



Capítulo 72



ARGUEDAS:

LA DINÁMICA DE LOS ENCUENTROS CULTURALES

TOMO III

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales. Tomo III
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: junio de 2013

Tiraje: 500 ejemplares

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

ISBN: 978-612-4146-39-8

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2013-07738

Registro de Proyecto Editorial: 31501361300396

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

Arguedas: una declaración de guerra

MANUEL ASENSI
Universidad de Valencia, España

I



No puede haber una declaración de guerra sin la toma de conciencia de que existen dos bandos irreducibles, dos identidades y dos ejércitos irreconciliables. Por los mismos años en que Arguedas publicaba *Los ríos profundos*, Fanon decía: «El mundo colonizado es un mundo cortado en dos» (1965, p. 32). En la guerra se oye: o vosotros o nosotros, nunca los dos a la vez. En este sentido, la guerra representa el fundamento de la metafísica que, como sabemos, funciona mediante oposiciones binarias jerárquicas. La deconstrucción se opone a la guerra en la medida que su pretensión es debilitar las oposiciones, no eliminarlas, pero sí arrancarles su verdad ontológica. Y quizá esa es una de las diferencias fundamentales que la crítica como sabotaje mantiene en relación a la deconstrucción. Para la posición sabotadora lo metafísico no es la oposición binaria jerárquica en sí misma, sino el uso que de ella se hace en determinados contextos históricos.

Cornejo Polar interpreta el pasaje del capítulo VI de *Los ríos profundos*, en el que el Markask'a pide a Ernesto que le redacte una carta a la muchacha de la que está enamorado, como la expresión

de un «sujeto de temple azaroso y mudable», que «emite un discurso descentrado, proliferante y desparramado» (1994, p. 212). Con ello, sitúa la escritura de Arguedas del lado de aquellos discursos deconstructivos a los que hago alusión. Lo prueba esta conclusión: «sería posible leer la utopía arguediana no en términos de síntesis conciliante sino de pluralidad múltiple, inclusive contradictoria [...]» (p. 217). Otro tanto cabe deducir de la lectura de Rama sustentada en la idea de «transculturación». Para él, la literatura de Arguedas «es toda ella una demostración y comprobación de que es posible la fusión de culturas» (1976, p. 15).

Aunque aquí el modelo subyacente ya no sea el de la deconstrucción derridiana, el de la polifonía de Bajtín o el de la dialéctica negativa de Adorno, se ataca la guerra a través de una posición más bien gadameriana: la posibilidad de la fusión de culturas u horizontes. En el plano del texto ello se aprecia, continúa diciendo Rama, en el hecho de que «la novela resultante [*Los ríos profundos*] queda encabalgada entre dos regímenes de composición [el sistema acumulativo primitivo y la estructura narrativa occidental del realismo], entre los cuales, a pesar de su disimilitud, es posible reconocer un equilibrio formal» (pp. 36-37).

Este concepto de *transculturación* ha conseguido, desde su inauguración por Ortiz (1973)¹, un amplio eco en la tradición crítica posterior en torno a Arguedas. Ahí está, sin ir más lejos, el relativamente reciente ensayo de Kokotovic cuyo título deja pocas dudas: «Transculturación narrativa y modernidad andina: nueva lectura de *Yawar fiesta*» (2006), o el libro de Spitta, *Between Two Waters: Narratives of Transculturation in Latin America* (2006), entre tanto otros. Sin duda, nos encontramos ante un término que ayuda a ver y a penetrar en los procesos textuales dentro de los que tiene lugar el encuentro de dos culturas, «una dominante y otra dominada», como matiza Rama (1976, p. 14). No obstante, su misma potencia puede en determinadas ocasiones cegar al crítico que llevado por la estructura retórica de sus premisas deja de percibir otros fenómenos textuales o culturales que no se ajustan al marco de ese pensamiento.

Se trata de un problema que De Man estudió con detenimiento a propósito de la crítica francesa e inglesa del siglo XX en su libro *Blindness and Insight* (1983 [1971]), libro al que es necesario volver una y otra vez para asegurar el aflamamiento

¹ «Hemos escogido el vocablo transculturación para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican [...] La verdadera historia de Cuba es la historia de sus intrincadísimas transculturaciones» (Ortiz, 1973, p. 129).

del ejercicio crítico. Va de suyo que algunos de los problemas que acarrea esa noción de «transculturación» fueron detectados ya hace un tiempo, entre otros, por Lienhard. Este escribió, por ejemplo, que «esta concepción [el mestizaje], anterior a la semiótica cultural y discutible en cuanto a sus fundamentos científicos, escamotea la realidad pluricultural y, sobre todo, la discriminación permanente de los sectores cultural y socialmente marginados» (1991, p. 93).

II

¿Y qué es lo que la crítica difícilmente ve cuando vive al amparo de conceptos como «transculturación», «hibridismo» (García Canclini, 1990), o «mestizaje» (Rowe, 1979)? Responderé a esta pregunta a través de la siguiente reflexión: ¿Por qué una narrativa y una escritura que representa acciones como la de don Aparicio agarrando al *upa* don Mariano del cuello y de las piernas, y lanzándolo al aire a través de la baranda (Arguedas, 1977b [1954]), como la de los militares que impiden la entrada de los indios a la plaza de toros con fuetes y palos que rajaban sus cabezas (Arguedas, 2006 [1941]), como la persecución a muerte de doña Felipa (Arguedas, 2010 [1958]), o como la confesión de que no le quedaban energías para seguir trabajando en la recopilación de la literatura oral quechua (en su «Carta al rector de la Universidad Agraria y a sus estudiantes» de 1969), junto a un largo etcétera que no hace falta citar, porque está en la mente de todos, iba a optar por una fusión cultural y literaria, por una transculturación? ¿Cómo se podría estar pensando consciente o inconscientemente (distinción esta importante, como se verá más adelante) en alguna clase de fusión en medio de las balas sangrientas y los cuchillos cortantes, al calor de un enfrentamiento decisivo a muerte? ¿Habría deseado doña Felipa una luna de miel con el ejército que, de encontrarla, la hubiera matado?

Sin duda estas preguntas son ingenuas en su manera de formular la cuestión, pero tienen la virtud de señalar el inicio de una contradicción: ¿alguien en su sano juicio puede pensar que ante la violencia con la que se ha asegurado la supremacía de los *mistas* corresponde la bienaventuranza de la fusión como en una cópula gozosa, tanto en el plano cultural como en el plano literario (si es que esta separación tiene algún sentido)? Plantear este problema en los términos de una oposición entre lo representado (el indio, el mestizo, el negro, el blanco) y el modo de representarlo es engañoso, pero trata de situarse en la onda de una preocupación esencial del propio Arguedas: el indio como sujeto anterior a la representación literaria. Así, por ejemplo, en la «Intervención en Arequipa» decía: «Yo comencé a escribir cuando

leí las primeras narraciones sobre los indios, los describían de una forma tan falsa escritores a quienes yo respeto, de quienes he recibido lecciones [...] que dije: “No, yo lo tengo que escribir tal cual es”» (Arguedas citado en Rovira, 1992, p. 9).

Al proponerse una descripción *tal cual* (subrayemos esta locución, tan nietzscheana ella) del indio, Arguedas pone de relieve una voluntad de alcanzar la verdad por medio del lenguaje que es necesario tener en cuenta. Naturalmente estaba condenado al fracaso dado el abismo existente entre la realidad lingüística (quechua o española) y la realidad fenoménica. Y es de ese abismo del que se aprovecha Vargas Llosa para afirmar con desparpajo: «Su obra, en la medida en que es literatura, constituye una negación radical del mundo que la inspira: una hermosa mentira» (2008 [1996], p. 103). Nótese que Vargas Llosa no dice que Arguedas estuviera mintiendo por una falta de precisión al describir al indio o a la india (esto lo dirá más adelante), según él su mentira se origina en el material mismo que emplea en su «copia»: la literatura, el lenguaje. Arguedas estaría reproduciendo la incomodidad detallada por el mito de Sísifo tan brillantemente analizada por Blanchot: cuando parece que la piedra llega a su cima, vuelve a caer y a distanciarse. La polémica desatada a partir de la crítica del premio Nobel es bien conocida y no hace falta detallarla aquí. Pero sí es necesario tenerla presente.

De hecho, se podría argumentar que a pesar de que existe un abismo entre la realidad lingüística y la realidad fenoménica, a pesar de que los textos llamados deconstructivos no dejen de denunciar la confusión entre uno y otro, no es posible dejar de pensar en la realidad fenoménica. Tal y como lo planteó De Man, «esta crítica radical del significado referencial no implica nunca que la función referencial del lenguaje pueda de algún modo ser evitada, o puesta entre paréntesis» (1990 [1979], p. 238). Dicho en otros términos: la lectura no deja de perseguir el referente, al tiempo que el significante diverge asintóticamente de su objeto. Es en virtud de esa paradoja que se engendra la dimensión performativa real de todo texto literario en particular y de todo discurso en general. Dado que el proceso de lectura busca insistentemente el referente, el lector o lectora no puede sino sufrir el acoso de la visión del mundo que le impone un determinado texto.

En efecto, Arguedas no resulta certero en su descripción del indio, pero quien lo lee no puede dejar de pensar en el indio a partir del modelo que le propone una novela, cuento o poema. Prueba de ello es que por mucho que Vargas Llosa asegure que lo que Arguedas dice del indio no es cierto, él dedica muchas páginas en su libro a hablar del indio y de las diferentes versiones dadas en el contexto histórico

de Arguedas. Resultaría aburrido repetir ahora la distinción aristotélica entre la historia y la poesía, entre un discurso que cuenta las cosas como son o han sido, y otro que las cuenta como podrían ser, entre la verdad y la verosimilitud, diferencia bastante más sutil que la simple ecuación de Vargas Llosa «literatura = mentira». No debería uno precipitarse en decir que la literatura es mentira, porque por esa misma razón lo que Vargas Llosa dice es mentira también. Y, entonces, ya se sabe, entramos en la paradoja del mentiroso.

III

Sin embargo, hay un aspecto de la crítica de Vargas Llosa con el que sí podemos estar de acuerdo. Él asegura una y otra vez que la visión del mundo de Arguedas, como la de Luis E. Valcárcel y la de la revista *Amauta*, es maniquea, incluso racista y conservadora, si bien alaba «su exquisita sensibilidad poética» (2008 [1996], p. 191). En parte está en lo cierto, solo que allí donde él aprecia un hecho negativo, a nuestro juicio se trata de una aportación positiva de Arguedas, a tenor del contexto de violencia política que le tocó vivir. Aunque no lo expresara en estos términos, estaba expresando frente a la ideología colonizadora y frente a la ideología marxista, una dialéctica negativa según los términos que iba a utilizar Adorno en 1966. Este escribió: «Recurrir a la identidad para conciliar de nuevo la contradicción dialéctica, expresión de lo irreduciblemente diferente, equivale a ignorar lo que esta significa, retrocediendo al puro pensamiento deductivo», y todavía en la misma página: «el contenido experimental de la dialéctica no reside en el principio, sino en la resistencia de lo otro contra la identidad» (1975 [1966], p. 163). Adorno sabe muy bien a qué dimensión política está apuntando cuando habla de la «identidad», algo no muy alejado de lo que Gramsci denominaba «hegemonía»².

¿Por qué es tabú el maniqueísmo? Puede decirse que la problemática de las oposiciones binarias jerárquicas radica en el grado de represión que provocan en el elemento secundario de dichas oposiciones, pero hay que decir que cuando se adopta el punto de vista del subalterno la oposición binaria puede poseer a menudo un fin liberador. Es el *quid* de la violencia tal y como la entiende Fanon. Y es el *quid* de la violencia tal y como la entiende Arguedas. Naturalmente, esa violencia afecta a los diferentes estratos de sus textos: a los juicios modelizadores explícitos

² Tanto en Lenin como en Gramsci hegemonía se refiere a un proceso en el que un sector social dirige políticamente a otro, dirección que se ejerce a la vez en el plano político y en el cultural.

o implícitos, a su retórica, a su lenguaje, a los grupos de personajes, a los modelos literarios empleados, etcétera. No es este el lugar adecuado para llevar a cabo el análisis de todos ellos, pero sí por lo menos vamos a seleccionar algunos como prueba del argumento sostenido aquí.

IV

Así, por ejemplo, *Los ríos profundos* se abre con la constatación de un odio: «Mi padre lo odiaba [...] Eran parientes, y se odiaban» (Arguedas, 2010 [1958], p. 138) «donde estuvimos cercados por el odio» (2010 [1958], p. 144). Un poco más adelante, el narrador emplea una palabra plenamente guerrera: «Cuando mi padre hacía frente a sus enemigos [...]» (p. 144). El motivo del odio es una constante a lo largo de la novela. El padre y el hijo llegan cierta vez «a un pueblo cuyos vecinos principales odian a los forasteros» (p. 176), allí «odiaban a los forasteros como a las bandas de langosta» (p. 178). A propósito de las relaciones entre los internos del colegio de Abancay, dice: «un abismo de odio separaba a Lleras y “Añuco” de los internos mayores» (p. 218). En el capítulo dedicado al *zumbayllu* (en el que nos detendremos más adelante), el narrador, en medio de los empujones por hacerse con el trompo, afirma con contundencia: «Yo sé odiar, con pasajero pero insofrenable odio» (p. 243). Hacia el final de su relato, el narrador alude a su propia muerte en los siguientes términos: «y moriría en cualquier casa que no fuera aquella en que me criaron odiándome, porque era hijo ajeno» (p. 440).

Toda la reflexión *patética* en torno a las piedras, así como el prurito filológico consistente en aclarar los significados de las expresiones quechua acompañadas por la palabra *yawar*, responden al motivo de la sangre vertida en un enfrentamiento mortal. El colofón es la mención explícita de la guerra cuando el narrador dice: «También llaman “*yawar mayu*” al tiempo violento de las danzas guerreras» (p. 144). Cuando el niño Ernesto da la impresión de haberse trastocado —tal y como observa su padre—, expresa el deseo de que las piedras, metonimia del Inca, devoren a aquellos que viven en su interior: «¿Por qué no lo devora, si el dueño es avaro?» (p. 147).

Suele mencionarse en las diferentes críticas de esta novela que ahí queda puesto de relieve el infantilismo e irracionalismo de un niño, pero sería más oportuno señalar que es la expresión de un pensamiento poético, en clave de imagen visionaria (Bousoño, 1976), que manifiesta la voluntad de un ataque en contra del enemigo.

Quien verdaderamente delira es el padre en ese momento en que incita al niño a perdonar al Viejo porque, a fin de cuentas, es quien ha provocado el que Ernesto haya conocido el Cusco.

De hecho hay un momento, que quizá pasa inadvertido, en el que Ernesto concibe la María Angola como si fuera una bomba: «Yo sabía que la voz de la campana llegaba a cinco leguas de distancia. Creí que *estallaría* en la plaza» (p. 155; las cursivas son mías). Es claro que el sentido de ese verbo resulta ambiguo puesto que puede remitir a varios significados, pero no cabe ninguna duda de que el *estallido* denota y/o connota el acto de una explosión, muy en consonancia con el pensamiento de un niño que siente la herida del Inca en su propio espíritu. Todavía en su «novela» de 1971, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, se hace alusión, en clave de guerra, a «los diestros asesinos que hoy nos gobiernan». Y unas líneas más abajo: «No soporto vivir sin pelear» (Arguedas, 1990 [1971], p. 9). Las relaciones en el interior del internado están presididas por las luchas y por la violencia. En sus disputas por la Opa los internos «peleaban con más encarnizamiento; llegaban a patear a sus competidores cuando habían caído al suelo; les clavaban el taco del zapato en la cabeza, en las partes más dolorosas» (2010 [1958], p. 217). Todo el motivo del capítulo VII está presidido por la guerra desencadenada por las chicheras. Y así un largo etcétera que cubre la totalidad de la novela.

V

¿De dónde surge esa voluntad guerrera? Sin duda, del sufrimiento producto de la injusticia. Arguedas es un auténtico maestro en hacer sentir performativamente el dolor a los lectores a través de un uso del lenguaje en el que los adjetivos y las torsiones tropológicas de la metáfora visionaria crean todo el afecto vinculado al llanto y a la devastación. Tal sucede, por ejemplo, cuando el narrador describe el rostro del Cristo de la catedral:

El rostro del Crucificado era casi negro, desencajado, como el del pongo. Durante las procesiones, con sus brazos extendidos, las heridas profundas, y sus cabellos caídos a un lado, como una mancha negra, a la luz de la plaza, con la catedral, las montañas o las calles ondulantes, detrás, avanzaría ahondando las aflicciones de los sufrientes, mostrándose como el que más padece, sin cesar. Ahora, tras el humo y esa luz agitada de la mañana y de las velas, aparecía sobre el altar hirviente de oro, como al fondo de un crepúsculo de mar, de la zona tórrida, en que el oro es suave o brillante, y no pesado y en llamas como el sol de las nubes de la sierra

alta, o de la helada, donde el sol del crepúsculo se rasga en mantos terribles (2010 [1958], p. 167).

Son muchos los aspectos de esta prosa que se podrían comentar, pero me voy a limitar a señalar tres de ellos: a) la utilización del adjetivo «negro» para describir tanto el rostro de Cristo como el color de sus cabellos caídos; b) la activación del campo semántico asociado al dolor («Crucificado», «desencajado», «heridas profundas», «aflicciones», «sufrientes», «el que más padece»), cuyos términos están muchas veces acompañados por aumentativos y superlativos; y c) el uso de imágenes en el límite de lo visionario, como ocurre en el caso de la correspondencia «sol del crepúsculo» = (se rasga) = «en mantos terribles». Descubrimos poca cosa al señalar que, en lo que se refiere a esta cuestión, Arguedas levanta a través de su escritura un afecto cuya raíz y centro está constituido por el sufrimiento.

Deleuze y Guattari escriben: «Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es *un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos*» (1993, p. 164). Pues bien, los perceptos y los afectos de Arguedas quedaron ya definidos de manera reflexiva en *Yawar fiesta* a través de las palabras de Escobarcha, el estudiante. Este habla allí del «miedo del indio por la tierra, por el cielo, hasta por las quebradas y los ríos» y asegura que «los terratenientes, los mismos curas, toda la gente que los explota, que hace dinero a costa de su ignorancia, procuran confirmar que este miedo del indio por las grandes fuerzas de la tierra, es bueno y sagrado» (Arguedas, 2006 [1941], p. 152). En la visión del mundo del indio el vínculo con la naturaleza y con la tierra va acompañado del miedo y temblor ante esa misma naturaleza y tierra. Los explotadores, *mistis* y gamonales, han sabido aprovechar ese miedo para lograr sus objetivos de explotación «a cepo y fuate», como afirma el presidente del «Centro de Unión Lucanas» también en *Yawar fiesta* (2006 [1941], p. 94).

Cuando Arguedas se propuso pintar al indio «tal cual es» se refería precisamente a la descripción de su sufrimiento a partir de una experiencia personal. Quiso levantar ese percepto y ese afecto sobre la base de una utilización del lenguaje en el que la retórica logra transmitirlos al lector. Esta última observación es importante porque permite apreciar en qué se equivocó Vargas Llosa al argumentar que la pintura del indio hecha por Arguedas es mentirosa. De hecho ha sido necesario, nos dice, eliminar todo lo que podía afejar esa estampa: los sacrificios humanos, la *capacocha*, los pueblos sojuzgados por los [I]ncas, las feroces guerras intestinas, los crueles controles de población, los mitimaes, etc. Su tesis es que «además de ideológica y mítica, esta utopía es profundamente occidental» (2008 [1996], pp. 208-209).

Sin embargo, lo que no percibe o no quiere percibir el premio Nobel es que Arguedas habla de su experiencia del indio, no del indio histórico que, como cualquier ser humano, tiene sus luces y sus sombras, sino de aquellos con los que ha convivido, don Maywa y don Víctor Pusa, aquellos que lo protegieron en momentos delicados de su vida y aquellos que sufren las injusticias y maldades de sus dominadores. Dicho de otra manera: el indio que aparece en las narraciones de Arguedas no es una invención utópica, sino el resultado de una experiencia fenomenológica, de una *Erlebnis*, desde la que se percibe un grave problema político. Y no hace falta ahora justificar el valor que posee la *Erlebnis*, la experiencia vivida, en cuanto al conocimiento objetivo según la tradición fenomenológica.

¿Qué diferencia a Arguedas de Mariátegui? Cuando este último escribe que «el régimen de propiedad de la tierra determina el régimen político y administrativo de toda nación» (1976 [1928], p. 45) y refiere este hecho al problema del indio del Perú, su análisis sigue la vía de una objetividad apoyada en los hechos aportados por el análisis marxista. En cambio, la escritura de Arguedas está anclada en esa experiencia vivida cuya mejor forma de expresión, al menos la mejor que él encontró, es la poética y literaria. Lo hizo notar Barbeiro en el prólogo a la edición de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*: «Sus intervenciones revelaban al antropólogo que conocía sus temas por haber vivido las situaciones no como un simple investigador que observa los fenómenos desde fuera» (1990, p. XIX). Y en el «Primer diario» de ese mismo texto, Arguedas establece una diferencia entre Alejo Carpentier y Juan Rulfo en unos términos que bien se pueden aplicar a él mismo. Del primero nos dice: «su inteligencia penetra las cosas de afuera adentro, como un rayo [...] Tú también, Juan [en alusión a Rulfo], pero tú de adentro, muy de adentro, desde el germen mismo» (Arguedas, 1990 [1971], pp. 11-12).

La semblanza, pues, del indio no se corresponde en el caso de Arguedas a una «idealización errónea», sino a una toma de partido de un sujeto que en el nivel de su experiencia vital y su problemática psicológica ha vivido con el indio y ha advertido el tipo de sometimiento al que está sujeto. Al escribir sobre el indigenismo de Mariátegui y Arguedas, un investigador como Veres, continuador de las tesis de Vargas Llosa, asegura que lo erróneo de esa idealización radica en culpar «de todos los males del Perú moderno a la Conquista española, a la raza blanca, a la costa, mientras se olvidaban los beneficios del mestizaje cultural» (2003, p. 204). No hace falta tratar de adivinar qué opinaría Arguedas de este juicio que, como es evidente, aquí no compartimos.

VI

Quizá la novela que mejor revela la actitud guerrera del escritor peruano es, sin duda, *Los ríos profundos*. Quisiera volver sobre este texto para documentar mi tesis acerca de la posición guerrera de Arguedas, eso que Rowe llamó «el afán de luchar» (1979, p. 99). Precisamente fue Rowe quien llamó la atención sobre un aspecto de la novela en el que quisiéramos detenernos:

La distribución de sal a los colonos por las chicheras tiene un sentido muy importante para Ernesto: se une a los que luchan contra la opresión y aunque no tiene plena conciencia de las fuerzas sociales, sin embargo se halla arrastrado por ellos hacia una nueva situación. Se deben definir las alianzas, que ya no pueden permanecer ambiguas [...] (p. 76).

Se ha hecho notar que en el modelo de mundo creado por Arguedas hay la presencia de una pluralidad de personajes que en cuanto a la clase social, la raza y el género, exceden por completo la figura del indio: están los indios y las indias, están las blancas y los blancos, los mestizos y las mestizas, las negras y los negros. El mismo Ernesto de *Los ríos profundos* se halla sumido en esa división interior y exterior entre su pertenencia al grupo de los pequeños propietarios blancos y su vínculo íntimo con el mundo de los comuneros. Esto se traduce en una perspectiva narrativa que desde diferentes posiciones abre el foco hasta incluir dentro del cuadro a una pluralidad de fuerzas personales y sociales. La cuestión es: ¿por qué la inclusión de toda esa polifonía? Se dirá que ello se debe a la voluntad de Arguedas de reflejar la realidad peruana de aquellos momentos. Ciertamente, pero narrativamente sirve a una estrategia muy distinta: organizar todas esas fuerzas en función de un núcleo conflictivo. En *Yawar fiesta* se trataba de la prohibición de la corrida de toros. En el cuento «Los escoleros» se identifica con la posesión de la vaca llamada la «Gringa». En *Los ríos profundos* hay varios, pero uno de los más importantes es el de la rebelión de las chicheras.

Una de las propiedades de esos núcleos conflictivos es que obligan a los sujetos que los experimentan a un reajuste de las fuerzas, a una toma de posición en relación a ellos. El capítulo VII se titula precisamente «El motín» y en él se narra la rebelión de las chicheras encabezada por doña Felipa a causa del reparto injusto de la sal. Dicha rebelión supone una ruptura del orden que, de inmediato, arrastra a los alumnos del colegio a una transgresión de los límites impuestos por el espacio del colegio. Se escapan corriendo detrás de la multitud de mujeres y se suman a ella.

El portero grita: «— ¡Se escapan, Padrecitos! ¡Auxilio!» (Arguedas, 2010 [1958], p. 270). La revuelta de las chicheras posee unos efectos contaminantes, los alumnos se ven arrastrados por ese nuevo movimiento hasta el punto de romper a su vez el orden del colegio. El acto de guerra desencadenado por esas mujeres plantea a todos aquellos afectados la necesidad de tomar una decisión acerca de con quién están.

En un primer momento Ernesto dice lo siguiente: «La violencia de las mujeres me exaltaba. Sentía deseos de pelear, de avanzar contra alguien» (2010 [1958], p. 271). ¿Contra quién? El lenguaje guerrero de la narración no deja lugar a dudas, la violencia, la exaltación, la pelea, el ir en contra, son expresiones de la dualidad de toda contienda. Tras oír la explicación en quechua de doña Felipa, previa a su enfrentamiento con el Padre Director, Ernesto ya ha decidido, y sus compañeros de colegio también. Así, cuando las mujeres gritan: «¡*Kunanmi suakuna wañunk'aku!* (¡Hoy van a morir los ladrones!)» (p. 272), Ernesto lo corea, y el Markask'a, desde una posición de extrañamiento, pregunta: «— Oye, Ernesto, ¿qué te pasa? —me dijo— ¿A quién odias?» (p. 272).

A partir de ahí, las posiciones ya han quedado delimitadas claramente. Lo importante no es ser blanco, mestizo o indígena, sino la posición ideológica. Por esa misma razón, el protagonista manifiesta su sorpresa por el hecho de que «las lindas señoritas que vi en el parque, durante las retretas, lloraban por los militares» (p. 408). En el modelo de mundo creado por Arguedas no hay racismo, no hay destino biológico, sino tomas de posición en función de un *pathos* y un *ethos* que se sitúan en el nivel de la sensibilidad. Dicho de otra manera, Arguedas falla a favor de la ideología.

Lo que aquí se percibe es que Arguedas no se ha limitado a poner de relieve una sensibilidad poética, a crear un campo afectivo-perceptivo, sino que ha levantado un concepto, lo que en otro lugar he denominado, a través de un neologismo, un *afecto*, un entrelazado de concepto y afecto cuya función es claramente performativa. La función del colectivo de personajes, de la polifonía de voces, es la de poner de manifiesto la cuestión de la posición ideológica. Y adviértase que no hay posibilidad de deslindar el plano afectivo del conceptual. Estos van a la par, en el texto de Arguedas, como en buena parte de los textos artísticos; son inseparables y uno está en función del otro y viceversa.

La polifonía de voces y personajes, el foco narrativo que recoge una amplia gama de estratos sociales y actantes, está en función del silogismo de Arguedas:

la necesidad de la violencia y la obligación de tomar partido por uno u otro bando. De ahí, por ejemplo, la sorpresa del Padre Director: «—Eres enfermo o estás enfermo. O te han insuflado algo de su inmundicia, las indias rebeldes. ¡Arrodíllate!» (p. 296). La identificación entre el Pachachaca y doña Felipa en la percepción de Ernesto es definitiva en la amalgama entre afecto y concepto en función de la ideología: «Tú eres como el río, señora —dije, pensando en la cabecilla y mirando a lo lejos la corriente que se perdía en una curva violenta, entre flores de retama—. No te alcanzarán. ¡Jajayllus! Y volverás. Miraré tu rostro, que es poderoso como el sol de mediodía. ¡Quemaremos, incendiaremos!» (p. 353).

Estas palabras, dichas por un niño desde un puente del Pachachaca, confirmadas por un narrador («autodiegético», no se olvide, según la terminología de Genette) que ni quita ni pone un pero a lo dicho, que no se muestra irónico ni distante, dejan bien claro que la toma de posición ante el conflicto creado por las chicheras exige la violencia, recordando aquel verso de Cernuda: *mejor la destrucción, el fuego*. Ese conflicto no opone el mundo mítico, utópico, paraíso perdido, al mundo racional y científico de Popper, según quiere Vargas Llosa (2008 [1996], p. 226), ni tampoco un modelo de racionalidad (el de los explotados) a otro modelo de racionalidad (los explotadores), según los términos de Rowe (1979, pp. 70 y ss.), sino el ejercicio de un poder de un grupo humano sobre un grupo humano que lo sufre en medio de la iniquidad. En este paisaje desolado, la magia, el mito y el vínculo con la naturaleza forman parte del legado cultural y de las señas de identidad de aquellos con los que Ernesto se identifica³, y su valoración se hace en función tanto de sus vínculos personales y afectivos, como de sus vínculos ideológicos. La defensa que Arguedas hace de esa tradición tiene que ver con la voluntad desesperada de no verla desaparecer junto con el indio. Y de ahí su labor como antropólogo y etnógrafo que adelanta en buena medida el trabajo de los *cultural studies*.

VII

Sin embargo, el silogismo de Arguedas es más complicado de lo que se acaba de exponer. De hecho, en las maquinarias textuales que la tradición califica de *literarias*, el silogismo alcanza un alto grado de sofisticación. Si la estructura conceptual

³ No debe olvidarse, por ejemplo, que en los textos recogidos y traducidos por Arguedas con el título de *Dioses y hombres de Huarochirí*, se narra cómo el hombre surgió del fruto de la quinua (De Ávila, 1966, p. 137), episodio que establece un vínculo genealógico entre el hombre y la naturaleza.

y afectiva de Arguedas se limitara a lo descrito en el punto anterior, no habría diferencias, pongamos por ejemplo, entre él y un escritor como Luis E. Valcárcel. La visión de un mundo dual, guerrero, formado por bandos irreconciliables se plantea en toda su crudeza en estas palabras pertenecientes a su obra *Tempestad en los Andes*: «He aquí nuestra historia nacional, el perenne conflicto entre los invasores y los invadidos, entre España y las indias, la lucha de los Hombres Blancos y la Raza de Bronce; guerra sin tregua, todavía sin esperanza de un pacto de paz [...] Desconfía el que oprime y maltrata; si no muere la víctima, se vengará» (2006 [1927], p. 21).

La mención explícita del conflicto entre invasores e invadidos, de la lucha, de la guerra y de la venganza revela ese silogismo basado en las premisas de una oposición entre bandos irreconciliables. Tampoco sería, por la misma razón, diferente en lo sustancial de algunas de las posiciones ofrecidas en la revista *Amauta* por el «Grupo Resurgimiento» o por los análisis del gamonalismo allí realizados. Ni se alejaría mucho de los modelos de mundo representados en novelas como *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner.

No es difícil advertir el silogismo simple que guía esta última novela: el fundamento para la salvación de la humanidad es la instrucción y la cultura: «Ataquemos las costumbres viciosas de un pueblo sin haber puesto antes el cimiento de la instrucción y veremos alzarse una muralla de egoísta resistencia, y contemplaremos convertidos en lobos rabiosos a los corderos apacibles de la víspera» (Matto de Turner, 2005 [1889], p. 27). Esa falta de instrucción hace que los económicamente poderosos de un pueblo como Killac (el gobernador, el cura Pascual, o el cacique) dominen y exploten a los indios desfavorecidos (encarnados en las figuras de Juan Yupanqui y Marcela y sus hijas). Tanto es así que al final de la novela la barbarie cometida por el obispo don Pedro Miranda hace inviable la unión de Margarita con Manuel. Eso no quiere decir que algunos indios no sean censurables, puesto que la falta de instrucción lleva, como en el caso de los canibus y huachipairis, al canibalismo. Por esa razón, los personajes blancos, como el matrimonio formado por Lucía y don Fernando, se presentan como los salvadores de aquella lamentable situación. Ellos que sí tienen instrucción, cultura y sensibilidad, ayudan a los indios y sufren por ello.

Con ese planteamiento, el reparto de atributos entre los personajes es polar: Lucía y don Fernando por una parte (junto con sus indios protegidos) y el gobernador, el cura Pascual y el cacique, por otra. Estos últimos son caracterizados como portadores de una «doctrina hipócrita que engaña al hermano y desorienta

al padre» (2005 [1889], p. 27), y como depravados. Lucía como mujer no vulgar que «había recibido bastante educación, y su inteligencia alcanzaba la luz de la verdad estableciendo comparaciones» (p. 13) (su feminismo deja bastante que desear). De don Fernando se nos dice que era «justo, ilustrado, prudente y sagaz» (p. 29). Se trata de una polaridad sin vasos comunicantes y en ese sentido su silogismo es claro: o instrucción o barbarie.

Precisamente, la complejidad del silogismo de Arguedas surge del análisis al que somete a los personajes y, muy en concreto, de la forma en que plantea el problema de la subalternidad: como una red. Este hecho no le resta ninguna fuerza a su declaración de guerra, al contrario, la intensifica. Además de la cuestión del indio y de todos aquellos que a su alrededor sufren vejaciones y humillaciones, el personaje-narrador Ernesto, desde su posición de niño, mantiene vínculos con su padre, con sus compañeros del colegio y con las muchachas idealizadas. Lo que cae dentro del campo de visión, afectivo y relacional, de Ernesto es algo más que el indio.

En el inicio está el padre y el abandono al que es sometido por parte de este en una de las escenas de mayor violencia psicológica de la novela. El padre no se atreve a decirle claramente que se marcha a Chalhuanca, se ha hecho acompañar por un forastero que ha recabado su ayuda de abogado. El uno y el otro hablan y hablan sin declarar abiertamente lo que verdaderamente han de transmitirle a Ernesto, pero este lo adivina: «Mi padre ya no pudo contenerse. Era inútil ocultar que se iría. Los esfuerzos inocentes de su amigo para aplazar la noticia estaban denunciando su viaje y lo turbaron definitivamente. Se recostó sobre la mesa y lloró» (Arguedas, 2010 [1958], p. 194). Desde ese instante, la narración ha planteado la posición subalterna de Ernesto en tanto niño.

Si el padre era el único eslabón que le unía a la familia, la separación de aquel le condena pasivamente a sufrir la soledad: «recibiría la corriente poderosa y triste que golpea a los niños, cuando deben enfrentarse solos a un mundo cargado de monstruos y de fuego [...]» (2010 [1958], p. 196). Tal y como Arguedas refiere en *Los ríos profundos* y en tantos lugares de su obra, en el seno de su familia sufrió una subalternización al ser relegado al mismo lugar que los indios, al ser despreciado por su madrastra y su hermanastro («[...] era hijo ajeno» [p. 440]). Y no importa tanto la veracidad de esa historia personal como el hecho de que aparezca textualizado una y otra vez:

Yo no me sentía mal en esa habitación. Era muy parecida a la cocina en que me obligaron a vivir en mi infancia; al cuarto oscuro donde recibí los cuidados, la música, los cantos y el dulcísimo hablar de las sirvientas indias [...] (p. 142).

Huyendo de parientes crueles pedí misericordia a un ayllu que sembraba maíz en la más pequeña y alegre quebrada que he conocido (p. 201).

Lo más llamativo de esa soledad nombrada en el texto es que establece una red de relaciones, unas conexiones, con el resto de las subalternidades de la novela: algunos compañeros del internado, las chicheras, los indios, la mujer, la naturaleza. Este hecho demuestra que el silogismo de Arguedas se refiere a que la subalternidad y el sufrimiento recaen no solo en el indio, sino en todos aquellos sujetos y objetos debilitados y escarnecidos. Del mismo modo que Wagly habla de «raza social» para aludir a que un grupo o categoría de personas que se definen «de manera social y no biológica [...] aunque las palabras que le sirven de etiqueta puedan haber estado originariamente referidas a características biológicas» (1959, p. 403), Arguedas localiza una red de subalternidad en la que confluye todo un espectro social cuya característica fundamental es la constancia de su posición subalterna. Vale la pena insistir en este momento en el hecho de que el retrato del indio realizado por este autor en *Los ríos profundos* nace de una *Erlebnis*, de esa vivencia particular a la que ya se ha aludido y que está formada por las circunstancias que estamos señalando.

El silogismo de Arguedas se retuerce en el momento de su enfrentamiento con dos fuerzas provenientes de la institución y del orden blancos.

Una de ellas está encarnada en la figura del Padre Director, en relación al cual el narrador emite juicios y valoraciones del tipo «aunque X, Y» o «Y pero X», ambivalentes, paradójicas, llenas de claros y oscuros. Cuando a causa de su cercanía física con la Opa, se sospecha que puede tener la peste y es encerrado y aislado en una habitación, Ernesto se dice a sí mismo: «El Padre me ha salvado. Tiene suciedad, como los otros, en su alma, pero me ha defendido. ¡Dios lo guarde!» (Arguedas, 2010 [1958], p. 434). En esta apreciación de la figura del padre, vemos que aunque en su alma hay suciedad, ha sido capaz de defenderle. A diferencia de los textos panfletarios de Valcárcel en los que los grupos humanos nombrados carecen de relieve, en este de Arguedas los grupos humanos son complejos, poseen pliegues y en la escritura se hace eco de ellos. Todo subalterno/a sabe apreciar en el campo del afecto la protección.

Ahora bien, la novela se encarga de mostrar las falacias del Padre Director un poco más adelante. Al Viejo ya lo hemos conocido en el primer capítulo, ya sabemos de su avaricia y maldad, de su desprecio y maltratos. Sin embargo, el Padre Director lo defiende:

No me dará de comer, el Viejo, Padre —le interrumpí—. ¡No me dará de comer! Es avaro, más que un Judas.

Enrojecieron las mejillas del Padre.

—¿Avaro? —dijo, indignado— ¿Dices que avaro?

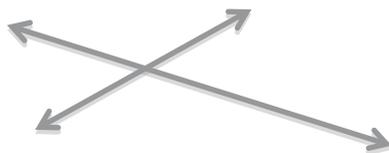
—Yo lo conozco. Deja que se pudra la fruta antes que darla a su servidumbre. Mi padre...

—¡Deliras! Don Manuel Jesús lleva misiones de franciscanos todos los años a sus haciendas. Los trata como a príncipes (2010 [1958], p. 443).

Queda ahí reflejada con claridad la comunidad de intereses que vincula a la clase de los terratenientes con el clero. De ahí que un poco más adelante, vuelva el narrador de nuevo a señalar la contradicción, si bien esta vez en un quiasmo respecto al esquema anterior: «un abrazo suyo, entonces, su mano sobre la cabeza de algún pequeño que sufriera, por el rencor, la desesperación o el dolor físico, calmaba, creaba alegría. Quizá yo fuera el único interno a quien le llegaba, por mis recuerdos, la sombra de lo que en él también había de tenebroso, de inmisericorde» (p. 446).

Si la afirmación anterior era: «tiene suciedad, pero me ha defendido», ahora adopta la siguiente forma: «es capaz de dar calma, pero es tenebroso e inmisericorde». Con ello nos encontramos ante un quiasmo (A-B, B-A):

«tiene suciedad, pero me ha defendido»



«es capaz de dar calma, pero es tenebroso e inmisericorde»

Se trata de una estructura retórica quiásmica cuyo fin es poner de relieve que, a pesar de la complejidad y de la ambivalencia, Ernesto tiene claro de qué parte está el Padre Director. Lo confirma unas páginas después la actitud miedosa de este ante la noticia del avance de los colonos, pues esperaba que retrocedieran «ante los disparos

de los guardias» (p. 455). Y a este respecto nada cambia por el hecho de que, de nuevo medio encerrado en la habitación del colegio, confiese: «Yo no iba a desobedecerle» (p. 457). A fin de cuentas, la peste, que siempre representa un momento de liberación de la verdad, ha hecho que el avance de los colonos sea inevitable. Y Ernesto se congratula por ello.

VIII

Otra de esas fuerzas está representada por la figura de la mujer idealizada. Sin necesidad de acudir al psicoanálisis para establecer el vínculo entre la desaparición temprana de la madre y el surgimiento de una mujer idealizada, poco carnal y pura (que encuentra en la Inmaculada Concepción una referencia inevitable en las coordenadas católicas), llama la atención la actitud «platónica» de Ernesto y su rechazo del sexo reducido a pura materialidad. Cuando se imagina a la joven de sus sueños piensa que «debía ser delgada y pequeña, de ojos azules, y de trenzas» (p. 228). Al oír una música de piano, imagina que «debía ser una mujer blanca, de cabellos rubios, quien tocaba esa música lenta» (p. 248). Recuerda la imagen de una joven delgada vista en un mirador de una casa-hacienda, y anota: «su melena castaña, sus delgados brazos apoyados en la baranda; y su imagen bella veló toda la noche en mi mente» (p. 249).

En medio de la redacción de la carta de amor para el Markask'a, se interrumpe presa de otra fuerza social, esta vez proveniente de las indias: «Y ellas eran Justina o Jacinta, Malicacha o Felisa; que no tenían melena ni cerquillo, ni llevaban tul sobre los ojos. Sino trenzas negras, flores silvestres en la cinta del sombrero [...]» (p. 250). Como tendremos ocasión de comprobar, se trata de la irrupción de lo político social en lo político personal. De hecho, los atributos de la mujer blanca, castaña o rubia, son sustituidos por los de la mujer india, pero la idealización es la misma en ambos casos. De nuevo, el sujeto Ernesto aparece en toda su complejidad y contradicción, si bien un poco más adelante insistirá contemplando el paso de los pequeños barcos: «¡Muchas veces creía que a bordo de alguno de ellos aparecería la niña impar, la más bella de todas! ¡Sería rubia! Los arcos de hielo la alumbrarían con esa luz increíble, tan blanca» (p. 289). Un buen ejemplo de esa actitud nos lo proporciona su fugaz relación con Alcina, la cual sí lleva cerquillo y tiene los ojos rasgados y es blanca.

Es ese nivel de idealización el que lleva a Ernesto a condenar a sus compañeros Ántero y Gerardo porque estos son positivistas y van tras la carne: «—¡Mentira, perro! ¡Mentira, ladrón! ¡Asqueroso! — le grité» (p. 414), a considerarles unos perdidos, tanto que llega a decirle al *zumbayllu*: «Quien te hizo es ahora ahijado del demonio» (p. 415). No se puede reducir la clave de esa actitud tan violenta a una única explicación, pero en ella tiene un papel importante la resistencia de Ernesto a convertir a la mujer en una subalterna del poder masculino. Hay una clara correspondencia entre la actitud de Ántero y Gerardo y la de un personaje como el don Aparicio de *Diamantes y pedernales*. Este personaje encarna la figura masculina manipuladora que ejerce una política sexual (en el sentido clásico que Millett [1995 [1969]] le dio a este término) cuyo fin es el dominio y el sufrimiento de la mujer. Pensando en Irma, tras la muerte de Mariano, se dice a sí mismo: «—Me casaré con ella, temprano, al amanecer. Y la haré sufrir toda la vida. No saldrá ni a ver los árboles de pisonay de la plaza» (Arguedas, 1977b [1954], p. 94). Y ya antes el narrador nos ha informado de que el vínculo de la ocoyambina con el «patrón» es de «sumisión» (1977b [1954], p. 60).

Don Aparicio no hace en esto distinciones entre las indias y las blancas, pues el poder que ejerce sobre Irma quiere ejercerlo de igual forma sobre Adelaida, rubia y blanca. Mientras camina junto a esta muchacha, decide que no quiere casarse con ella, y piensa: «¡Pero voy a echarle un cerco, como de perros ansiosos, que no tienen miedo a morir, y rodean igual a las vicuñas que a los pumas... ¡Esto comienza!» (p. 41). Lo que Ernesto ve en Ántero y Gerardo, con el ir de una a otra joven, es precisamente la conversión de la mujer en subalterna del hombre, de ahí su rechazo violento. Y en este sentido, este campo de relaciones pasa a formar parte de la red de subalternidades que Arguedas crea en *Los ríos profundos*. Tan importante es ese sentir político que llegará incluso a cruzarse con el afecto intenso por la pureza de la mujer blanca. En efecto, a pesar de que las señoritas blancas de Abancay, como Salvina y Alcina, quedan inscritas en la imaginación de Ernesto como objetos ideales de deseo, él las rechaza en el momento en el que se da cuenta de que están de parte de los militares que han ido persiguiendo a doña Felipa: «Yo no pude comprender cómo muchas de las lindas señoritas que vi en el parque, durante las retretas, lloraban por los militares. No lo comprendía; me causaba sufrimiento» (Arguedas, 2010 [1958], p. 408). Desde ese instante, el deseo por las muchachas blancas queda interferido por la toma de posición política. No de otro modo puede explicarse la hospitalidad que Ernesto muestra en relación a la opa Marcelina, hasta el punto de arriesgarse a contraer la peste: «En los cabellos

y en la camisa de la opa pululaban los piojos; andaban lentamente, se colgaban de cada hilo de su cabellera [...]» (2010 [1958], p. 428). Ese contacto con la mujer demente, carnal, violada tantas veces, en el extremo opuesto de la mujer ideal, representa la entrega de Ernesto a una posición política que está más allá de todas las representaciones, incluido el platonismo, que le atraviesan y conforman.

IX

La red subalterna establece, pues, vínculos analógicos entre lo/as indio/as, el niño Ernesto, la mujer: todos esos grupos e individuos sufren sin paliativos el dominio y las acciones violentas de aquellos que ejercen el poder. El silogismo de Arguedas es complejo debido a que cada uno de esos elementos subalternos establece conexiones diferentes, contradictorias, y, además, funciona en niveles diferentes. Y a ese grupo se une también la naturaleza. No hablo ahora de las religiones naturalistas que confieren un tono apocalíptico a visiones del mundo como las de Lorca o el propio Arguedas, y que son importantes para el pensamiento mítico, sino de la naturaleza en tanto subalterna. La catedral de Cusco y las torres de la iglesia de la Compañía de Jesús, contemplada por los ojos de Ernesto, ha empequeñecido «intencionalmente» los árboles que están enfrente: «—No habrán podido crecer los árboles —dije—. Frente a las catedrales, no han podido» (2010 [1958], p. 148). Se trata de un detalle que aparentemente no tiene importancia, pero desde el momento en que la naturaleza no ha podido desarrollarse por la presencia de aquellas entidades arquitectónicas construidas por los conquistadores, se coloca en posición subalterna. Los vencedores han atropellado no solo al indio sino también a la naturaleza. En el cuento «Los escoleros», el peso de la rabia del señor don Ciprián cae sobre la vaca llamada la «Gringa» del mismo modo que en *Diamantes y pedernales* caía sobre el *upa* Mariano: «Don Ciprián se acercó hasta la “Gringa”, sacó su revólver, le puso el cañón en la frente e hizo reventar dos tiros. La vaca se cayó de costado» (Arguedas, 1977a, pp. 120-121). El desprecio por el otro lleva a los señores a tener el mismo comportamiento deleznable con la naturaleza y con las personas.

De hecho, la naturaleza no es ajena a la lucha y a la guerra, y también la narración se refiere a ella con un léxico propio de las batallas. En uno de los pueblos por los que pasan Ernesto y su padre, todos los niños «cazaban a los pájaros como a enemigos de guerra» (Arguedas, 2010 [1958], p. 177). No obstante, la unión entre Ernesto, la naturaleza y los indios en su condición de subalternos adquiere especial importancia con la aparición del río Pachachaca. «Yo no sabía si amaba

más al puente o al río» (2010 [1958], p. 232), dice el narrador, y en su soledad ese río se convierte en un modelo para soportarla: «Durante muchos días después me sentía solo, firmemente aislado. Debía ser como el gran río [...]» (p. 232). Y es precisamente el río el que en el imaginario de Ernesto se convierte en un agente de liberación y destructor. Uno de los elementos rebeldes fundamentales de la novela, doña Felipa encabezando el motín de las chicheras, es comparada por el niño con el río, y su potencia será capaz de quemar y de incendiar: «—Tú eres como el río, señora —dije pensando en la cabecilla y mirando a lo lejos la corriente que se perdía en una curva violenta, entre flores de retama—. No te alcanzarán. ¡Jajayllas! Y volverás. Miraré tu rostro, que es poderoso como el sol de mediodía. ¡Quemaremos, incendiaremos!» (p. 353).

El pasaje es pródigo en referencias a la naturaleza, pues doña Felipa es a la vez como el río y como el sol de mediodía, como la potencia del agua y como el dios del fuego. Se percibe aquí claramente el silogismo de la guerra de Arguedas, en la medida en que en un solo párrafo establece la solidaridad entre la naturaleza y los subalternos como agentes de la rebelión. El papel de la naturaleza como agente purificador vuelve a aparecer cuando Ernesto, ante la visión del ano y del sexo de la niña enferma desea «que cayeran torrentes de lluvia y arrasaran la tierra» (p. 453). Ello es así porque el punto de partida de la rebelión debe estar en los subalternos y en lo subalterno.

X

Los planos de la composición de la novela y el lingüístico no son ajenos al planteamiento que venimos sosteniendo hasta aquí. Aunque es cierto que *Los ríos profundos* ha optado por la novela como género literario, sería necesario tener en cuenta dos hechos. Por una parte, que la novela más que un género es un antigénero, tal y como se desprende de las teorías que van del Círculo alemán de Jena a Bajtín y más allá. Sin detenernos demasiado en esta cuestión sobradamente conocida, lo cierto es que frente a la teoría hegeliana de la novela como degradación de la épica, Bajtín afirma que «La novela [...] convive difícilmente con otros géneros, [que] parodia otros géneros, desvela el convencionalismo de sus formas y su lenguaje [...]» (1989 [1938], p. 451). Quiere decirse con ello que aunque la novela sea una forma expresiva representante de Occidente, su plasticidad como antigénero la convertía en un espacio apto para representar un modelo de mundo en guerra, y esa es la razón por la que Arguedas optó por ella.

Por otra parte, se podría argumentar que la cuestión no reside tanto en el haber empleado la novela como en la forma en que esta es empleada. Lo que a este respecto llama la atención es la manera en que Arguedas utiliza la parábasis, un viejo recurso casi congénito de esta modalidad textual. El flujo narrativo es interrumpido por la inclusión de las letras de *huaynos* u otras formas musicales (unas diecisiete veces), y no sorprenderá a estas alturas que el primero de ellos sea calificado por el propio narrador de «*huayno* guerrero» (Arguedas, 2010 [1958], p. 181). En él se aúnan el motivo de la lucha y el de la naturaleza, y se formula en quechua y en su traducción española. He aquí un ejemplo de parábasis de la narrativa a través de un elemento proveniente de la cultura quechua andina, que a la vez repite un motivo introducido por la narratividad y se diferencia en cuanto a su forma expresiva. La función del *huayno* es la de injerirse y sabotear el *continuum* narrativo de modo que el lector sea capaz de percibir un conflicto. Vienrich observó en su antología de composiciones quechuas titulada *Azucenas quechuas* que «los [I]ncas bebían su inspiración en la naturaleza: era aquí donde tomaban sus modelos, i sus reflejos los percibimos tanto en sus monumentos como en sus producciones literarias» (1908, p. 1). Estas palabras revelan la pertenencia de ese huayno a una tradición quechua que interfiere con una narratividad occidental.

La segunda vez que se repite esa estrategia es la letra de un *jarahui*, y de nuevo se trata de una canción que repite e intensifica el motivo tratado por la narración (la despedida, la partida) y, a la vez, se diferencia en su forma expresiva. Dado que la canción es cantada por un colectivo de mujeres, se podría decir que la función de esas composiciones «poéticas» es semejante a la que tenía el coro en el teatro griego, que no se olvide era un elemento de parábasis.

En ocasiones, sin embargo, la parábasis no viene de la inclusión de diferentes clases de canciones, sino de la adopción de una estrategia metalingüística que de nuevo interrumpe el flujo narrativo. Un buen ejemplo es el capítulo VI, el tantas veces comentado apartado sobre el *zumbayllu* (por ejemplo Cornejo Polar, 1997 [1973]; Ortega, 1982; Richard, 1991, González Vigil, 1995, etcétera). La equivocación de estas lecturas se debe a que interpretan este pasaje únicamente en el interior del flujo narrativo. Cornejo Polar asegura que se trata de «un consuelo, una compañía, una fuente de energía, una ocasión excepcional de alegría» para Ernesto (1997 [1973], p. 108), y en un plano más complejo, se convierte en un objeto al que se «le pueden pedir cosas imposibles» (p. 108). Sin negar esta clase de interpretación, es posible defender que se equivocan en lo más esencial.

La función de este capítulo es básicamente parabásica, dado que se abre con su conocido movimiento de reflexión metalingüística en torno a las terminaciones «*yllu*» e «*illa*». Del plano referencial en el que nos encontrábamos, de la apóstrofe dirigida al río Pachachaca con la que acaba el capítulo V, pasamos a un plano de reflexión en torno al significante: «La terminación quechua *yllu* es una onomatopeya» (Arguedas, 2010 [1958], p. 235). Llama la atención que Cornejo Polar haga notar que no existe parentesco semántico entre *yllu* e *illa*, pero en ningún lugar dice el narrador que esté buscando una relación semántica. Lo que dice exactamente es que «esta voz tiene semejanza con otra más vasta: *illa*» (2010 [1958], p. 235), una semejanza de orden fónico, que libera al significante del lastre del significado y que conecta el discurso de la novela con una línea de fuga que está a la vez dentro y fuera del curso narrativo.

Por eso escribe: «Esta voz *illa* tiene parentesco fonético y una cierta comunidad de sentido con la terminación *yllu*» (p. 236; las cursivas son mías). Esto es, pone de relieve ante todo un parentesco fonético. En ningún lugar se refiere el narrador a un parentesco semántico pleno. Al contrario, practica la asociación fónica y la diseminación consiguiente de significados: «un niño de dos cabezas o un becerro que nace decapitado [...]» (p. 236). ¿Se ha percibido alguna vez que esta atribución de significados a *illa* resulta contradictoria? Marca la presencia de un exceso de cabezas, o bien la ausencia total de esta (por decapitación). Lo mismo ocurre con la terminación *yllu* puesto que en el caso del *tankayllu* refiere a lo natural (el «tábano zumbador») y en el de la palabra *pinkuyllu* alude a algo artificial como es el instrumento de música conocido como «quena gigante» (de hecho, el narrador dice que «el hombre tiene que fabricarlo por sí mismo» [p. 238]).

Hace notar Cornejo Polar que «una disertación lingüística tan extensa puede producir desconcierto en el lector» (1997 [1973], p. 106). Es cierto, pero ello se debe precisamente a que nos encontramos ante la interrupción de un curso narrativo, ante una parábasis en fin, y no una cualquiera, sino aquella que localiza una deriva loca del significante en virtud de asociaciones esencialmente fónicas. En mitad de una ilación de los hechos guiada por un principio de causalidad, la narración se fractura adoptando una posición metalingüística cuyo análisis se fundamenta en una deriva del significante y en sus diferentes efectos de significado.

La primera vez que Ernesto se encontró con el *zumbayllu* no fue con el objeto en sí mismo, sino con la palabra. Oye a sus compañeros gritarla y en un estilo indirecto libre dice el narrador: «¿Qué podía ser el zumbayllu? ¿Qué podía nombrar esta

palabra cuya terminación me recordaba bellos y misteriosos objetos?» (Arguedas, 2010 [1958], p. 240). La reciente parábasis no solo ha interrumpido la narración, sino que ha transmitido el núcleo de su modalidad significativa al flujo narrativo mismo. Está claro que la fascinación que Ernesto sintió por el *zumbayllu* se debió en primer lugar al sonido, todavía sin significado ni referente, el cual le permitió hacer asociaciones en su memoria. Es la causa por la que su atención volvió a la misma cadena del fragmento de la parábasis: el *tankayllu*, los *pinkuyllus*, que a su vez le permitían rememorar los *wak'rapukus*, y de ahí a los mugidos de los toros. Así, pues, el plano diegético repite la deriva del plano metalingüístico.

No se ha prestado la suficiente atención al hecho de que Ernesto llegue al *zumbayllu* no por el objeto como tal, sino por el sonido, en consonancia con esa parábasis en la que se ha privilegiado las asociaciones fónicas por encima de esa «cierta comunidad de sentido». Más claro no puede ser. El narrador niega explícitamente haber visto el trompo: «Yo no pude ver el pequeño trompo ni la forma cómo Ántero lo encordelaba» (2010 [1958], p. 240). En realidad, lo oyó: «Luego escuché un canto delgado». La fascinación de Ernesto tiene su origen en un sonido, en una música que, sin duda, está al margen del logocentrismo porque carece de vínculo significativo. Tal y como De Man puso de relieve, en su discusión con Derrida a propósito de Rousseau y la música, «*Contrary to Derrida's assertion, Rousseau's theory of representation is not directed toward meaning as presence and plenitude but toward meaning as void*» (1983 [1971], p. 127).

Todo el párrafo que sigue es una descripción referida a la voz y al sonido, nunca a los significados: se habla de la «difusión de los sonidos», del «canto de las aves», de la «voz humana» y, por supuesto, del «canto del *zumbayllu*». Es después de los sonidos, y de lo que estos evocan, que el narrador dirá: «Tenía en las manos un pequeño trompo» (Arguedas, 2010 [1958], p. 241). Después de una descripción física de ese objeto, vuelve rápidamente a su dimensión de sonido: «El canto del *zumbayllu* se internaba en el oído» (2010 [1958], p. 242). La clave de este pasaje es el violento deseo que Ernesto experimenta por ese objeto (*petit autre*, sin duda, en clave lacaniana) en virtud del sonido que es capaz de emitir. La referencia a la voz es una constante: «Se oía la voz de algunos *zumbayllus*. Desde los extremos del patio llegaba el zumbido leve y penetrante» (p. 243). El conflicto entre las diferentes formas de discurso se hace patente en este punto dado que la parábasis metalingüística no solo ha logrado el objetivo de interrumpir una narración, sino que se ha ingerido en la narración misma haciéndola discurrir por los derroteros

de un sonido que ha conseguido sacar a Ernesto fuera del cronotopo en el que se movía hasta ahora en el internado. Dicho de otra manera: el winko no solo «salva de su enclaustramiento al protagonista y vence el agobio de la soledad», como dice Cornejo Polar (1997 [1973], p. 109), sino que consigue problematizar un curso narrativo representativo de un género propio de la tradición occidental.

XI

Otro plano en el que se puede apreciar ese ejercicio de lucha es en el del lenguaje, en esa especial tensión que mantienen el español y el quechua en la escritura de Arguedas. Desde fechas tempranas, especialmente en los trabajos de Tauro (1935), Salazar Bondy (1965), Escobar (1984), Cerrón Palomino (1972) y Rowe (1979, 1983), se han hecho notar dos características de su lenguaje literario: su carácter artificial, que no es ni español ni quechua, o ambas cosas a la vez; y el hecho de emplear esa lengua con el fin de crear una mistura de ambos idiomas, una transculturación en fin. Pero, de nuevo, esta descripción, a pesar de ser justa y acertada, deja de lado la posibilidad de advertir el verdadero fondo de esta cuestión lingüística.

En primer lugar, vale la pena tomar conciencia que desde el momento en que Arguedas crea una lengua artificial muestra no tanto una voluntad de mimesis o representación de la realidad andina, como una intención performativa en la que engendra un modelo lingüístico capaz de sabotear los modelos existentes. Esta simple observación debería prevenir de identificar rápidamente a Arguedas con el escritor realista que pretende pintar la realidad en una empresa destinada al fracaso. Si el material es artificial, si los indios no hablaban así, entonces, ¿cómo va a reflejar la realidad del indio? Al margen de lo que fuera la intención de Arguedas a la hora de escribir (ya vimos en el inicio de este texto que deseaba describir al indio *tal cual*), lo que descubrimos en una lectura lenta, aburrida y gris, es que lo que en realidad consigue es relanzar una visión del indio cuyo fin es activar en el lector o lectora un sentido de lo perdido, aquello por lo que vale la pena luchar, quemar y destruir.

Una observación de Voloshinov nos ayudará a profundizar en este punto. Me refiero a ese argumento suyo en el que afirma que «el signo llega a ser la arena de la lucha de clases» (1992 [1929], p. 49), y que mientras las clases dominantes pretenden homogenizar y eternizar su poder y su modo lingüístico, los grupos dominados tratan de hacerlo saltar, acelerándolo, cambiándolo. Es por eso que el teórico ruso

finaliza de este modo: «La existencia reflejada en el signo no tanto se refleja como se *refracta* en él» (p. 49). Quiere decirse que el lenguaje artificial de Arguedas refracta una lucha de clases y de grupos.

Así, cuando uno de los personajes de «Los escoleros» dice: «¡Ja caraya! La “Gringa” es de mí, de Teofacha. A mí tiene que matar primero don Ciprián para llevarse a la “Gringa”» (Arguedas, 1977a, p. 84), el conflicto se manifiesta en dos niveles isomorfos: en el de lo dicho (la pugna por la vaca entre el señor don Ciprián y los subalternos) y en el de la forma de decirlo, puesto que el carácter aglutinante del quechua en cuanto a la sufijación («Teofacha»), en cuanto al léxico («¡Ja caraya!»), y en cuanto a la forma de emplear el posesivo («es de mí») perturban y entran en liza con la estructura y el léxico del español. No se trata de una transculturación ni de un mestizaje lingüístico, sino de un acto de resistencia en el que el quechua irrumpe en el español y lo desfigura.

En *Los ríos profundos* el Chipro responde a Ernesto del siguiente modo en una conversación acerca de lo que los indios hacen con los piojos: «—Los muerden antes. La cabeza les muelen. No sé si los comen. Dicen ellos “*usa waykuy*”. Es contra la peste. Repugnan del piojo, pero es contra la muerte que hacen eso» (Arguedas, 2010 [1958], p. 426). La anástrofe de la expresión «la cabeza les muelen», la elipsis de elementos en la construcción de las frases y la presencia de términos directamente quechuas cuyo significado no siempre está del todo claro (la edición crítica de Ricardo González Vigil se limita a hacer una hipótesis), tienen la misma función desfigurante que en el caso anterior.

Podríamos seguir poniendo ejemplos de este hecho, todos ya bien descritos lingüísticamente, pero no interpretados de una forma adecuada. No obstante, sería necesario corregir el planteamiento de Voloshinov, porque resulta evidente que Arguedas no se limita a refractar un conflicto entre grupos, sino que en realidad lo relanza, lo activa a través de la escritura. Su lenguaje artificial, ni español ni quechua, español y quechua a la vez, no puede tener un antecedente en la realidad fenoménica (que por eso es artificial), pero sí un consecuente performativo en virtud del cual invita a la rebelión y a adoptar actitudes como, podría ser, la defensa a ultranza de los oprimidos y de sus raíces culturales. Este matiz permite apreciar que el signo o la representación pueden refractar una lucha de grupos sociales, pero también pueden plantearla y relanzarla. Permite, asimismo, darse cuenta de que Arguedas cayó, al igual que Walter Benjamin, como soldado en el campo de batalla.

Bibliografía

- Adorno, Rolena (ed.) (1982). *From Oral to Written Expression: Native Andean Chronicles of the Early Colonial Period*. Nueva York: Maxwell School of Citizenship and Public Affairs of Syracuse University.
- Adorno, Theodor W. (1975 [1966]). *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus.
- Aquézolo Castro, Manuel (comp.) (1976). *La polémica del indigenismo*. Lima: Mosca Azul.
- Arguedas, José María (1975). *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo XXI.
- Arguedas, José María (1977a). *Amor mundo*. Buenos Aires: Calicanto.
- Arguedas, José María (1977b [1954]). *Diamantes y pedernales*. Buenos Aires: Calicanto.
- Arguedas, José María (1983). *Obras completas* (I-IV). Compilación y notas de Sybila Arredondo de Arguedas. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1990 [1971]). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica a cargo de Eve-Marie Fell. Madrid: ALLCA XXe Siècle.
- Arguedas, José María (2006 [1941]). *Yawar fiesta*. La Coruña: Del Viento.
- Arguedas, José María (2009). *Qepa Wiñaq... Siempre literatura y antropología*. Prólogo de Sybila Arredondo de Arguedas. Edición crítica de Dora Sales. Madrid-Fráncfort: Iberoamericana-Vervuert.
- Arguedas, José María (2010 [1958]). *Los ríos profundos*. Edición de Ricardo González Vigil. Madrid: Cátedra.
- Bajtín, Mijail (1989 [1938]). Épica y novela. En *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Barbeiro Saguier, Rubén (1990). Liminar: José María Arguedas o la palabra herida. En José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (pp. XV-XXI). Edición crítica a cargo de Eve-Marie Fell. Madrid: ALLCA XXe Siècle.
- Bousoño, Carlos (1976). *Teoría de la expresión poética* (I). Madrid: Gredos.
- Cerrón Palomino, Rodolfo (1972). La enseñanza del castellano: deslindes y perspectivas. En Alberto Escobar (comp.), *El reto del multilingüismo en el Perú* (pp. 147-166). Lima: IEP.
- Cornejo Polar, Antonio (1978). El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (7-8), 7-21.
- Cornejo Polar, Antonio (1980a). *Literatura y sociedad en el Perú. La novela indigenista*. Lima: Lasontay.

- Cornejo Polar, Antonio (1980b). La novela indigenista: una desgarrada conciencia de la historia. *Lexis*, IV(1), 77-89.
- Cornejo Polar, Antonio (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- Cornejo Polar, Antonio (1997 [1973]). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Horizonte.
- Cornejo Polar, Antonio (1998). Mestizaje e hibridez: los riesgos de la metáfora. Apuntes. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 24 (47), 7-11.
- De Ávila, Francisco (1966). *Dioses y hombres de Huarochirí. Narración quechua recogida por Francisco de Ávila (?1598?)*. Edición bilingüe, traducción castellana de José María Arguedas. Estudio biobibliográfico de Pierre Duviols. Lima: IEP.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- De Man, Paul (1983 [1971]). *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Mineápolis: University of Minnesota Press.
- De Man, Paul (1990 [1979]). *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Barcelona: Lumen.
- Escajadillo, Tomás G. (1994). *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru.
- Escobar, Alberto (1984). *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima: IEP.
- Fanon, Franz (1965). *Los condenados de la tierra*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Franco, Sergio R. (ed.) (2006). *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.
- Fuenzalida Vollmar, Fernando (1971). Poder, etnia y estratificación social en el Perú rural. En VV.AA., *Perú: hoy* (pp. 8-86). México: Siglo XXI.
- García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México DF: Grijalbo.
- Giménez Micó, José Antonio (1996). José María Arguedas y la modernidad. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XX, 241-267.
- González Vigil, Ricardo (1995). Introducción. En José María Arguedas, *Los ríos profundos*. Edición de Ricardo González Vigil. Madrid: Cátedra.
- Kokotovic, Misha (2006). Transculturación narrativa y modernidad andina: nueva lectura de *Yawar fiesta*. En Sergio Franco (ed.), *José María Arguedas: hacia una poética migrante* (pp. 39-60). Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.

- Larco, Juan (1976). *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. México DF-La Habana: Centro de Investigaciones Literarias-Casa de las Américas.
- Lienhard, Martin (1990 [1981]). *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Horizonte-Tarea.
- Lienhard, Martin (1991). *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Mariátegui, José Carlos (1976 [1928]). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Barcelona: Crítica-Grijalbo.
- Matto de Turner, Clorinda (2005 [1889]). *Aves sin nido*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana.
- Millett, Kate (1995 [1969]). *Política sexual*. Madrid: Cátedra.
- Ortega, Julio (1982). *Texto, comunicación y cultura: «Los ríos profundos» de José María Arguedas*. Lima: CEDEP.
- Ortiz, Fernando (1973). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Barcelona: Ariel.
- Pinilla, Carmen María (1994). *Arguedas: conocimiento y vida*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rama, Ángel (1976). José María Arguedas transculturador. Prólogo. En José María Arguedas, *Señores e indios* (pp. 7-42). Buenos Aires: Arca-Calicanto.
- Rama, Ángel (1987). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Richard, Renaud (1991). El *zumbayllu*, objeto emblemático de *Los ríos profundos*. En Hildebrando Pérez y Carlos Garayar (eds.), *José María Arguedas. Vida y obra* (pp. 181-194). Lima: Amaru.
- Rovira, José Carlos (ed.) (1992). *José María Arguedas. Una recuperación indigenista del mundo peruano*. Barcelona: Anthropos.
- Rowe, William (1979). *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Rowe, William (1983). Arguedas: el narrador y el antropólogo frente al lenguaje. *Revista Iberoamericana de Literatura*, II (2), 73-85.
- Rowe, William (1996). *Ensayos arguedianos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Salazar Bondy, Sebastián (1965). Arguedas: la novela social como creación verbal. *Revista de la Universidad de México*, XIX (2), 18-20.

- Sales, Dora (2009). Introducción: José María Arguedas, Wiñay. En José María Arguedas, *Qepa Wiñaq... Siempre literatura y antropología* (pp. 11-44). Prólogo de Sybila Arredondo de Arguedas. Edición crítica de Dora Sales. Madrid-Fráncfort: Iberoamericana-Vervuert.
- Spitta, Silvia (2006). *Between two Waters: Narratives of Transculturation in Latin America*. Texas: Texas A&M University Press.
- Steckbauer, Sonja M. (2000). *Perú: ¿educación bilingüe en un país plurilingüe?* Fráncfort-Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- Tauro, Alberto (1935). José María Arguedas, escritor indigenista. *La Prensa*, 5 de mayo, 16.
- Urrullo, Antonio (1974). *José María Arguedas. El nuevo rostro del indio. Una estructura mítico-poética*. Lima: Juan Mejía Baca.
- Valcárcel, Luis E. (2006 [1927]). *Tempestad en los Andes*. Lima: Universitaria Latina.
- Vargas Llosa, Mario (2008 [1996]). *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Madrid: Alfaguara.
- Veres, Luis (2003). *Periodismo y literatura de vanguardia en América Latina: el caso peruano*. Valencia: Universidad Cardenal Herrera-CEU.
- Vienrich, Adolfo (1908). *Azucenas quechuas*. Tarma: La Aurora de Tarma.
- Voloshinov, Valentín N. (1992 [1929]). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.
- Wagley, Charles (comp.) (1952). *Race and Class in Rural Brazil*. París: UNESCO.
- Wagley, Charles (1959). On the Concept of Social Race in the Americas. En *Actas del XXXIII Congreso de Americanistas* (I, pp. 403-417). San José de Costa Rica: Lehman.