



## Capítulo 3



# 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

# Mito, sacrificio y fuerzas productivas: dialéctica peruana de la Ilustración

WILLIAM ROWE  
Birkbeck College Inglaterra



La pregunta de fondo a la que quisiera dirigirme es: ¿cómo leer a Arguedas hoy? Decir «hoy» implica habitar una temporalidad determinada, temporalidad que afecta las posibilidades de la lectura. Ya Walter Benjamin (2005) dijo que la lectura depende de un momento crítico y azaroso (cap. 1, nota 3). Para acercarnos a este asunto y a su relación con el ahora histórico, propongo considerar la lectura que hace Vargas Llosa en su libro *La utopía arcaica*, la imagen que produce de la obra de Arguedas, para luego preguntarnos sobre la diferencia que puede haber entre el Arguedas de Vargas Llosa y el Arguedas que se nos abre a la lectura hoy.

Hace falta precisar que no se trata de una cuestión cronológica; es decir, si el libro de Vargas Llosa es de 1996, no se trata de preguntarse hoy, a los quince años de su publicación, cuáles serían las perspectivas nuevas que han surgido en torno a la obra de Arguedas. Ya el modo de pensar el tiempo se inscribe en la mirada crítica. Entonces, en lugar de ordenar las lecturas en un esquema cronológico, hay que preguntarse por la manera en que la lectura construye la temporalización. Es decir, ¿qué forma de tiempo produce?

De por medio está la modernidad, por ser marco temporal ineludible. Pero lo importante no es tanto contraponer las ideas divergentes en torno a la modernidad, sino descubrir en los textos de Arguedas y de Vargas Llosa la construcción de la temporalidad misma. Para anticipar el argumento que luego desarrollaré se puede señalar que, si para el indigenismo (género literario al que, según Vargas Llosa, pertenece la obra de Arguedas) la cultura andina no es capaz de constituir la modernidad, para Arguedas, la situación es otra: existe la posibilidad de una modernidad andina.

¿En qué se caracteriza la lectura de Vargas Llosa? Se puede decir que está compuesta de varios estratos. Es obvio, por ejemplo, que el giro neoliberal de Vargas Llosa lo conduce a una denuncia de la supuesta ideología de Arguedas. Y está claro que se trata de una denuncia ideológica; es decir, la atribución de una utopía arcaica a la obra de Arguedas obedece a una representación determinada de la sociedad peruana, en la que la modernidad de tipo occidental-capitalista sería la única opción coherente. Pero por este camino no se puede llegar al plano de la temporalización sino de manera superficial.

Es necesario acercarse a un estrato más profundo. El hecho, observado por Peter Osborne, de que el tiempo de la modernidad tiene, como costo de su función totalizadora del tiempo histórico, el efecto de *reprimir* otros tiempos (1995, p. 29), se suprime en la argumentación de Vargas Llosa. Y, vista desde esta negación de las fisuras y contradicciones del tiempo de la modernidad, la representación de la sociedad indígena y mestiza que encontramos en la obra de Arguedas ni siquiera entra en contradicción con el concepto de sociedad nacional que encontramos en los comentarios de Vargas Llosa. Para este último, no hay contradicción, sino error: el antagonismo desaparece. En otras palabras, según Vargas Llosa, el Perú progresa, y esto no solo demuestra lo erróneo de las representaciones de Arguedas, sino que también erradica la base material de estas: las formaciones sociales indígenas. Este hecho conduce a sospechar que una de las funciones de la polémica que genera Vargas Llosa sea precisamente la de hacer imposible la pregunta sobre las modernidades alternativas<sup>1</sup>. Encontramos, en los escritos de Vargas Llosa, ya desde antes del libro sobre Arguedas, la tendencia a desaparecer cualquier posibilidad

---

<sup>1</sup> Ya Antonio Cornejo Polar había notado en la novela *Guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa la tendencia a desarticular la conflictividad de las fuerzas históricas. Porque está claro que la versión original de estos materiales, la del ingeniero Euclides da Cunha, se encuentra atravesada por un conflicto profundo e irreconciliable que resulta del encuentro violento entre la sociedad moderna

de pensar una modernidad diferente. Pero debemos llegar al sustrato temporal de este modo de pensar. Es decir, hace falta pasar de las representaciones al esquema temporalizante que las ordena.

Lo que nos puede suministrar alguna clave en este asunto es el ensayo sobre *Los ríos profundos* que publicó Vargas Llosa en el año 1966<sup>2</sup>. Este ensayo revela las intensidades subjetivas del proceso de lectura de Vargas Llosa, sobre todo en lo que se refiere no solo a la conformación del narrador, sino a la formación del sujeto de la escritura-lectura<sup>3</sup>. Son, además, intensidades que se relacionan con la creación de horizontes temporales, no solo a nivel de la estructura narrativa, sino también a nivel del transcurrir de la frase y aún de la palabra. Esto lo desarrollaré más adelante. En primer lugar, quisiera comentar la imagen del narrador-escritor —ya que ambos se encuentran mutuamente imbricados— y la que se produce de este como efecto de la lectura de Vargas Llosa. Luego pasaré a considerar la manera en que se constituye esta imagen, su sustrato conceptual, porque allí precisamente se sitúa la temporalización.

¿Cuál es la imagen del personaje-narrador Ernesto que va decantando el ensayo de Vargas Llosa? Se lo llama un «desadaptado», que «no cambiará» y que, en cuanto «hay que vivir sin embargo», responde a la «oposición de dos mundos», que se califica como «trágica», echando mano al «refugio interior [de] la ensoñación», que se dice que es «de raíz compensatoria» (Vargas Llosa, 2008, pp. 218-225). Hasta allí parecería que el marco de lectura que se va armando correspondería al del *Bildungsroman* decimonónico que, obviamente, incluye como desenlace (explícito o implícito) el despertarse a la realidad. Sin embargo, Vargas Llosa le da un giro particular a este esquema. Ese giro presenta dos aspectos. En primer lugar, en el plano del afecto y de la ideación, el proceso que se le atribuye a Ernesto es de índole neurótica; y en segundo lugar, la dinámica de la neurosis, su manera específica de desarrollarse, coincide con la mentalidad de la población indígena, de manera que resulta imposible separarlas —es decir, separar el pensamiento neurótico de la mentalidad indígena andina—.

---

y la premoderna. Por el libro de Euclides pasa algo así como la sombra de una forma de sociabilidad que no muere, a pesar de haber sido reprimida por la modernidad.

<sup>2</sup> Y que se incluyó como prólogo en la edición chilena de la novela aparecida en Santiago de Chile gracias a la Editorial Universitaria (1967).

<sup>3</sup> Sabemos, después de Roland Barthes, que la lectura está implícita en la escritura.

Veamos primero cuáles son aquellos aspectos de la mentalidad de Ernesto que constituyen un proceso neurótico, según Vargas Llosa —y recordemos que se trata de un narrador que se solapa con el escritor Arguedas—. Las concepciones que incluye el discurso de Vargas Llosa son: la desadaptación, la compensación, la cualidad de locura de los intentos necesariamente fracasados de «volver atrás», la fuga de «lo actual», el vivir «entre fantasmas», el mostrar «una verdadera alienación», el «irracionalismo» y el «fetichismo» (2008, pp. 220-225). Parece indudable que el conjunto de estas calificaciones describe un proceso neurótico. Habrá que preguntarse por las implicaciones de este hecho. Lo más importante es investigar la relación que puede haber entre la forma del tiempo del proceso narrativo —el que produce la lectura de Vargas Llosa— y las propiedades temporales del proceso neurótico.

La materia adicional que Vargas Llosa añade al ensayo en cuestión, al incluirlo en el libro (forma parte del capítulo X), nos da una pista sobre el tema. Aquí se refiere al episodio del *zumbayllu*, el trompo de madera que, en *Los ríos profundos*, se convierte en objeto mágico y, a la vez, como sostuve en un ensayo de algunos años atrás, en modelo de la comunicabilidad del lenguaje (Rowe, 2003, pp. 223-252):

Su predisposición y fantasía llevan a Ernesto a mitificar el trompo, a cargarlo de virtualidades y asociaciones misteriosas, y por eso su compañero Palacios le dice: «Los *zumbayllus* te están loqueando» (Vargas Llosa, 2008, p. 229).

Luego comenta Vargas Llosa: «En verdad, esa vocación hacia lo mágico-religioso es un mecanismo que defiende a Ernesto contra una realidad que siente como permanente amenaza».

Aunque este comentario no aparece en la primera versión, es consistente con ella. Aquí se atribuye al modo de pensar de Ernesto uno de los rasgos primordiales que, según el psicoanálisis, caracterizan el proceso dinámico de la neurosis; es decir, los famosos mecanismos de defensa. Ahora, debemos tener en cuenta que, aunque es Freud, ya desde 1915, quien introduce la idea de «mecanismos de defensa», la importancia que esta ha adquirido en el lenguaje común se debe a Anna Freud (1980)<sup>4</sup>. Lo significativo es que, en los años cuarenta y cincuenta, la expresión «mecanismo de defensa» se vuelve una especie de emblema de la psicología del ego o del yo, y que lo que caracteriza a esta psicología es el concepto de la adaptación a la realidad. Y, en la forma en que ha pasado al sentido común, quiere decir que es necesario

---

<sup>4</sup> El libro es de 1936. Se tradujo al inglés en 1946.

entender las maneras en que el sujeto logra vivir la angustia como tipos de defensa contra ella, que permiten al sujeto existir dentro de las condiciones que le impone la realidad. Ahora, la escuela lacaniana ha rechazado este modo de pensar al sujeto por dos razones principales: porque pretende que la curación debe concebirse en función de la adaptación exitosa; y porque no entiende que las formas de defensa psicológica son, en realidad, formas de fantasía, por lo cual serán inherentes al deseo (no hay realidad sin fantasía). Obviamente, en la versión popperiana de la realidad, que encontramos en *La utopía arcaica*, solo es real lo falsificable; es decir, una «realidad verificable», que excluye cualquier tipo de creencia y puede ser comprobada científicamente (Vargas Llosa, 2008, pp. 122, 226-227). Esta versión científicista de la realidad niega la fantasía que la constituye —fantasía que, como luego veremos, se relaciona con el sacrificio—.

«Neurosis» quiere decir represión de la infancia. Lo importante es encontrar una forma de concebir la infancia que le otorgue el derecho a hablar, lo cual significa no subordinarla a la adaptación. El ensayo juvenil de Walter Benjamin en torno a la novela de Dostoievski, *El idiota*, nos ofrece una pista al respecto. Propone que Dostoievski cree en la fuerza renovadora de «la simplicidad infantil». Luego escribe: «Esta generación joven sufre de una infancia dañada: la infancia dañada de Rusia y su pueblo ha paralizado sus energías» (2007, pp. 241-244). Tal vez no hay nada remarcable en esta afirmación: coincide con un lugar común del romanticismo. Sin embargo, cuando Benjamin habla de la forma en que se manifiesta esta fuerza, su modo de expresarse es radical y sorprendente:

La vida inmortal es inolvidable; ese es el signo por el que la reconocemos. Es la vida que no ha de olvidarse, aún si no tenga ni monumento ni memorial, o quizás ni siquiera testimonio [...] Y lo «inolvidable», no solo significa que no lo podemos olvidar. Apunta a algo de la esencia misma de lo inolvidable, algo que lo vuelve inolvidable (2007, p. 242).

El autor se refiere a la vida interior del protagonista de la novela, pero aquello que afirma no se limita a esa instancia, sino que se extiende para abarcar a la naturaleza.

La inmortalidad, según la maneja Benjamin, es una idea difícil. Por lo pronto, no se refiere a la vida eterna, a una duración infinita, sino a otro tipo de infinidad. Lo inmortal de la vida es una idea que Benjamin recoge, más adelante, en la noción del tiempo mesiánico y se puede decir que *relumbra* (lo mesiánico, por su parte, surge como relámpago). Es decir, su manera de manifestarse tiene que ver con cierto tipo

de luz. No se trata de la luz del sol, sino de una luz de alguna manera interior a los objetos mismos<sup>5</sup>. *Los ríos profundos*, con su concepción de «la luz de adentro del mundo» —la frase es del capítulo del *zumbayllu*—, luz que de algún modo nace del juego intrincado de las sílabas *illu* e *illa*, se opone a la teología solar, tanto a la andina como a la de la Ilustración.

Las consecuencias temporales de supeditar la infancia a la adaptación (a la «madurez» como *telos*) emergen cuando Vargas Llosa escribe:

Los recuerdos afloran en la mente de Ernesto en toda circunstancia, como si se tratara de un viejo y con una precisión desconcertante [...] ocurre que es un ser enteramente consagrado a la tarea de recordar pues el pasado es su mejor estímulo para vivir (2008, p. 220).

En realidad, se trata de otra cosa: el pasado tiende a aflorar sin mediación y esta es su condición lírica. Irrumpe en el presente con la fuerza de un fragmento del tiempo que se ha desprendido de la secuencia temporal. Es decir, aquí el esquema temporal que maneja Vargas Llosa obedece al desarrollo lineal del individuo, el tiempo-flecha de la «superación» psicológica o del fracaso. El tiempo narrado de *Los ríos profundos* es, más bien, proustiano, ya que la narración se mueve simultáneamente en dos tiempos, el de la niñez y el de la adolescencia, sin volverlos incompatibles. Los momentos de la niñez que afloran en el presente no pertenecen al recuerdo, sino a la reminiscencia, a la rememoración. Llamar «viejo» a Ernesto es concebirlo como una persona cuya capacidad de vivir el presente se ha agotado porque ha vivido otros tiempos. Pero esta lógica psicológica encubre una lógica histórica: el pasado de Ernesto es incompatible con su presente. De ser así, las imágenes que afloran en su mente, lejos de significar la evasión de la realidad, se habrán cargado del choque de fuerzas históricas antagónicas. De ahí el juicio que subyace al argumento de Vargas Llosa: ese pasado tendrá que ser suprimido para llegar a una relación racional con la realidad.

Se puede constatar que la supuesta «alienación» de Ernesto coincide exactamente con la presencia de la naturaleza; es decir, con el mito indígena. Vargas Llosa lo afirma claramente en el pasaje previamente citado: la «vocación hacia lo mágico-religioso es un mecanismo que defiende a Ernesto contra una realidad que siente como permanente amenaza» (2008, p. 229). Se trata de «deleznales exorcismos

---

<sup>5</sup> Ver: Deleuze, Gilles (1994). *Difference and Repetition* (p. 68). Londres: Athlone Press.



mágico-religiosos que humillan todavía más su suerte» (2008, p. 229). El mito, que Vargas Llosa llama «supersticiones» (2008, pp. 225, 228), se ha vuelto mecanismo de compensación psicológica (compensa la incapacidad de vivir en el presente).

No interesa alimentar una polémica con las ideas de Vargas Llosa, sino descubrir la versión de la historia que las alimenta. Afirman Adorno y Horkheimer, en *Dialéctica de la Ilustración* (1944), que la interpretación del mito por parte de la Ilustración, la imagen del mito que ella crea, es la de un mecanismo encaminado a dominar la naturaleza, pero un mecanismo fallido en cuanto que carece de validez científica: habría que entender de esta forma la idea ilustrada de la superstición, supuesta característica del mito. Se trata de una proyección, por parte del sujeto de la razón ilustrada, de la sombra de aquello que teme no dominar.

En los momentos decisivos de la civilización occidental, desde la transición a la religión olímpica hasta el Renacimiento, la Reforma, y el ateísmo burgués, cada vez que naciones y clases nuevas reprimieron el mito con más firmeza, el temor a la naturaleza no comprendida y amenazante [...] se reducía a la superstición animista, al mismo tiempo que la dominación de la naturaleza se convirtió en la finalidad absoluta de la vida, tanto la interior como la externa (Adorno & Horkheimer, 1979, p. 31).

Estas afirmaciones forman parte del argumento central de *Dialéctica de la Ilustración*, que es el siguiente: la Ilustración vacía el mito al concebirlo como intento de dominar la naturaleza y, al hacer esto, se afana en ocupar el lugar del mito así entendido; de esta manera, entra ella misma en un estadio mítico —cuyas formas más obvias son el cientificismo, como el de Popper, y el mito del progreso—<sup>6</sup>.

Se puede afirmar que existe una dialéctica *peruana* de la Ilustración, que se distingue de la europea por el hecho de que en el Perú el mito que corresponde a las sociedades premodernas todavía está vivo en la época moderna. Pero Vargas Llosa, justamente, no puede concebir que el mito tenga eficacia simbólica en cuanto representación<sup>7</sup>. Al tratarse del discurso mítico andino, solo percibe eficacia neurótica, es decir, fracasada.

<sup>6</sup> Sostengo que ni en el tratamiento de la narración biográfica ni en el de la histórica se conforma Arguedas con la temporalidad implícita al concepto de progreso. La opinión de Carlos Iván Degregori es contraria a la mía. Ver: Degregori, Carlos Iván (1896). Del mito de Inkari al mito del progreso: poblaciones andinas, cultura e identidad nacional. *Socialismo y Participación*, (36).

<sup>7</sup> Ver: Adorno, Theodor & Horkheimer, Max (1979). *Dialectic of Enlightenment* (p. 8). Londres: Verso. «La presentación, la confirmación y la explicación» son propiedades del mito.

Detengámonos en los pasos lógicos de esta estrategia: 1) vaciar el mito; 2) remplazar aquello que se vacía con la razón científica<sup>8</sup>; 3) convertir el mito en un intento fracasado de controlar la realidad; 4) dotar la razón científica de propiedades míticas. Desde luego, las diferentes operaciones así analizadas no constituyen etapas de una secuencia, sino que son simultáneas.

Es interesante observar que Freud hace exactamente lo mismo con la magia. En *Tótem y tabú* (1960), Freud adscribe a la magia «la sobrevaloración de los procesos mentales» (p. 83), característica del pensamiento neurótico en el intento de dominar el mundo: se trata de una dominación ilusoria, como lo es también la dominación de la realidad que pretende el neurótico. Adorno y Horkheimer (1979) observan que lo que Freud atribuye a la magia corresponde al afán de la dominación científica del mundo. Ya que en verdad la magia crea «representaciones específicas» y tiene una función mimética (pp. 10-11), se puede decir que esta imagen falsa de la magia, a la que le atribuye la forma de pensar de la neurosis, se deriva de la mentalidad de la Ilustración<sup>9</sup>.

La lectura de Vargas Llosa tiende a restarle eficacia simbólica al pensamiento mágico-religioso al reducirlo a un alfabeto neurótico. Una de las consecuencias de esta actitud, que escamotea el coraje de Ernesto (y de Arguedas mismo), es que hace imposible pensar que el sujeto de la escritura haya pasado por la muerte. Cuando Ernesto toca el cuerpo de la Opa, corre el riesgo de la infección mortífera y la narrativa, después de este acto, se inclina hacia la eficacia mágica, cambio que es perceptible, sobre todo, en los párrafos finales de la novela como, por ejemplo, el siguiente:

La peste estaría, en ese instante, aterida por la oración de los indios, por los cantos y la onda final de los harauis, que habrían penetrado a las rocas, que habrían alcanzado hasta la raíz más pequeña de los árboles (Arguedas, 1983, p. 203).

Es decir, precisamente en el momento en que quien narra se acerca a la muerte física (recordemos que quien escribe habrá pasado por lo mismo para llegar

---

<sup>8</sup> Para Vargas Llosa (2008), Karl Popper suministra el modelo de la racionalidad moderna (pp. 226-227). Frente a los trabajos de Thomas Kuhn (sobre las revoluciones científicas) y de José Carlos Ballón (sobre la idea del compromiso ontológico que subyace los modelos científicos de la realidad), la filosofía de Popper se queda algo corta.

<sup>9</sup> Obviamente, Claude Lévi-Strauss (2006), en *El pensamiento salvaje*, rescata la racionalidad del pensamiento mítico y, precisamente, rechaza las tesis de Freud sobre el totemismo.

a ser el sujeto de la escritura<sup>10</sup>), la narrativa asume la validez simbólica de lo mágico-religioso, su capacidad de representación. Si predomina, como estatuto de la realidad, lo simbólico indígena andino, Ernesto tiene que morir, al menos en parte<sup>11</sup>. Esa parte de él, que depende de lo simbólico occidental, tiene que morir. Porque en la historia peruana no existe un solo orden simbólico, sino dos, y las fuerzas que atraviesan estos dos órdenes se encuentran en relación antagónica. Transitar de uno a otro de algún modo implica la muerte simbólica. Lo singular de la travesía de Ernesto es que constituye la inversión del proceso de la población indígena que va hacia la modernidad, un proceso de individuación que tiende a zafarse de las relaciones sociales de la comunidad indígena. Desde luego, el camino que transita Ernesto no va hacia el pasado, al contrario: destroza la unidireccionalidad, la temporalidad única de la historia, su falsa apariencia de flecha.

En contraposición a esto, Vargas Llosa retrata a Ernesto-Arguedas como una persona que sufre a causa de un pasado que no ha logrado procesar, y sostiene que ese pasado irrumpe, sin mediación, en el presente, de forma que habría que entenderlo como el resultado de la alienación. Esta interpretación no es «errónea», representa el sentido común de la modernidad capitalista. Pero es necesario encarar sus consecuencias y repensar críticamente las ideas de procesar el pasado y la alienación.

¿Qué pasaría si dejáramos, sin prejuicios, que nos penetraran esos fragmentos de tiempo pasado? Encontraríamos que refulgen con una luz extraña al mismo tiempo que descubriríamos que se resisten a entrar en la trama del tiempo, ese tiempo continuo que constituye la memoria histórica. Son, más bien, fragmentos de la memoria involuntaria, pedazos de un pasado que se resiste a integrarse en el tiempo teleológico, tiempo de la adaptación, de la superación. En ese sentido, se parecen a los recuerdos del hermano muerto en el poema III de *Trilce* de César Vallejo: recuerdos, de algún modo, espectrales, cuya honda extrañeza familiar impide que se integren en el tiempo presente homogéneo. Estos recuerdos, precisamente por no

---

<sup>10</sup> Ver: Rowe, William (2005). El lugar de la muerte en la creación del sujeto de la escritura. En Carmen María Pinilla (ed.), *Arguedas y el Perú de hoy* (pp. 131-138). Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.

<sup>11</sup> Recordemos las «Cartas del vidente» de Rimbaud (1871): si la Comuna de París se convierte en estatuto de la realidad, cambiarán las leyes de la apariencia y él tendrá que morir. «Ser absolutamente moderno» es eso.

pertenecer a la memoria, en el sentido normal de la palabra, revientan el presente mismo y dan vuelta a la idea de procesar exitosamente el pasado.

Debemos traer a colación el hecho de que la trama narrativa de las primeras novelas de Vargas Llosa, lejos de hacer estallar el tiempo presente, consiste en la adaptación fracasada de los protagonistas. En este caso, el fracaso deja un rastro doloroso, un aura de pena que, retrospectivamente, carga los eventos narrados. Los eventos, en ese lapso posterior, se van ensamblando en la mente del lector a manera de segmentos de la memoria. Es decir, a la vez que leer esas novelas es encontrarse con un montaje discontinuo, cinemático, cargado del choque de lo inesperado, esos mismos eventos pasan por un ajuste posterior en el que son ensamblados en una secuencia continua por la imagen del sufrimiento. El dolor del fracaso del sujeto opera, de manera transferida, para soldar el tiempo<sup>12</sup>. Al fracasar el sujeto, al no lograr adaptarse, se revela la realidad a la que no se adecúa, se hace imagen en la memoria. No es distinta la estructura del libro de Vargas Llosa sobre Arguedas; es decir, él hace de Arguedas mismo el sujeto de la adaptación fracasada.

La destilación que se alimenta del dolor es una forma de sublimación, precisamente de eso que hace posible la civilización, como lo señaló Freud. Dicho de otro modo, el relato de la adaptación fracasada sirve para algo, no es gratuito. El entronque de la imagen del sufrimiento y el tiempo que requiere la adaptación supedita el sufrimiento a esta metafísica del tiempo. La adaptación participa de la lógica del sacrificio. Es el sacrificio lo que potencializa la representación de la realidad, lo que la hace relucir<sup>13</sup>. La lógica del sacrificio surte efectos en el registro de la representación, efectos de luminosidad que, bajo un orden temporal inherente, que suelda los momentos de tiempo presente en una continuidad dominada por la pérdida, relumbran con nitidez. El sacrificio que demanda el liberalismo llena de sentido al tiempo homogéneo vacío. Y la luz que emana de esta situación es nada menos que la luz de la Ilustración. Pero la luz que emana del *zumbayllu*, por el contrario, se opone a aquella luz. Es más, la revienta, la hace estallar. Esta es la ruptura que produce Arguedas.

---

<sup>12</sup> Al revés del dolor en Vallejo, que rompe la continuidad del tiempo homogéneo.

<sup>13</sup> Valerio Valeri (1985) propone que la eficacia del sacrificio como acción simbólica depende de «la representación eficaz», que el sacrificio requiere «una teoría de la representación» con la cual el acto ritual produce «una mimesis», «un ícono» (p. 67).

Al comentar la última novela de Arguedas (*El zorro de arriba y el zorro de abajo*, 1971), Vargas Llosa se pregunta: ¿cuál fue la verdadera razón de la crisis que llevó a Arguedas al suicidio? (2008, p. 366). La conclusión a la que llega resulta guiada por la misma lógica que la de su interpretación de *Los ríos profundos* en los años sesenta: es una prolongación de esa lectura anterior. Afirma que las actitudes de Arguedas son raigalmente irreconciliables: por un lado, la adhesión a «una revolución marxista» y, por otro, el ser «un hombre aferrado a cierta antigüedad». «Presintió que ambas adhesiones eran incompatibles, como vivir, al mismo tiempo, en el pasado y el futuro», ya que había llegado a reconocer que «la justicia significaba modernización» (pp. 368-369).

Las afirmaciones de Vargas Llosa se apoyan en la lógica del desarrollo capitalista, en el progreso, el crecimiento, y sacan su fuerza de ahí. Parecen constatar lo obvio, lo incontestable: el tiempo es lineal, pasado es pasado y futuro es futuro, la lógica del tiempo es irrefutable. Lo difícil es hacer estallar esta concepción, este mecanismo del tiempo que parece estar enquistado en la realidad misma, en la ley de las apariencias. Por eso, hace falta reconocer que Arguedas se propone romper esa misma ley, nada menos.

¿Cuál es esta ley? En la película *Madeinusa* de Claudia Llosa encontramos una clave. La protagonista, una joven andina, padece una relación incestuosa con su padre. La única resolución que se le ofrece es escaparse a la ciudad, a la modernidad, a fin de cuentas, a la realidad. El trauma infantil define su relación con el tiempo histórico; es más, define ese mismo tiempo, ya que consigna el pasado a un estadio de la neurosis, a una fuga de la realidad. Más precisamente, es el pasado en el presente que se caracteriza de este modo —lo andino—, en el orden temporal que establece la película; viene a ser un pasado incompatible con la modernidad, incompatibilidad que toma la forma de un comportamiento neurótico. La fidelidad al pensamiento andino se presenta como una fuga de la realidad. Pero, ¿qué es lo vivo y qué lo muerto? Si suprimir el pasado es característico de la neurosis, habría que hablar de una neurosis colectiva de la sociedad criolla, estado de fuga que, al no asumirse, se expulsa de la conciencia y se atribuye al otro indígena —el que vive, supuestamente, en el pasado—. En la época de la posguerra civil se ha reemplazado el indio indigenista por la serrana neurótica.

En esta película encontramos un aspecto curioso del manejo del tiempo. El tiempo de los hechos centrales está enmarcado por la duración de una fiesta andina.

El devenir de los eventos, su ritmo vital, está señalizado por las hojas numeradas de un reloj de cartón que un viejo, sentado desde la plaza, maniobra, cambiando los números a cada minuto del tiempo. Por medio de este dispositivo, la película retrata su compromiso más íntimo: la imposición del tiempo mecánico del progreso a la realidad andina<sup>14</sup>. Es decir, hace visible lo que normalmente queda escondido: la manera específica en que la ley de la apariencia se articula con la simbolización del tiempo.

Leer *La utopía arcaica* de Vargas Llosa es enfrentarse a un hecho grave. La sensación que produce es de profundo desencanto. No por la versión del Perú futuro que presenta, un Perú donde el mito ha desaparecido, vencido por la modernidad, puesto que, como ya vimos, esa imagen del mito es una proyección distorsionada por parte de la modernidad capitalista. El problema es otro. *La utopía arcaica* crea un espectáculo del arte atrapado en la incapacidad de ponerse al nivel de la historia, del artista incapaz de hacer estallar la realidad dominante.

Para salir de este escollo no basta imaginar a un Arguedas indigenista: esto impide leerlo en su alcance verdadero. Es necesario leer la obra en clave de la última novela. En esta se produce un largo diálogo entre el empresario, don Ángel, dueño de una fábrica de harina de pescado —la industria más fuerte del Perú en los años sesenta— y el personaje andino Diego. Este diálogo hermenéutico acontece en la fábrica misma, frente al espectáculo de la maquinaria técnica avanzada: el pensamiento andino y la producción industrial se enfrentan cara a cara. Y, en lugar de que la máquina se presente como «el mal», como motor de la destrucción del mito, la fuerza de la máquina se ensambla con la capacidad iluminadora del mito. La creación de la mera plusvalía queda en suspenso; el movimiento mismo del gusano, del aparato mecánico triturador del pescado, se detiene para, en ese momento, en ese tiempo que salta fuera del tiempo del progreso, encontrarse con la luz que emana del pensamiento mítico. Ambos, el brillo del proceso industrial y la luz que produce el mito, se suspenden: la industria destrabada del flujo del capital, el mito desentrañado de las relaciones de producción premodernas. El pensamiento andino y el motor de la transformación técnica se encuentran cara a cara. Como una sombra veloz pasa la imagen de otra modernidad, de otro futuro. Pero la utopía no consiste solo en el traspaso de las relaciones sociales de la comunidad indígena

---

<sup>14</sup> Es más, el «tiempo sagrado» de la fiesta impone el goce permisivo del neoliberalismo al contexto andino.

a la técnica moderna (esta fue la tesis de Mariátegui); tiene que darse también el momento de desarraigo, de «muerte» del sujeto premoderno. Dice el personaje andino, mientras mira el flujo del pescado triturado:

Parece mercurio. No. Tampoco plata. Solo la vida produce un brillo como ése que está viendo mi ojo. Y en esa poca luz, el mar nos manda su resplandor que nosotros apagamos y convertimos en otra vida; pero la muerte es como ese gusano que está en el vacío de cemento (Arguedas, 1983, p. 102).

En este momento la dialéctica de la Ilustración toma un giro inusitado, giro que afecta, retroactivamente, a toda la obra de Arguedas.

Ya mencioné el capítulo del *zumbayllu* de *Los ríos profundos*. Se podría decir que, en él, encontramos, a nivel manifiesto, cierta lógica del tiempo que se opone al de la modernidad. En el registro semántico, las primeras páginas del capítulo presentan la lógica de las *wak'as*, esos objetos sagrados que el Inca Garcilaso trata de incorporar a la teología cristiana. Arguedas celebra el fracaso del Inca<sup>15</sup>. El *zumbayllu* (el trompo y la palabra) se compone de las sílabas *yllu* e *illa* y de todos los objetos que ellas convocan. Aparentemente, nos encontramos en el estrato más mágico del lenguaje, aquel que la técnica moderna se supone debe erradicar: «Tocar un *illa*, y morir o alcanzar la resurrección, es posible» (Arguedas, 1983, p. 62). Resulta que la muerte/vida que atraviesa la prosa de Arguedas es la muerte/vida del sentido. Y esta intensidad, entre otras cosas y por sobre todo, se expresa a través de formas específicas de la luz.

Significa [...] *illa* la propagación de la luz no solar [...] no nombra la fija luz, la esplendente y sobrehumana luz solar. Denomina la luz menor: el claror, el relámpago, toda luz vibrante. Estas especies de luz no totalmente divinas con las que el hombre peruano antiguo cree tener aún relaciones profundas, entre su sangre y la materia fulgurante (Arguedas, 1983, p. 64).

Es necesario hacer una pausa e interrumpir el fluir del sentido de esta exposición, ya que, de otro modo, sería imposible comprender la dificultad de aquello que hay de por medio. ¿Qué significa dejarse penetrar por esta «materia fulgurante»? Dejarse herir por ella, para emplear la metáfora que Arguedas utiliza

---

<sup>15</sup> «Los indios no consideran el *tankayllu* una criatura de Dios como a todos los insectos comunes; temen que sea un réprobo. Alguna vez los misioneros debieron predicar contra él y otros seres privilegiados» (Arguedas, 1983, p. 63).

en *Yawar Fiesta* al referirse a la percepción<sup>16</sup>. Quizás podamos acercarnos a esta incertidumbre sin reducirla a un esquema racionalista de la experiencia (que consignaría la magia a la categoría de lo ilusorio) a través de otra pregunta: ¿qué significa, qué consecuencias traería, afirmar que el *zumbayllu* nos traslada al estrato más mágico del lenguaje? Es evidente que el surrealismo ve en lo mágico un factor imprescindible de expresión poética. Y a Arguedas le tocó conocer el surrealismo a través de los gustos de su amigo Emilio Adolfo Westphalen<sup>17</sup>. Sin embargo, Arguedas no escribe como surrealista y la procedencia indígena de sus materiales «mágicos» es ineludible. Aun así, no basta invocar el valor de lo étnico en sí porque, a fin de cuentas, nos remitiría a la lógica de la identidad. Lo importante se destaca al preguntarnos acerca de si resiste este modo de entender el mundo, si es capaz de medirse de frente con la realidad moderna. Aquí, precisamente, nos acercamos al reto que plantea Vargas Llosa.

Retomemos lo antes afirmado: la luz que emana del *zumbayllu* produce un escollo, un oscurecimiento de la luz de la Ilustración y, con ello, demuestra la capacidad de la magia de llevar a cabo una representación eficaz. Sin embargo, esto le sería imposible si no fuera porque se opusiera a la magia escondida de la sociedad capitalista, vale decir: la magia de la mercancía. Dicho de otro modo: se opone al relumbre de los objetos que se ofrecen al consumo. Los objetos refulgen por la disponibilidad al consumo. Esto lo constató Marx, de manera irónica, en el primer capítulo de *El capital*, al atribuir un «alma» a la mercancía. Y es en la poesía de Baudelaire, como ha sostenido Walter Benjamin, donde encontramos la mejor exposición de esa alma, desde adentro. En el poema en prosa «Las muchedumbres», la mercancía se presenta como «un alma que va vagando buscando un cuerpo», en una «divina prostitución» (Baudelaire, 2003, p. 91)<sup>18</sup>. Al mismo tiempo, aquello que no circula, que no entra en la ley de equivalencia que rige el mercado, la mera materia, deviene en un vasto desierto. Como sostiene Guy Debord, la mercancía ahora constituye *todo* lo que está a la vista<sup>19</sup>. El resto, la materia, se convierte en

---

<sup>16</sup> Imagen es igual a incisión (en el cine), dice Benjamin (2008).

<sup>17</sup> La magia y lo mágico se nombran o se implican repetidas veces en la poesía de Westphalen.

<sup>18</sup> Y en otro poema («Crepúsculo de la tarde»), «la prostitución se alumbró en la calle», donde la luz que recibe es la mirada que captura, siendo la prostitución el objeto del deseo en su lógica esencial. El *zumbayllu* se parece al lenguaje mágico de los objetos en Baudelaire, aquel que se escucha en el poema «Correspondences», que evoca un tiempo antiguo, premoderno (Baudelaire, 1996, p. 192).

<sup>19</sup> Ver: Debord, Guy (1992). *La société du spectacle*. París: Gallimard.



desierto, en Falluja, el ejemplo más reciente de la desertificación como estrategia de guerra.

La luz que brota de los objetos en *Los ríos profundos* no surge de su disponibilidad hacia la mirada masiva, sino que requiere que el trabajo de la percepción y el trabajo simbólico se entretrejan. El intelecto que atraviesa esta luz es el intelecto general; es decir, comunal. Como propuse en un ensayo hace algunos años, el *zumbayllu* representa el trabajo de la lectura<sup>20</sup>. En este caso, se puede decir que tiene un carácter comunal porque el trenzado semántico de las cualidades recíprocas *yllu e illa* obedece a la dualidad andina que organiza los segmentos sociales y espaciales. Además, su movimiento sigue el trenzado del baile en el que los grupos opuestos se entrelazan<sup>21</sup>. El *zumbayllu* «baila»: el baile, un arte temporal, constituye el tiempo dentro del objeto en el teatro de las apariencias, a diferencia del tiempo consumible, regido por el intercambio puro<sup>22</sup>. Se puede decir que el *zumbayllu* descompone y recompone el mundo con materiales mítico-rituales, pero bajo la condición doble de que estos consistan de trabajo comunal no enajenado y, al mismo tiempo, pasen por la estética moderna. El mito, en el episodio del *zumbayllu*, se aproxima, además, al juego, frontera entre lo simbólico y lo real, entre la palabra y la pura contingencia<sup>23</sup>.

Por otro lado, en el campo del sonido, el trompo —el *zumbayllu*— se relaciona con la memoria involuntaria: el canto del *zumbayllu* se internaba en el oído, avivaba en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan en las paredes de los abismos. No se trata de aquella memoria que significa la fuga de la realidad. Por el contrario: «Para mí era un ser nuevo [...] un lazo que me unía a ese patio odiado» (Arguedas, 1983, p. 66). Aquí se puede apreciar que, lejos de significar una incapacidad para vivir, la memoria involuntaria es una fuerza de renovación.

<sup>20</sup> Ver: Rowe, William (2003). Sobre la heterogeneidad de la letra en *Los ríos profundos*: una crítica a la oposición polar escritura/oralidad. En J. Higgins (ed.), *Heterogeneidad y literatura en el Perú* (pp. 223-252). Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

<sup>21</sup> Ver: Arnold, Denise & Yapita, Juan de Dios (2000). *El rincón de las cabezas: luchas textuales, educación y tierras en los Andes*. La Paz: UMSA, ILCA.

<sup>22</sup> Ver: Debord, Guy (1992). *La société du spectacle* (cap. 6). París: Gallimard.

<sup>23</sup> Sin embargo, no conviene dotar esta frontera de una consistencia espacial imaginaria. No es un lugar propiamente dicho. El *zumbayllu* penetra en el espacio físico, pero a modo de rayo o relámpago, no somete el espacio a un orden de clasificación, no produce un espacio continuo.

Es más, las primeras páginas de este capítulo ponen de manifiesto el tiempo en que las cosas se ensamblan, la síntesis pasiva por la que el mundo se constituye, constructivismo en que se entrecruzan la fenomenología, la materia, el signo. Este es el horizonte temporal más inmediato, el tiempo dentro de la percepción, pero también el tiempo dentro de la comprensión y, por eso, es la base sobre la cual el tiempo grande se compone.

Se puede decir que el *zumbayllu* es una máquina simbólica (más estrictamente: una máquina semiótica), cuyo mecanismo se pone a disposición de una lectura absolutamente moderna. El *zumbayllu* es una máquina del sentido que subyace al pensamiento mítico (en cuanto lógica de lo concreto) y es capaz, en un momento dado —en el momento de la lectura—, de excederlo.

Este momento llega a su plenitud en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. A nivel técnico, el *zumbayllu* trabaja con elementos de la cultura premoderna. A nivel estético y ético, más bien, salta a la época actual. Estéticamente, es una verdadera máquina constructivista, capaz de conversar con las estéticas vanguardistas. En lo ético y lo político, la materia que trabaja, el sentido que produce, no pertenece a un sistema de producción alienado. No hay mercantilización: su magia se opone a la magia de la mercancía porque es una mediación entre las relaciones de producción comunitarias y las relaciones no instrumentales con la naturaleza y las herramientas. Por eso, la palabra se carga de «la materia de las cosas» (Arguedas, 1983, p. 17). El *zumbayllu*, en cuanto dispositivo de percepción y concepción, quita el brillo de la mercancía porque restaura al lenguaje su poder de nombrar-crear, quitándole su función de ser fetiche del intercambio.

Quizá una manera de resumir lo que he querido decir sea la siguiente. En la obra de Arguedas, las relaciones no alienadas de producción —esa esperanza— no coinciden completamente con las del pensamiento de Mariátegui. Las relaciones sociales de producción que caracterizan a la comunidad indígena no se trasladan idénticas en la producción moderna. Eso está claro en *El zorro*. Hay de por medio un proceso subjetivo de morir del pensamiento mítico<sup>24</sup>. Esto no quiere decir que ese pensamiento quede apagado. Al contrario, se salva lo más vivo de él. Y nada de esto sería posible sin la crítica a la temporalidad de la modernidad, una crítica que lleva a cabo Arguedas desde lo más vivo y emancipador del legado mítico andino.

---

<sup>24</sup> Ver: Rowe, William (2010). «No hay mensajero de nada»: la modernidad andina según *Los zorros* de Arguedas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXXVI (72), 61-96.

Como nota final, constato el siguiente problema. Si, como ya sostuve, la luz del mito en *El zorro* se separa del modo de producción precapitalista, parecería que esta afirmación entra en contradicción con la tesis que acabo de proponer: que la luz del *zumbayllu* sí se relaciona con las relaciones de producción premodernas, comunitarias. Sin embargo, se puede señalar lo siguiente: por ser estéticamente vanguardista, la textualidad del *zumbayllu* salta al ahora. Se trata de una imagen dialéctica. En específico, es dialéctica en cuanto el pasado (relaciones comunistas de producción agraria de bajo nivel técnico) se suelda con el presente (la forma de producción de la estética vanguardista-constructivista) para proyectar la imagen de un futuro posible. La diferencia, en *El zorro*, se encuentra en que el proceso de la imagen dialéctica se relaciona directamente con la técnica industrial en el presente. Esta posibilidad solo se da a un nivel virtual en *Los ríos profundos*.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor & Horkheimer, Max (1979). *Dialectic of Enlightenment*. Londres: Verso.
- Arnold, Denise & Yapita, Juan de Dios (2000). *El rincón de las cabezas: luchas textuales, educación y tierras en los Andes*. La Paz: UMSA, ILCA. Arguedas, José María (1983). *Obras completas*. Lima: Horizonte.
- Baudelaire, Charles (1996). *Les fleurs du mal*. Oxford: Oxford University Press.
- Baudelaire, Charles (2003). *Les fous. Le Spleen de Paris*. París: Librairie Générale Française, Les Classiques de Poche.
- Benjamin, Walter (2005). *Obra de los pasajes: Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, Walter (2007). El idiota de Dostoevski. *Obras II, 1* (pp. 241-244). Madrid: Abada.
- Benjamin, Walter (2008). La obra de arte en la época de su reproducción mecanizada. En *Obras XIV, I, 2*, (pp. 323-353). Madrid: Abada.
- Debord, Guy (1992). *La société du spectacle*. París: Gallimard.
- Degregori, Carlos Iván (1986). Del mito de Inkari al mito del progreso: poblaciones andinas, cultura e identidad nacional. *Socialismo y Participación*, (36).
- Deleuze, Gilles (1994). *Difference and Repetition*. Londres: Athlone Press.
- Freud, Anna (1980). *El Yo y los mecanismos de defensa*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Freud, Sigmund (1960). *Totem and Taboo*. Londres: Routledge.

- Lévi-Strauss, Claude (2006). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Osborne, Peter (1995). *The Politics of Time*. Londres: Verso.
- Rimbaud, Arthur (1871). Carta a Georges Izambard. 13 de mayo. Recuperado de: [http://fr.wikisource.org/wiki/Lettre\\_de\\_Rimbaud\\_à\\_Georges\\_Izambard\\_-\\_13\\_mai\\_1871](http://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_de_Rimbaud_à_Georges_Izambard_-_13_mai_1871)
- Rowe, William (1993). Dimensiones históricas de la poesía quechua: el caso de las danzas guerreras de Toqroyoq y su relación con la producción poética andina. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 19 (37), 41-62.
- Rowe, William (2003). Sobre la heterogeneidad de la letra en *Los ríos profundos*: una crítica a la oposición polar escritura/oralidad. En James Higgins (ed.), *Heterogeneidad y literatura en el Perú* (pp. 223-252). Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Rowe, William (2005). El lugar de la muerte en la creación del sujeto de la escritura. En Carmen María Pinilla (ed.), *Arguedas y el Perú de hoy*. Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.
- Rowe, William (2010). «No hay mensajero de nada»: la modernidad andina según los Zorros de Arguedas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXXVI (72), 61-96.
- Valeri, Valerio (1985). *Kingship and Sacrifice: Ritual and Society in Ancient Hawaii*. Chicago: University of Chicago Press.
- Vargas Llosa, Mario (1967). Ensoñación y magia en *Los ríos profundos*. Prólogo. En José María Arguedas, *Los ríos profundos*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Vargas Llosa, Mario (2008). *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Lima: Santillana.