



Capítulo 6



ARGUEDAS:

LA DINÁMICA DE LOS ENCUENTROS CULTURALES

TOMO I

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales. Tomo I
Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores

© Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores, 2013

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013

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

Concepto gráfico: Lala Rebaza

Diseño de interiores: Mónica Ávila Paulette

Carátula en base al afiche *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*

Cuidado de la edición, diseño de cubierta y diagramación de interiores:

Fondo Editorial PUCP

Primera edición: abril de 2013

Tiraje: 500 ejemplares

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

ISBN: 978-612-4146-32-9

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2013-05741

Registro de Proyecto Editorial: 31501361300212

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

Aprendiendo de —y con— José María Arguedas

GONZALO PORTOCARRERO MAISCH
Pontificia Universidad Católica del Perú

1.



La presente comunicación tiene un carácter testimonial. Quiero compartir el aprendizaje que creo haber logrado gracias a mi nueva lectura de la obra arguediana. Antes de comenzar, me apresuro a declarar que ninguna obediencia me define, que como lector ávido sostengo muchas interlocuciones, pero que mis análisis se guían, en lo fundamental, por los acontecimientos interpretativos, las conexiones de sentido que voy identificando en un texto, imagen u obra. Entonces, evoco o desecho los conceptos en la medida en que me parecen pertinentes para potenciar la comprensión de lo ya avizorado. Mi visión de la teoría es, pues, utilitaria y ecléctica; me parece que el saber disponible nunca es suficiente, aunque siempre sugiera caminos a explorar. En todo caso, mi perspectiva es la crítica cultural, entendida como el intento de discernir lo valioso para la potenciación de la vida, para el cultivo de una sabiduría que permita ir contándonos los relatos más adecuados con los cuales recorrer, del mejor modo posible, el trayecto de nuestra existencia.

Entonces, para ir derecho al fondo de las cosas, lo que tengo que decir —quizá la expresión más adecuada sea «confesar»— es que hace muy poco caí en la cuenta de que en mis análisis de los textos literarios se me habían estado escapando las dimensiones poética y política. Es decir, no me detenía a reconstruir lo que ahora llamo el «deseo del autor». Un elemento sin duda clave, como podrá apreciarse, para ganar profundidad en el análisis de una obra.

El contexto donde descubrí este —digamos— «eslabón perdido» fue en el autodenominado grupo de «los zorros», nombre alusivo a la novela póstuma de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Integramos este grupo colegas de diversas disciplinas y diferentes generaciones¹. La idea era reunirnos para conversar sobre esta novela, pues se cumplía el centenario del nacimiento del autor y todos estábamos interesados en participar de los diferentes eventos de conmemoración de este aniversario.

En una reunión de este colectivo se hizo evidente, para mí, una inconsecuencia, un malestar que era como la huella inquietante de algo no pensado que ahora me propongo conceptualizar. Como se apreciará, esta indagación me condujo a recuperar la dimensión política de la creación arguediana. Esta dimensión se me ocultaba por estar inscrito, sin saberlo, en una concepción del arte como representación inmediata de la realidad; es decir, afiliado a la propuesta interpretativa que se deriva de lo que puede llamarse «ideología del realismo». La estética realista configura la inquietud artística de una manera peculiar. La lleva —idealmente— a una descripción minuciosa del mundo que es también, necesariamente, una denuncia de todo lo que anda mal. En contra de la mistificación romántica, la propuesta del realismo está animada por un afán crítico de veracidad, de mostrar las cosas «tal y como son». El indigenismo es, por ejemplo, tributario del realismo. Resulta del encuentro entre la propuesta estética y política de la intelectualidad europea de mediados del siglo XIX y la peculiar problemática de las clases ilustradas del mundo andino.

¹ El grupo de «los zorros» se ha reunido hasta el momento quince veces. El deseo que lo ha animado ha sido el regocijo de la conversación libre de pretensiones y de «últimas palabras»; y así, sin miedo, intercambiar ideas y construir las bases de una nueva lectura de Arguedas. De más está decir que esta ponencia existe gracias a las múltiples conversaciones sostenidas. Muy en especial, quisiera agradecer a Carmen María Pinilla, Juan Carlos Ubilluz, Rafael Tapia, Cecilia Esparza, Cecilia Rivera, Edmundo Murrugarra y Santiago López Maguiña. Este era el grupo de los mayores. Pero también estuvieron los jóvenes, quienes son, desde luego, la única certidumbre de que nuestro esfuerzo tiene un sentido.

Los fundamentos ontológicos y epistemológicos del realismo remiten a la idea de una realidad precisa, susceptible de ser capturada de manera incuestionable, en la forma de un relato literario, una imagen plástica o una descripción científica. Desde esta perspectiva, el arte no es un hecho primordial, sino, sobre todo, un reflejo o representación de algo preexistente; es decir, de una realidad más básica en relación a la cual el arte elabora una entidad de segundo orden. Entonces, la función del arte, como la de cualquier superestructura, puede ser la de ocultar la realidad, contribuyendo a la consolidación de una falsa conciencia o, de lo contrario, la de alentarnos a tomar conciencia crítica de la situación representada. O sea, el arte puede diluarnos en el consuelo o invitarnos a la acción transformadora.

La vitalidad del realismo como paradigma estético e interpretativo atestigua lo duradero de la influencia de la metafísica positivista y de su capacidad de ocultamiento de los dominios de lo subjetivo. En efecto, la idea de una realidad objetiva, representable de manera concreta e inconfundible, tiene como consecuencia hacer invisibles los poderes fundacionales de la imaginación y la intersubjetividad.

Ahora, en la época en que vivimos, resulta claro que detrás de la creencia en una realidad esencial, única, no existe solo una pretensión hegemónica que busca imponerse como verdad natural, sino también un temor a lo contingente, una necesidad de exorcizar lo impredecible. El rechazo a la complejidad del mundo pone de manifiesto el miedo de asumarnos como sujetos libres y responsables, al menos hasta cierto punto. El apego por una realidad definitiva y por una autoridad incuestionable es tan hondo que termina por hacerse parte definitiva de uno mismo. Pero, pese a añoranzas y apegos, en vez de vivir confortablemente encuadrados en la creencia de que existen «procesos objetivos y determinables», tal como postula el realismo, hemos venido a darnos cuenta de que somos agentes llamados a la responsabilidad en un mundo inabarcable y sin garantías. No podemos conocernos del todo; es más, nos vamos siempre haciendo, y todo esto ocurre en medio de una realidad que es extraña y volátil, pero que debemos hacer más amigable.

Arguedas rompe, desde muy temprano, con los cánones del realismo. Este hecho está anunciado en la importancia que, desde siempre, da a la cultura en su presentación de la realidad social. Y, también, desde luego, en su capacidad para trascender el empobrecimiento al que el arte es conducido por la ideología del realismo. En efecto, el artista sujeto al deseo del «realismo», al compromiso de ser veraz y crítico, termina por desconfiar y por apartarse de su imaginación para

recaer en estereotipos que no hacen más que volver a comprobar lo que ya se sabe. O sea, no sale del discurso pastoral. Se trata de una enunciación autoritaria que representa, de manera contundente y simplificada, una supuesta realidad que no es tal, pues carece de los matices y las grietas que son propios a la complejidad de lo real. Entonces, por ejemplo, se vuelve sobre la lacerante injusticia en la que viven los pobres y la cruel banalidad de la existencia de los ricos. Arguedas escapó, en la práctica, de las redes del realismo. No obstante, permaneció bajo la tutela de la crítica de inspiración realista. Y él mismo no dudaba de someterse a estos criterios, aunque constantemente los trascendiera.

2.

Pero mi perspectiva no terminaba de escapar del hechizo del realismo. Entendía el arte como exploración que indaga y revela la realidad del mundo gracias a la sensibilidad —alerta— y la imaginación cultivada del artista. Mi presunción era que el arte anticipa lo nuevo, lo que aún no puede ser captado por las redes conceptuales del saber científico. No obstante, mi limitación, mi dramática limitación, era no haberme dado cuenta de que eso «nuevo» mostrado por el arte no era tanto una realidad oscura de la que nadie se había percatado, como una posibilidad imaginada por el artista. Es decir, se me había escapado la dimensión mítica y profética del arte. Esta perspectiva me seguía acompañando, incluso muchos años después de haber abandonado los estudios de economía para incursionar en el mundo de la cultura.

Para decirlo de otra manera: no tenía conciencia plena de que el artista, para lograr una revelación significativa, debe sumergirse en el dominio oscuro de la posibilidad, introducirse por las pequeñas grietas que su sensibilidad identifica dentro de las creencias por todos compartidas. Entonces, toda revelación debe entenderse como resultado de una subversión del realismo propio del sentido común. O como lo dice Richard Kearney:

Lo posible es el origen y el fin del mundo. Todo aquello que existe proviene de lo posible y se dirige hacia lo posible. Comprender el mundo según su sentido fundamental es comprenderlo como mundo posibilitado antes que como mundo realizado.

El mundo es la figuración de lo posible. El arte es la figuración de esta figuración. En el arte moderno, por ejemplo, la figuración de nuestro mundo deviene consciente de sí misma, ella deviene entonces toma de consciencia y crisis de consciencia. Ya no se trata más de un arte que asegure, que crea, «representar al mundo». El arte

moderno figura el mundo según su propia posibilidad, un mundo que no es más sino en la medida en que se posibilita. El arte moderno descubre el mundo como juego de lo posible (1984, p. 125).

La exploración de lo posible supone que el artista se deje llevar por su imaginación o deseo. Para que el arte sea intempestivo y revelador, no puede restringirse a consignas ideológicas, a «ilustrar», a manera de parábolas, previas tomas de posición. En la medida en que el autor se deja conducir por su fantasía, la significación de su obra trasciende su intención consciente. Pero tampoco podemos pensar que la travesía por los laberintos de la virtualidad es, para el autor, un puro azar idiosincrático. La imaginación del autor no deja de estar guiada, y lo está por una constelación de deseos y valores que lo trascienden y lo constituyen como perspectiva o punto de vista. Por tanto, resulta que el arte, en tanto figura un mundo posible pero no realizado, tiene un aspecto político.

Para decirlo en otras palabras: toda visión original de la realidad implica un agente que crea, a partir de las herencias recibidas y las decisiones y compromisos que asume. La matriz subjetiva de donde nace lo nuevo es precisamente «el deseo del autor».

Y yo no me fijaba en el deseo del autor. Pero, aun así, la idea del arte como actividad reveladora de la realidad me habilitó para entender la obra como un documento social privilegiado que hace más inteligible al mundo. Entonces, daba por supuesto que, en ella, se plasma un conocimiento profundo en forma de intuiciones e imágenes que sería necesario desentrañar. Y, para ello, estaban las labores de exégesis e interpretación. Así, sería posible traducir a conceptos generales la novedad idiosincrática aportada por la obra de arte.

Mi posición era ambigua y contradictoria pues, de un lado, valoraba al arte en tanto representación veraz de la realidad; pero, del otro, no estaba preparado para reconocer la presencia del autor en su obra y las marcas de esta presencia en términos de posibilidades presentidas en el seno de lo real. En definitiva, se me tendía a escapar la dimensión fundacional, mítica, de la creación artística.

Esta es, en pocas palabras, la concepción desde la que emprendí la nueva lectura de *Los zorros*, concepción que se había cristalizado como una certidumbre ingenua pero también fecunda, pues, gracias a ella, había logrado ver muchas cosas. En todo caso, allí estaba confortablemente instalado.

He leído muchas veces *Los zorros*. En el momento de iniciar esta última lectura, me desenvolvía en las presunciones mencionadas. Entonces, pensaba que los relatos de *Los zorros* estaban basados en los testimonios y etnografías realizadas en el puerto de Chimbote. Mi hipótesis era que Arguedas había organizado su novela teniendo todo este material como referencia, pero usando su imaginación poética como el hilo que le habría permitido ir entramando esos relatos. Los relatos van incorporando múltiples voces, incluyendo la del propio autor, en «hervores» o episodios que no se integran totalmente entre sí, pero que, en conjunto, logran la proeza de brindar un panorama amplio y denso de la realidad de Chimbote de fines de los años 1960.

Pero, durante la nueva lectura y por los comentarios del grupo, comencé a sentir que esta concepción estaba impidiendo que me percatara de hechos esenciales del texto arguediano. En el caso de *Los zorros*, el escollo mayor era, sin duda, la comprensión de don Diego: un personaje definitivamente inverosímil, fantástico. Me preguntaba a qué aspecto de la realidad podía corresponder este curioso personaje. Como no podía llegar a una respuesta precisa, sospechaba sobre el sentido mismo de mi pregunta. Es decir, demandarme a qué circunstancia o tipo social corresponde tal episodio o tal personaje era una exigencia que suponía que el texto literario no era más que una investigación intuitiva de la realidad. La idea de representación como realidad segunda seguía anquilosada en mí, impidiendo que captara la novedad radical de la propuesta arguediana.

Entonces, fuera de los límites del realismo, comencé una relectura de la narrativa arguediana.

3.

Y, en ese momento, se me hizo evidente que Arguedas nunca fue un autor realista. Más aún, el rasgo que distingue su enunciación es, justamente, la ruptura con la tradición indigenista que sí pretendía obedecer a los cánones del realismo. Y esa ruptura se produce desde su primer cuento «Warma kuyay», publicado cuando su autor tenía solo veintidós años, en 1933. Ya en este relato se encuentra presente su capacidad para trascender la experiencia inmediata, para buscar las huellas de lo posible, siguiendo los avatares de su imaginación y su deseo.

El indigenismo ilusionaba representar al indio de manera objetiva. El resultado es, como ocurre en la narrativa de Ventura García Calderón, un ser humano

extraño y misterioso, humillado, pero sediento de venganza. En general, el mundo indígena es visto desde fuera. Desde allí, se denuncia la opresión de los gamonales y se convocan sentimientos de piedad y benevolencia para ayudar a gente a la que se juzga como radicalmente disminuida por siglos de abuso. Pero esta representación, aunque lo pretendiera, tenía poco de realista. Quizá su mérito residía en objetivar el deseo de los ilustrados criollos de desaparecer el gamonalismo sin lucha, como por arte de magia. La perspectiva de Arguedas es muy distinta. En *Agua*, su primera colección de cuentos, el lugar de enunciación desde donde se narran los hechos corresponde a un personaje muy característico. Se trata de un niño-joven que pertenece al mundo *misti* de los latifundistas, pero que comparte con los indígenas el hecho de haber sido él mismo víctima del abuso. Como señala Cecilia Esparza (2011)², es un «niño con ojos y oídos de adulto». Alguien sensible y vulnerable, que no se impone sobre la realidad, que no la «tapa», sino que la descubre y presenta por medio de su lúcida imaginación. Este niño es acogido por los indios. Allí recibe el amor y la ternura que tanta falta le hacen. La situación de este personaje se define, entonces, por la ambigüedad. No se identifica con el mundo al que pertenece, pero tampoco es totalmente aceptado por el mundo que lo acoge. No es *misti* o señor, tampoco es indio; es un individuo aislado, un niño-joven que observa sin anteojeras lo que pasa a su alrededor, y que es capaz de producir una visión del indio —y de la sociedad señorial— radicalmente distinta a la postulada por el indigenismo. Los indios dejan de ser mirados como una mancha homogénea y comienzan a ser individualizados. Lo mismo ocurre con los gamonales: no todos son iguales. Los estereotipos —el indio bueno, pero vencido y el gamonal cruel y arbitrario— comienzan a ser desestabilizados. Y lo que emerge es algo nuevo, posibilidades múltiples, irreales pero no arbitrarias.

Como señala Antonio Cornejo Polar, los primeros relatos de Arguedas dan cuenta del mundo rural, allí donde existen quinientos indios por cada *misti*. Se trata de una sociedad atrapada por la trágica dinámica de la arrogancia y el abuso, de la impotencia y el resentimiento. Los gamonales maltratan, y los indios están paralizados por el miedo. Los dos mundos se definen mutuamente. La clave es la relación: los *mistis*, con su soberbia y crueldad, producen entre los indios una resignación atormentada y vacilante que, a su vez, llama al abuso de los señores.

² Ver la ponencia de Cecilia Esparza, en esta misma publicación (II): «Un niño con ojos y oídos de adulto»: autorepresentación en la obra de José María Arguedas».

No obstante, en el mundo en que Arguedas ambienta sus relatos, las cosas están cambiando. La escuela y las migraciones favorecen los primeros conatos de rebeldía. El desacato y la actuación de la ira se afirman como el camino a seguir. El feudalismo está en crisis porque la religión ha perdido importancia y porque las nuevas ideas democráticas se infiltran y, gracias a ellas, los indígenas comienzan a reconocerse como ciudadanos con derechos en lugar de como siervos disminuidos.

4.

Ya en los inicios de la narrativa arguediana encontramos una preocupación y una propuesta política. No es que Arguedas se limitara a escribir lo que podía observar; su rechazo de esta realidad lo conducía a deslizarse entre sus virtualidades para identificar otros relatos posibles, diferentes a la crónica realista que narraría la simple reproducción de ese odiado mundo.

En todo caso, podemos acceder al deseo que fundamenta su poética gracias a su correspondencia. Al leer sus cartas se puede reconstruir la manera en que el autor transforma una anécdota vivida en una ficción posibilitadora.

En el diálogo epistolar con el escritor Enrique Congrains, Arguedas, sin querer queriendo, se refiere a la poética de su estilo narrativo. Y lo hace a propósito de su primer cuento, «Warma kuyay» —en español, «Amor de niño»—, relato en el cual Ernesto, un niño *misti* que vive entre los indios, se enamora de Justina, una bella muchacha indígena. En este contexto, Justina es violada por Froilán, un desalmado gamonal. Ernesto, demasiado pequeño, le demanda a la pareja de Justina, al Kutu, que vengue la afrenta, que castigue al violador. No obstante, el Kutu se deshace en lágrimas porque «endio no puede», no se atreve a alzarse contra el patrón. Un mandato interior lo cohibe. De nada sirve que Ernesto, una y otra vez, lo tache de cobarde. Furioso por la afrenta, y desesperado por el acoso de Ernesto, el Kutu transfiere toda su ira a los becerros del patrón, a los que golpea cruelmente. Y para calmar a Ernesto, el Kutu le ofrece a Justina. Ernesto rechaza la propuesta e, indignado, destierra al Kutu de la comunidad. Esta ausencia le permite a Ernesto seguir viviendo su amor platónico, desesperado, por Justina.

En su correspondencia, por mano del propio autor, sabemos que la realidad que inspira la ficción es muy distinta. En efecto, refiere Arguedas que «de la choluta» disfrutaban «mi hermano mayor y un hijo del otro dueño de la hacienda». Además, nos enteramos de que el Kutu, efectivamente, existió, pero «era un pobre

cholito, pequeño como yo, algo zonzo y que andaba siempre mugriento» (Pinilla, 2007, p. 251). Queda claro, entonces, que entre la anécdota real y la ficción se encuentra de por medio una transfiguración que pone en evidencia la política, el deseo del autor. Arguedas no solo denuncia la prepotencia de los gamonales sino, sobre todo, les encara a los indios su cobardía, desespera para que salgan de su pasividad y tomen la venganza que les corresponde.

Ernesto representa al *misti* de buena conciencia que, asqueado de su grupo social, anima al indio a dejar atrás sus lamentos y sus sentimientos de inferioridad para actuar con coraje. Este llamado a los indios a que hagan justicia con sus propias manos, se remonta a la obra de González Prada y supone el reconocimiento de los indios como prójimos, y no como seres remotos y extraños, tal como los representó el indigenismo criollo desde una benevolencia culpabilizada, pero cómplice de la opresión. No en vano la obra de González Prada marca el inicio de la tradición democrática en el Perú. La posibilidad de que los indígenas, inspirados por intelectuales, se rebelaran contra la servidumbre a la que fueron reducidos, fue llevada a la práctica en numerosas ocasiones. Y el cuento de Arguedas prefigura e inspira esta alianza y rebelión.

En este sentido, lo específicamente nuevo de la poética arguediana es el amor del niño *misti* por Justina, la bella joven indígena. Entonces, el deseo de cambio de aquellos *mistis*, vulnerados y sensibles como él, no depende solo de una conciencia justiciera ni, tampoco, de los agravios recibidos y el respectivo afán de venganza. A través de Ernesto, los lectores apreciamos la belleza de Justina. Ella no ocasiona un enardecimiento transitorio a ser satisfecho con una violación. El amor por Justina hace imaginable otros vínculos, una nueva vida, una relación distinta entre señores e indios. Casi podríamos decir que causa una «proto ficción fundacional», siguiendo a Doris Sommer (2004). También, gracias al relato arguediano, somos testigos de la gozosa espontaneidad de la que son capaces los indios cuando no están sometidos a la inmovilizante mirada del patrón.

Entonces, aunque pueda ser leído como tal, «Warma kuyay» no es un relato realista³. Tampoco es que sea un cuento fantástico. Y menos aún podríamos adscribirlo al «realismo mágico». Lo decisivo es que Arguedas crea un personaje que es un áterege y que es capaz de adentrarnos en el mundo indio, mostrarnos su belleza,

³ Tal como puede serlo el enigmático y desolador relato de Chejov sobre los campesinos rusos, «Los mujiks».

pero también su trágica obediencia a la arbitrariedad del gamonal. Sin embargo, otra vez —hace falta insistir—, esta no es una descripción pura, pues el relato está animado por una identificación con la belleza y ternura de ese mundo, actitud que lleva al deseo de resistir el abuso. En los demás cuentos de *Agua* este deseo va manifestándose con mayor claridad. En el relato que cierra el volumen se conserva al mismo personaje, Ernesto, que sigue siendo un niño-muchacho perteneciente al mundo de los *mistis* abusados, pero, esta vez, se enciende una primera chispa de rebeldía entre los indios, y Ernesto está mucho más cerca a ellos.

Después del fracaso del conato de insurrección, Ernesto, dirigiéndose a un alcalde indio, un *varayoc*, exclama: «—Tayta: ¡que se mueran los principales de todas partes!— Y corrí después, cuesta abajo, a entroparme con los comuneros propietarios de Utek'pampa» (Arguedas, 1983a, p. 76).

Aquí la imaginación política de Arguedas anticipa la subversión de la sabiduría tradicional, colonizada del pueblo indígena, aquella que señala «principal es respeto». No, esa actitud está equivocada, pues todos los principales son abusivos. Entonces, lo único sensato que se puede desear es que se mueran todos ellos. Y quien puede romper con esa sabiduría de la resignación y el sacrificio es el *misti* desclasado, el que aprecia la belleza de lo indígena, el que corre a «entroparse» con los comuneros.

5.

En la narrativa que sigue a *Agua* la política de Arguedas va cambiando, aunque no en forma lineal y completa. La poética que nutre sus imágenes ya no se basa en oposiciones radicales. El rencor deja de ser el único vector expresivo. La mediación, tal como lo ha señalado Lienhard (2011)⁴, aparece como posibilidad deseada. Mientras que la rabia se asocia a lo espontáneo y comprensible pero inconducente, la expectativa de un entendimiento gana presencia en la narrativa arguediana. La coexistencia de estos vectores de enunciación permite a Arguedas dar cuenta de las posibilidades abiertas a este mundo, de la bajeza y el altruismo que lo habitan. Su narrativa se matiza más.

⁴ Ver, en esta misma publicación (II), la ponencia de Martin Lienhard titulada «Avatares del yo en la obra de José María Arguedas».

Ahora bien, la opción por mediar entre estos mundos, tan cercanos como opuestos, exige lo que Ángel Rama (1982) ha llamado un esfuerzo transculturador, lo cual es totalmente contraintuitivo. En realidad, tratar de humanizar las relaciones pervertidas por la servidumbre supone reconocimientos mutuos que, por el apego a la arrogancia entre los señores y el culto al sacrificio entre los siervos, son muy difíciles de lograr. Este apego y culto tienen como correlato escondido la culpa y el odio. Entonces, el proyecto transculturizador implica deformar la lengua española para que, a través de ella, sus hablantes puedan comprender aquel mundo que se enorgullecen de despreciar sin conocer. La invasión quechua del español es uno de los logros más significativos de Arguedas, pues le permite hacer patente la peculiaridad humana de los indígenas. Ellos, que solo hablan quechua, aparecen hablando el español que Arguedas imagina que podrían hablar. En todo caso, la propuesta era que, si criollos y mestizos pudieran comprender a los indígenas, entonces el respeto podría sustituir a la arrogancia.

No cabe, en esta ponencia, reconstruir la dialéctica de la enunciación arguediana. El deseo de venganza y el deseo de integración se articulan sin resolverse en una síntesis definitiva. Lo más explícito de la política arguediana se encamina a arrinconar al gamonalismo; a formar un bloque, al convocar a todas las fuerzas sociales que rechazan el abuso desmedido, empezando, desde luego, con los propios indígenas, pero incluyendo todo el espectro del progresismo. La poética arguediana consiste en imaginar el aislamiento del gamonalismo, una amplia coalición donde converjan empresarios burgueses, clases medias profesionales, intelectuales, aun las empresas extranjeras. Lo importante era liberar al indígena de la servidumbre, aun cuando el costo de ello fuera la pérdida de muchas tradiciones culturales. Es decir, la tan temida aculturación no le importa a Arguedas, porque más le interesan los seres humanos concretos que las formas culturales que definen sus vidas. Además, en esa época —principios de la década de 1960—, Arguedas está persuadido de que la cultura andina logrará sobrevivir y marcar la modernidad emergente. Por lo pronto, la prioridad es movilizar al mundo indígena. Esta es la política que palpita en su novela *Todas las sangres*. Aquí se narra la descomposición del latifundio andino basado en la servidumbre. Erosionado por todas partes, el gamonalismo ya no es capaz de ejercer la soberanía total sobre el indígena. La escuela, las carreteras, las migraciones, las ideas políticas, el desarrollo del capitalismo en la costa: todas estas nuevas realidades apuntan a ampliar el horizonte de los hombres andinos. Ahora bien, en medio de la bienvenida que da a estos acontecimientos, Arguedas desea

que el liderazgo que los configure pueda proceder, sobre todo, del propio mundo indígena. Y quiere creer, además, que este liderazgo anunciará cambios aun más radicales. Los indígenas no comparecen, pues, como objetos o «beneficiarios» del cambio social, sino como sus ocultos protagonistas. En realidad, el personaje central de la novela es el indígena Teodoro Rendón Willca. De una manera que no llega a ser enteramente evidente, a los lectores se nos comunica que quien mueve los hilos y coordina las alianzas contra los gamonales más recalcitrantes es, justamente, Rendón. Y pocas veces ha sido tan utópica la poética arguediana. Rendón es la expresión del deseo del autor de un cambio protagonizado por los indígenas, un cambio que no lleve a la aculturación y que sea, además, el primero de muchas otras transformaciones que impliquen que los hombres andinos recobren la dirección del país. Aquí es aún audible el eco del planteamiento de Mariátegui que propone entroncar el socialismo en las tradiciones andinas.

En esta misma época, el deseo arguediano se ve tensado entre la afinidad con las fuerzas reformistas y la admiración y simpatía por las fuerzas revolucionarias. Esta tensión se manifiesta en el hecho de que su colaboración con el gobierno reformista de Belaúnde sea simultánea a su apoyo a los emergentes partidos revolucionarios, tan influidos por la revolución cubana. La efectividad de lo posible se contraponen a la añoranza por los ideales desmesurados. Arguedas, como señala Carmen María Pinilla, es admirado por sus moderados compañeros de generación y también por los jóvenes radicales (comunicación personal). Esta tensión reaviva su dilema entre venganza e integración. Además, afecta su vida más íntima, pues apostando a lo incierto, pero prometedor, entra en un vínculo amoroso con una activista joven y radical.

6.

Pero la ruptura más honda con el realismo se produce en su novela póstuma. Para escribir *Los zorros*, Arguedas necesita estar más seguro que nunca de los límites de la propuesta realista que lo tenía amarrado. Si en su práctica narrativa se había alejado de ella, no había ocurrido lo mismo en su más rezagada reflexión estética. Y es que, en su medio social, tanto moderados como radicales le reclaman veracidad y exactitud porque Arguedas había sido consagrado como *el* intérprete del mundo andino. Entonces, si se hubiera subordinado a esta demanda, tendría que haber realizado un buen número de etnografías y recogido muchos testimonios. Y, luego, tendría que haber ensamblado todo este «material» sobre las migraciones

y la modernización desde consideraciones generales. Este era el camino indicado por la ciencia social de la época, pues la ideología del realismo prescribía que el arte debe producir documentos en los que quede objetivada la realidad social. Así, podía ser útil al cambio político. De seguir este camino, el resultado hubiera sido una narrativa de estereotipos progresistas; una novela que acentuaba la pobreza de los pobres, su conciencia ingenua pero incipiente y, sobre todo, la maldad de los ricos y explotadores. Pero no, Arguedas resiste la presión por reiterar el sentido común de la izquierda ilustrada de la época. En realidad, ya está acostumbrado a hacerlo. Sin desafiar de manera abierta las creencias y dogmas vigentes, Arguedas nunca se somete a las demandas que desnaturalizan el arte para hacerlo funcional a la política contingente.

La estética realista lo condenaba a representar desde fuera, en lugar de reconstruir desde adentro los mundos sociales; es decir, lo obligaba a entramar en su relato personajes y situaciones ya configurados, tomados directamente de la realidad. Y la opción de Arguedas es muy distinta. La expresa con las siguientes palabras:

[...] luego de dos semanas de agonía, volví a la vida y hasta logré escribir el tercer capítulo de mi novela, capítulo crucial, pues pude salir del atolladero sociológico que no me permitía levantar vuelo. Luego de dos días de discusiones con Quijano de a cuatro horas cada una, logré el convencimiento definitivo de que la novela va bien. A Quijano le parecían malos los dos capítulos propiamente dichos (II y III) por las mismas razones que me hacían dudar a mí de su calidad: no reflejaban fielmente la realidad de Chimbote. ¡Felizmente! la novela para ser tal, tiene que ser el reflejo de lo que soy yo y a través mío, si es posible, el reflejo de Chimbote: de ese inaprensible hervidero humano y a través de ese hervidero, mi propio hervidero [...] Las criaturas que alcancé a crear en mis novelas anteriores son la huella tenaz de las que conocí en el Perú y con las que me identifiqué y por lo mismo las modifiqué, caricaturicé o idealicé hasta el infinito. Pero hace solo cuatro días que estoy en Lima y ya se me quitaron las ganas de vivir⁵ (Murra & López-Baralt, 1996, p. 181).

En estas líneas, una ruptura mucho más reflexiva y definitiva con la ideología del realismo se hace evidente. Para mi argumentación, retomo dos afirmaciones de la cita precedente. La primera es que «la novela para ser tal, tiene que ser el reflejo de lo que soy yo y a través mío, si es posible, el reflejo de Chimbote». Y la segunda: «Las criaturas que alcancé a crear en mis novelas anteriores son la huella tenaz

⁵ Lima, 17 de diciembre de 1968.

de las que conocí en el Perú y con las que me identifiqué y por lo mismo las modifiqué, caricaturicé o idealicé hasta el infinito».

En la primera afirmación, Arguedas rechaza la idea de un observador cuyo éxito sería borrarse de la representación que elabora, pues solo así podría ser objetivo, fiel a la realidad que pretende «reflejar» o «representar». La idea de Arguedas es muy distinta. El autor, lo quiera o no, está totalmente presente en la manera en que va configurando los materiales con los que cuenta. Esta presencia no implica una deformación subjetiva, como lo plantea el realismo. Por el contrario, es inevitable y, además, posibilitadora. Solo desde la expresión de la profundidad de uno mismo es posible revelar lo otro. Arguedas desarrolla esta intuición en la segunda cita. Aquí la idea es, otra vez, que no hay una mirada despersonalizada, objetiva. La imaginación poética está modelada por la historia personal, por un intercambio entre recuerdo y deseo que va posibilitando la emergencia de lo nuevo. Eso nuevo surge en el punto en que el autor se reconoce en una alteridad que, por ello mismo, deja de ser radical y exótica para convertirse en próxima y familiar. Arguedas puede alumbrar a sus criaturas solo desde su identificación con ellas, solo así las crea «desde dentro» (eso es comprensión). Sus personajes son la transfiguración de la «huella tenaz» de lo conocido por medio de una imaginación que busca exteriorizarse a sí misma, a través de la cristalización de un personaje que es otro, pero, al mismo tiempo, él mismo.

En realidad, Arguedas no sistematiza una reflexión sobre su poética. Escribir es su vida, se trata de cargar la palabra de sentido; solo de esta manera podrá expresar la complejidad de lo humano. En todo caso, nunca es más evidente la distancia que lo separa del realismo como en *Los zorros*. Se ha liberado de la vigilancia represora del realismo cientificista. Ahora se siente mucho más libre para crear. Y el producto de esta libertad es su novela póstuma. Entonces, lo fantástico, lo mítico y lo político ya no tienen que esconderse. Ahora se presentan impunemente, aunque sin mayores explicaciones.

7.

En *Los zorros*, José María Arguedas pretende narrar el encuentro de los migrantes andinos con la incipiente modernidad urbana de Chimbote. Los migrantes llevan consigo un pasado, en su mayoría, despreciado, pero también actual y potente. Y Arguedas trata de imaginar su encuentro con la ciudad desde la perspectiva

de la «larga duración»; es decir, plenamente consciente de la densidad histórica cristalizada en las vidas de los recién llegados a la urbe. Aquello que le inquieta es explorar las orientaciones vitales que habrían de configurarse en ese nuevo escenario. Se trata de una realidad radicalmente singular, pues no tiene un modelo que imitar, un camino que seguir. La teoría de la modernización que se focaliza en la «superación del atraso» —a través de la purga de lo arcaico y de su reemplazo por lo occidental— no le merece a Arguedas mayor crédito, pues él sabe que el inconsciente político de la teoría de la modernización es el colonialismo mimético, vigente, sobre todo, en las élites más desarraigadas.

El desarrollo de las múltiples confluencias que están «hirviendo» en Chimbote no está pre escrito. Y, al guión de los modernizadores, se le escapa la vitalidad de la cultura andina. Entonces, se trata de narrar el encuentro desde una perspectiva que enfatiza lo mítico como el aspecto fundacional de las distintas formas de vida. En este sentido, una premisa para leer *Los zorros* es saber que Arguedas había traducido —poco antes— los relatos mitológicos que él llamó *Dioses y hombres de Huarochirí*. Por lo tanto, queda claro que el proyecto consiste en escudriñar el mundo que se está forjando en la nueva ciudad industrial a partir de las antiguas tradiciones andinas. Si Arguedas toma esta opción es porque intuye que, aunque negadas, y aun debilitadas, estas tradiciones se seguirán reproduciendo.

El resultado será, precisamente, *Los zorros*, una novela desconcertante, abierta y polifónica, donde se hilvanan muchos relatos autónomos. La historia no está cerrada, no hay un desenlace definitivo. Entre las voces que dan cuenta de la situación está, también, la del propio autor, que se convierte así, en cierto modo, en un personaje más de la novela. Entonces, junto a las narraciones sobre lo que sucede en Chimbote, están los diarios, los espacios donde el autor reflexiona sobre su vida y sobre la escritura de su última novela.

Los diarios se presentan como parte y fundamento de la narración de Chimbote. Y, ya desde el primero, se hace presente la inminencia de la muerte. Arguedas se confiesa como un hombre mutilado que va a suicidarse apenas acabe la tarea que se ha propuesto, la escritura de *Los zorros*. Esta tarea es a la vez una hazaña, un sacrificio, un goce. Es algo por lo que vale la pena vivir un poco más, aunque vivir agonizando, en lucha contra la certera seducción de la muerte.

Ahora bien, la agonía de la creación se hace llevadera por la satisfacción de anticiparse como un héroe cultural para su comunidad. Y, en aras de ser ese héroe

cultural, necesita la lucidez acrecentada a la que se llega en el momento en que uno se enfrenta cara a cara con la muerte. Entonces, ya no se trata de complacer a nadie, buscar venganza o encumbrarse frente a los otros. No hay por qué satanizar o idealizar. La inquietud que domina es la pregunta por cómo posibilitar un mejor futuro y, para lograr absolverla, no hay otro camino más que sumergirse en las honduras de la virtualidad.

Pero la liberación de la pulsión mítico-poética exige que Arguedas se construya como un oráculo, como ese creador cultural que no pretende nada para sí. De otra forma, su fantasía podría extraviarse siguiendo los tortuosos caminos de las segundas intenciones. Es lo que algunos autores insinúan al afirmar que Arguedas extorsiona a sus lectores en una suerte de chantaje emocional. Es decir, Arguedas desearía, ante todo, que sus lectores lo admiren y quieran. Esta afirmación sirve para desmerecer el relato arguediano como tendencioso y populista, cuando no caótico e insignificante. Pero Arguedas trasciende este peligro, en tanto logra producirse a sí mismo como esa figura que, sintiéndose como víctima, es sin embargo capaz de proyectarse como héroe. Entonces, desde esta posición sacrificial de quien no quiere nada para sí y pretende dar todo a los demás, Arguedas logra que sus pensamientos y enunciaci-ones adquieran esa dimensión oracular que él pretende. En todo caso, para que la figura resulte convincente para sus lectores y, de refilón, para el propio Arguedas, es necesario que el autor persuada a esa parte de sí mismo, representada por los ideales y los mandatos sociales interiorizados, de que efectivamente ha logrado ese desprendimiento que lo transmuta de víctima a héroe⁶. Y esta es, precisamente, la tarea de los diarios. Y lo que Arguedas narra son sus recuerdos infantiles llenos de dolor y horror. Y la lucha contra estos recuerdos, que penan en su alma, tiene el sacrificio como divisa. Se llama a sí mismo a responder a las humillaciones sufridas, a esas agresiones que le quitaban todo valor, con la disponibilidad al sacrificio en aras de su propia comunidad. En vez de ser agredido por esos otros que buscan

⁶ «Uno aprende a verse tal como el Otro lo ve; tal como el otro lo conmina a que se vea [...] El espejo brinda la primera ocasión para que la división del sujeto sea captada por el sujeto mismo ¿Cuál es la sustancia de la cosa que soy y que me hace vivir? ¿Coincide con “eso” que los otros ven y que yo atisbo y trato de descifrar en el espejo? La autobiografía y el autorretrato son dos intentos de plasmar mediante la escritura los resultados de esa exploración de sí [...] En esas obras autorreferenciales hay siempre algo de alegato, se inclinan hacia el otro para instruirlo acerca de quién uno es, tienden a hacer ejercicios retóricos para transmitir, modificar o prevenir las imágenes que el otro, invariablemente, se hace de uno [...] el arte es un producto cuyo destino está en manos del Otro y es del Otro que el creador recibe su re-conocimiento» (Braunstein, 2010, p. 231).

sus propios goces obscenos, Arguedas se agrade a sí mismo en función de potenciar la vida de sus semejantes. Entonces, sus ficciones son formas de posibilitar la existencia de los otros. Arguedas se convence a sí mismo de estar cumpliendo los mandatos sociales que lo califican como miembro destacado —portavoz— de su comunidad. Y solo en esta calidad es que puede dejar fluir su imaginación. Está persuadido de estar haciendo el bien, de estar haciendo lo mejor que puede. Pero este vivirse como héroe tiene una dimensión trágica. El sacrificio lo reclama todo, hasta su propia vida, de manera que no podrá sobrevivir a su empresa. El sentido común hoy vigente, que reclama a Arguedas como forjador y héroe cultural de la nación peruana, no se equivoca.

8.

El personaje en el cual se plasma mejor la dimensión mítica es don Diego. Don Diego desconcierta tanto al lector, como al resto de los protagonistas de *Los zorros*. Mientras que podemos imaginar a los personajes de *Los zorros* como seres humanos transfigurados, cuando llegamos al caso de don Diego tropezamos con la imposibilidad de dar a este personaje contornos humanos precisos. Es una nueva especie antropológica que anuncia la reconciliación con nuestro cuerpo animal y, también, con nuestros semejantes.

Es humano, aunque tiene el aspecto de un zorro y, a veces, se convierte en uno. Está presente en diversas escenas de la novela pero, sobre todo, resulta escurridizo, muy difícil de aprehender desde nuestras anticipaciones convencionales. Sus interlocutores no lo pueden categorizar: es único, rompe con todos los sistemas de clasificación social. No se lo puede jerarquizar, pues es un otro que se me parece mucho, con quien fácilmente me puedo entender. Pese a su inclasificable extrañeza, genera confianza, pues se mimetiza con los modos de ser y hablar de las diversas gentes. Siendo distinto, no llama la atención.

Es más, se trata de una presencia seductora, de modo que sus contertulios se ven tentados a expresar sin inhibiciones sus verdades más profundas cuando se encuentran con él, incluso las desconocidas por ellos mismos. Su seducción es su cariño y su entusiasmo, que funcionan a la manera en que lo haría un analista o chamán, accionando el deseo y la vida. En realidad, don Diego es el «zorro de abajo», un personaje que Arguedas toma prestado de la mitología prehispánica para entramarlo en su narrativa sobre Chimbote. En su contexto mítico original,

los zorros —el de abajo y, también su gemelo, el de arriba— son como oráculos de sus respectivos mundos. Les gusta conversar sobre la marcha de las cosas, sobre los sucesos extraordinarios que han acontecido en sus dominios. Al oyente que los sepa escuchar se le abren oportunidades, pues se entera de lo importante que ocurre en ambas realidades.

Pero en la novela, la criatura mítica de «el zorro de abajo» es transfigurada como don Diego. De su molde original, el personaje conserva su vocación de testigo y narrador de historias. Arguedas lo convierte en una suerte de hombre mejorado, que trasciende las fronteras étnicas, que es capaz de relacionarse con todos como un igual y que, a la manera de un curador de almas, permite que la gente tome contacto consigo misma.

En la inverosimilitud del personaje se está proyectando una utopía: el joven de indiscernibles mezclas, capaz de desenvolverse como pez en el agua en todos los mundos sociales, que comprende antes que juzga, que facilita y ayuda sin impedir. Un personaje que anuncia un nuevo modo de estar con los otros: solidario, democrático, gozoso. Es la figura del «demonio feliz» que el propio Arguedas crea para sí en el discurso «No soy un aculturado».

Entonces, no es que don Diego revele algo que ya existe, sino que anuncia algo que sería muy bueno que existiera para que la sociedad peruana pueda superar la dinámica arrogancia-resentimiento en la que está, trágicamente, atrapada desde la invasión española o aun antes. La figura del zorro de abajo surge de un pasado mítico, pero su transfiguración arguediana, don Diego, obedece a un presentimiento utópico en torno a cómo deberían ser los hombres y mujeres que rompan con la cultura señorial de la jerarquía y la servidumbre. Por otro lado, es desde la existencia de esos hombres, desde su invención y su punto de vista, que una realidad tan compleja y plural como la de Chimbote puede entenderse. En efecto, cada uno ve desde su propia historia y su propia sensibilidad. Las marcas —la conveniencia, la rabia, la culpa— distorsionan. Solo trascendiendo estos sentimientos podría lograrse una visión densa de Chimbote como el lugar de los hervores, de las intensidades vitales abiertas al desmadre pero, también, al encuentro y al intercambio. Por último, está claro que don Diego es una singularidad universalizable: un hombre gentil y desconflictuado que ha logrado la felicidad en la música y la danza y, sobre todo, al que ese contacto más pleno con su cuerpo le permite el encuentro gozoso con sus semejantes.

9.

Volvamos al argumento que he querido sostener teniendo como referencia esta revisión tan somera de la narrativa arguediana. Y ese argumento no es otro que el descubrimiento personal de la centralidad del deseo del autor en la estructuración de una obra. Este descubrimiento hace visible la dimensión poética, de ruptura, que una obra original introduce en el mundo.

Ignorar la mediación del autor y su deseo implica pensar la obra de arte como una representación que objetiva la realidad de una manera a la que solo puede acceder el genio del artista, pensado como una suerte de máquina radiográfica de superior potencia. Entonces, la obra queda cosificada como documento social, como expresión o reflejo del mundo de donde ha surgido. Y la traducción de imágenes y narrativas en conceptos es postulada como una forma privilegiada de acceder a la realidad, revelada por la intuición artística.

No es que estas ideas estén totalmente equivocadas; no obstante, implican una incomprensión del significado de la obra de arte. Se incide en su capacidad de revelar el mundo, pero al costo de perder de vista su capacidad de influir en él. Se deja de lado la dimensión mítico-profética de imaginar lo posible, pero aún inexistente; es decir, de engendrar realidades textuales que configuren lo real de maneras distintas a la actualmente en curso. Entonces, el arte más significativo no es precisamente representación de lo que existe, sino presentimiento y anuncio de lo que podría existir.

Conviene recalcar que el deseo del autor no debe asimilarse al interés de la clase social a la que este se afilia, pues esta adscripción no lo determina enteramente. Esta es la perspectiva de cierta crítica marxista que juzga el arte teniendo como referente —límite y posibilidad— al lugar de enunciación del autor. Entonces, la mayor lucidez para revelar la realidad corresponderá a quienes han nacido —o se afincan— en la clase de los trabajadores y campesinos.

Menos aún puede el deseo del autor reducirse a los fantasmas o demonios estrictamente personales, tal como se plantea en las simplificaciones psicoanalíticas. En realidad, el deseo del autor no resulta tanto de una circunstancia meramente individual, sino que está, en mucho, configurado por el mundo social que habita. La tensión entre rencor y perdón, entre exclusión e integración, que anima la creación arguediana se encuentra en la realidad antes de instalarse en su propio

psiquismo. Sin rencor, sus narrativas serían superficiales y no comprometerían a nadie. Y sin integración, serían puro incendio.

Finalmente, tampoco se puede prescindir —como propone Foucault en una perspectiva estructuralista—⁷ del autor como una suerte de efecto de superficie, como etiqueta que dar a las derivas y acomodaciones de la intertextualidad de una época.

En realidad, los deseos activan fantasías que tienen, al mismo tiempo, un trasfondo social, personal e histórico. Para volver al caso de Arguedas, en la sociedad en la que vivió hubo muchos niños vulnerados entre las filas de los señores. Quizá la mayoría de estos niños escogieron identificarse con sus agresores y convertirse en verdugos; aunque, de otro lado, es seguro que algunos de ellos tomaron partido por sus compañeros de infortunio. El caso de Arguedas fue, sin embargo, excepcional, pues él se dejó seducir por lo que vio en el mundo andino. Su deseo fue comunicarlo desde el amor y el fuego, como a él le gustaba decir.

Whitem Dilthey (1953) definía al arte como el órgano de exploración de la vida, como esa actividad que nos permite sumergirnos en las virtualidades que subyacen

⁷ La más radical impugnación del autor fue elaborada por Foucault. El significante autor es solo —para este autor— una etiqueta que distingue un escrito en medio de la proliferante circulación intertextual. El proyecto de Foucault apunta a identificar las epistemes, que serían los regímenes de producción discursiva característicos de una época; es decir, la matriz de invariantes que un autor combina de una forma peculiar. La episteme es el trasfondo fundador de cualquier discurso posible, lo que se comparte pero que nadie ve. Entonces, la investigación no tendría que pasar por el autor, sino por una identificación, en su obra, de esas similitudes que definen el enorme corpus de la textualidad de un momento histórico. Para decirlo con Foucault: «Lo propio de la crítica no es poner de relieve las relaciones de la obra con el autor, ni querer reconstituir a través de los textos un pensamiento o una experiencia; más bien tiene que analizar la obra en su estructura, en su arquitectura, en su forma intrínseca y en el juego de sus relaciones internas. Si elegí tratar esta cuestión quizás un poco extraña es porque primero quería hacer una cierta crítica de lo que en otro tiempo llegué a escribir y regresar sobre algunas imprudencias que llegué a cometer. En *Las palabras y las cosas* intenté analizar masas verbales, especies de capas discursivas, que no estaban escondidas por las acostumbradas unidades del libro, de la obra y del autor. Hablaba en general de la “historia natural” o del “análisis de las riquezas” o de “la economía política”, pero para nada de obras o de escritores. Sin embargo, a lo largo de ese texto utilicé de manera ingenua, es decir, salvaje, nombres de autores. Hablé de Buffon, de Cuvier, de Ricardo, etcétera, y dejé funcionar esos nombres en una ambigüedad muy molesta» (Foucault, 1999, p. 2).

Pero este énfasis, totalmente plausible, de la intertextualidad, nos deja en una situación de falencia a la hora de querer dar cuenta de los cambios o acontecimientos que fundan una nueva episteme. En verdad, la propuesta de Foucault resulta más significativa en un mundo donde la reiteración prima sobre la ruptura, donde el sentido común tiende a la estabilidad o la fosilización.

a la realidad vigente e imaginar, entonces, otras posibilidades. El desarrollo de esta facultad preserva la vida de las amenazas del sinsentido y la destructividad, fuerzas que deben ser perpetuamente conjuradas por la imaginación. Todo ello lo hace para habilitar el futuro como el espacio posible de una vida que valga la pena. Los artistas producen posibilitaciones, imágenes y relatos que pretenden instituirnos, como sujetos, a un deseo, a una manera de encauzar nuestra inquietud humana. Entonces, quizá, el papel de la crítica cultural sea apreciar el presente y el futuro que se avizora en la obra de arte.

En este sentido, para terminar con don Diego: la humanidad nueva, redimida, que este personaje anuncia, no se ha realizado todavía. Pero eso no significa que sea una imagen desechable. Es una imagen dialéctica, como dice Alex Hibbet (2011). Es decir, representa la superación poética de los antagonismos que nos desgarran.

Anexo: ¡Onquray, onquray!

Este es el nombre quechua de esas mariposas nocturnas, grandes y torpes que se estrellan una y otra vez, atraídas por la luz, contra lámparas y ventanas. Aparecen en zonas que no están densamente pobladas, cerca a los desiertos o a los campos. Estos animales no son bien recibidos. Las muchachas suelen tenerles miedo. Y los hombres se inquietan, pues el ensañamiento que tienen contra sí mismos no deja de portar una pregunta. En todo caso, todos se sienten liberados cuando alguien mata al bicho. Quizá, al final, haya un rastro de pena, como el ocasionado por la desaparición de un familiar lejano.

Sea como fuere, estas actitudes son inciertas, pues no hay un modo claro de tratar con estas criaturas. Mi sentido común no dispone —hasta el momento— de una explicación que permita explicar tan extraña y perturbadora presencia.

No ocurre lo mismo con la gente que habla quechua. Su lengua y cultura los instruye. Es sabido que este animalito ha surgido del agua cristalina que está en un cerro de arena. Allí no hay luz y es muy oscuro. Aprisionado en las sombras, el *onquray onquray* ansía la luz y el espacio amplio. Fascinado por la claridad que no tiene, en la noche sale a recorrer la vastedad del mundo. Y, cuando divisa una luz, entonces su destino se ha consumado. Agotará su vida golpeándose una y otra vez contra el vidrio o la lámpara. Su cuerpo, acorazado y azulino, se empeña en ir hacia la luz. Casi ciego, lo que logra ver es lo que anhela y lo mata.

Es evidente que está fuera de lugar. No puede sobrevivir fuera de su mundo de sombras. Pero, está igualmente claro que no puede dejar de ansiar la luz. No tiene sitio. No está contento donde nace y desea aquello que lo va a matar. Y, buscando su vida, encuentra su muerte. Su situación es trágica, el mundo es injusto con el *onquray onquray*. El término quiere decir «enfermedad de enfermedad». O sea, una suerte de quinta esencia de la enfermedad. Un ser imposible, al que se debe ayudar a morir. La lengua le dice a sus hablantes que este bicho no tiene futuro, pues quiere lo imposible. Y ese querer lo imposible es su fatalidad, su condena y su destino. La desmesura, la pasión descontrolada, lo hace prototipo de la condición enferma, entendida como falta de equilibrio y de proporción: caos.

La lengua quechua da una explicación al errático y sorprendente comportamiento de la mariposa nocturna. Y el animalito pasa a simbolizar la agonía sin provecho, la futilidad de la búsqueda de lo absoluto.

En una situación así, la lengua castellana nos deja desarmados. La mariposa nocturna inquieta, pero tenemos que ir a la enciclopedia para comprender la locura de su comportamiento. Allí leeremos que estas mariposas salen a merodear en las noches. Son casi ciegas y se orientan por la luna. A veces, sin embargo, se desvían al ver una luz más fuerte. Entonces, pierden su sentido de orientación y quedan capturadas por la fuerza de la fuente luminosa que las ha apartado de su camino.

La lengua quechua se vale de lo mítico y fabuloso para producir una explicación cuando el hablante de español permanece mudo y pensativo. Además, convierte al animalito en símbolo de lo que debe evitarse: la autodestrucción estéril. Finalmente, al pagar su locura con su vida, al reclamar su muerte, el *onquray onquray* nos advierte que hay límites que no se deben franquear, que todo tiene su sitio.

Claro, todo esto, no lo sabía. Pero ahora lo sé gracias a José María Arguedas, pues leyendo sus obras he venido a encontrarme con esta nominación y este relato, tan justos y sabios.

2.

La información sobre el *onquray onquray* proviene del relato arguediano *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. En esta, su última novela, Arguedas continúa con su esfuerzo por transculturar, por dejar en el español las huellas del quechua. La empresa transculturadora implica dar una mayor densidad al español, cargarlo

de significados que vienen de otra historia pero que, igualmente, puede arrastrar. Desde esta perspectiva, la transculturación es tanto ruptura como continuidad.

Entonces, aunque no sepan cómo, los hijos de la lengua española que conocen los ecos de esta palabra, saben lo que este animalito representa. Y yo me encuentro entre ellos, gracias a Arguedas. Un mensaje me llegó desde donde no esperaba. Y no fue fácil descifrarlo. Pero está allí, enclavado en el texto. Tienen mucha razón los hijos del quechua. La ciencia podrá explicar su comportamiento, pero eso no lo alivia del malestar que ocasiona el encuentro con lo fatídico.

Bibliografía

- Arguedas, José María (1983a). Agua. En *Obras completas* (I). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1983b). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1988). *Todas las sangres*. Lima: Horizonte.
- Braunstein, Néstor (2010). *Memoria y espanto. O el recuerdo de infancia*. México: Siglo XXI.
- Cornejo Polar, Antonio (1974). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada.
- Dilthey, Wilhem (1953). *Vida y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Esparza, Cecilia (2011). Un niño con ojos y oídos de adulto»: autorepresentación en la obra de José María Arguedas. En Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Carmen María Pinilla y otros (eds.), *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales* (II). Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Foucault, Michel (1999). *¿Qué es un autor?* Recuperado de: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/15927/1/davila-autor.pdf>
- Hibbet, Alex (2011). Bailar la máquina. En Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Carmen María Pinilla y otros (eds.), *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales* (I). Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Kearney, Richard (1984). *Poétique du Possible: Vers une Herméneutique Phénoménologique de la figuration*. París: Beauchesne.
- Lienhard, Martín (2011). Avatares del yo en la obra de José María Arguedas. En Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Carmen María Pinilla y otros (eds.), *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales* (II). Lima: Fondo Editorial PUCP.

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales

Murra, John & López-Baralt, Mercedes (eds.) (1996). *Las cartas de Arguedas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Pinilla, Carmen María (1994). *Arguedas: conocimiento y vida*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Pinilla, Carmen María (2007). *Apuntes inéditos. Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rama, Ángel (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.

Sommer, Doris (2004). *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.