupan aquellos elementos que mantienen su persistente –y casi terca– voluntad de diferencia.

Dado que la obra de Arguedas es claramente transculturadora y resulta evidente que su proyecto consistió en demostrar que el mestizaje solo es posible si se neutralizan las relaciones de poder que han permeado transversalmente a la cultura andina. Por lo mismo, considero necesario situarse en un nuevo nivel de análisis, en aquello que “no está dicho” en un discurso pero que aparece mucho más como imágenes latentes que como ideas propiamente afirmadas. El proyecto de este ensayo consiste, entonces, en estudiar lo “no narrado” en Arguedas como una estrategia que alude a una especie de “transculturación fallida”, a la presencia de elementos heterogéneos cuya potencialidad no se encuentra suficientemente sistematizada en sus ensayos antropológicos pero que en sus imágenes literarias tienen una recurrencia notable.

TRANSCULTURACIÓN Y HETEROGENEIDAD CULTURAL

Para Roberto González Echevarría la antropología ha sido el discurso más importante que ha apuntalado a la literatura latinoamericana durante el siglo XX. En su opinión, se trata de todo un conjunto de representaciones que se han interrogado, con muchísima fuerza, por los orígenes culturales y que, por lo mismo, ha estado obsesionada con los mitos, la historia y la pregunta por la identidad en el marco del contexto de colonización. Si desde el siglo XVI las crónicas se alimentaron del discurso jurídico existente en las metrópolis y luego los cánones positivistas fueron los que impregnaron la producción textual más importante durante el siglo XIX, Echevarría sostiene que durante el siglo XX la antropología fue el discurso más valorado por la novela y afirma que las principales representan siempre un lugar donde se atesora un saber, el cual es descrito como trascendental para el discernimiento sobre la propia identidad. La noción de “archivo” se presenta, entonces, como el emblema mismo de la textualidad latinoamericana, pues se trata de un lugar de acumulación de conocimiento que está asociado a la problemática del poder y también –y sobre todo– con idea del secreto. Todo archivo guarda un elemento en clave que sabemos que existe pero que nunca nos es revelado. “El archivo no solo indica algo que se guarda sino que ese algo es secreto y está codificado (González, 2000: 61)”.

Como lo apunté líneas arriba, en este ensayo mi objetivo está referido a la pregunta acerca de si la literatura de José María Arguedas genera un espacio para la representación del “secreto” como una especie de límite de la transculturación cuyas consecuencias políticas conviene investigar. Me interesa observar si esta representación del “secreto” es una metáfora de elementos de la cultura “otra”, a los cuales nunca podemos acceder completamente, y que parecen resistirse a toda interpretación producida desde los marcos hegemónicos. Aunque como lectores aspiramos a tener mayor información sobre la cultura descrita, creo que sobre todo tal estrategia tiene como interés marcar el tema de la colonialidad y cuestionar la ansiosa necesidad de poseer al otro.

Me parece, por tanto, que la noción de “archivo” o de “secreto” se encuentra mucho más cerca de la categoría de “heterogeneidad” que la de “transculturación”. Me explico: la transculturación es, en buena cuenta, un fenómeno exitoso de traducción cultural. Se trata de una especie de “interpelación inclusiva” que aspira a la formación de un nuevo proyecto nacional ya muy diferente al paradigma “civilización-barbarie” que había dominado la producción latinoamericana durante el siglo XIX y los inicios del XX. Por transculturación, en efecto, no se hace referencia a un producto armónico generado al margen de las relaciones de poder entre culturas sino, más bien, a la creación de una cultura nueva que, en el marco de un contexto propiamente nacional, se vuelve el signo de las mutuas influencias entre los dominadores y los dominados (Williams, 2000: 24).

Por su parte, la categoría de heterogeneidad se refiere a aquellos elementos que se resisten a ser transculturados dentro del paradigma cultural dominante. Se entiende, por ella, a un momento de imposibilidad de asimilación cultural y de inusitada resistencia de lo contingente. Se afirma, desde ahí, que toda síntesis vuelve invisible lo discontinuo y lo diferente. Heterogéneo, por tanto, es todo elemento que lleva consigo las huellas del todo al que perteneció y que a razón de su fragmentación desea reconstituirse.

La heterogeneidad es el término a través del cual se intenta pensar la cultura peruana sin someterla a un proceso unificador. Es un concepto que nombra la persistencia de lo contingente, la irresoluble recalcitrancia de lo particular. Es un elemento en los límites de la universalidad, de la necesidad (Legrás, manuscrito).

Yawar fiesta, por ejemplo, asume esta problemática con una radicalidad notable. Desde el inicio, esta novela adelanta imágenes heterogéneas que no pue-

den ser integradas en el marco de lo nacional entendido como discurso homogeneizador. Se trata, por ejemplo, de los sonidos de los Wakawakras, vale decir, de la representación de un sonido que perturba y que llena de pavor al gran grupo de vecinos de Puquio. Arguedas dedica todo un capítulo a describir tal escena y ello no es gratuito pues las reacciones ante tal música luego serán las mismas que se utilizarán para prohibir y desacreditar la fiesta tradicional: “música perra”, “música del diablo” (Arguedas, 1986: 28) son algunas expresiones enunciadas por el sector criollo. En tanto se trata de elementos que desbordan nuestros tradicionales marcos de comprensión, es decir, en tanto ellos se imponen de una manera no determinante y desbordan todo lo conocido, la respuesta parece ser siempre la misma: “se debería pedir a la Guardia Civil que prohíba tocar esa tonada por las noches” (Arguedas, 1986: 28), dice algún personaje. Dicho de otra manera: para el mundo criollo estos sonidos se convierten en interpelaciones que lo escinden radicalmente y que terminan por colocarlo delante de una llamada a la que solo se responde de manera autoritaria.

Es claro que la nación es el marco epistemológico de esta novela pero, curiosamente, su argumento está destinado a perturbar el proyecto nacional en su concepción hegemónica y tradicional. En ella los indios utilizan una fiesta nacional (el día de la independencia del Perú, el 28 de julio) para un objetivo que no es propiamente nacional (sino local) y desde ahí se muestra la presencia de la heterogeneidad como una dimensión que perturba a dicho proyecto para abrir una pregunta radical: ¿Es posible imaginar la nación al margen de las prácticas homogeneizadoras? ¿Es posible la diferencia cultural en el marco de los actuales Estados nacionales?

Lo cierto es que en esta novela la representación del Estado aparece como un dispositivo que implica la producción de un discurso fundamentalmente “orientalista” sobre el otro diferente.³ Es decir, en las páginas de *Yawar fiesta*, la nación es un proyecto cómplice del ejercicio de poder sobre el pueblo indio; un poder externo que asegura que sí “representa” a los indios pero en verdad los desconoce.⁴ En aquella conversación que tuve con mi amigo Hora-

3. Por “orientalista,” me refiero a la producción de un discurso básicamente esencialista destinado a colonizar al otro. El término es muy conocido desde el famoso libro de E. Said (1979).

4. No se trata, por tanto, de un arcaico alegato contra la modernización ni mucho menos del rechazo de la cultura occidental (finalmente son los indios –y no el Estado– los que construyen la carretera a Puquio en 28 días) sino más bien de la pregunta de si es po-

cio, él me decía que la fiesta “se convierte en un paradójico punto de encuentro entre lo nacional como aparato dominante y lo regional como realidad no simbolizada dentro de aquellos marcos hegemónicos”.⁵ Es cierto: en dicha fiesta el grupo subalterno consigue expresar su centralidad mucho más allá de un impulso nacional que, al apropiarse de su representación, quiere obligarlos a quedarse callados y a no participar.

Entonces, si desde el punto de vista de la transculturación podemos decir que el propio título de esta novela, *Yawar fiesta*, es ya una muestra del sincretismo cultural que se aspira a construir, por el lado de la heterogeneidad no queda sino afirmar que su argumento muestra una ardua paradoja: la novela da cuenta de la necesidad de incluir a los indios en una cultura nacional pero a costa de convertirlos en simples espectadores de la misma. En efecto, nunca vemos ahí que los indios participen de las asambleas y mucho menos que sean parte de las decisiones que se toman respecto de la cosa pública en el país. Más bien siempre son tratados como salvajes (o como niños) en los que una supuesta agenda civilizatoria debe de actuar. El hecho de que ningún indio pueda salir a torear en dicha fiesta equivale a impedir que ese sector ocupe algún tipo de centralidad en el proyecto nacional que la novela misma está representando.

Pero sigamos avanzando: en *Los ríos profundos* la aparición del elemento heterogéneo no puede ser más contundente. Puedo referirme a varias escenas pero me parece importante insistir en el primer capítulo de la novela donde poco después de haber llegado al Cuzco Ernesto toma contacto con el muro incaico. En un principio la ciudad no satisface sus expectativas (el personaje se desconcierta, se confunde), pero luego ella comienza a revelársele de una manera completamente diferente.

Caminé frente al muro, piedra tras piedra. Me alejaba unos pasos, lo contemplaba y volvía a acercarme. Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible, como la de los ríos, en que se juntan los bloques de roca. En la oscura calle, en silencio, el muro parecía vivo, sobre la palma de mis manos llameaba la juntura de las piedras que había tocado (Arguedas, 1991: 14).

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

sible la diferencia cultural en una sociedad donde la herencia colonial y el proyecto de la modernidad están todavía superpuestos.

5. Conversación personal.

calle angosta, era ciego. Me acordé entonces de las canciones quechuas que repiten un frase patética constante: “yawar mayu”, río de sangre, “yawar unu”, agua sangrienta; “puktik yawar kocha”, lago de sangre que hierve, “yawar weke”, lágrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse “yawar rumi”, piedra de sangre o “puktik yawar rumi,” piedra de sangre hirviente? Era estático el muro, pero hervía por todas líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en 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. “Puktik yawar rumi” exclamé frente al muro en voz alta. Y como la calle seguía en silencio, repetí la frase varias veces (Arguedas, 1991: 14).

Antonio Cornejo Polar (1994) y Santiago López Maguiña (2002) han visto en este pasaje la emergencia de un nuevo discurso en la historia de la literatura peruana. Se trata de la aparición de una subjetividad que ya no tiene una identidad fija y que asume una identidad múltiple, capaz de transitar por formas diferenciadas de percepción cultural. El sujeto, en efecto, pasa sin problemas de un idioma a otro, de una cultura a otra y de la modernidad de la novela a la tradición de la canción popular. Situado en el borde de dos mundos, este nuevo sujeto trata de asimilar las dualidades en la construcción de un producto cultural nuevo.

Pienso, sin duda, que tales observaciones son lúcidas, pero quiero añadir que el tránsito de un lugar a otro nunca ocurre a partir de la transparente asimilación del elemento interpelador: en este caso, el muro Inca. En efecto, la presencia del muro genera ciertamente “una subjetividad que solo existe en el diálogo con la otra” (Cornejo, 1994: 214), pero revela, además, una cierta imposibilidad de traducción. En mi lectura, el muro se presenta como una amorfa masa de significado que Ernesto se esfuerza por descifrar pero que nunca se vuelve completamente inteligible. Por lo mismo, pienso que aquellas frases que aparecen en su conciencia no simbolizan otra cosa que el gran mural de antagonismos a los que ha sido sometida la cultura andina. “Puktik yawar rumi,” “piedra de sangre hirviente”, la última de ellas representa, en mi opinión, el carácter no resuelto de la nación en el Perú, vale decir, la presencia de la absoluta heterogeneidad social.

En realidad, Ernesto toca el muro pero también se siente tocado por él: entre él y las piedras se establece un intercambio de significados que nunca conoceremos bien. Se trata de un momento de radical extrañeza que lo convoca

pero que al mismo tiempo lo repele. El muro interpela a Ernesto y tal llamado solo termina por mostrarle la agónica densidad de la historia peruana, vale decir, su carácter dramático por sus antagonismos constitutivos. Me parece que la representación de la heterogeneidad social tiene su representación más notable en el diálogo que Ernesto mantiene luego con su padre.

Papá le dije. Cada piedra habla. Esperemos un instante.

No oiremos nada. No es que hablan. Estás confundido. Se trasladan a tu mente y desde ahí te inquietan.

Cada piedra es diferente. No están cortadas. Se están moviendo.

Me tomó del brazo.

Dan la impresión de moverse porque son desiguales, más que las piedras de los campos. Es que los incas convertían en barro la piedra. Te lo dije muchas veces.

Papá, parece que caminan, que se revuelven, y están quietas.

Abracé a mi padre. Apoyándome en su pecho contemplé nuevamente el muro.

Viven dentro del palacio? Volví a preguntarle.

No, son nobles, pero también avaros, aunque no como el viejo. Como el viejo no! Todos los señores del Cuzco son avaros.

¿Lo permite el Inca?

Los incas están muertos.

Pero no este muro (Arguedas, 1991: 15).

Cornejo Polar ha sostenido que la diferencia entre las representaciones que el indigenismo produjo del indio y aquellas otras que lo habían antecedido (las realizadas durante la colonia, el “indianismo republicano,” el “exotismo modernista”, etc.) radicó en su “profundidad histórica”, vale decir, en la necesidad de situar tal problemática al interior del entramado de relaciones de poder que se han venido sucediendo en el tiempo. El indigenismo, se dice, fue una corriente que propuso una nueva representación del indio pues lo mostró como el portador de una cultura digna y dotada de un conocimiento ancestral. Ahí el indio dejó de ser un sujeto pasivo y degradado y su condición actual –sus límites y posibilidades– fue siempre interpretada en la línea del tiempo.

La heterogeneidad, decíamos arriba, tiene que ver con aquello que “queda fuera” de la transculturación y, por tanto, implica una reflexión sobre el poder y una crítica hacia cualquier discurso sobre la nación que evada el tema de la colonización y el dominio social. Como tal, la heterogeneidad es una categoría que tiene como objetivo revelar una larga historia de exclusión y poder. En otras palabras: hay algo en el muro inca que aparece en *Los ríos profundos*

que no está transculturado, hay algo que persiste en significar diferente y que se le presenta a Ernesto como el fragmento de una totalidad imposible de reconstruir en su totalidad. Me parece que es por ahí donde debemos entender a la heterogeneidad: el aislado elemento de una cultura diferente que nos conduce a imaginar una totalidad ya perdida para siempre. Eso es el muro para Ernesto. La intensidad lírica no es otra cosa que la huella del pasado en el medio de la dominación.

LA ANTROPOLOGÍA Y EL PODER

Como sabemos, la reflexión crítica contemporánea ha señalado que el surgimiento de la antropología se encuentra relacionado con la formación de los proyectos coloniales en el mundo moderno. Como campo diferenciado de saber, la antropología se formó como un discurso que los imperios produjeron sobre las sociedades periféricas a fin de intentar “traducir” aquellos rasgos, diferentes, que se les presentaban como ininteligibles. El objetivo inicial fue conocer al “otro”, investigarlo, revelar sus secretos y tener acceso a una mayor información sobre sus costumbres: se trataba, en alguna medida, de conocerlo más para dominarlo mejor.

Con el pasar del tiempo, la antropología fue adquiriendo nuevos rumbos y fue más consciente de otras posibilidades políticas. La descripción sobre el “otro” fue variando y comenzó a implicar una serie de estrategias destinadas a interpelar a la cultura del propio enunciante. Entonces, mostrar la diferencia cultural implicaba también desestabilizar el paradigma civilizatorio aunque el otro ya esté a punto de desaparecer. Clifford (1991), por ejemplo, ha venido sosteniendo que la escritura etnográfica prevé la destrucción del otro y que de alguna manera intenta detener esa muerte.

Lo que en el caso peruano quiero decir es que el indio se convirtió en un objeto perdido desde el momento en que comenzó a escribirse sobre él, y se constituyó, en efecto, como un significante que fue llenado de múltiples maneras (Espezúa, 1999). A lo largo de toda su vida, José María Arguedas fue muy consciente del problema de la representación del mundo indígena y (de ahí su opción como folklorista) y nunca dejó de preguntarse cuál sería la mejor estrategia a tomar desde el punto de vista literario. Creo que Arguedas intuyó que toda simbolización se encuentra siempre atravesada por un límite,

pues aspira a representar una realidad que nunca es del todo completamente asimilable.

En ese sentido, sostengo que los indios no parecen sujetos realmente asimilables en la literatura de Arguedas. Como hemos visto líneas arriba, la cultura andina es una presencia que perturba y parece resistirse a la simple simbolización occidental. En realidad, un análisis detenido de buena parte de su producción literaria nos revela algo sorprendente: los indios hablan muy poco en sus textos y, por lo general, la focalización narrativa corresponde a la representación de otros grupos sociales. En *Yawar fiesta* el tema es el Estado-nación y la mayoría de escenas está concentrada en las acciones de los funcionarios estatales, en las disquisiciones de los migrantes en Lima o en las estrategias de los gamonales locales para mantener su privilegio y su poder. En *Los Ríos profundos* el interés narrativo aspira a penetrar en el mundo interior de Ernesto y en su necesidad de conectarse con todo aquello que considera verdadero. En *Todas las sangres*, los personajes principales no son indios y la “doble trama” de la novela (Gutiérrez, 1980) se define entre los proyectos políticos de Don Bruno y Don Fermín. En los *Zorros*, como sabemos, los indios ya han dejado de serlo y el argumento se propone mostrar dichos cambios y representar la realidad peruana de otra manera.

Me detendré entonces en la construcción de Rendón Willka, pues pienso que se trata de símbolos más notables del problema que estoy discutiendo. En *Todas las sangres*, Willka es descrito como alguien “que sabe algo”, pero el problema es que nosotros nunca llegamos a saber lo que Willka sabe. En algún sentido, es un agente modernizador, y en otro parece todo lo contrario. Hay en él un vaivén entre lo racional y lo mítico. Su proyecto es siempre un enigma y los personajes se refieren constantemente a él de una manera confusa: “Ese indio pregunta en vez de responder” (Arguedas, 1987: 84), “En ese cholo hay algo extraño” (Arguedas, 1987: 101), “De Rendón Willka no sabemos nada seguro” (Arguedas, 1987: 382), dicen varios de ellos. Se trata, por tanto, de un personaje complejo y evasivo que lo sitúa en un marco de ambigüedad algo angustiante.⁶

6. En efecto, el día de la famosa mesa redonda realizada en el IEP, el 23 de junio de 1965, muchos de los comentaristas no dejaron de expresar su insatisfacción con él. Salazar Bondy lo evade, Oviedo le pide a Arguedas una explicación, Quijano lo califica de “equivoco” (59) y el propio Arguedas sostiene que no es indio (48), que aspira a representar una voluntad integradora (29) y que es un personaje que engaña a todos (37).

Gonzalo Portocarrero ha intentado interpretar a Rendón Willka desde la categoría de “metamorfosis” elaborada por Elias Canetti: “Arguedas describe un mundo donde grupos e individuos se están metamorfoseando rápidamente. Impedir la metamorfosis, fijar la identidad, es la respuesta del gamonalismo tradicional. Se trata de mantener a cada uno en su lugar. Precisamente, la figura opuesta es la de Rendón Huilca” (manuscrito: 7). En ese sentido, “la metamorfosis supone una posibilidad de cambio que potencia nuestras oportunidades de sobrevivencia y no es un intento desesperado de fugarse de tal condición sino adquirir saberes y perspectivas que hagan más plena su condición” (7).

De las opciones de futuro que germinan en mutua tensión en *Todas las sangres*, la menos verbalizada es la que representa Rendón Huilca. En efecto, mientras que el programa de desarrollo dependiente, de desarrollo de una burguesía nacional, de preservación del gamonalismo, de renovación feudal de la hacienda tienen como común denominador el estar representados por un actor que visualiza un futuro, sucede de otra manera con la alternativa de Rendón Huilca. Es como si ya estuviera inscrita en la historia hecha naturaleza, en los rituales y costumbres ancestrales, hasta en el movimiento mismo de la Tierra. Cuando se le comunica que será fusilado, Rendón permanece tranquilo, ya cumplió su misión. Al momento de morir se “escuchó un sonido de grandes torrentes que sacudían el subsuelo, como si las montañas empezaran a caminar”. Rendón representa la continuidad de una tradición que no se ha objetivado a sí misma, que no es capaz de visualizarse en un futuro, pero cuya fuerza gravita en la inercia cuasi natural de la costumbre milenaria. No sabemos a dónde irán esas montañas, ni tampoco a dónde desembocarán esos grandes torrentes. Lo único sobre lo que no podemos dudar es que existen y que significan la permanencia en la marcha, la continuidad en la ruptura, la resolución de cambiar el mundo sin tener siquiera la oportunidad de dejar de ser fieles a la tradición que los ha constituido. Se trata de una fuerza casi acéfala, pero tan poderosa que no puede diluirse. La novela no especifica cómo gravitará en el futuro del país, pero afirma que su presencia será, en cualquier caso, definitoria (Portocarrero, manuscrito: 8-9).

En todo caso, si al final de la novela a Willka lo fusilan en un árbol no es solamente porque se imagina que puede organizar una gran revuelta popular sino, sobre todo, porque el discurso del poder no puede resistir la exigencia contenida en su sola presencia. Si resulta claro que *Todas las sangres* es una novela que se la juega entera en el tema de la voz y del diálogo, es también cierto que el subalterno ocupa en ella una posición límite y por lo mismo instaura un

radical punto de quiebre: ya no se trata de “hablar por ellos” ni de asumir su representación, sino, más bien, de la crítica radical a todo el conjunto de estructuras de poder que impiden que los otros hablen. Arguedas siempre supo que el sujeto andino no se había narrado a sí mismo frente a Occidente y que su voz, silenciada, había sido apropiada por “otros” que aseguraban tener poder para representarlo. Este problema sobre la legitimidad de la representación marca la historia de la antropología contemporánea y, como los propios antropólogos lo han analizado, sitúa a esta disciplina en sus propios límites políticos.

En ese sentido, me interesa sostener que la obra de Arguedas fue un intento por descolonizar las prácticas y representaciones del saber antropológico tradicional. Si el sentido de todo discurso depende, en buena parte, del lugar desde donde es enunciado, quiero sostener que, en el caso de Arguedas, su enunciación partió de un lugar muy reflexivo, pues advierte que en la sociedad hegemónica se han invertido los términos y que los supuestos civilizados también deben ser materia de análisis y pregunta. En otras palabras: si la textualización de una cultura “otra” había servido para dominarla con mayor productividad, la obra de Arguedas desplaza el foco de atención y aspira a concentrarse en la cultura occidental también como objeto de reflexión antropológico. Entre los múltiples ejemplos que se podrían enumerar hay uno que resalta con claridad: Arguedas invierte las prácticas tradicionales de la antropología y viaja a España para producir conocimiento sobre el colonizador desde la óptica del periférico. Casi podríamos decir que este mismo gesto ocurre en *Todas las sangres* y en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*: para él ya no se trataba solamente de concentrarse en un lado de la realidad como objeto de indagación antropológica, sino además de poner en tela de juicio a la cultura moderna, a la modernidad en general, como un marco cuestionable en el que han sido inscritas las culturas subalternas.

En *El Zorro de arriba y el zorro de abajo* encontramos una voluntad de totalizar la realidad peruana pero, al mismo tiempo, una trágica conciencia de la imposibilidad de dicho intento. Esta novela está compuesta a partir de un conjunto no totalizable de fragmentos donde es difícil integrar las trayectorias de los personajes al interior de una narrativa cultural coherente y homogénea. Cada personaje recorre un camino particular y, así, la propia linealidad narrativa no existe como signo que indique el rumbo seguro de la historia. Más allá de las diferentes opciones que ahí se muestran (referidas, en su mayoría, a interpretar los distintos resultados del contacto cultural) esta novela subraya la abu-

siva segmentación social y el real deterioro que se ha producido en el Perú a razón de su desordenado proceso de modernización capitalista.

En efecto, para esta novela el capitalismo es el marco general de tal fragmentación y no sirve como punto que pueda articular de manera coherente al espacio social. Al contrario: este aparece representado como un sistema que solo produce agobiantes diferenciaciones entre subjetividades cuyos espacios de libertad son cada vez menores. Si desde su fundación, la antropología tuvo como objetivo la descripción coherente y casi homogénea de las culturas periféricas, esta novela lleva al límite, o mejor dicho a la imposibilidad, dicha ambición. Es decir, aquí asistimos a la fundación de una nueva forma de conocer la realidad social –inédita hasta el momento en la literatura peruana– que comienza a poner de relieve la no convergencia de los discursos, vale decir, la fragmentación extrema del vínculo social.

Desde la filosofía contemporánea pienso que la obra de Arguedas opone, efectivamente, la idea de *totalidad* a la idea de *infinito*. Para Levinas (1997) la “totalidad” es una categoría que implica una cerrazón totalitaria, mientras que lo “infinito” propone una dimensión abierta que incluye siempre la presencia del otro. De esta manera, mucho más que la tradicional pregunta por la identidad, lo que encontramos en la literatura de José María Arguedas es, sobre todo, la profunda interpelación hacia un otro que históricamente no ha sido reconocido. Ese otro que siempre ha sido “objetivado” y al que se le ha impuesto un inmenso aparato de dominación social. Pienso, por tanto, que el acento de su obra no está puesto en “describir al otro”, en narrarlo como si fuera una entidad transparente, o en intentar revelarnos sus secretos sino más bien en cuestionar el deseo colonial de poseerlo.

REFLEXIONES FINALES

Como lo explicó Antonio Cornejo Polar (1994) y Horacio Legrás lo ha vuelto a subrayar con mucha claridad, si Arguedas es un escritor realista dicha opción aparece como una intención política para revelarnos un nuevo “sentido” de la realidad y nunca como un esfuerzo por “describirla” como si ésta estuviera al margen de las formas de percepción o de las ideologías sociales. De alguna manera, Arguedas sabía que la realidad social era también una lucha de interpretaciones sobre “la realidad” y que, como escritor, debía intervenir para articular un nuevo significado. Arguedas entendía a la literatura como una

intervención nueva y nunca como un mecánico “reflejo” de la sociedad. En ese sentido, su escritura fue, en efecto, su verdadero acto político, vale decir, su opción por comenzar a formar una nueva conciencia nacional.⁷

En las obras de José María Arguedas los personajes son tan heterogéneos como la propia realidad del Perú a la que aspiran representar. Muchos personajes reaccionan de manera distinta ante el *sentido* que otros le han querido imponer. Arguedas no describe al Pongo de *Los Ríos profundos*; lo interpreta dentro del fracaso de un proyecto nacional que ha sido –y que continúa siendo– excluyente y colonizador. A Rendón Wilka solamente podemos reconocerlo como alguien diferente que constantemente nos está interpelando porque él mismo ha sido sometido a una interpelación mayor y sin duda más violenta. Como casi ningún otro escritor peruano, Arguedas presenta la heterogeneidad social y, con ella, a unos otros, subalternos, que interpelan y desbaratan las formas tradicionales de conocer. Nada hay en la obra de Arguedas que deje de preguntarse por las relaciones de poder establecidas y por el silenciamiento histórico al que ha sido sometido un grupo de gente en el Perú.

Por todo ello, quiero terminar sosteniendo que en la literatura de José María Arguedas existió una voluntad (muy astuta, por cierto) de *no narrar* el mundo andino sino solamente de presentarlo, con contundencia –eso sí– pero siempre de una manera esquiva, para desestabilizar cualquier epistemología que aspire a nombrarse sin la conciencia de sus propias fisuras. No describir completamente al subalterno, no narrarlo, corresponde entonces, por un lado, con una estrategia política para representar a una cultura diferente y, por otro, con una crítica al concepto de “identidad.” En efecto, mucho más que la pregunta por la “identidad” de la cultura andina, Arguedas trató, primero, de frenar una maquinaria colonial que había demostrado su real incapacidad de representar a todos los sujetos por igual y de proponer la articulación de la diferencia al interior de un marco muy distinto del existente. En mi opinión, los *Zorros* repre-

7. Por ello, en lugar de insistir si tal imagen suya coincide o no con la realidad, si el autor miente o no miente, me parece mucho más productivo –y sensato– discutir cómo su literatura ha funcionado en la visión que ahora tenemos del Perú y cómo ella ha entrado en conflicto con otras imágenes (oficiales y hegemónicas) que, por desgracia, continúan siendo diseminadas oficialmente a lo largo y ancho del país. Para López Maguiña (también a través de una comunicación personal), “ya no se trata de pensar hasta qué punto una ficción puede representar la realidad sino bajo qué condiciones ciertas ficciones tiene un carácter más “verdadero” que otro”.

sentan la explosión final de aquella crisis. En la teoría contemporánea, Paul Ricoeur lo ha explicado con notable claridad:

En la noción de “identidad” hay solamente la idea de lo mismo, en tanto “reconocimiento” es un concepto que integra directamente la alteridad, que permite una dialéctica de lo mismo y de lo otro. La reivindicación de la identidad tiene siempre algo de violento respecto del otro. Al contrario, la búsqueda del reconocimiento implica la reciprocidad (96).

Para Arguedas, entonces, el tema del reconocimiento es muy anterior – y más importante– que la pregunta por la “identidad”. Reconocer al otro en su diferencia implicaba, primero, constatar los mecanismos de dominación ejercidos sobre él y cuestionar el intento por construir una utopía social sustentada únicamente en un racionalismo de corte tradicional. Antes bien, Arguedas quiso mostrar la heterogeneidad cultural como algo nunca completamente asimilable y con esta idea quiso aportar a la construcción de un alternativo sentido de la realidad. Creo, por tanto, que toda su obra puede ser leída en dicha dirección, vale decir, como el riesgo hacia el encuentro con un otro que exige igualdad y que nunca está dispuesto a revelarnos todos sus secretos, aunque ellos no existan, o sean retóricos o, más aún, se afirmen solamente como una indispensable estrategia para la construcción de un tiempo nuevo. ✱

Fecha de recepción: 8 diciembre 2010

Fecha de aceptación: 12 febrero 2011

Bibliografía

- Arguedas, José María, *Yawar fiesta*, Lima, Horizonte, 1986.
 ——— *Los ríos profundos*, Lima, Horizonte, 1991.
 ——— *Todas las sangres*, Lima, Horizonte, 1987.
 ——— *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Lima, Horizonte, 1988.
 Bordieu, Pierre, *Liber I*, San Pablo, Editora de la Universidad de Sao Paulo, 1997.
 Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte, 1994.
 Clifford, James, “Sobre la autoridad etnográfica”, en *El surgimiento de la antropología postmoderna*, México, Gedisa, 1991.
 Espezúa Dorian, *Entre lo real y lo imaginario, Una lectura lacaniana del indigenismo*. Lima, Universidad Nacional Federico Villareal, 1999.

- González Echevarría, Roberto, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Gutiérrez, Miguel, “Estructura e ideología en *Todas las sangres*”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, No. 12, 1980, pp. 139-176.
- Jameson, Frederic, *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Madrid, Visor, 1989.
- Legrás, Horacio, *Literature and subjection* (manuscrito).
- Levinas, Emmanuel, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca, Sígueme, 1997.
- López Maguiña, Santiago, “La carne de las piedras: análisis de un fragmento de *Los ríos profundos*”, en *Hueso Húmero*, No. 40, Lima, 2002, pp. 47-59.
- Portocarrero, Gonzalo, “*Todas las sangres*” (manuscrito).
- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.
- Rochabrún, Guillermo, edit., *La mesa redonda sobre Todas las sangres del 23 de junio de 1965*, Lima, IEP, 2000.
- Said, Edward, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979.
- Williams, Gareth, *The other side of the popular. Neoliberalism and subalternity in Latin America*, Durham, Duke University Press, 2002.